



**Dottorato di Ricerca in Studi Euro-Americani**  
**XXVIII ciclo**

**NUOVO TEATRO GUADALUPANO**  
IMMAGINE E IMMAGINARIO  
DELLA *VIRGEN DE GUADALUPE* NEL TEATRO DI  
RODOLFO USIGLI, ÓSCAR LIERA E MIGUEL ÁNGEL TENORIO

*Coordinatore:*  
Prof.ssa Camilla Cattarulla

*Candidata:*  
Angela Di Matteo

*Tutor:*  
Prof.ssa Camilla Cattarulla  
Prof. Alessandro Lupo

Anno Accademico 2015-2016



Santa Barraza, *Nepantla*.

## Indice

<b>Introduzione</b> .....	5
---------------------------	---

### IMMAGINE

<i>Orientarsi nell'immagine</i> .....	13
1.1 Immagine/immagini .....	13
1.2 L'immagine pittorica e lo statuto della somiglianza .....	16
1.2.1 L'immagine guadalupana e la teoria del riconoscimento.....	19
1.3 L'occhio, lo sguardo, la visione .....	21
1.3.1 Il chiasmo degli sguardi: la visione e la memoria sociale .....	22
1.3.2 La tela guadalupana: un'immagine viva? .....	24
<i>Oltre la tela: immagine, simbolo, icona</i> .....	28
2.1 La presenza dell'assenza .....	28
2.2 Al di là del visibile: l'immagine simbolica.....	31
2.3 Il potere spirituale dell'icona mariana .....	35
2.3.1 La tela guadalupana: simbolo o icona? .....	41

### IMMAGINARIO

<i>La retorica del visuale: il potere delle immagini nella conquista dell'immaginario della Nuova Spagna</i> .....	45
3.1. La conquista spirituale.....	45
3.1.1 La pedagogia dell'immagine cristiana e la svolta tridentina .....	48
3.1.2 Idoli e icone: l'immagine sacra tra apparenza formale e presenza invisibile.....	51
3.2 L'immagine cristiana e il nuovo universo di pensiero.....	56
3.2.1 La riconnotazione dell'iconosfera azteca .....	60
3.3 La <i>marianizzazione</i> della Nuova Spagna .....	66
<i>Non fecit taliter omni nationi: la Madonna di Guadalupe e la nuova identità nazionale</i> ..	71
4.1 Da Tonantzin a Guadalupe: un nuovo immaginario culturale .....	71
4.1.1 I quattro "evangelisti" e il nazionalismo messicano .....	77
4.1.2 Maria-Guadalupe: <i>Patrona de México</i> .....	93
4.1.3 Maria <i>insurgente</i> , regina e sovrana .....	99
4.1.4 Trionfo guadalupano .....	106

## TEATRO

<i>Il Nuovo Teatro Guadalupano: origine ed evoluzione di un genere letterario</i> .....	113
5.1 Il <i>Nican mopohua</i> : prototipo di teatro guadalupano .....	113
5.1.1 Storia e stile del racconto .....	114
5.1.2 La letterarizzazione del mito .....	123
5.2 Il <i>Nuovo Teatro Guadalupano</i> : nuovi percorsi di analisi .....	129
5.2.1 Neo-estetica guadalupana .....	130
5.2.2 Un'esperienza comunitaria .....	134
<i>L'immaginario guadalupano nel teatro di Usigli, Liera e Tenorio</i> .....	140
6.1 Il Messico nel teatro: il nazionalismo di Rodolfo Usigli .....	140
6.1.1 Rodolfo Usigli e il <i>Gran Teatro del Nuevo Mundo</i> .....	141
6.1.2 <i>Corona de luz</i> : una commedia anti-storica .....	144
6.2 Óscar Liera e il teatro del "come se" .....	153
6.2.1 <i>Cúcara y Mácara</i> e il gioco della farsa .....	154
6.2.2 Un immaginario in rivolta .....	161
6.3 Miguel Ángel Tenorio e il <i>tiempo mexicano</i> .....	164
6.3.1 <i>Travesía guadalupana</i> : un grande mosaico messicano .....	167
6.3.2 Storia di un eterno presente .....	173
<i>Fenomenologia dell'immagine guadalupana</i> .....	179
7.1 L'immagine invisibile .....	179
7.1.1 <i>Corona de luz</i> e il miracolo della fede .....	185
7.1.2 La <i>mexicanidad</i> guadalupana .....	191
7.2 L'immagine a pezzi .....	194
7.2.1 <i>Cúcara y Mácara</i> : una farsa iconoclasta .....	196
7.2.2 La risata sovversiva .....	201
7.3 L'immagine vuota .....	207
7.3.1 <i>Travesía guadalupana</i> e l'incarnazione dell'icona .....	207
7.3.2 Lo spettacolo del grande niente .....	215
<b>Conclusioni</b> <i>Immaginare l'identità</i> .....	222
<b>Bibliografia</b> .....	232

## *Introduzione*

La Virgen de Guadalupe merece  
una comedia en el buen y estricto sentido  
genérico y profesional de la palabra.

R. Usigli, *Corona de luz* (1963)

Questo lavoro nasce dal desiderio di ripensare la simbologia dell'immagine della Madonna di Guadalupe all'interno della letteratura teatrale messicana degli ultimi decenni, che ha dedicato parte della sua riflessione all'icona-simbolo dell'identità spirituale nazionale. Addentrarsi in questo campo significa entrare in un territorio di indagine tanto esteso quanto complesso, a cui già numerosi studiosi hanno lavorato per analizzare i fenomeni culturali, sociali, politici e artistici legati a questa immagine. Anche noi vogliamo partecipare a questa ricerca e inserirci nel dominio degli studi guadalupani proponendo uno studio che sviluppi le proiezioni identitarie che coniugano l'immagine sacra all'immaginario collettivo messicano. Ci introdurremo in questo controverso labirinto dalla porta di tre opere della letteratura drammatica della seconda metà del Novecento: *Corona de luz* (1963) di Rodolfo Usigli, *Cúcara y Mácara* (1977) di Óscar Liera e *Travesía guadalupana* (1993) di Miguel Ángel Tenorio.

Nel corso del nostro lavoro studieremo come agisce l'elemento iconico all'interno del testo teatrale facendo costante riferimento all'immaginario culturale che si muove dietro i confini materiali dell'immagine e che collabora alla costruzione dell'impalcatura semantica delle opere. L'immagine, strumento narrativo presente nel testo, e l'immaginario, sottotesto invisibile presente negli occhi del lettore-spettatore, rappresentano i due riflessi dello stesso specchio: se l'immagine vive grazie all'immaginario in cui si riflette, a sua volta l'immaginario permette di leggere l'immagine

riflessa. Nel momento in cui l'immagine entra in scena, infatti, chiama immediatamente sul palco anche l'immaginario del pubblico in sala che, elaborando la relazione testo-immagine, realizza le finalità simboliche delle *pièces*. Ci avvicineremo all'iconosfera guadalupana del teatro di Usigli, Liera e Tenorio non attraverso le forme estetiche dell'arte ma avvalendoci degli strumenti polimorfici della prospettiva inaugurata da Aby Warburg che trova nei *visual culture studies* un'ermeneutica che tiene conto anche dell'antropologia dell'immagine e dell'uso sociale delle immagini<sup>1</sup>, ovvero di quei percorsi di interpretazione capaci di tradurre il rapporto tra il simbolo e la geografia socio-culturale di appartenenza. L'immagine guadalupana rappresenta per la nostra indagine il punto di partenza per rintracciare nei testi le declinazioni simboliche dell'immaginario: decostruendo la grammatica della sua morfologia, andremo a ricomporre i significati che gli autori hanno voluto veicolare nelle loro opere, ognuno attraverso un uso differente del mezzo iconico. Elemento cardine dell'impalcatura testuale di Usigli, Liera e Tenorio, l'immagine guadalupana è funzionale allo sviluppo della narrazione drammatica. Per comprendere perché nel terzo atto di *Corona de luz* Rodolfo Usigli ci metta davanti esclusivamente all'immagine invisibile della tela miracolosa, quale sia la relazione tra il simbolo religioso e la crisi politica che Óscar Liera inscena in *Cúcara y Mácara* e, infine, dove finisca l'icona e dove inizi l'idolo nella *Travesía guadalupana* di Miguel Ángel Tenorio, per prima cosa dobbiamo partire dal concetto di immagine. Capire quale ruolo assuma l'iconosfera guadalupana nel concreto sviluppo delle opere e come gli autori la utilizzino per veicolare, ognuno secondo il proprio orizzonte narratologico, la riflessione sull'identità nazionale, implica necessariamente una descrizione preliminare intorno all'immagine come *medium* iconico. Parafrasando John Langshaw Austin che trova in *How to Do Things with Words*<sup>2</sup> la formula alla sua teoria dell'atto linguistico, e stando al gioco di Søren Kjørup che per la sua teoria dell'atto iconico modifica il saggio di Austin in *How to Do Things with Pictures*<sup>3</sup>, vogliamo proporre quello che sarà per noi il paradigma della nostra ricerca: *How To Do Theatre with Pictures*. Nel corso di questo lavoro, infatti, tratteremo le coordinate dello spazio iconologico guadalupano all'interno

---

<sup>1</sup> Si veda ad esempio: Belting, 2013; Bredekamp, 2015; Burke, 2002; Freedberg, 2009; Gombrich, 2014a – 2014b.

<sup>2</sup> Cfr. Langshaw Austin, 1987.

<sup>3</sup> Cfr. Kjørup, 1974.

della materia teatrale in cui il testo letterario sviluppa la riflessione identitaria modellandosi intorno a quell'immagine che più di qualunque altra ha contribuito alla costruzione del profilo religioso e culturale del Messico.

“[M]ucho tiempo antes de adquirir conciencia de la configuración de un «pueblo mexicano», los mexicanos ya tenían la conciencia de ser hijos de Guadalupe” (Nebel, 1992: 161). Con queste parole Richard Nebel coglie l'essenza della devozione che da quasi cinque secoli caratterizza l'identità spirituale messicana. Apparsa secondo la tradizione cristiana tra il 9 e il 12 dicembre del 1531 all'indio neofita Juan Diego sul monte Tepeyac, a nord della capitale azteca ove un tempo sorgeva il santuario della dea Tonantzin, la Vergine Maria fissa la sua immagine sulla *tilma*<sup>4</sup> del *macehual*<sup>5</sup>. Alla presenza del vescovo Juan de Zumárraga, Juan Diego dispiega il suo *ayate*<sup>6</sup> su cui appare miracolosamente impressa la figura di una giovane donna *mestiza* in abiti preziosi e avvolta da raggi dorati mentre poggia su una mezza luna sorretta da un angelo. La *Virgen de Guadalupe*, Signora celeste che si sostituisce alla maternità dell'antica Tonantzin, accoglie nel suo grembo i bisogni dell'anima di un popolo intrappolato in quella *orfandad* che Octavio Paz descrive come “una oscura conciencia de que hemos ido arrancados del Todo y una ardiente búsqueda: una fuga y un regreso, tentativa por restablecer los lazos que nos unían a la creación” (2008: 155). Sublime esempio di fenomeno transculturale originato dal *mestizaje* razziale, sociale e culturale, la madonna cristiana dalla *piel morena* rappresenta la divina incarnazione del sincretismo prodotto dallo scontro della Conquista con la resistenza indigena, configurandosi come “el elemento pacificador en la cristianización de lo nativos y en la mexicanización de la fe” (Monsiváis, 2013: 41). Ponendo l'accento sull'autenticità della devozione, da non confondersi con quella per l'omonima madonna estremegna, Francisco de la Maza individua nella *virgen del Tepeyac* il primo prodotto culturale autoctono messicano: “el guadalupanismo y el arte barroco son las únicas creaciones auténticas del pasado mexicano, diferenciales de España y del mundo. Son el espejo que fabricaron los hombres de la Colonia para mirarse y descubrirse a sí mismos” (1981: 10).

---

<sup>4</sup> Dal nahuatl «tilmatli»: “sorta di mantello di fibra di agave o di cotone che gli uomini portavano annodato su una spalla” (Lupo, 2015a: 1253).

<sup>5</sup> Nahuatl: “«suddito, persona comune» e, per estensione, essere umano; membro della classe sociale inferiore” (*ivi*: 1232).

<sup>6</sup> Dal nahuatl «ayatl»: “mantello leggero in cotone o di fibra di agave” (*ivi*: 1213).

La comparsa nella Nuova Spagna del XVI secolo<sup>7</sup> del culto per un'immagine che incarna la sintesi perfetta della doppia eredità culturale indigena e spagnola, apre la strada a un sentimento proto-nazionalista che raccoglierà le diverse e conflittuali forze sociali nel nome di una nuova appartenenza comunitaria. Il Guadalupano, sebbene nato nel seno della Chiesa di Roma, si discosta in parte dalle forme devozionali europee per alimentarsi di una ritualità nuova, autoctona, americana, e convertirsi in quello che Jacques Lafaye definisce "el aspecto espiritual de la rebeldía colonial" (2006: 392). Riconoscendosi *hijos de Guadalupe, indigenas, criollos e mestizos* accolgono le visioni di Juan Diego quale il segno di una nuova nazione spirituale. Come un tempo l'aquila azteca, incarnazione del dio Huitzilopochtli, aveva indicato il luogo della fondazione della città di Mexico-Tenochtitlan, allo stesso modo l'apparizione della Vergine Maria sul monte Tepeyac fonda una nuova Chiesa: non più di Tonantzin e non più della madrepatria, nasce una Chiesa totalmente messicana che nel profilo della vergine mulatta scopre il riflesso della sua nuova identità. Dalla diffusione del culto che in epoca coloniale non solo andò sostituendosi al pantheon indigeno ma che fomentò la produzione delle lettere e delle arti figurative, passando dagli stendardi che ancora oggi ci ricordano il *grito* di Hidalgo verso l'Indipendenza, e arrivando agli zapatisti che durante la Rivoluzione del 1910-1917 dichiarano fermamente la propria appartenenza Guadalupana e ai *chicanos* che dall'altro lato della *frontera norte* riscoprono in lei l'antico legame con la terra d'origine, è possibile riconoscere nella *morenita* un elemento che ha accompagnato il Messico lungo le diverse tappe della sua storia.

La miracolosità dell'apparizione e dell'impressione dell'immagine, evento che indubbiamente risponde alle esigenze sociali, religiose e politiche di un determinato momento della storia messicana, è tuttavia un aspetto ininfluenza ai fini di questo lavoro. La nostra riflessione, infatti, partendo dal presupposto, storicamente innegabile, dell'esistenza della *fede* Guadalupana come *conditio sine qua non* di una omogeneità spirituale nazionale, si propone di rappresentare una diversa proposta di lettura che inviti a soffermarsi non più soltanto sull'origine dell'immagine, ma anche sugli *effetti speciali* che questa immagine ha innegabilmente prodotto nella cultura messicana. Di fatto, nel

---

<sup>7</sup> Noguez, 1993 descrive dettagliatamente le prime testimonianze che attesterebbero la diffusione della devozione alla Madonna di Guadalupe a partire dal 1537.

momento in cui l'immagine appare avviene qualcosa di grandioso. Scolpita sulla tela grezza dell'indio o soltanto simbolicamente presente nell'immaginario culturale, la *Virgen de Guadalupe* marchia col suo sigillo spirituale l'intera storia messicana poiché, come scriverà Rodolfo Usigli, "a partir de este momento México deja de pertenecer a España. Para siempre." (1965: 222). Chiesa nella Chiesa, la declinazione guadalupana del culto mariano finirà per incarnare il cuore pulsante dell'identità spirituale messicana. Come giustamente osserva Bruce Swansey,

el auténtico milagro es que la imagen guadalupana ha dotado a México de una unidad que se extiende como red por todo el territorio nacional conciliando aspectos paganos, identidades tribales, prácticas corporativas, esperanzas y consuelos, y que constituye el núcleo de la identidad nacional (2009: 186).

D'accordo con questa prospettiva, che dà per assodata una fede reale, spontanea e autoctona, preferiremo non utilizzare nella nostra ricerca i concetti di "mito", "leggenda" e qualunque sinonimo richiami aspetti magici o superstiziosi, a favore di termini quali "storia", "evento", "culto" e "devozione", più adatti, a nostro avviso, a indagare lo spazio simbolico in cui si inserisce l'icona sacra.

Nella prima sezione di questo lavoro vengono tracciati gli strumenti metodologici utili a comprendere, da un punto di vista teorico, cosa è un'immagine, di quali e quanti parti si compone e come agisce un'immagine sacra nella percezione dello spettatore-interprete. Studieremo allora quel lato invisibile dell'icona che non possiamo esperire attraverso la percezione sensibile e che si ubica nello spazio simbolico che l'occhio non può raggiungere se non puntando lo sguardo verso l'immaginario che si dispiega al di là dell'immagine. Lo spazio dell'invisibilità, ovvero lo spazio dell'interpretazione del senso, è il luogo in cui l'immagine si realizza in tutte le sue declinazioni ermeneutiche e si dà per ciò che rappresenta e non soltanto per ciò che raffigura. L'icona diviene allora lo spazio del simbolico, della riunificazione della materia rappresentante con l'idea rappresentata.

Nella seconda sezione vediamo come la Madonna di Guadalupe, penetrando l'orizzonte spirituale messicano, abbia creato, a partire dalla devozione per la sua immagine, un intero immaginario simbolico che ha determinato la formulazione dell'identità nazionale. L'immagine sacra, inizialmente soglia personale col divino che impone una relazione individuale con il fedele, successivamente prende corpo nell'immaginario messicano

proiettandosi nello spirito della nazione: da oggetto di devozione privata, l'immagine si converte in un'esperienza di massa, configurandosi come l'emblema di un insieme di valori, esperienze, ideali e speranze dell'intera comunità. Analizzando l'*iconicità* dell'immagine messicana, ovvero la proprietà che la rende veicolo visibile di significati invisibili, abbiamo studiato la relazione tra l'icona guadalupana e l'opera di *marianizzazione* della Colonia messa in atto dalla retorica visuale spagnola. Capaci di affascinare, persuadere e convertire, le immagini rappresentano uno strumento straordinario capace di modellare la memoria visuale collettiva: la "testimonianza delle immagini" solleva "problemi relativi al contesto, alla funzione, alla retorica, alla memoria [...], all'immediatezza della testimonianza, che può essere diretta o di seconda mano [...]" (Burke 2002: 17). Elemento imprescindibile nello studio degli immaginari collettivi, le immagini rappresentano non solo una traccia visibile ma un documento culturale in cui l'identità nazionale deposita la propria eredità. Attraverso un percorso storico-letterario che abbraccia la storia del guadalupanismo dal XVI al XXI secolo, disegneremo allora i contorni della memoria visuale collettiva che, a partire dall'icona guadalupana, ha saputo costruire la propria coscienza identitaria.

Nell'ultima sezione, infine, scopriamo come la relazione immagine-immaginario non solo partecipi all'impalcatura testuale dell'opera teatrale ma sia il fulcro centrale da cui gli autori articolano le rispettive riflessioni intorno al potere delle immagini, alla ricezione del sacro e al radicamento dell'immaginario guadalupano nei processi di costruzione identitaria. I testi di Rodolfo Usigli, Óscar Liera e Miguel Ángel Tenorio, profondamente legati alla realtà messicana nazionale, non possono dunque essere slegati da quell'universo linguistico, religioso, artistico e politico da cui hanno preso vita e su cui si sono modellati. Conoscere l'intorno culturale messicano da cui le opere hanno attinto per costruire la propria struttura narratologica è dunque un requisito fondamentale per poter correttamente integrare gli "spazi bianchi" (Eco, 1979) della loro fitta rete di simboli con quell'immaginario di cui si alimentano. Secondo un percorso che della semiotica dell'immagine guadalupana, ovvero dell'analisi della forma del segno sacro e delle sue interazioni con lo spettatore, raggiunge poi, nella seconda sezione, quella che potremmo definire una semantica della storia, e cioè uno studio diacronico che racconta le emanazioni letterarie e culturali prodotte dall'immagine sull'immaginario, tracciamo,

infine, una proposta di sviluppo ermeneutico delle opere teatrali. Sulla scena di Usigli, Liera e Tenorio la percezione iconica dell'immagine e la percezione immaginifica dell'immaginario confluiscono in un'unica visione che permette di rielaborare la memoria storica del pubblico e di ripensare i contorni dell'identità presente. I testi che abbiamo analizzato offrono di fatto nuove prospettive di indagine alla riflessione sulle dinamiche sociali e religiose legate agli avvenimenti del *Tepeyac* e, differenziandosi per le ragioni che vedremo dalla precedente tradizione drammaturgica, fondano quello che qui per la prima volta prende il nome di *Nuovo Teatro Guadalupano*. Attraverso l'uso di un'icona mobile, che assume forme simboliche differenti, la nuova drammaturgia guadalupana si configura come il luogo in cui l'immagine e l'immaginario, il visibile e l'invisibile, si uniscono per consegnare allo spettatore le riflessioni, i dubbi e le provocazioni degli autori intorno all'identità messicana e all'eredità culturale guadalupana.

**IMMAGINE**

## Capitolo primo

### *Orientarsi nell'immagine*

...il mondo non può mai apparire come un quadro,  
ma un quadro può apparire come il mondo.

E. H. Gombrich, *Arte e illusione* (1960)

#### **1.1 Immagine/immagini**

Iniziamo il nostro percorso verso lo studio dell'immagine nel *Nuovo Teatro Guadalupano* chiedendoci per prima cosa: che cos'è un'immagine? Rispondere a questa domanda è sorprendentemente più difficile di quanto si pensi. Tutti noi, ognuno all'interno della propria esperienza percettiva, siamo costantemente e inevitabilmente a contatto con immagini: anche solo servendoci del linguaggio, ovvero della capacità di comunicare attraverso le forme del pensiero, ne comprendiamo l'importanza dialogica e contribuiamo alla loro diffusione e riproduzione. Le immagini sono connaturate all'essere umano e alla vita che lo circonda essendo esse stesse al centro delle sue facoltà percettive ed espressive; le immagini sono la forma visibile dell'Essere, la forma spaziale delle idee, la figura concreta del pensiero. Il nostro modo di concepire il mondo passa inevitabilmente attraverso la costruzione di immagini, siano esse materiali o mentali, ma pur sempre presenti in qualunque comunicazione con il mondo dentro e fuori di noi. L'immagine, dalla pubblicità al teatro, dalla geometria all'icona bizantina, è portatrice di informazioni che altrimenti non potremmo raggiungere servendoci esclusivamente della nostra intuizione intellettuale. L'immagine dispiega il pensiero, plasma le forme della mente, crea percorsi capaci di mettere in comunicazione il sogno con il ricordo, la fantasia con la visione, il visibile con l'invisibile, l'uomo e Dio. Eppure definire con precisione cosa sia

un'immagine è impresa non facile in cui filosofi e pensatori di ogni tempo si sono cimentati per tentare di delinearne i confini definitivi.

L'immagine costituisce, in effetti, una categoria ambivalente e depistante, che si situa a mezza strada tra il concreto e l'astratto, tra il reale e il pensato, tra il sensibile e l'intelligibile. Essa consente di riprodurre e interiorizzare il mondo, di rispecchiarlo così com'è, a livello mentale o in virtù di un supporto materiale, ma anche di modificarlo, di trasformarlo, fino a produrre mondi fittizi (Wunenburger, 1999: XI).

L'immagine può essere ambigua, velata, fantastica, oppure concreta, reale e sensibile. "La parola immagine", afferma Merleau-Ponty nel suo studio *L'occhio e lo spirito*, "ha una cattiva fama perché si è creduto sconsideratamente che un disegno fosse un ricalco, una copia, una seconda cosa, e che l'immagine mentale fosse un disegno di questo genere nel nostro bazar privato" (1989: 21). Qualunque sia l'aspetto sotto cui si presenti ai nostri occhi, o agli occhi della nostra mente, l'immagine resta un oggetto costantemente presente nella nostra esperienza percettiva e conoscitiva. Sebbene rimanga non completamente catalogabile, vogliamo comunque proporre una definizione preliminare prendendo in prestito, ancora una volta, le parole di Jean-Jacques Wunenburger che così apre la sua *Filosofia delle immagini*:

Possiamo chiamare convenzionalmente immagine una rappresentazione concreta, sensibile (a titolo di riproduzione o copia) di un oggetto (modello referente), materiale (una sedia) o concettuale (un numero astratto), presente o assente dal punto di vista percettivo, e che intrattiene un tale legame col suo referente da poterlo rappresentare a tutti gli effetti e consentirne così il riconoscimento e l'identificazione tramite il pensiero (1999: 5).

Anche se probabilmente non esaustiva in tutti i suoi possibili termini di indagine, questa iniziale descrizione presenta le componenti essenziali che costituiscono le problematiche centrali del discorso sull'immagine e sulle sue caratteristiche: la rappresentabilità mimetica di un oggetto, ovvero la capacità di ri-produrre un modello che faccia da referente; la natura del supporto e del referente, ovvero il loro essere materiale o immateriale, sensibile oppure astratto; la relazione dialogica tra la presenza dell'invisibile e l'invisibilità della presenza, cioè la capacità di ri-presentare un oggetto e di renderlo visibile quando questo è materialmente assente; la relazione di somiglianza formale e identità ontologica tra oggetto e referente; la necessità di un *cogito videns* in grado di decifrare i segni rappresentati. Le parole di Wunenburger, sebbene non esauriscano il

campo in cui circoscrivere il nostro oggetto, ci permettono di comprendere quanto sia profondamente complesso e ancora non del tutto esplorato l'universo iconico di cui siamo chiamati ad essere, allo stesso tempo, produttori e interpreti. Un universo ulteriormente articolabile secondo le infinite possibilità di approcci e metodologie a seconda che si voglia mettere a fuoco, per esempio, la natura dell'oggetto e del suo supporto materiale, la sua funzione storica o sociologica, la morfologia dei suoi tratti estetici o i risvolti ermeneutici e simbolici. Lungi dal volerli soffermare su definizioni irrevocabili, desideriamo al contrario perderci nel movimento, nelle contraddizioni, nei labirinti che una riflessione sull'immagine ci impone. Fuggevole e inclassificabile, polisemica e multifunzionale, l'immagine ci appare come categoria insondabile sempre un passo avanti sull'orizzonte dell'occhio umano e proporre qui una panoramica spezzettata e generalista non sembra venire incontro ai fini del nostro lavoro. Per questa ragione sceglieremo un'angolazione privilegiata da cui osservare la nostra immagine, ritagliando i confini entro i quali costruire i nostri strumenti di ricerca. Come Kant si interroga su cosa significhi orientarsi nel pensiero<sup>8</sup>, allo stesso modo vogliamo provare a capire cosa significhi "orientarsi nell'immagine" (Didi-Huberman, 2009: 243).

La riflessione che segue abbraccerà inizialmente l'immagine guadalupana nella prospettiva formale della "somiglianza pittorica" senza però inserirsi nei termini della controversia tra *aparicionistas* e *anti-aparicionistas*, ma all'interno di una panoramica di più ampio respiro che indaga, in generale, il potere del *medium* pittorico. L'immagine *pittorica*, infatti, non è da leggersi in antagonismo con l'idea di immagine *acheropita* – che vuole, secondo la tradizione cristiana, che la figura della *tilma* di Juan Diego non sia stata prodotta da mano umana – ma piuttosto nella prospettiva che intende per immagini pittoriche tutte quelle rappresentazioni, estranee alla riproduzione seriale, che sono espressione di un compromesso artistico capace di guardare oltre la pura duplicazione delle forme. Nella seconda parte, poi, approderemo all'analisi dell'oggetto iconico all'interno dell'esperienza percettiva: partecipando alla visione dello spettatore secondo la dinamica chiasmatica degli sguardi, l'immagine è portatrice di una struttura di significato che prende parte alla formazione della coscienza mnemonica sociale.

---

<sup>8</sup> Cfr.: Kant, 1786.

Torniamo allora al nostro spinoso quesito iniziale e chiediamoci, in definitiva, che cosa è un'immagine. Consapevoli di non poter rispondere, da un lato, se non attraverso un procedimento che per esclusione ci condannerebbe a enumerare tutto ciò che *non* è un'immagine, senza per questo giungere effettivamente al cuore del problema e, dall'altro, attraverso un indiscriminato processo di inclusione che inevitabilmente finirebbe per farci smarrire nella vastità dell'oceano iconico, decidiamo di iniziare questo viaggio alla volta dell'icona sacra messicana accogliendo la rotta proposta da Wunenburger di considerare che "l'immagine esiste solo al plurale" (1999: 69). *Immagini*, dunque. Immagini figurative, verbali, materiali, astratte, mentali, mnesiche; immagini mimetiche, simboliche, metaforiche, didascaliche; immagini acheropite, rituali, apotropache, teofaniche. Immagini tutte di un mondo in cui l'uomo è creatura e creatore, produttore e interprete, pittore e poeta, fabbricatore di idoli e immagine di Dio.

## **1.2 L'immagine pittorica e lo statuto della somiglianza**

Attraverso Saussure sappiamo che esiste una relazione convenzionale e arbitraria tra segno e significato, ovvero un accordo tra rappresentante e rappresentato non naturale ma riconosciuto e autorizzato dai singoli sistemi linguistici. Sebbene la linguistica non sia la disciplina deputata a descrivere il legame tra la rappresentazione iconica e il suo referente, è tuttavia valida la premessa di base che accomuna le immagini verbali a quelle figurative: l'attribuzione di un senso a un determinato segno senza che tra i due esista un reale rapporto di somiglianza. Di fatto l'immagine, anche se manifestazione duplicata di un oggetto che si materializza nell'aspetto attraverso il mezzo iconico, non intrattiene necessariamente con il suo modello una relazione fondata sul calco della forma originale. Perché un'immagine possa essere ricondotta al suo referente non è indispensabile che le due forme, la Forma dell'Essere (il modello) e la forma della Forma dell'Essere (l'immagine derivata) corrispondano secondo un principio di esatta somiglianza. Ciò spiega perché immagini distorte (le maschere), immagini sostitutive e simboliche (la croce cristiana, gli stemmi, le bandiere), immagini allegoriche (gli animali fantastici) e tutte quelle immagini non identiche al modello siano tuttavia facilmente riconducibili al modello stesso che, seppur in maniera invisibile, vi è inscritto. Il legame che collega

l'immagine al suo referente, quindi, non è di tipo esclusivamente mimetico ma si fonda su un qualche grado di somiglianza che rende la forma dell'oggetto identificabile nella sua rappresentazione iconica. La storia dell'arte, inoltre, ci insegna come la relazione di somiglianza tra un oggetto rappresentato e la sua rappresentazione possa spesso essere molto fluida, talvolta soltanto nominale. Un ritratto può non coincidere esattamente con il volto della persona raffigurata, un paesaggio può essere rielaborato secondo la percezione cromatica del suo osservatore, una fotografia può ritagliare soltanto una sezione parziale della scena e il tutto senza che ognuna di queste immagini perda il suo legame di somiglianza con il modello raffigurato. L'immagine, qualunque supporto utilizzi e di qualunque natura sia fatta, è perciò una continuazione dell'oggetto nella sfera della percezione anche se la sua forma non è esattamente riprodotta in tutti i suoi momenti. "Che cosa fa della mia rappresentazione di *lui* una rappresentazione di lui? Non la somiglianza dell'immagine" recita la celebre osservazione di Ludwig Wittgenstein (1967: 234). Di fatto, la non completa aderenza morfologica non costituisce la mancata aderenza al mondo reale: la distorsione del contorno, l'amputazione di una parte, la discromia o l'alterazione delle proporzioni non determinano un tradimento dell'originale – come invece vorrebbe la filosofia platonica, fondata sulla corrispondenza formale delle parti<sup>9</sup> – poiché non è detto che il riflesso del mondo vada ricercato nella fedeltà della copia. Se pensiamo, per esempio, alle caricature o alle fotografie in bianco e nero, come suggerito dall'indagine di James Gibson, possiamo già comprendere i limiti dell'oggettività platonica. Queste immagini, lontane dall'originale proprio in quegli aspetti che Platone considerava essenziali per la riproducibilità, dimostrano quanto ci sia bisogno di elaborare nuovi parametri di somiglianza che non siano rintracciabili esclusivamente nei contorni superficiali dell'oggetto.

---

<sup>9</sup> Nel *Sofista*, rispondendo all'esigenza di separare l'immagine-copia dalla rappresentazione, Platone contrappone la mimesi icastica (*εἰκαστική μίμησις*), "realizzata in base alle misure del modello, in giusta proporzione secondo lunghezza, larghezza, profondità, riproducendone esattamente i colori in modo conveniente alle singole parti" (*Sofista*, 235 d), all'immagine pittorica che, essendo imitazione fantastica (*φαντάστική μίμησις*), "realizza apparenze e non rappresentazioni" (*Sofista*, 236 c). La riflessione platonica non va letta nell'ottica della condanna dell'infedeltà dell'immagine ma nella prospettiva che vuole l'immagine pittorica slegata da una relazione di verità non tanto con l'oggetto rappresentato quanto con il soggetto osservatore. Cfr.: Napolitano Valditara, 2007.

I said that a picture actually had many different dimensions of fidelity to an object, not just one [...]. There is some sort of correspondence but it must be of a very different kind than the one defined. In order to describe this relational or higher-order correspondence, we need a new optics not limited to rays of light (Gibson 1971: 28).

Con queste parole lo psicologo statunitense afferma la necessità di trovare una “new optics” in grado di ristabilire in cosa effettivamente vada rintracciata la “fedeltà all’oggetto”, ovvero ciò che rende possibile che il referente continui a essere presente nell’immagine e a godere di quella riconoscibilità che soltanto un’immagine in una qualche misura conforme può consentirgli. Una caricatura, infatti, non esprime fedeltà morfologica nei confronti della persona ivi rappresentata alla stregua di una fotografia cui sia stata alterata, se non addirittura rimossa, la scala cromatica.

I suggest that it is a display of optical information and that optical information does not consist of either spots of color or conventional figures with assigned meanings. It comes in an optic array, to be sure, but the array is composed of a hierarchy of nested units, not of rays. [...]. Here is a formal definition. *A picture is a surface so treated that a delimited optic array to a point of observation is made available that contains the same kind of information that is found in the ambient optic arrays of an ordinary environment (ivi: 31)*<sup>10</sup>.

Nella sua “new theory of pictorial information”, Gibson trova nell’*informazione* la misura della somiglianza: anche se le linee sono distorte o la luce invertita, può tuttavia esistere un collegamento di filiazione tra la cosa e la sua rappresentazione poiché ciò che rende un’immagine immagine di qualcos’altro è il fatto che questa trasmetta la stessa informazione contenuta nell’oggetto rappresentato. Questa teoria dell’informazione non soddisfa, però, il principio di intenzionalità difeso da Danto (1986) e Wollheim (1987), secondo cui l’intenzione dell’autore è la vera garanzia della corretta ricezione dell’immagine. Trasmettere la stessa cosa trasmessa dall’originale non è per loro condizione sufficiente perché un’immagine venga letta correttamente: l’informazione è un dato che resta sempre legato al campo della percezione e dipende, di conseguenza, dalla soggettività dello spettatore. Probabilmente ciò che più importa ai fini della ricezione dell’immagine è che vi sia un’esperienza di somiglianza all’interno della percezione. Bisognerà allora tornare alla *Diottrica* di Cartesio (1637) in cui viene presentata, per la prima volta, la teoria della somiglianza soggettiva secondo cui un’immagine è immagine

---

<sup>10</sup> In corsivo nel testo originale.

di un oggetto quando l'immagine suggerisce la stessa esperienza che avremmo percepito in presenza dell'oggetto: "la stessa cosa dobbiamo pensare delle immagini che si formano nel nostro cervello e osservare che si tratta solo di renderci conto come possano fornire all'anima il mezzo di sentire tutte le diverse qualità degli oggetti cui si riferiscono" (Cartesio, 1983: 233- 234). Basata quindi sul "sentire" soggettivo dello spettatore, la somiglianza non è più un dato concreto ma piuttosto una sensazione interna all'occhio di chi guarda. Christopher Peacocke (1987), dal canto suo, insoddisfatto della teoria della percezione oggettiva (che restringe il campo della ricezione alla sola superficie dell'oggetto) e della soggettività percettiva (che sembra al contrario affidarsi esclusivamente all'esperienza interna del soggetto ignorando la percezione reale dell'oggetto), tenta una terza via e unisce il principio di pittorialità al principio di intenzionalità recuperando la teoria del riconoscimento inizialmente promossa da Gombrich (1960) e, in tempi più recenti, dagli studi di Lopes (1996; 2005).

### **1.2.1 L'immagine guadalupana e la teoria del riconoscimento**

Affinché la questione della somiglianza non finisca per fare eco a se stessa riducendo i propri postulati a un'aporia irrisolvibile, desideriamo introdurre un'ultima prospettiva che speriamo possa coniugare le differenti teorie fin qui esposte. Spostando il fuoco e avvicinandoci al problema dal punto di vista della "teoria del riconoscimento" sarà certamente possibile trovare una nuova via d'accesso alla relazione tra l'oggetto dell'immagine (la rappresentazione) e il suo soggetto (il referente). Facendo nostro il quesito di Wunenburger ci chiediamo allora: "come può una realtà apparire sotto un'altra forma e come può questa alterità mantenere un'identità che consenta di riconoscere il significato dietro il significante?" (1999: 180). Proviamo a rispondere grazie a un passaggio de *Le immagini e la mente rappresentazionale* di Dominic Lopes che riportiamo di seguito:

La teoria della raffigurazione basata sul *riconoscimento*<sup>11</sup> consente di identificare oggetti in immagini anche quando vi è una scarsa similarità fra immagine ed oggetto. Le immagini sono in genere piatte, statiche e relativamente piccole; tuttavia, quando sono proiettati sulle superfici delle immagini (anche senza rispettare le regole della prospettiva) gli oggetti reali tri-dimensionali in movimento appaiono in un modo che non sconfigge sempre la

---

<sup>11</sup> Il corsivo è nostro.

robustezza del riconoscimento. Possiamo comunque essere più precisi. Per ogni dimensione della variazione secondo la quale un oggetto cambia, possiamo misurare il grado in cui l'oggetto resta riconoscibile. In maniera simile, possiamo misurare la riconoscibilità di oggetti sottoposti a mutamenti imposti dalla loro proiezione come figure piatte sulle superfici delle immagini. E possiamo anche misurare la riconoscibilità degli oggetti per come sono resi in differenti metodi di disegno, da quello ingegneristico al cubismo (Lopes, 2005: 71).

Ciò che ci resta da capire è se lo statuto della somiglianza fin qui elaborato sia applicabile all'immagine della Virgen de Guadalupe, ovvero se sia possibile un qualche rapporto di corrispondenza con il suo modello celeste. Per rispondere a questo quesito dobbiamo necessariamente aprire il nostro percorso di indagine a due differenti prospettive. Nella tradizione cristiana inaugurata dal *Nican mopohua* e consacrata dalla teologia coloniale e contemporanea - che hanno riconosciuto l'origine divina della tela - l'immagine guadalupana è il riflesso speculare della Signora del Tepeyac autoimpressosi sulla *tilma* di Juan Diego. Come prova delle apparizioni, infatti, la Signora invia l'*indio* neofita presso la casa del vescovo Juan de Zumárraga affinché mostri *la señal*, un segno miracoloso che confermi la veridicità delle visioni: non appena Juan Diego apre il suo mantello compare sulla tela l'immagine di una giovane *mestiza*, avvolta in una tunica finemente ricamata e un mantello impreziosito da stelle dorate mentre raggi luminosi fendono le nuvole e incorniciano la figura che, sorretta da un angelo, poggia al centro di una mezza luna. Come Cristo si mostra nel *mandylion*<sup>12</sup> e nella sindone, veroniche<sup>13</sup> del suo volto che per impressione hanno accolto l'immagine in esse contenuta direttamente dal corpo di quella immagine, così la Madonna si rende visibile e si consegna alla Nuova Spagna nell'*ayate juandeguiño*, vera-icona dell'immagine della Madre di Dio. Se, invece, riteniamo che a disegnare la tela guadalupana sia stato un artista di epoca coloniale, probabilmente rintracciabile nella figura del pittore indigeno Marcos (O'Gorman, 1986), la questione

---

<sup>12</sup> Il *mandylion*, conosciuto anche come immagine di Edessa, raffigura il volto di Cristo ed è venerato dalle comunità cristiane d'oriente. Nonostante le diverse versioni delle storie apparse intorno alla fine del VI secolo, i racconti sull'origine e la diffusione dell'immagine riportano tutti un dato fondamentale: Cristo ha impresso l'immagine del suo volto su un lenzuolo di stoffa, creando così la prima vera icona di se stesso. Cfr.: H. Bredekamp, 2015: 137-142; D. Freedberg, 2009: 309-318; M-J. Mondzain, 2006: 237-254.

<sup>13</sup> Dalla fusione dell'aggettivo latino «vera, verae» e del sostantivo greco «εἰκών,-ονος» nasce il termine «veronica» (vera-icona), espressione che indica l'immagine acheropita portatrice dell'immagine divina.

della somiglianza dovrà fare i conti con un referente *invisibile*. Sebbene l'autore della tela non abbia avuto un confronto diretto con la donna rappresentata, ci azzardiamo a proporre, anche in questo caso, la validità della somiglianza. Il dipinto, infatti, anche se non può basarsi su un referente presente nella percezione immanente, raffigura l'immagine della Madonna secondo gli schemi rappresentativi della tradizione iconografica occidentale. Di fatti, pur non conoscendo il reale volto di Maria e non potendo confermarne la somiglianza formale con il disegno Guadalupano, se applichiamo la teoria del riconoscimento che coniuga la pittoricità dell'immagine all'intenzionalità dell'artista, possiamo riconoscere l'immagine della Madonna in conformità con tutte le immagini mariane della tradizione. Si tratterà, allora, di una somiglianza che non deriva da una corrispondenza oggettiva con il modello ma, anche nel caso della realizzazione pittorica, da una rintracciabilità del soggetto all'interno della sua rappresentazione iconica.

### 1.3 L'occhio, lo sguardo, la visione

L'immagine, abbiamo detto, può essere concepita come copia, fedele riproduzione del reale, e come rappresentazione, espressione dissomigliante dal referente. Nel secondo caso, come spiega Alberti nel libro primo della sua opera sulla pittura, “[d]elle cose quali non possiamo vedere, neuno nega nulla appartenersene al pittore. Solo studia il pittore fingere quello si vede” (Alberti, 1980: 10). L'immagine, quindi, è ciò che può essere visto e non necessariamente ciò che è simile a qualcos'altro. L'immagine si dà come dato visibile indipendente al nostro poterla vedere eppure esistente per noi solo nel momento in cui la vediamo. “Le immagini si aprono e si chiudono come i nostri corpi che le guardano”. (Didi-Huberman, 2008: 1). Ripensando allora alle parole di uno dei momenti più intensi della letteratura brasiliana contemporanea, leggiamo nella conclusione di *A paixão segundo G.H.*:

*O mundo independia de mim - esta era a confiança a que eu tinha chegado: o mundo independia de mim, e não estou entendendo o que estou dizendo, nunca! nunca mais compreenderei o que eu disser. Pois como poderia eu dizer sem que a palavra mentisse por mim? como*

poderei dizer senão timidamente assim: *a vida se me é. A vida se me é*, e eu não entendo o que digo. E então adoro... (Lispector, 2009: 179)<sup>14</sup>.

Nelle parole di Clarice Lispector, apparentemente lontanissime dalla nostra riflessione, possiamo invece rintracciare un riflesso di quanto stiamo cercando di dimostrare. La vita del mondo che mi circonda *indipende* da me, ovvero si realizza secondo un paradossale rapporto di non dipendenza, poiché non sono io a determinare la vita delle cose, e insieme di dipendenza, poiché è necessaria la mia presenza percettiva affinché le cose abbiano un'esistenza *per me*. In questo senso possiamo affermare, parafrasando ancora le parole della scrittrice, che le immagini *mi sono*, cioè *mi si danno* attraverso di me: seppur perfettamente autonome nella loro datità<sup>15</sup>, in realtà esse esistono solo in quanto esistenti nella mia percezione. "La percezione è dunque un paradosso, e la cosa percepita è essa stessa paradossale: esiste solo in quanto qualcuno può percepirla" (Merleau-Ponty, 2004: 25). "Figlia dell'occhio" (Pasini, 2012: 14), l'immagine vive della qualità di poter essere vista e della facoltà del soggetto di poterla vedere, secondo una reciprocità che si realizza nell'atto stesso della ricezione visiva. Autonoma e dipendente insieme, l'immagine è un fenomeno esterno e interno al nostro occhio. Luogo della percezione, l'occhio non solo riceve e accoglie il dato visivo nella datità della sua morfologia ma, nel momento in cui il dato entra nella traiettoria della nostra pupilla, lo rielabora a seconda delle informazioni contenute nell'occhio stesso<sup>16</sup>.

### 1.3.1 Il chiasmo degli sguardi: la visione e la memoria sociale

È dunque evidente che nel gioco dell'immagine vista e dell'occhio guardante entrano in gioco elementi che, per quanto simili, svolgono tuttavia funzioni assai diverse. Se infatti l'immagine è il riflesso esteriore di un oggetto che si offre nel suo aspetto visibile, l'occhio rappresenta esclusivamente la capacità, comune a tutti, di poter prendere parte

---

<sup>14</sup> Il corsivo è nostro.

<sup>15</sup> Commentando l'*epochè* husserliana, scrive Wunenburger: "se guardare il mondo dipende pur sempre da un atto del soggetto, il mondo è però sempre già là, nella sua trascendenza originaria" (1999: 120)

<sup>16</sup> L'immagine che qui prendiamo in analisi, quindi, non sarà soltanto per come essa si presenterà al nostro occhio ma per come noi la vedremo e saremo in grado di percepirla. "L'occhio è la sede della vita, della personalità dell'anima; la pupilla è la finestra dell'anima sul mondo, attraverso la quale l'anima si esprime ed entra in rapporto con il mondo" (Simone – Felici, 1973: 29-30).

all'esperienza visiva di tale oggetto. Lo sguardo – da non confondersi con l'atto del guardare che, come abbiamo appena detto, è pertinenza dell'occhio – è quell'insieme di strutture culturali e sociali che determinano il frutto del nostro guardare, ovvero la visione. La visione, di fatto, non corrisponde alla semplice esposizione di una visibilità a un organo percepente, ma all'esperienza finale che deriva dall'incontro tra un'immagine data e uno sguardo specifico. In altre parole, l'occhio rappresenta la capacità di base che rende possibile l'esperienza visiva mentre lo sguardo è il depositario di tutte quelle informazioni sedimentate che determinano il *modus* del guardare. All'interno dell'equazione percettiva, l'immagine e l'occhio costituiscono la cifra invariabile, il dato fisso nel tempo e nello spazio, a differenza dello sguardo che si ri-colloca ogni volta come l'incognita che determinerà il risultato della visione. Come leggiamo in Alain Bosquet<sup>17</sup>:

Quando contemplo una tela, so che la sua immagine è stata "bloccata": vi posso tornare quando voglio, lei non è cambiata, anche se sono cambiate in me le segrete sensazioni che lei ogni volta mi ispira, e ogni volta ne modificano gli elementi, le diramazioni, le interpretazioni. Questa immagine dura in me. Ha limiti, e io posso fare di tutto per ignorarla, ma devo comunque ritornarvi e scoprire che per me è sempre diversa (Bosquet, 1971 citato in Wunenburger, 1999: 240).

Tuttavia, anche se l'immagine è "bloccata", ovvero invariabile nella sua morfologia, ciò non determina che il significato in essa contenuto dipenda esclusivamente dallo sguardo che di volta in volta le si avvicina. Affidare l'interpretazione del dato esclusivamente al campo dell'interpretazione soggettiva di fatto svuoterebbe l'immagine dei suoi significati originali. L'immagine, invece, è di centrale importanza nel triangolo immagine-occhio-sguardo poiché costituisce il punto di partenza su cui costruire la nostra percezione. Lo sguardo, infatti, coglie un'informazione che, se è variabile a seconda dell'immaginario che si porta dentro, non è tuttavia arbitraria rispetto al contenuto dell'immagine. Se l'immagine non contenesse in sé parte delle sue possibili letture, sarebbe impossibile per lo sguardo cogliere il senso dell'immagine e questa reciprocità è ciò che consente allo sguardo di non precipitare nell'inganno del relativismo che finirebbe per fare dell'immagine un riflesso costantemente mutevole e schiavo dei capricci dell'immaginazione. Se quindi lo sguardo possiede autonomia e indipendenza capaci di

---

<sup>17</sup> Bosquet, 1971: 104-106.

elevare il soggetto da una dimensione di passiva ricettività, per dotarlo della capacità di leggere e interpretare il dato sulla base delle proprie conoscenze pregresse, è tuttavia necessario che l'immagine contenga in sé una certa oggettività che permetta la corretta comunicazione del dato. "[O]gni atto di lettura avviene all'interno di un contesto, di un'intelaiatura storico-sociale detta cornice, che riduce il numero dei possibili significati" (Bal, 2009: 211). Ciò implica che i significati dell'immagine si inscrivono all'interno della sua "cornice" di senso: se la scavalcano, allora tradiscono l'immagine stessa. Vedere un'immagine e riconoscerla in tutti i suoi significati equivale a dire che la struttura dell'occhio – formatasi su "un cogito già pieno, già abitato da immagini in grado di corrispondere a dei contenuti e a delle forme" (Wunenburger, 1999: 122) – comprendeva già quel tipo di informazione all'interno dell'immaginario del soggetto guardante, il quale finisce per prendere posto *nella* visione, passando così da guardante a guardato, e viceversa: "Noi siamo degli esseri guardati, nello spettacolo del mondo. Ciò che ci fa coscienza ci istituisce al tempo stesso come *speculum mundi*" (Lacan, 1979: 77). Il soggetto diviene parte dello spettacolo visivo entrando in un rapporto di reciprocità interscambiabile con gli altri oggetti protagonisti secondo quel rapporto chiastico degli sguardi che Niccolò Cusano descrive nel 1453 nel suo *De visione Dei*. Persuaso che le immagini possedano un proprio sguardo di cui si servono per seguire l'osservatore, Cusano commenta, a proposito di un autoritratto di Rogier van der Weyden<sup>18</sup>: "ciascuno di voi sperimenterà di essere visto da solo da qualunque luogo l'avrà guardata. [...] Ci meraviglieremo, dapprima, di come sia possibile che l'immagine guardi contemporaneamente tutti e ognuno" (Cusano, 1972b: 544). La spiegazione sembra arrivare da Merleau-Ponty quando, parlando della relazione tra il pittore e l'opera, scrive: "[t]ra lui e il visibile, i ruoli inevitabilmente si invertono. Ecco perché tanti pittori hanno detto che le cose *li* guardavano [...] non si sa più chi vede e chi viene visto, chi dipinge e chi viene dipinto" (Merleau-Ponty, 1989: 26).

### 1.3.2 La tela guadalupana: un'immagine viva?

---

<sup>18</sup> Il ritratto è andato perduto e non disponiamo di informazioni utili all'identificazione dell'opera.

Il chiasmo degli sguardi, che pone come premessa di base che le immagini possiedano occhi guardanti, introduce la questione problematica della *vita* dell'immagine. "La certezza che le immagini siano fatte di 'materia inanimata' non fa che aggravare questo problema, in quanto da esse ci si aspetta molto di più che un semplice riflesso di proiezioni" (Bredekamp, 2015: 11). Come possono le immagini, oggetti inorganici, essere vive? "Aby Warburg ha intuito come nessun altro questo doppio binario di inorganicità e vita propria. In un frammento della sua opera mai pubblicata sulla psicologia dell'arte, egli annota questo aforisma: *Tu vivi e non mi fai nulla*", parole che molto probabilmente rappresentano "più una supplica che una certezza" (ivi: 12). Cusano espone nei *Dialoghi dell'idiota* la sua teoria sullo stato di vita e di morte delle immagini:

Una immagine per quanto perfetta, se non può essere più perfetta e più conforme all'esemplare, è meno perfetta di una immagine imperfetta qualunque, che ha la potenza di conformarsi sempre più senza limitazione, all'esemplare inaccessibile, – in questo imita l'infinità nel mondo che le è possibile; come, se un pittore facesse due immagini, delle quali una morta sembri più simile a lui in atto e un'altra viva, meno simile, ma capace di farsi sempre più conforme a lui, spinta a muoversi dal suo soggetto – nessuno dubiterebbe che la seconda sia più perfetta in quanto imita di più l'arte del pittore [...] (Cusano, 1972a: 514).

Secondo il filosofo, quindi, le opere che condividono con il loro modello un grado troppo elevato di somiglianza sono immagini morte, perché prive di quello slancio verso la perfezione, auspicata e mai raggiunta, che invece risiede nello scarto delle immagini pittoriche meno somiglianti. Nell'imperfezione della rappresentazione, diremo noi, si manifesta la vitalità dell'immagine. Nella riproduzione perfetta del modello immagine e oggetto si esauriscono in se stessi, annullandosi l'una nell'altro poiché quando la copia riproduce esattamente il suo referente, il quadro perde la sua ragion d'essere. Al contrario, nella differenza della dissomiglianza si sviluppa un movimento dinamico che *tende a infinito* e in cui nasce la vita dell'immagine. Come i due amanti dell'antica urna greca di Keats<sup>19</sup>, bloccati nella stasi di un eterno dinamismo, così la pittura dissomigliante, nel suo continuo tender-si verso il modello, esprime la potenza dell'immagine che si apre alle molteplici forme dell'infinito. Durante la seconda metà del Novecento il pittore e scultore Elio Marchegiani ritorna sulla questione dell'organicità con un'interessante proposta artistica. La serie *Gomme*, prodotta tra il 1971 e il 1973, consiste in quadri di tele

---

<sup>19</sup> Cfr.: J. Keats, 1996.

di caucciù naturalmente destinate a disgregarsi nel tempo. L'idea dell'artista risponde al tentativo di creare opere capaci di partecipare al ciclo della vita – e quindi della morte – dove la tecnica si ferma nel momento in cui non è più in grado di sostenere l'immagine. La gomma delle tele racconta una storia di mutevolezza, in cui l'opera non si pone più come l'elemento invariabile della percezione ma varia insieme alla mutevolezza dello spettatore. Tuttavia, non ci sembra che i due campi visivi, quello dell'immagine e quello dell'osservatore, entrino davvero in contatto secondo la formula chiasmica degli sguardi. Opera e spettatore restano relegati ognuno nella propria sfera percettiva senza realizzare una vera comunicazione. Con l'esempio delle tele di Marchegiani vogliamo dimostrare quanto la vitalità di un'opera non dipenda necessariamente dalla sua organicità. Il caucciù, biologicamente *vivo*, non sembra essere animato da quella stessa *vitalità* di cui parla Cusano: nella chimica della gomma, infatti, manca quel movimento creatore capace di sintonizzare la percezione dello spettatore con gli occhi dell'opera e viceversa. Anche nella tela guadalupana, se vogliamo, si pone la questione dell'organicità. Le fibre di agave di cui è fatto l'*ayate* rappresentano un elemento interessante nella storia della devozione. Secondo la tradizione apparizionista, infatti, una delle prove della miracolosità dell'immagine è rappresentata dal fatto che la sua tela vegetale, nonostante sia stata esposta fino al 1647 senza alcun tipo di protezione, non ha riportato alcun danno. Nel tentativo di trovare un compromesso tra il piano biologico e quello metafisico, ci appare quanto mai saggia l'osservazione di Leonardo da Vinci secondo cui la pittura "in sé non è viva, ma esprimitrice di cose vive" (Leonardo da Vinci, 1995: 187). Confermando la prospettiva del maestro, l'immagine guadalupana prende vita non dalla materia di cui si compone ma dai significati che la materia veicola. Le immagini vive dimenticano per un attimo di essere l'oggetto della visione e diventano piuttosto "esse stesse soggetti, quasi-persone" (Pinotti, 2009: 14) dotate di quegli occhi guardanti che permettono di ricevere a loro volta lo sguardo dell'osservatore. Sguardo che si muove sulla tela grazie all'immaginario invisibile che lega alla sua struttura ottico-antropologica i significati simbolici dell'immagine poiché "[l]'uomo vede a seconda dei rapporti in cui sta col mondo" (Bahr, 1945: 50), ovvero secondo la lente con cui legge e interpreta il reale. "L'attività percettiva consiste pertanto nella congiunzione di immagine soggettiva e immagine oggettiva in un punto preciso dello spazio, quello in cui il corpo proprio

incontra i corpi esterni” (Wunenburger, 1999: 242). Il terreno visivo proiettato dall’immagine e su cui lo sguardo si muove nasce quindi da una relazione di reciprocità semantica: lo sguardo legge l’immagine attraverso la propria struttura antropologica ma a sua volta l’immagine contiene già in sé i limiti entro cui lo sguardo si muove. Da parte nostra, quindi, consideriamo la vitalità dell’immagine guadalupana come la conseguenza, alla maniera della teoria del riconoscimento di Gombrich e Lopes, di una congruenza tra dati e percezione, ovvero come il frutto dell’incontro tra il dato esterno e l’immaginario interno dell’Io.

## Capitolo secondo

## *Oltre la tela: immagine, simbolo, icona*

Sotto l'azzurro fitto  
del cielo qualche uccello di mare se ne va;  
né sosta mai: perché tutte le immagini portano scritto:  
«più in là».

E. Montale, *Maestrale* (1925)

### **2.1 La presenza dell'assenza**

Ripartendo dal parallelismo tra segno verbale e segno iconico, possiamo affermare che proprio come le parole non sono portatrici se non dell'idea dell'oggetto che designano, allo stesso modo le immagini rendono visibile un oggetto assente. Nella messa in immagine di una forma, cioè nella distanza che la separa come oggetto dalla sua rappresentazione, la forma "è chiamata a esistere per una seconda volta: è, nello stesso tempo, Medesima e Altra, perché deve essere la propria immagine somigliante ma anche essere sufficientemente distinta dal modello, per poter apparire come immagine e non come l'essere originario" (Wunenburger, 1999: 137). L'immagine, semi-concreta e semi-astratta a un tempo, si pone come oggetto conoscibile all'esperienza percettiva e, simultaneamente, si fa veicolo di un significato che è fuori da sé. L'immagine, dunque, "presenza di una 'assenza' o viceversa", secondo la celebre definizione di Hans Belting (2009: 87) si caratterizza per l'assenza dell'oggetto rappresentato con il quale mantiene, tuttavia, una relazione di necessaria e mutua dipendenza. Inseparabile dal suo modello, l'immagine riproduce la morfologia dell'oggetto, gli offre una forma visibile che altrimenti, in mancanza del referente, non saremmo in grado di percepire. La *mimesis*, ovvero la capacità dell'immagine di duplicare il reale, di trasferire gli oggetti all'interno di un confine visibile seppur non originale, la ri-presentazione di un qualcosa attraverso la rappresentazione, determina uno sdoppiamento all'interno dell'immagine stessa. Da un

lato l'immagine, grazie alla somiglianza, ripropone un oggetto assente rendendolo presente; dall'altro, il suo essere riproduzione seconda, sottolinea l'assenza dell'oggetto altrimenti invisibile. L'immagine crea una distanza con il proprio modello, essendo riproduzione e non originale, e determina così un distacco dell'Essere (assente) dalla sua Forma (presente). Antecedente della teoria della presenza-assenza di Belting, Platone (*Repubblica* VII), fin dagli albori della filosofia dell'immagine, aveva individuato la natura "assente" della raffigurazione nel fascino ambiguo del "teatrino delle ombre" (Bredekamp, 2015: 23). Metafora della stoltezza umana, la caverna platonica è il luogo in cui si consuma l'inganno della conoscenza<sup>20</sup>: incapaci di andare oltre la proiezione inconsistente, di squarciare il velo di Maya che ci separa dalla verità del mondo, ci affidiamo all'apparenza della *doxa*. Le immagini, semplici ombre sulla parete di roccia, ci conducono sul cammino della falsità allontanandoci dal fuoco dell'*aleteia* da cui dipartono, come emanazione secondaria, le proiezioni delle immagini schiografiche<sup>21</sup>, "flessibili residui formali" (Sacco, 2005: 60). L'immagine, dunque, mette in luce l'assenza dell'oggetto rappresentato: se c'è l'immagine di conseguenza non c'è l'oggetto.

Tuttavia la vera grande forza delle immagini non risiede nel loro darsi come rappresentazioni di oggetti assenti ma, al contrario, nella capacità di rievocarne la presenza attraverso la loro messa in immagine. Questa infatti, se da un lato è la prova dell'assenza del referente, dall'altro è l'unico mezzo in grado di riconsegnarlo alla nostra esperienza, ovvero, di rendercelo presente. "[L]a pittura", scrive David Freedberg commentando un passo di Leon Battista Alberti, "rende presenti gli assenti e vivi i morti; aiuta la memoria e la capacità di riconoscere; può ispirare timore; può far nascere un sentimento di religiosa devozione; e infine, proprio come la scultura, può trasformare il

---

<sup>20</sup> Il mito della caverna è stato a lungo oggetto di interpretazioni errate che hanno ingiustamente dipinto il profilo di un filosofo avverso a qualunque rappresentazione pittorica. Grazie al contributo di Ernst Cassirer durante la conferenza "Eidos ed eidolon" del 1922, la teoria platonica viene finalmente riscattata dall'accusa della condanna delle immagini, le quali in alcuni casi possono proporsi come modelli per il raggiungimento di una crescita individuale e collettiva. Platone, dunque, non rinnega il valore dell'*eidolon* in quanto tale ma l'uso scorretto, ambiguo e mistificante che ne può essere fatto.

<sup>21</sup> «Σκιά», secondo la traduzione di Guidorizzi, 1991 significa sia «ombra» sia «immagine speculare».

valore della materia priva di figurazioni” (Freedberg, 2009: 73). Scrive infatti Alberti nel secondo libro del *De pictura* (1435):

Tiene in sé la pittura forza divina non solo quanto si dice dell'amicizia, quale fa gli uomini assenti essere presenti, ma più i morti dopo molti secoli essere quasi vivi, tale che con molta ammirazione dell'artefice e con molta voluttà si riconoscono. Dice Plutarco, Cassandro uno de' capitani di Alessandro, perché vide l'immagine d'Alessandro re tremò con tutto il corpo; Agesilao Lacedemonio mai permise alcuno il dipignesse o isculpisse: non li piaceva la propria sua forma, che fuggiva essere conosciuto da chi dopo lui venisse. E così certo il viso di chi già sia morto, per la pittura vive lunga vita (Alberti, 1980: 44).

A questo punto, allora, ci chiederemo come l'immagine possa contenere una maggiore o minore somiglianza con l'originale e rimanere comunque soltanto un'immagine, ovvero come possa “replicare il reale, pur essendo altra da esso, e [...] essere nello stesso tempo assenza o negazione della realtà rappresentata” (Wunenburger, 1999: 138-139). Heidegger, nel suo breve trattato *Identità e differenza*, offre una chiara spiegazione a questo dilemma. Contraddicendo il pensiero comune che trova in  $A=A$  il principio di identità, scrive il filosofo: “la formula  $A=A$  parla di uguaglianza. Essa non nomina A come lo stesso. In tal modo la formula corrente del principio di identità occulta proprio ciò che il principio vorrebbe dire: A è A, vale a dire ogni A è esso stesso lo stesso” (2013: 28). Secondo la matematica heideggeriana, quindi, l'immagine è uguale al suo referente nel senso che ne propone una somiglianza che non coincide con un'identità ontologica: l'immagine *non* è il suo modello, sebbene gli somigli o, addirittura, sia uguale a lui. Mantenere le due entità su piani distaccati è fondamentale per comprendere la reale natura dell'immagine: una rappresentazione, in quanto riformulazione di un'idea, raffigurazione di una persona o di una divinità, ricostruzione di un paesaggio o di un oggetto, *non* è quell'idea, quella persona, quella divinità, quel paesaggio o quell'oggetto ma solo ed esclusivamente la sua messa in immagine. Presenza dell'assenza, l'immagine non contiene l'essere dell'oggetto rappresentato ma si apre al suo stesso essere, divenendo “presenza” del suo proprio spirito. “L'immagine, come spazio riproduttivo di forme, non esce dunque dal cerchio dell'essere, anche se si mantiene alla periferia, là dove l'essere si dà nel registro del molteplice e del riflesso” (Wunenburger, 1999: 204). In altre parole, nella distanza che intercorre tra l'immagine e la rappresentazione si realizza la presenza della Forma *nell'assenza* dell'Essere. Tuttavia, le immagini si danno come mezzo privilegiato per

intraprendere un percorso che porti l'uomo alla conoscenza fuori da sé: superficie della sostanza delle cose, l'immagine rappresenta il primo momento della percezione degli oggetti del mondo. L'uomo che desidera avere una corretta conoscenza delle cose dovrà dunque alzare lo sguardo dalle proiezioni delle figure, immaginare gli interminati spazi oltre la siepe di pietra e andare così alla ricerca di ciò che si nasconde oltre l'illusione delle ombre, servendosi degli oggetti a immagine di come "rampa di lancio verso il cielo" (Bredekamp, 2015: 28). È proprio in questa prospettiva che dobbiamo leggere la tela della *morenita*: nell'icona guadalupana non vi è alcuna sovrapposizione tra il piano ontologico e quello della rappresentazione. Se l'Essere fosse presente nella Forma, se il divino si trasferisse nella materia, allora dovremmo affermare la presenza fisica dell'Essere trascendente all'interno dell'immagine. La Guadalupana, invece, sebbene presente in immagine, resta assolutamente separata dalla realtà immanente della rappresentazione. Questa distanza tra i confini materiali dell'immagine e la trascendenza del referente in essa rappresentato non sminuisce il potere evocativo dell'icona ma, al contrario, è proprio ciò che rende l'immagine di culto una porta aperta verso il Cielo.

## 2.2 Al di là del visibile: l'immagine simbolica

Volendo seguire l'invito di Platone ad andare oltre il dato visibile, a cercare il vero significato delle cose oltre l'ombra proiettata sulla parete delle nostre moderne caverne virtuali, lasceremo da parte le imitazioni dell'apparenza – quella "*φανταστική μίμησις*" da cui il filosofo ci mette in guardia – per indirizzare il nostro sguardo verso la dimensione invisibile delle immagini simboliche. Non potendo dedicarci in questa sede alla storia del segno simbolico<sup>22</sup>, ché troppo ci allontanerebbe dalla nostra riflessione, ci limiteremo a descrivere cosa intendiamo quando diciamo che l'immagine della *Virgen de Guadalupe* è a tutti gli effetti un'immagine simbolica. Questa si presenta ai nostri occhi quale immagine *piena*, forte di una profondità semantica che supera il sensibile e si colloca nello spazio dell'invisibile. L'immagine invisibile, doppio immateriale che si ubica oltre la materia, costituisce il senso che trascende il dato della percezione e rappresenta, secondo la definizione di Merleau-Ponty, "il rilievo e la profondità del visibile" (Merleau-Ponty,

---

<sup>22</sup> Per maggiori approfondimenti si veda Todorov, 1984.

1967: 44). Orizzonte di senso che oltrepassa la mimesi della raffigurazione, l'immagine invisibile è quell'eccedenza che riempie di senso la rappresentazione e che va al di là della rappresentazione stessa. Questa, "restituzione del mondo in immagine", si mostra quale "la restituzione di ciò che viene appreso attraverso i nostri sensi in immagini, cioè in forme che in qualche modo, a partire da un dato, vogliono vedere al di là del dato stesso" (Franzini, 2011). Tuttavia, l'immagine materiale costituisce il punto di partenza da cui si eleva lo spazio dell'invisibilità: sebbene il senso dell'immagine si trovi oltre la superficie delle forme, queste rappresentano la condizione necessaria all'esistenza dell'immaginario che le trascende. Di fatto, definito da Mikel Dufrenne come "l'invisibile di cui è gravido il visibile" (Dufrenne, 2004: 199), l'universo di senso che si apre oltre i confini materiali ha bisogno del dato fisico per potersi presentare sull'orizzonte visivo dello spettatore, ovvero "ha necessità delle rappresentazioni", scrive Elio Franzini nella sua *Fenomenologia dell'invisibile*, "per esibire il proprio senso" (Franzini, 2001: 207).

Il problema dell'essenza dell'immagine, quindi, non è quello di un mondo ideale dietro al mondo materiale, ma è quello di un mondo materiale che si apra all'abisso che esso è per se stesso. La materia come infinita potenza, come apertura di questo mondo a se stesso, alla sua capacità di creare senso senza fine (Ferrari, 2013: 25.26).

Secondo quanto scrive Cassirer a proposito dell'arte e del linguaggio,

ciascuna di queste forme crea e fa emergere da se stessa un suo proprio mondo di significato. In esse si manifesta l'autodispiegamento dello spirito: e soltanto per mezzo di esse sussiste per lui una 'realtà', un essere determinato organico. Non imitazioni di questa realtà, ma *organi* di essa, sono ora le singole forme simboliche, in quanto solo per mezzo loro il reale può essere assunto a oggetto della visione spirituale e quindi come tale divenire visibile (Cassirer, 1961: 16).

Per Cassirer, quindi, la funzione simbolica di un'immagine inizia fin dalla rappresentazione sensibile: è dal visibile che prende le mosse lo spirito dell'invisibile poiché è dall'immagine che nasce il simbolo. Da parte nostra riteniamo che se in un primo momento l'immagine rappresenta il supporto necessario affinché lo spirito si *formi nella forma*, ovvero si "autodispieghi" in un rapporto di dipendenza che vincola la sua esistenza alla materia che lo contiene, in un secondo tempo, l'invisibile, una volta organizzatosi nell'ordine della materia, si distacca da questa per generare una catena di significati che la superano completamente.

Vivo nell'illusione che per accedere a ciò che sta dietro basta pulire la superficie dell'immagine: scrutare vuol dire voltare la foto dall'altra parte, significa penetrare nella profondità del rettangolo di carta, raggiungere la sua faccia retrostante (per noi occidentali, ciò che è nascosto è più 'vero' di ciò che è visibile). Ma ahimè, per quanto scruti, io non scopro niente: se ingrandisco non faccio altro che ingrandire la grana della carta (Barthes, 1980: 100).

Con queste parole Roland Barthes ci racconta, attraverso la frustrazione personale di non poter materialmente toccare l'immagine contenuta nella fotografia, quanto l'accesso all'invisibile è possibile soltanto andando oltre la materialità del dato. "Apprendere il senso profondo dell'immagine implica in realtà, al di là della percezione del senso immediato, il disvelamento di un senso indiretto e nascosto, di cui solo una parte, la più superficiale, si concede all'intuizione immediata" (Wunenburger, 1999: 104-105).

Unione di visibile e invisibile, l'immagine simbolica non si sostituisce al senso della rappresentazione e non significa qualcosa di *altro* rispetto a quanto raffigura. Diversamente da quelle metaforiche o allegoriche (che esprimono un contenuto differente dalla forma che danno a vedere), la forma simbolica (che concilia nel suo insieme l'immagine visibile della forma con l'immagine invisibile dell'interpretazione) è "quella attività produttiva mediante la quale lo spirito si dà una propria realtà, un proprio mondo ordinato e formato, una propria esperienza significativa" (Sini, 1991: 37). Il simbolo, quindi, non è un atto di sostituzione, di un qualcosa che sta al posto di qualcos'altro ma, al contrario, è un atto di *mediazione*, cioè di un qualcosa attraverso cui arriviamo al senso profondo oltre l'apparenza. Il simbolo, scrive Gadamer, "non rimanda soltanto al significato, quanto piuttosto lo fa essere presente: esso rappresenta il significato" (Gadamer, 1986: 37), ovvero ne costituisce il corpo invisibile. Secondo il suo stesso etimo, infatti, la parola «simbolo» definisce una realtà doppia e al contempo riunificata. Dal verbo greco «*συμβάλλειν*», che nelle sue diverse accezioni ha come significato principale quello di «mettere insieme», il *σύμβολον* era in antichità un oggetto diviso a metà (una tessera spezzata o un contratto scritto in due copie e consegnate ai due contraenti) che, nel momento in cui veniva ricomposto, permetteva il riconoscimento del reciproco legame di appartenenza tra i possessori delle singole parti. Allo stesso modo l'immagine simbolica, intero spezzato ma ricomposto, ci parla di una dualità tra due parti distinte e, al tempo stesso, di un'unità nella differenza. Anche se "il rapporto tra simbolizzante e simbolizzato

discende da un'unità fondata su una frattura" (Wunenburger, 1999: 279) ciò che realmente definisce la forma simbolica è la sua ricongiunzione. È l'unità il vero carattere distintivo del simbolo, il ritorno, cioè, di due parti a un unico intero. Diversamente, "rischiamo di trasformare il simbolo – e la sua capacità sintetica – in diavolo, cioè in elogio della separatezza tra il visibile e l'invisibile, la rappresentazione e la presenza, lo spazio e il tempo" (Franzini 2008: 41). Il termine «diavolo», infatti, dal greco «διαβάλλειν», cioè «dividere», «contrapporre», «spezzare», rappresenta l'esatto opposto del simbolo: separatrice e allontanatrice, la forma dia-bolica tende alla separazione e alla disgregazione dell'intero mentre quella sim-bolica opera perché tutte le parti tornino insieme. Secondo Hegel, infatti, "il simbolo [...] non è un semplice segno indifferente ma un segno che nella sua exteriorità abbraccia in sé anche il contenuto della rappresentazione che esso fa apparire" (Hegel, 1967: 345). Contenuto e forma "si abbracciano", si riattaccano in una circolarità che trasforma la frattura in un punto di contatto e non di separazione. Per questa ragione il simbolo non vive esclusivamente nel lato invisibile dell'immagine ma nell'inter-spazio in cui visibile e invisibile si sovrappongono e in cui si mettono in gioco reciprocamente, facendo dell'intersezione il luogo dell'incontro tra le dimensioni sensibile e ultra-sensibile. Il significato di un'immagine simbolica non si esprime quindi semplicemente nell'immediatezza della ricezione del dato: si tratta, infatti, di un significato mediato, "raddoppiato da un sovraccarico di senso" (Wunenburger, 1999: 279) che si esprime nella sua pienezza soltanto nella decifrazione dell'invisibile inscritto nel visibile. "Nel simbolo" – continua Wunenburger – "il nesso significante-significato fa appello a un metalinguaggio che arricchisce il senso proprio con un senso figurato" (*ibidem*). Un linguaggio mediato, autoriflessivo, che va oltre la morfologia del dato per raggiungere la radice semantica del testo iconico. Datità e interpretazione, allora, non sono aspetti divisi e staccati tra loro ma elementi interdipendenti che cooperano alla vita dell'immagine simbolica. Il senso completo non è da ricercarsi in una delle due parti ma "nella giustapposizione di due livelli di significato" (*ibidem*) che compenetrano l'uno all'altro secondo quel "rapporto di adesione" (*ivi*: 280) che unisce la forma sensibile a quella intellegibile. Lo spazio simbolico, infatti, frontiera tra la dimensione immanente e la dimensione trascendente, è anche, e soprattutto, "un segno di amicizia, cioè di ricomposizione di un intero a partire da due elementi di differenza" (Franzini, 2011).

L'immagine simbolica, ricongiungimento dell'unità semantica, "è la vita mediante e mediata, non è forma che contiene, ma forma attraverso la quale fluisce la realtà, vi balena, vi si spegne: è il medium delle epifanie che la attraversano" (*ivi*: 107). Il simbolo, "extraterritorialità che sempre di nuovo genera un orizzonte di senso", produce "fenomeni non apparenti, concretizzati nel quadro di un percorso di pensiero che nella differenza trae la sua consistenza, che nella visibilità della presenza afferra la forza di un invisibile irriducibile a una rappresentazione finita e mimetica" (Franzini, 2008: 59). Nell'immagine simbolica i confini pittorici si fanno sottili fino quasi a scomparire lasciando campo libero alle forme dell'interpretazione. Confessa Paul Klee in una conversazione con Lothar Schreyer:

Dico spesso [...] che si sono aperti e si aprono per noi mondi che appartengono anche alla natura, ma nei quali non tutti gli uomini possono penetrare con uno sguardo, che è forse proprio solo dei bambini, dei pazzi, dei primitivi. Io intendo, per così dire, il regno dei non nati, e dei morti, il regno di ciò che può venire e vorrebbe venire, ma non deve venire, un mondo intermedio (Klee in Schreyer, 2004: 68).

Secondo l'artista, quindi, "il regno dei non nati e dei morti" è il regno dell'arte, dove l'immagine non si ferma alla mera raffigurazione mimetica, lineare e oggettiva del reale ma si spinge alla rappresentazione simbolica del mondo nelle sue variazioni che solo chi vive nel mondo della possibilità (i bambini, i pazzi, i primitivi) può comprendere. Proprio perché il simbolo costituisce la riunificazione di due parti in un intero, l'adesione delle due forme, visibile e invisibile, dà origine a più forme di pensiero e, di conseguenza, a più livelli di interpretazione.

Il simbolo ci appare quindi come il luogo del possibile, dove il significato si manifesta nella sua molteplicità e mobilità di forma e di pensiero. Slegato dai confini immobili del visibile, lo spazio del simbolico "è una struttura sintetica di associazione: costruisce cioè interi significativi, cercandone le intrinseche possibilità, le forze differenti che ne permettono l'interrogazione e il suo rinnovarsi" (Franzini, 2008: 23-24).

### **2.3 Il potere spirituale dell'icona mariana**

Ponte di comunicazione tra l'uomo e Dio, tra la carne e lo spirito, l'icona sacra è senza dubbio paradigma emblematico di immagine simbolica. Offrendosi nella sua terrena visibilità come il luogo da cui è possibile accedere alla dimensione invisibile del trascendente, l'icona è un indice puntato verso il Cielo, che nella materia dischiude il mistero dell'immateriale e si presenta ai suoi osservatori come una porta aperta sull'al di là. Incapace per sua natura di relazionarsi con lo spirito puro, "per poter cogliere la divinità l'uomo deve raffigurarla, e la sola forma appropriata che egli conosca è appunto quella umana, ovvero un'immagine glorificata di sé" (Freedberg, 2009: 95). Fatto a immagine e somiglianza di Dio, l'uomo riconosce nell'icona le tracce del suo Creatore, poiché "in modo a noi stessi proporzionato noi siamo elevati con immagini sensibili alla visione divina ed immateriale" (Giovanni Damasceno 2015: 64). L'immagine sacra, infatti, qualunque sia la sua origine,

richiama colui che raffigura e diviene pertanto un legame tra colui che è rappresentato e lo spettatore. Ma tutto ciò resta nell'ordine dell'intelligibile, mentre con l'icona quest'ordine è superato. L'intelligibile non è che l'aspetto esteriore dell'icona, la sua essenza invece consiste nell'essere il luogo della presenza (Sandler, 2007: 41).

Presenza che non è da intendersi come la manifestazione fisica del divino ma, anzi, come l'evocazione dell'Essere che si rende presente nell'esperienza spirituale dello spettatore, poiché l'icona "evoca un archetipo, cioè desta nella coscienza una visione spirituale" (Florenskij, 2014: 69). Secondo la teologia cattolica, infatti, "il fine del culto consiste nel fare entrare il Dio in noi come nella sua *ultima* dimora, una dimora che ne abbraccia tutte le possibili manifestazioni" (Cacciari, 2014: VIII): attraverso la venerazione dell'immagine mariana, lo Spirito Santo passa da Maria, sua prima dimora, ad abitare nella persona del fedele<sup>23</sup>. Nell'icona, quindi, la divinità non prende posto nello spazio materiale ma lascia che questo diventi un veicolo attraverso cui elevare anima e spirito. Il moto ascensionale, che prevede una distanza tra la materia e lo spirito, non coincide tuttavia con il rifiuto e la condanna del mondo materiale. La corporeità della materia, infatti, è proprio il luogo attraverso cui raggiungere l'incorporeo per mezzo di quella che Gabriella Caramore definisce "un'ascesi orizzontale", ovvero quel "movimento che sarà certamente di

---

<sup>23</sup> "E il Verbo si fece carne e venne ad abitare in mezzo a noi" (Gv 1, 14).

spoliazione del superfluo, ma che indica anche pienezza nel perseguimento di tutte le potenzialità del corpo e dello spirito” (Caramore, 2012: 60). Di fatto, il verbo «ascendere» deriva dal greco «ἀσκέω» che nulla ha a che vedere, almeno non in modo diretto, con il concetto di elevazione. Tra i significati principali troviamo «esercitarsi», «fare pratica», «sforzarsi», e quindi quella che oggi chiamiamo «ascesi», denominando un’elevazione mistica al limite dell’incorporeo, era in principio una fatica fisica, uno sforzo, un impegno in vista di un cambiamento.

E per questo l’immagine fu escogitata a guida della conoscenza, per manifestazione e divulgazione delle cose nascoste e comunque a fine di giovamento, beneficio e salvezza e cioè affinché, essendo ricordati e celebrati gli avvenimenti, noi riconosciamo le cose nascoste, desideriamo e cerchiamo di imitare ciò che è buono e respingiamo ed odiamo ciò che è contrario, cioè il male (Giovanni Damasceno, 2015: 125).

La venerazione dell’icona, allora, stimola chi la guarda a un movimento mimetico volto all’imitazione delle opere compiute dal soggetto rappresentato e, di conseguenza, a un esercitarsi, *tutto umano*, nel Bene e nella giustizia. Non a caso Vittorio Fazzo, nella nota di commento al passo del Damasceno appena citato, segnala che la salvezza che deriva dalla visione dell’icona “non è una salvezza che proviene automaticamente e – per così dire – necessariamente dalla vista dell’immagine, bensì dallo sforzo morale suscitato da essa” (Fazzo in Giovanni Damasceno, 2015: 125-126). Tornando all’etimologia del verbo «ascendere», ci appare ora importante segnalare gli altri significati contenuti nella forma greca che, seppur apparentemente distanti, stanno in realtà a completamento del suo significato principale. La voce «ἀσκέω», infatti, era usata anche per azioni quali «lavorare con arte», «abbellire» e «onorare», significati che apportano una nuova e più ampia prospettiva all’idea di elevazione. Ascendere, aspirare all’Assoluto, volgere lo sguardo verso l’Altissimo sarà adesso un volgere lo sguardo innanzi tutto verso se stessi, verso l’intimità del proprio corpo e della propria anima. Lavorare di cesello per rendere bella la vita che gli è stata donata, e modellare la sua coscienza sul modello del Bene per fare di anima e corpo luoghi degni in cui far dimorare lo Spirito sembrano essere per il fedele il vero scopo dell’ascesi. L’immagine sacra, allora, acquista davvero un senso nel momento in cui è in grado di produrre un movimento che vada a modificare lo *status* intimo della persona e che, quindi, sia in grado di convertirla. Dal verbo latino «convertĕre», ovvero «girare», «cambiare», «spostare», la conversione rappresenta un cambio di prospettiva,

una nuova direzione verso cui guardare, uno sradicamento del cuore dalle tenebre alla luce. Attraverso la conversione, il fedele parla una lingua nuova capace di farlo accedere al dialogo con la divinità e in cui l'icona della Vergine rappresenta un trampolino verso il Cielo, una *porta regale*<sup>24</sup> d'eccezione all'incontro spirituale con Dio. L'icona mariana rappresenta quindi un invito ad andare oltre e ad aprirsi allo spirito divino che per mezzo dell'immagine agisce nell'anima del fedele.

Usando le parole di Michel Quenot, possiamo dire che "l'icona è proprio l'immagine di un mondo [...] *trans-formato, trans-figurato, reso trasparente da una spiritualizzazione che ingloba l'universo*" (Quenot, 1991: 185-187). Di fatto, sebbene costituisca il luogo di una separazione di sostanze, in quanto immagine simbolica, l'icona è anche il luogo dell'incontro e della ricongiunzione poiché "mette in relazione il visibile e l'invisibile senza concessioni al realismo ma senza disprezzo per la materia (Mondzain, 2006: 115). *Symbolon* in cui Uomo e Dio si tendono l'uno verso l'altro, l'icona rappresenta uno spazio di congiunzione che si fa mezzo di comunicazione tra la realtà sensibile e quella spirituale. Se, come abbiamo visto in accordo con Aristotele, il pensiero analitico agisce *necessariamente* attraverso immagini, allo stesso modo il pensiero spirituale ha bisogno di rifarsi a un'immagine per poter accedere, attraverso di lei, al dialogo con la divinità.

A differenza dell'immagine *ex-voto*, canale a senso unico in cui l'uomo si rivolge a Dio, nell'icona il trascendente si muove ed entra nella dimensione immanente. Forma di ringraziamento per una grazia ricevuta oppure di richiesta affinché questa venga concessa, l'*ex-voto*, raffigurando elementi della vita o del corpo del fedele, mette in scena il movimento dal basso verso l'alto dell'uomo verso la divinità. Diversamente l'icona, che mette al centro dell'immagine la rappresentazione della persona divina, non soltanto rappresenta il movimento inverso di Dio che si cala nella realtà umana, ma comprende entrambi i movimenti. L'*ex-voto*, ringraziamento per un qualcosa che è avvenuto nel passato recente o richiesta per qualcosa che si desidera possa avvenire nel prossimo futuro, è un'immagine che spezzetta il dialogo col divino in tre diversi momenti (richiesta – intervento – ringraziamento), mentre nell'icona, in cui si realizza la funzione mnestica e la funzione escatologica, preghiera, visione e incontro avvengono nello stesso istante,

---

<sup>24</sup> Nell'arte bizantina le porte regali sono porte a due battenti interamente ornate di icone. Danno accesso al *Sancta Sanctorum* del santuario e rappresentano simbolicamente l'entrata al Regno di Dio.

collocando il rapporto con Dio nel tempo contratto di un *fieri* coniugato al presente. Tuttavia ciò che le due immagini hanno in comune è il grande potere comunicativo di cui l'uomo le ha rivestite: l'*ex-voto* al pari dell'icona è un'immagine-messaggera che permette di mantenere aperto un canale di collegamento, per quanto mediato, con la divinità. "In quanto rappresentata, la Madonna è, letteralmente, ri-presentata, presentata una seconda volta. Il passaggio dalla rappresentazione alla presentazione, dal vedere un segno della Vergine al vedere lei stessa lì, presente, è cruciale" (Freedberg, 2009: 49).

Il corpo della Vergine Maria, che nello spazio finito della carne si è lasciata plasmare dall'Incarnazione, assume una doppia valenza simbolica: lei, contenuto dell'icona, la cui figura occupa lo spazio fisico dell'immagine, è a sua volta spazio occupato, contenitore del Figlio. Accogliendo il corpo di Cristo nel mistero dell'incarnazione, Maria, "sede della Sapienza", "tempio dello Spirito Santo", "tabernacolo dell'eterna Gloria", "dimora tutta consacrata a Dio"<sup>25</sup>, diviene primo ostensorio dell'Eucarestia viva, non ancora memoriale ma presenza tangibile e diretta. Donna aperta al disegno divino, che grazie al suo "sì" permette a Dio di dimorare nel suo corpo e per suo mezzo di abitare il mondo, Maria dà alla luce l'immagine visibile del Dio invisibile. L'icona mariana, allora, è l'icona per definizione: aperta al mistero della divinità, rappresenta il passaggio da un interno a un esterno, da un prima a un dopo, e si colloca nella dimensione trascendente che supera le coordinate spazio-temporali della storia. Se il Figlio ci rivela il volto del Padre<sup>26</sup> e Maria a sua volta quello del Figlio, allora il volto della Vergine, "porta del Cielo" e "specchio della santità divina"<sup>27</sup>, ci conduce alla rivelazione di Dio. "Arca dell'alleanza"<sup>28</sup> che ha accolto il divino nella carne, la Madonna è il simbolo dell'amicizia rinnovata tra Dio e l'umanità e la sua immagine è il luogo dell'incontro, del dialogo, della comunione tra la realtà sensibile e la dimensione spirituale. L'immagine guadalupana, perciò, in quanto immagine mariana, rappresenta nell'economia cristiana la realizzazione di un cerchio in cui rientra tutta la storia dell'uomo: "tutto nell'icona riflette [...] l'ordine divino, la pace nella quale non governano la logica terrestre o la morale umana, ma la grazia divina. È l'ordine nuovo

---

<sup>25</sup> Litanie lauretane.

<sup>26</sup> "Dio, nessuno lo ha mai visto: il Figlio unigenito, che è Dio ed è nel seno del Padre, è lui che lo ha rivelato" (Gv 1, 18).

<sup>27</sup> Litanie lauretane.

<sup>28</sup> *Ibidem*.

della nuova creazione” (Uspenskij, 2007: 40). *Imago-verbum* che nella sua forma figurativa contiene il linguaggio, l'icona sacra realizza il ritorno alla Parola creatrice, al *Logos* primigenio – quel “Dio disse” che scandisce il testo della Genesi – di cui tutto poi è divenuto immagine. Diversamente delle altre raffigurazioni mariane, però, l'icona della Madonna di Guadalupe si caratterizzerebbe inoltre per una doppia struttura di significato che all'interno della sua architettura conterrebbe non solo il linguaggio universale delle immagini cristiane ma anche un linguaggio parallelo che soltanto un osservatore indigeno avrebbe saputo cogliere. Di fatto, stando a quanto riporta Eduardo Chávez, cofondatore dell'*Instituto de Estudios Superiores Guadalupanos* e vivissimo sostenitore della causa di santificazione di Juan Diego, sarebbe possibile leggere all'interno della composizione iconografica una serie di simboli appartenenti alla cosmologia *mexica*. Codice bilingue, capace di parlare il Verbo cristiano della Chiesa e il *Logos* pagano, la *tilma* trasmetterebbe, in una “*síntesis de técnicas mixtas (mexicas y europeas)*” (Chávez, 2009: 423), lo stesso messaggio attraverso due differenti canali linguistici.

Los colores, los perfiles resaltados y acentuados, los llamados ‘arabescos’, dorados pintados sobre la túnica sin seguir sus pliegues, la riqueza de sus simbolismos, son netamente indígenas [...]; la maestría en el dominio de luces, sombras, volúmenes y perspectiva son típicas de la pintura europea (*ibidem*).

Secondo Chávez ogni elemento presente nell'immagine, oltre ad inserirsi nell'iconografia cinquecentesca, può simultaneamente essere ricondotto a specifici significati appartenenti alla visione del mondo *mexica*. L'immagine guadalupana si presterebbe così a una doppia decodificazione mantenendo tuttavia una coerenza di significato anche nella dualità del suo simbolismo. Immagine e linguaggio sono quindi strettamente vincolati: la scrittura glifica della *tilma* trova piena corrispondenza nella narrazione efrastica del *Nican mopohua* in cui immagine e parola, contenute in un'unica forma simbolica, danno vita al racconto che consacra l'*ayate* miracoloso sull'altare della Storia spirituale del Messico. L'immagine della *Virgen de Guadalupe*, allora, icona sacra che buca la dimensione visiva dello spettatore di ogni tempo, è struttura di significato complessa e stratificata, in cui visibile e invisibile si coniugano in una forma contratta dal fortissimo potere simbolico. La *tilma* guadalupana, al contrario degli idoli vuoti condannati da Baudrillard (2005), è perciò un'immagine in cui è possibile trovare sempre qualcosa da (ri)vedere e, quindi, da

pensare. Quanto ci resta ancora da scoprire è come questa immagine, evocazione di un duplice e articolato universo spirituale, abbia a sua volta prodotto un nuovo immaginario culturale e di conseguenza, in quanto simbolo che interagisce con la percezione dello spettatore, modificato la sua visione del mondo.

### 2.3.1 La tela guadalupana: simbolo o icona?

Secondo la prospettiva fin qui descritta, riteniamo che l'immagine della *Virgen de Guadalupe* sia a tutti gli effetti un'*icona simbolica*. Questa, infatti, si offre allo sguardo dello spettatore cosciente della sua simbolicità nella sua doppia natura visibile e invisibile, in cui il mezzo iconico diviene mediazione tra il piano formale e quello trascendentale. La *tilma* guadalupana, non esaurendosi semplicemente nella raffigurazione della Vergine Maria, si presenta come una rappresentazione raddoppiata, carica di un eccedenza di significato che oltrepassa la riproduzione del dato sensibile e che contiene quelle proiezioni verticali in cui lo sguardo scopre la struttura del suo stesso immaginario. La tela, allora, diviene il *medium* mondano che veicola l'universo spirituale legato all'immagine sacra, il segno tangibile di una realtà sovrasensibile che nasce per mezzo della materia corporea ma che si eleva a un livello di significato più profondo oltre la materia stessa. "Le immagini delle divinità, le rappresentazioni di oggetti ritenuti sacri, non si possono comprendere se non si ripristina l'attitudine specifica della coscienza simbolica, che punta direttamente, per il tramite di una forma visibile, a una sovrarealtà invisibile" (Wunenburger, 1999: 126). Nella metafisica guadalupana, l'immagine è il simbolo dell'epifania divina, il mezzo che non soltanto giustifica l'apparizione del Tepeyac ma che si fa *medium* evocativo della presentificazione dell'Essere trascendentale nello sguardo del fedele. "L'immaginazione spirituale appare come un potere non empirico dell'anima, mediante il quale essa attualizza e attiva Forme mediatrici ma anche instauratrici del senso nascosto, della rivelazione di un ordine ontologico superiore" (*ivi*: 129). L'immagine guadalupana, allora, si propone come un *continuum* sacro tra forma invisibile e forma visibile, come luogo di indagine spirituale che fa da ponte tra la realtà immanente dell'immagine materiale e la realtà ultraterrena del divino. La tela, allora, depositaria di significati che superano la visibilità della forma, è un'immagine simbolica che si distingue per la sua iconicità. Sia essa acheropita o dipinta da mano umana, la *tilma*

di Juan Diego è uno scrigno di tesori spirituali visibili esclusivamente allo sguardo che dimentichi per un istante l'immagine materiale e che vada alla ricerca di quell'immaginario spirituale custodito oltre la tela. Rappresentazione evocativa che trova il suo compimento ermeneutico nella congiunzione tra visibile e invisibile, ovvero tra ciò che è *dentro* e ciò che è *oltre* la figura, l'immagine della *morenita* non rappresenta qualcosa che è *altro* da sé ma, anzi, si pone come *medium* attraverso cui elevare l'anima verso la dimensione del divino. Capire l'icona guadalupana, allora, significa indagare l'universo simbolico da cui ha preso forma che, pur non potendo prescindere dal dato visibile, lo trascende e lo supera collocandosi al di sopra di esso. Unione di visibile e invisibile, di immagine e immaginario, l'icona messicana si apre alle possibilità del simbolico per spalancarsi, infine, alla sacralità dell'infinito.

Parlando di icona in relazione alla *tilma juandeguina* non vogliamo, come già ribadito, deciderci per il fronte anti-apparizionista ma, fuori da qualunque *querelle*, vogliamo invece cogliere la nostra immagine in merito alla sua *iconicità*, ovvero per la sua speciale capacità di farsi luogo materiale di comunicazione con l'immateriale, di sapersi aprire a una dimensione sovrasensibile che collega il mondo del visibile con il mondo dell'Invisibile. "L'arte non ripete le cose visibili, ma rende visibile" (Klee, 2004: 13), scrive Paul Klee nell'apertura della sua *Confessione creatrice*, in cui racchiude l'essenza dell'immagine simbolica e, di conseguenza, dell'icona sacra. Di fatto, simbolica per eccellenza, l'icona rappresenta più di ogni altra immagine una "struttura di rinvio" (Franzini, 2011) verso una realtà sovrasensibile che eccede l'immagine stessa e che ci permette di rintracciare la forma dell'Invisibile proprio nel visibile della forma. "La polisemia del vocabolo «simbolo»", spiega Marie-José Mondzain nel suo lavoro sulle origini bizantine dell'immaginario contemporaneo, "consente di non confondere il contenente con il contenuto. Quando si considera il simbolo come contenente, il sacro si propaga e coabita con il profano" (Mondzain 2006: 184). In termini laici è quanto aveva già affermato lo stesso Klee quando in *Teoria della forma e della figurazione* scriveva: "l'oggetto si dilata al di là del proprio fenomeno, dal momento che noi conosciamo il suo interno, e sappiamo che la cosa è più di ciò che la sua apparenza dà a vedere" (Klee, 1970: 66). Immagine basata non più sulla somiglianza, poiché impossibile per l'uomo riprodurre la raffigurazione mimetica della divinità, l'icona allora è un *medium* che non riproduce ma,

diversamente, evoca. Come scrive Egon Sendler nel suo saggio sull'immagine dell'invisibile,

l'icona aggiunge all'immagine un'altra dimensione, quella del trascendente: essa supera le forme del nostro mondo per rendere presente il mondo di Dio. È in questo altro mondo che si unificano gli elementi teologici, estetici e tecnici, per aprirsi alla visione nella fede e nella meditazione (Sendler, 2007: 7).

Simbolo di un universo spirituale che eccede i contorni delle linee, la sacralità dello spazio iconico guadalupano si apre a un sovrappiù di senso che, mediato dall'immagine, si proietta oltre il mondo materiale delle forme. "Per mezzo del sacro, la coscienza religiosa carica così il sensibile di valori sovrasensibili che danno alla rappresentazione intellettuale il volto del soprannaturale e rintracciano, nel mondo, figure sensibili in grado di presentificare la trans-spazio-temporalità del divino" (Wunenburger, 1999: 390). Nell'icona, infatti, la visibilità della forma si apre all'invisibilità dell'Essere, rendendolo percepibile agli occhi del pensiero spirituale di chi, guardando oltre l'immagine, sperimenta un incontro interiore con la persona rappresentata. L'icona della *Virgen de Guadalupe*, presenza in immagine dell'Essere trascendente, non è soltanto raffigurazione ma veicolo di significati che non si esauriscono nell'immagine in se stessa. Simbolo dell'epifania mariana, la *tilma* messicana è una porta privilegiata verso una conoscenza che supera i contorni fisici della rappresentazione e che si proietta nell'immaginario spirituale che vive oltre la tela.

# IMMAGINARIO

## Capitolo terzo

### *La retorica del visuale: il potere delle immagini nella conquista dell'immaginario della Nuova Spagna*

Le immagini non trasmettono solo un pensiero  
o un significato: esse colgono la realtà  
per l'uomo che le guarda.

E. Kris, *Ricerche psicoanalitiche sull'arte* (1967)

#### **3.1. La conquista spirituale**

Nel 1523, a due anni dalla caduta di Mexico-Tenochtitlan (l'attuale Città del Messico), l'arrivo di tre frati francescani pone il seme della cristianizzazione della Nuova Spagna. Fra' Juan de Tecto, fra' Juan de Ahora e fra' Pedro de Gante<sup>29</sup> costituiscono la prima cellula cattolica nei territori novoispani anche se si deve quasi esclusivamente all'ultimo dei tre la vera opera di evangelizzazione. Consapevole della propria missione, Pedro de Gante diviene un profondo conoscitore del nahuatl – lingua degli Aztechi, abitanti della regione centrale del Messico che ricevono per primi l'ingresso delle nuove forme cristiane – e apre una scuola nella città di Texcoco, non lontana da Tenochtitlan, dove insegna ai figli della nobiltà indigena. Nonostante la sua opera di conoscenza e avvicinamento della popolazione locale, è soltanto l'anno successivo, con l'arrivo dei *doce*, che l'evangelizzazione assume un carattere metodico e sistematico. Provenienti tutti dalla regione dell'Estremadura, i dodici frati francescani non sono semplicemente portatori della Parola di Dio ma veri e propri ambasciatori della Corona spagnola: si dividono i

---

<sup>29</sup> Ispanizzazione dei nomi fiamminghi, rispettivamente: Johann Dekkers, Johann Van den Auwera e Pieter van der Moere. Quest'ultimo, sebbene cambiò nome in Pedro de la Mura, fu sempre conosciuto come Pedro de Gante.

territori, imparano il nahuatl, costruiscono scuole e oratori attuando così un rigoroso programma di conversione culturale. Una seconda delegazione di dodici domenicani raggiunge le sponde della Nuova Spagna intorno al 1526, seguiti dagli agostiniani nel 1533 mentre il 1528 segna l'arrivo di fra' Juan de Zumárraga, primo vescovo del Messico e feroce inquisitore. "Para todo México había en 1559: 380 franciscanos, en 80 casas; 210 dominicos, en 40 casas y 212 agustinos, también en 40 casas"(Ricard, 1986: 87). Durante i primi decenni appena successivi alla Conquista si va velocemente delineando la struttura ecclesiastica che porterà a compimento quella rivoluzione spirituale che da lì a poco avrebbe sconvolto, e mutilato, l'identità culturale di un'intera civiltà. Sull'onda della *Reconquista*, che con la presa di Granada del 1492 aveva visto i Re Cattolici trionfare contro la minaccia musulmana, l'evangelizzazione punta a eliminare le false immagini pagane per sostituirle con le icone del vero Dio. Il nuovo ordine visuale imposto da Cortés "sviluppa una strategia dell'immagine basata sulla localizzazione di un punto sensibile del nemico, la rapidità della distruzione e l'efficacia della sostituzione" (Gruzinski 1991: 64). La conquista spirituale del Messico si avvale quindi della potente arma del simbolo iconico, portatore non soltanto di nuovi valori religiosi ma del nuovo dominio politico e culturale.

Le immagini non sono mai da sole ma inevitabilmente si trovano in un co-testo che è di tipo, spesso, sincretico [...]. In questo quadro, non sono le immagini in quanto tali a fare o a far fare qualcosa a qualcuno, ma è semmai il dispositivo più generale che, sostenendole, le pone in essere come soggetti semiotici a tutti gli effetti [...] (Marrone, 2015: 81).

L'immagine risponde a una retorica artistica, sociale e politica che inevitabilmente funge da sottotesto che modifica, forma e impone il giudizio sul mondo. "Le immagini non possono essere collocate davanti o dietro la realtà, poiché esse contribuiscono a costruirla. Non sono una sua emanazione, ma una sua condizione necessaria" (Danto, 2008: 266). Giudizio e immagine, dunque, sono strettamente correlate poiché è proprio della forma iconica essere di sostegno alla formulazione del pensiero: di fatto "l'anima non pensa mai senza un'immagine" (*L'anima* III, 7, 431 a 16-17) poiché "la facoltà intellettuale pensa le forme nelle immagini" (*L'anima* III, 7, 431 b 2) e "quando si pensa, necessariamente al tempo stesso si pensa un'immagine" (*L'anima* III, 8, 432 a 9). D'accordo con la prospettiva aristotelica, il pensiero ha bisogno di articolarsi attraverso costruzioni mentali di tipo

figurativo e se l'immagine permette la visualizzazione del pensiero alla coscienza del soggetto pensante, allora essa si configura come il veicolo attraverso cui questi potrà trasferire il concetto alle altre auto-coscienze attraverso le forme del linguaggio, a loro volta immagini del pensiero. Se dunque immagine e intelletto camminano sullo stesso binario, poiché "non c'è visione senza pensiero" (Merleau-Ponty, 1989: 37), l'immagine cristiana diviene un imprescindibile strumento di conquista spirituale e intellettuale: "il percepire è simile al solo dire e al pensare" (*L'anima* III, 7, 431 a 8) e così l'icona cristiana si impone sull'orizzonte visuale pagano andando a modificarne la percezione intellettuale. Pensare per immagini, allora, coincide con l'atto stesso del guardare, poiché se la "forma [...] è pure il senso, nella percezione delle forme sensibili esso non può non trovare il suo compimento e la sua realizzazione" (Movia, 2001: 29). Riprendendo la prospettiva aristotelica del *cogito videns* – ossia di un intelletto vedente che nell'esperienza percettiva realizza il suo essere al mondo – potremmo dire, rivisitando il paradigma cartesiano: *vedo quindi penso* e *vedo dunque sono*<sup>30</sup>. L'immagine, quindi, è un ponte necessario affinché l'intelletto possa giungere alla conoscenza delle cose e attraverso il linguaggio riprodurle. Se il linguaggio deriva dal pensiero e a sua volta il pensiero si costruisce attraverso immagini, allora anche il linguaggio si fonda sulla costruzione di immagini mentali. L'immagine, infatti, dota il concetto di una veste riconoscibile all'intelletto e di una forma riproducibile nel linguaggio. *Logos ed eidos, Essere e Forma. Aspetto visibile dell'invisibile*, l'immagine diviene la figura dell'idea, incarna il volto del pensiero e rende possibile la parola. Se il linguaggio, che conduce alla conoscenza, è figlio del pensiero costruito sulle immagini e le immagini sono per loro stessa natura entità percepibili attraverso l'esperienza visiva, allora significa che per conoscere bisogna vedere<sup>31</sup>. In questo senso

---

<sup>30</sup> Nel corso dei secoli molti altri filosofi, tra cui Ernst Cassirer (1946) e Gaston Bachelard (1973) hanno riconosciuto la relazione di reciprocità tra immagine e concetto. Kant, nella *Critica della ragion pura*, elabora la teoria dello schematismo trascendentale secondo cui l'immaginazione, cioè il pensare per immagini, è "la facoltà di rappresentare un oggetto, anche senza la sua presenza, nell'intuizione" e "di determinare a priori la sensibilità" (Kant, 2000: 121).

<sup>31</sup> "L'identificazione del conoscere con il vedere è esplicitamente posta da Platone in uno dei passaggi cruciali dei suoi scritti, là dove egli ritorna su un tema decisivo della ricerca descritta nell'*Apologia di Socrate*. Se si vuole comprendere quale sia il significato più autentico del motto delfico, che cosa intenda suggerire il monito 'conosci te stesso' (*ghnóthi seautón*), sarà necessario riferirsi al solo esempio che possa aiutarci ad afferrarne il senso, vale a dire all'esempio della vista.

l'icona, portatrice di un nuovo modello di pensiero, si inserisce nell'immaginario culturale indigeno andando a scardinare dall'interno le caratteristiche proprie della struttura culturale di arrivo. L'immagine cristiana modifica l'architettura etico-morale (*vedo quindi penso*) e al contempo l'identità filosofico-esistenziale (*vedo quindi sono*) di un popolo che viene intellettualmente sottomesso grazie al grande potere dell'icona sacra.

### 3.1.1 La pedagogia dell'immagine cristiana e la svolta tridentina

Da sempre la Chiesa ha usato le raffigurazioni sacre sia come strumento stesso di culto (venerazione), sia come canale di educazione catechetica degli analfabeti (*Biblia pauperum*). Tuttavia, accanto alle icone votive, ai santini, alle statue da portare in processione e agli affreschi che illustrano le storie della Bibbia, dei Santi e della Vergine, il programma ecclesiastico che accompagna i fedeli alla corretta condotta cristiana per mezzo delle immagini si avvale anche di veri e propri manuali di pedagogia visuale<sup>32</sup>. L'esempio più celebre ci arriva dagli *Esercizi spirituali* di Sant'Ignazio di Loyola: scritti tra il 1522 e il 1535 e pubblicati nel 1548, rappresentano un sostegno per il cristiano che voglia praticare la propria fede supportato dalla forza dell'intuito immaginativo e dal rigoroso metodo ignaziano. Di fatto nella fase iniziale degli *Esercizi*, denominata "*composición, viendo el lugar*", ci appare chiara la necessità dell'autore di stimolare, a fini meditativi, la costruzione di immagini mentali attraverso immagini materiali:

---

Di fatti, ove l'iscrizione fosse rivolta all'occhio, come è rivolta all'uomo, e dicesse "guarda te stesso", più facilmente potremmo capire quale raccomandazione ci viene rivolta" (Curi, 2004: 11).

<sup>32</sup> Si pensi, ad esempio, a Giovanni Banchini (Firenze 1355/1356 - Buda 1419) che nella IV parte della sua *Regola del governo di cura familiare* (1403) descrive che uso debba farsi delle immagini domestiche per l'educazione della prole raccomandando "d'avere dipinture in casa di santi fanciulli o vergini giovinette, nelle quali il tuo figliuolo, ancor nelle fascie, si diletta come simile e dal simile rapito, con atti e segni grati alla infanzia. E come dico di pinture, così dico di sculture. [...] Non nocerebbe se vedessi dipinti Iesu e il Battista, Iesu e il Vangelista piccinini insieme coniunti; gl'innocenti uccisi, acciò gli venisse paura d'arme ed armati. Così si vorrebbero nutrire le piccole fanciulle nell'aspetto dell'undici mila vergini [...] coll'altre figure le quali col latte diano loro amor di virginità, desiderio di Cristo, fuggimento di triste compagnie, e cominciamento di contemplare, per considerazione de' Santi, il sommo Santo Santorum. Però che debbi sapere sono permesse e ordinate le dipinture degli Angeli e Santi, per utilità mentale de' più bassi. Le creature son libri de' mezzani, le quali contemplate e intellette guidano nella notizia del sommo Bene" (Salvi, 1860: 131-132).

El primer preámbulo es composición viendo el lugar.

Aquí es de notar, que en la contemplación o meditación visible, así como contemplar a Christo nuestro Señor, el qual es visible, la composición será ver con la vista de la imaginación el lugar corpóreo, donde se halla la cosa que quiero contemplar. [...] En la invisible, como es aquí de los pecados, la composición será ver con la vista imaginativa y considerar mi ánima ser encarcerada en este cuerpo corruptible [...] (Loyola, 2001: 54).

Gli esercizi ignaziani, uno tra i tanti esempi della vasta tradizione manualistica meditativa<sup>33</sup>, sono tuttavia paradigma di quella retorica ecclesiastica *per visibilia* che si estenderà anche ai due secoli successivi. Questi testi, infatti, testimoniano l'efficacia del mezzo iconico, elemento che si pone al centro non solo della formazione spirituale del fedele ma dello sradicamento del timore riformista contro l'idolatria.

[T]here is a human or anthropological basis for the use of sacred images in faith formation. The Catechism speaks of faith as a response of the whole human person, engaging intellect, heart, senses, emotion, memory, and will. A systematic formation in faith may lead one to notional assent (in Cardinal Newman's terms) to the mystery of the Incarnation but it does not and should not stop there. Effective catechesis and evangelization is directed to real assent that encompasses intellect, heart, will, senses, and emotions. Sacred architecture and art engage the senses so that catechetical formation involves and moves the whole human person toward lifelong conversion and discipleship (Sullivan, 2006).

In grado di stimolare la percezione materiale ed emotiva dello spettatore e di coinvolgerlo nella totalità della sua persona, la raffigurazione sacra assume allora un valore fondamentale nell'opera di evangelizzazione delle nuove colonie americane. A partire dal *Concilio di Trento*, la Chiesa inaugura una nuova svolta iconofila e, estendendo il suo dominio politico e spirituale ai territori oltreoceano, sostituisce le forme pagane con il proprio sistema simbolico. Convocato da papa Paolo III e svoltosi tra il 1545 e il 1563, il *Concilio* rappresenta una fase decisiva nella storia dell'iconologia del Vecchio e del Nuovo

---

<sup>33</sup> Segnaliamo, tra gli altri: le *Meditazioni sulla vita di Cristo*, erroneamente attribuita a Bonaventura da Bagnoregio e il *De meditatione passionis Christi per septem diei horas libellus*, erroneamente attribuito a Beda il Venerabile, entrambi risalenti alla seconda metà del XIII secolo; il *De vita et laudibus deiparae Virginis meditationes quinquaginta* di Francis Coster del 1588. Probabilmente il lavoro che raggiunge una maggiore diffusione è la grande opera di Girolamo Nadal, *Annotazioni e meditazioni sui Vangeli letti nella Santa Messa nel corso dell'anno* (Anversa 1595; 1607) che, per la prima volta, inserisce le illustrazioni accanto alle annotazioni meditative. L'opera di Nadal, infatti, racconta la vita di Cristo in centocinquanta scene, ognuna accompagnata da un disegno a stampa.

Mondo. Come già avvenuto a Nicea nell'VIII secolo<sup>34</sup>, a Trento la Chiesa è nuovamente chiamata a spiegare la venerazione (diversa dall'adorazione), l'uso rituale e la riproduzione delle immagini sacre ribadendo non soltanto il valore religioso dell'icona ma la sua funzione pedagogica e spirituale. Durante la XXV e ultima sessione – tenutasi tra il 3 e il 4 dicembre 1563 – le decisioni dei vescovi della Chiesa cattolica, ben saldi nella loro posizione anti-riformista (Alberigo, 1978: 712-714), producono importanti ripercussioni anche al di là dell'Atlantico. L'assemblea tridentina, infatti, affronta questioni di carattere dogmatico che rappresenteranno la politica iconodula che gli ordini mendicanti avevano già attuato fin dalla conquista della Nuova Spagna (1521) e che ora, grazie al *Concilio*, trova la sua piena ufficialità. Nel 1555, infatti, durante il primo concilio provinciale messicano, convocato dal vescovo Alonso de Montúfar, viene regolamentata la produzione artistica delle figure sacre per arginare e contenere la possibilità che sotto l'effigie cristiana venga in realtà venerata l'antica divinità pagana. Allo scopo di eliminare anche il minimo sospetto di idolatria, viene istituita la figura dei *provisores* che insieme ai *censores inquisitoriales* hanno il compito di esaminare e valutare, sotto pronunciamento di un giudice, l'idoneità teologica dei dipinti (Rodríguez Nóbrega, 2008: 30-31). Nel concilio successivo del 1585, il controllo ecclesiastico dell'immagine sacra stilerà parametri specifici di legittimità iconografica ovviamente anche alla luce dei decreti del *Concilio di Trento*, pubblicati nel 1563. Non è un caso che gli atti tridentini, come già quelli di Nicea, si rifacciano in molti punti agli scritti del monaco siriano Giovanni Damasceno, uno dei maggiori teologi difensori del culto delle immagini. I suoi tre scritti, redatti intorno al 730 durante il regno dell'iconoclasta Leone III e raccolti sotto il titolo complessivo di *Discorsi apologetici contro coloro che calunniano le sante immagini*, costituiscono una testimonianza fondamentale che ci permette di capire cosa sia effettivamente l'icona per il cristiano di oggi e di allora e, di conseguenza, cosa rappresentasse l'immagine sacra per la Chiesa

---

<sup>34</sup> Numerosi sono i casi di dissacrazione e rifiuto che già nei secoli precedenti avevano dato forma al malcontento di alcune fasce del clero rispetto alla rappresentabilità del divino nelle icone, ma tuttavia è soltanto nell'VIII secolo che il filone iconoclasta arriva a imporsi come dottrina ufficiale. Nel 787 la basíssa Irene convoca un concilio ecumenico a Nicea, in Bitinia, per scardinare gli atti del Concilio iconoclasta di Hieria (754) e ristabilire l'ufficialità dell'uso delle immagini sacre. Le otto sessioni di Nicea passano alla storia come il momento culmine in cui la Chiesa d'Oriente e la Chiesa d'Occidente, animate da uno stesso spirito iconodulo, stileranno il primo grande documento ufficiale a favore delle immagini sacre.

controriformista. Ciò che Giovanni Damasceno ribadisce a più riprese lungo tutti i suoi discorsi sono due concetti-chiave che saranno poi nuovamente affrontati durante i due concili ecumenici: la rappresentabilità dell'immagine di Dio nell'icona e la differenza tra venerazione e adorazione dell'immagine sacra. Per quanto riguarda il poter dipingere l'immagine della divinità, scrive nelle pagine iniziali del suo primo discorso: "con fiducia io raffiguro l'invisibile Dio come invisibile, ma diventato visibile per la partecipazione della carne e del sangue. Io non raffiguro la divinità invisibile, ma la carne di Dio che è stata vista" (Giovanni Damasceno, 2015: 33-34). Se Dio si è incarnato e ha preso su di sé un corpo di carne, pur sempre nell'unione ipostatica che mantiene la coesistenza della natura umana e della natura divina nella stessa persona del Cristo, allora significa che Dio ha preso un corpo visibile e quindi riproducibile nella sua forma estetica. Scrive poi il Damasceno: "quando tu abbia visto che colui che è incorporeo è diventato uomo a causa tua, allora farai l'immagine della sua forma umana; quando l'invisibile sia diventato visibile per la carne, allora raffigurerai l'immagine di lui che è stato visto" e continua "allora riproduci la sua forma su di un quadro, ed esponi alla vista colui che ha accettato di essere visto" (*ivi*: 36-37). Nell'incarnazione della persona del Cristo fatto uomo, "riscatto dell'immagine tramite l'immagine" (Mondzain, 2006: 135), trova piena giustificazione la produzione delle icone: secondo il teologo siriano, infatti, se Dio si è lasciato vedere può essere messo in immagine e così offrirsi nuovamente all'esperienza visiva del fedele.

Alla luce della dottrina iconofila conciliare, la condanna dell'idolatria in Nuova Spagna non rappresenta la totale eliminazione delle immagini (come invece auspicavano i luterani), ma la sostituzione degli idoli pagani con il repertorio iconografico cristiano. Strumento aperto e modellabile, che raggiunge anche la sensibilità di chi non dispone dei mezzi di decodificazione di quello specifico linguaggio pittorico, l'immagine cristiana sfrutta il suo potenziale simbolico per attirare a sé, *movere* e convertire i neofiti indigeni che scopriranno nei segni europei l'effigie di una nuova speranza di salvezza.

### **3.1.2 Idoli e icone: l'immagine sacra tra apparenza formale e presenza invisibile**

Sotto il sigillo del Tribunale dell'Inquisizione, la colonizzazione della Nuova Spagna riaccende la lotta all'eresia e l'estirpazione delle immagini pagane coincide con

l'instaurazione di un nuovo e complesso ingranaggio iconografico: con l'eliminazione delle immagini ritenute idolatriche, infatti, subentra l'imposizione di altre raffigurazioni ritenute invece degne di essere venerate<sup>35</sup>. Durante quest'opera di sostituzione visuale, gli idoli vengono eliminati in quanto "forme abitate" (Gruzinski, 1991: 72) che accolgono nella materia lo spirito della divinità. Come è ovvio, la differenza tra forme idolatriche e forme venerabili appare evidente solo all'"occhio morale" (*ivi*: 97) degli evangelizzatori, che distinguono gli idoli vuoti e sordi del paganesimo, dalla soglia sul trascendente rappresentata dall'icona cristiana. Obiettivo principale degli evangelizzatori, dunque, è affermare la differenza formale e funzionale delle due immagini: le prime, "criaturas artificiales" in cui lo spirito divino prende dimora nella materia, e le altre evocazione de "las cosas sanctas" in cui l'Essere si lascia intravedere nell'unica Forma che l'uomo possa fisicamente accogliere. Come scrive il vescovo Zumárraga nel 1543,

otros gentiles y en estas partes adorauan criaturas artificiales, hechas de piedras, madera, de oro, plata, y de otras qualesquier materias o pinturas. A estos ydolos sacrificauan y adurauan, y de alli recibian respuestas y mandamientos algunos del demonio. [...] Verdad es que la yglesia christiana con piadoso respectos ordeno que en el santo templo vudiesse ymagenes de pintura o de bulto, no para que lo sieruos de Dios la adorassen como a dioses, mas para que se fuessen memoria de los misterios que el hijo de dios y sus discipulos hizieron en este mundo: y por tanto todo christiano ha de estar auisado que haziendo su oracion delante de las ymagenes de la yglesia sepa endereçar su oracion a hablar no con las ymagenes sino con las cosas sanctas a quien representa del otro mundo (Zumárraga, 1543: f. [c viii]).

Gli idoli indigeni, dunque, si pongono agli antipodi della concezione iconografica cristiana che invece trova nella raffigurazione sacra non certo una materializzazione dell'Essere nella Forma ma la *explicitio* (Cusano, 1440)<sup>36</sup> visibile del Dio invisibile. Se "il

---

<sup>35</sup> Fermamente convinti che la materia dipinta (finita) sia inadatta ad ospitare le sembianze del divino (infinito), gli iconoclasti non sono contrari alle immagini in generale ma soltanto a quelle che, presumendo di rappresentare l'irrapresentabile, finiscono col ridurre se stesse alle immagini vuote dell'idolatria. Tuttavia, la teoria iconofila non ritiene che nelle immagini sia contenuta la divinità ma ne promuove un uso che faccia da supporto sensibile all'elevazione dello sguardo dello spettatore verso l'immagine dell'invisibile, altrimenti irrintracciabile nella finitezza della materia. "Non accusare la materia!" scrive allora Giovanni Damasceno (in Fazzo, 2015: 48) invitando gli iconoclasti a cercare l'invisibile *oltre* il visibile e alla transitorietà dell'oggetto.

<sup>36</sup> "Dio è, allora, colui che complica tutto in quanto tutto è in lui, ed è colui che esplica tutto in quanto egli stesso è in tutto" (Cusano, 1991: 118). Dio, illimitato e infinito, essenza dell'essenza, è la forma contratta di se stesso (*complicatio*) che, però, quando si espande e sviluppa nelle forme

senso di ciò che appare non si esaurisce in ciò che appare” (Franzini, 2011), il senso ultimo dell’icona, diversamente dall’idolo, è fuori dall’icona stessa, oltre “il muro della visione invisibile” (Cusano, 1972b: 568). La mimesi si fonda su una “somiglianza dissimile” (Franzini, 2001: 77), poiché non volta alla duplicazione della forma ma alla *rivelazione dell’Essere*: nell’icona il divino si lascia intravedere senza mai farsi pienamente conoscere ma lasciandosi appena *riconoscere*<sup>37</sup>. Se dunque Dio non si lascia conoscere tuttavia Egli si rivela, in misura infinitesimale, nel visibile finito dell’immagine: l’Essere, incontenibile per sua natura nella spazialità temporale della forma, si manifesta nel riflesso che la forma emana “fuori di sé per mezzo della vestigia e nelle vestigia, in sé per mezzo dell’immagine e nell’immagine, al di sopra di sé per mezzo della similitudine della luce divina” (Bonaventura, 1994: VII, 1). Nell’icona Essere e Forma sono ontologicamente incompatibili poiché l’icona non contiene lo Spirito ma si costituisce esclusivamente come struttura di rimando. A differenza dell’Eucarestia, in cui Cristo è presente nell’essenza invisibile del pane (che è la sua carne) ma non nella forma materiale (che di fatto resta pane), nell’icona la divinità è separata dalla sua rappresentazione. Se nell’Eucarestia si realizza la presenza invisibile dell’Essere nella forma visibile della materia, che per mezzo della transustanziazione diviene vero corpo di Cristo senza che vengano alterate le sue proprietà fisiche, inversamente l’immagine sacra non è presenza viva della divinità ma evocazione della sua figura (Epifanio in Russo, 1999: 77). Prototipo e immagine, dunque, condividono la medesima forma nominale<sup>38</sup> pur mantenendo la totale differenza della sostanza. Come descritto nei *Discorsi* del Damasceno e ribadito dagli ecclesiastici di Nicea e Trento, proprio l’assenza ontologica della divinità rende possibile l’atto di venerazione

---

limitate e finite del visibile (*explicatio*), lascia che queste diventino parti accessibili di un Tutto inconoscibile all’intelletto umano. Secondo questa prospettiva, allora, l’Infinito si esprime attraverso forme finite della materia senza che questa diventi ostensorio della divinità ma custode dell’immagine di Dio, tempio della forma e non della sua essenza.

<sup>37</sup> “Quand’ero bambino, parlavo da bambino, pensavo da bambino, ragionavo da bambino. Ma, divenuto uomo, ciò che era da bambino l’ho abbandonato. Ora vediamo come in uno specchio, in maniera confusa; ma allora vedremo a faccia a faccia. Ora conosco in modo imperfetto, ma allora conoscerò perfettamente, come anch’io sono conosciuto” (1 Cor 13 11-12).

<sup>38</sup> “Il fatto che il modello e l’icona condividano lo stesso nome funziona come un contratto per un responso di natura giuridica: è il contratto spirituale del visibile e dell’invisibile garantito dalla voce. Non è Cristo in persona, ma una voce in quel luogo (l’icona) che lo designa come luogo della relazione contemplativa” (Mondzain, 2006: 137).

nei riguardi delle immagini sacre. Diversamente dall'adorazione, che il fedele riserva esclusivamente a Dio, la venerazione è un atto di riguardo e di omaggio verso l'immagine che ne riporta i segni visibili "poiché l'onore reso all'immagine si riversa sul prototipo" (Giovanni Damasceno, 2015: 66). La distanza della sostanza dell'icona dalla sostanza del divino, quindi, fa sì che l'immagine possa essere venerata senza che su di essa venga trasferito lo spirito della persona rappresentata. Essere consapevoli di questa separazione è fondamentale per comprendere cosa sia realmente un'icona sacra e cosa, al contrario, una forma idolatrica. L'idolo pagano, in quanto raffigurazione priva di quella eccedenza di significato che rinvia a un senso superiore sovrascritto al di là dell'immagine, appare, nell'ottica cristiana, come un'immagine vuota, slegata da qualsiasi connessione spirituale con la realtà trascendente. Come vedremo più approfonditamente nei testi di Óscar Liera e Miguel Ángel Tenorio, che organizzano il *quid* drammatico delle loro opere intorno alla verità dell'immagine e alla reificazione del sacro, l'idolo si contrappone all'icona perché struttura di significato autoreferenziale che si esaurisce nella forma della sua exteriorità. Al contrario, non è possibile ridurre l'icona a un mero oggetto artistico, a un prodotto puramente estetico – che, alla stregua dell'idolo, si offra esclusivamente nel suo aspetto visibile – poiché nella sua composizione stratificata e multidimensionale si riflette una vera e propria "arte teologica" (Sendler, 2007: 8). L'icona, infatti, "segno visibile dell'invisibile, [...] non esiste per se stessa ma è solo un mezzo per guidare agli esseri" (Quenot, 1991: 101). Le immagini vuote e passeggere della temporaneità, idoli privi di un riflesso supermateriale, conducono a quella cecità che solo causano le immagini manchevoli di una profondità di senso che trascenda la forma visibile. L'icona, invece, luogo della luce che apre lo sguardo alle possibilità della materia increata ed eterna, produce "un viaggio iniziatico verso una rivelazione che ci riservi un'intellegibilità assoluta. Risalire al senso nascosto significa accedere a un'illuminazione, al possesso di un'informazione primordiale, che coroni la ricerca del senso" (Wunenburger, 1999: 283-284).

Solo ponendoci in questa prospettiva di *rivelazione mediata* ci sarà possibile rintracciare nell'icona un evento epifanico nella misura in cui Dio si manifesta ma rimanendo sempre in uno stato di apparenza e mai di sostanza. A differenza delle rappresentazioni azteche, le raffigurazioni cristiane non sono protagoniste di una *attivazione* dell'immagine che

comporti la coincidenza tra segno e referente e in cui l'immagine diviene l'incarnazione vivente di quanto raffigura. Come infatti avviene durante le cerimonie indigene, l'*ixiptla*<sup>39</sup>, e cioè i paramenti sacri che ricoprono il protagonista che incarna la divinità, non rappresenta le sembianze del dio ma, per la durata del rito, trasforma in dio chi lo veste.

L'*ixiptla* è il ricettacolo di un potere, la presenza tangibile, epifanica, l'attualizzazione di una forza infusa in un oggetto, un 'essere là' senza che il pensiero indigeno si attardi a distinguere divina essenza e supporto materiale. Non è un'apparenza o un'illusione ottica a rimandare a un 'aldilà', a un 'altrove' (Gruzinski, 1991: 67-68).

L'essenza del dio, quindi, può essere assunta dagli uomini poiché non è la natura della persona a determinare la presentificazione del divino ma l'immagine che la ricopre. Come ci insegna López Austin, la parola *ixiptla* "ha sido traducida como 'imagen', 'delegado', 'reemplazo', 'sustituto', 'personaje' o 'representante'. [...] Indudablemente *ixiptla* tiene como su componente más importante la partícula *xip*, y el concepto corresponde a la idea de 'piel', 'cobertura', 'cáscara'" (López Austin, 1989: 119). La divinità indigena, allora, è sostanzialmente immagine e nell'immagine prende vita. Lo spirito si fonde alla materia e non vi è possibilità di distinguerli: l'immagine, la divinità e l'uomo-ospite confluiscono in una sola persona, costruendo un uomo-dio che si trasfigura grazie al potere della maschera.

Nell'icona cristiana, invece, non esiste confusione di sostanze, e significato e significante non coincidono mai poiché la presentazione in immagine di una figura non comporta la sua presentificazione fisica. Di fatto, se la materia accogliesse lo spirito, lo spirito diventerebbe oggetto delle qualità passeggera e corruttibili della materia, riducendosi a un oggetto vuoto, privato del suo oltre trascendentale. La divinità cristiana si serve dell'immagine per rivelarsi all'uomo *attraverso* la materia, unico mezzo esperibile dai suoi occhi di carne: la bellezza della materia ornata, la composizione della forma e il messaggio in essa contenuto costituiscono semplicemente un alleato nell'elevazione spirituale dello spettatore. "La ragione è che l'uomo non può elevarsi alla contemplazione delle cose invisibili senza la mediazione delle cose visibili" (Sandler, 2007: 78) e così, *attraverso*

---

<sup>39</sup> Nahuatl: "«il suo rivestimento» o «involucro», persona, animale o cosa che, in seguito a determinate pratiche rituali o per intervento di esseri extraumani, diventa ricettacolo di un dio, e che in tal forma era oggetto di venerazione, ma che veniva anche sacrificato, al fine di rigenerare la forza vitale del dio stesso" (Lupo, 2015a: 1231).

l'immagine sacra, l'uomo immagina la presenza della persona rappresentata a cui rivolge la sua professione di fede. Per questa ragione l'icona cristiana si distingue dalle immagini pagane per la sua natura aperta, che non si chiude alla corporeità dell'immanenza ma che si spalanca alla sacralità dell'Infinito.

### **3.2 L'immagine cristiana e il nuovo universo di pensiero**

L'inserimento delle icone in Nuova Spagna non solo diffonde l'immaginario religioso cristiano ma radica un nuovo sistema di valori che, grazie al *medium* iconico, trova una via di accesso privilegiata. La diffusione delle immagini sacre, evento decisivo nell'opera di riconnotazione dell'iconosfera azteca, produce una profonda conversione culturale che modifica tutti gli ambiti della società indigena. Le icone, infatti, non solo diffondono il volto del nuovo dio (che si manifesta nelle figure del Cristo, della Vergine e dei Santi), ma sono veri e propri specchi della struttura culturale europea: non più soltanto soglia di comunicazione verticale tra l'Uomo e Dio, le immagini sacre divengono luogo di contatto orizzontale tra uomo e uomo, facendosi portatrici della grammatica teologica, artistica e filosofica del Vecchio Mondo. L'icona cristiana introduce un nuovo universo di pensiero che impone un nuovo sguardo sulla realtà immanente e trascendente: immagine simbolica pluristratificata, che non si esaurisce nell'apparenza della forma, l'icona scardina la concezione religioso-esistenziale della popolazione indigena, introducendo una diversa modalità di conoscenza e rappresentazione del mondo. Con l'arrivo dell'immagine europea, la cultura indigena è costretta a ripensare la propria visione del mondo, a riformulare un nuovo approccio con la dimensione trascendente, a creare nuove modalità di lettura del reale. L'immagine azteca, forma in cui dimora e prende vita la divinità, viene ora sostituita da un'immagine che è simbolo, mediazione, evocazione di una realtà supermateriale che non è contenuta nella finitudine della rappresentazione. L'icona riposiziona l'occhio dello spettatore indigeno nello spazio dell'invisibile, dove vive il Dio nascosto che si lascia contemplare solo attraverso una *con-versione* dello spirito che volga lo sguardo oltre i confini della materia.

L'immagine cristiana, allora, si fa veicolo di un nuovo linguaggio ermeneutico in cui si realizza non solo la conversione dall'idolo all'icona, ma una nuova visione del mondo che

implica il passaggio dall'immagine visibile a un senso invisibile, cioè dalla percezione all'interpretazione attraverso quel movimento che dalla "intuizione sensibile" passa alla "riflessione su quell'intuizione" (Kant, 2000: 186). In questo spostamento dell'intelletto, il soggetto guardante produce un dislocamento, un passaggio da ciò che può esperire attraverso la visione sensibile a ciò che deve interpretare attraverso l'elaborazione immaginifica. All'interno di questo movimento ermeneutico che dall'immagine si sposta al significato, si produce il pensiero. Per essere colto nella sua completezza di significato, infatti, il simbolo richiede necessariamente un processo di destrutturazione che scomponga il dato della sua duplice combinazione di sensibile e trascendente, per poi procedere a una ricomposizione che coniughi visibile e invisibile. Si pensi, ad esempio, a quanto scrive l'evangelista Luca quando narra la reazione della Vergine alla visita dei pastori alla grotta di Betlemme: "Tutti quelli che udivano si stupirono delle cose dette loro dai pastori. Maria, da parte sua, custodiva tutte queste cose, meditandole nel suo cuore" (Lc 2, 18-19). Nel testo greco il verbo "meditando" compare come "συμβάλλουσα", participio di «συμβάλλειν»: Maria, dunque, "metteva insieme", "metteva a confronto", ovvero valutava le singole parole che aveva udito per inserirle all'interno di un senso più completo, andando così a ricomporre l'unità semantica di un discorso unico. Il procedimento intellettuale è proprio ciò che rende possibile questa operazione di ricomposizione: nell'interpretazione del simbolo, il pensiero si sviluppa dapprima nel riconoscimento delle due parti che compongono l'immagine e, successivamente, nel ricongiungimento delle stesse all'interno di un senso coerente con la forma visibile e quella invisibile. Ricostruire il *σύμβολον*, allora, significa costruire un ragionamento, produrre una riflessione, formulare un'analisi: in una parola sola, *pensare*. "Il simbolo dimostra che le rappresentazioni possono essere afferrate al di fuori di una definizione logico-rappresentazionale nel momento in cui divengono tema del movimento della ragione, dunque del pensiero, o meglio della capacità di costruire pensieri" (Franzini, 2008: 64). Se la ragione si muove, di conseguenza produce pensiero e poiché le immagini simboliche prevedono uno spostamento dell'intelletto, e cioè un movimento, sono le uniche, nella schiera delle rappresentazioni, a poterlo produrre. Se "il simbolo è un elemento che a partire da una rappresentazione ci fa pensare" (Franzini, 2011), è tuttavia innegabile che non tutte le rappresentazioni sono dotate di questa qualità generatrice di

pensiero. Di fatto, “se il simbolo resiste ad ogni esegesi allegorizzante”, scrive ancora Ricoeur, “allora esso non dà affatto a pensare” (Ricoeur, 2006: 23) poiché significherebbe trovarsi di fronte a quelle immagini – per nulla simboliche – che, come abbiamo già ampiamente illustrato, mancano di quell’eccedenza che renda l’immagine una struttura stratificata. Quando un soggetto incontra un’immagine il cui senso è da decifrare e ricostruire, il suo sguardo entra nel territorio dell’invisibile e si pone a metà strada tra ciò che vede e ciò che deve interpretare. “Lo sguardo sta *tra*, come sospeso. Più che di un’*epoché* della vista, si tratta di una sorta di ‘dialettica in stato di arresto’ (Benjamin) o di una ‘iconologia dell’intervallo’ (Warburg), di un movimento interno all’arresto dell’immagine” (Ferrari, 2013: 32). Al vedere l’immagine simbolica lo sguardo si ferma e inizia a pensare<sup>40</sup>. Alla vista, dunque, è strettamente collegata la conoscenza del reale che soltanto attraverso un atto di ricezione visiva può trasformarsi in un’esperienza intellettuale. L’occhio, sede del sapere derivato da ciò che si è visto nella propria percezione empirica, è dunque l’organo deputato alla conoscenza, all’indagine delle cose invisibili per mezzo delle cose visibili. Le forme simboliche, allora, sono “*organi dello spirito*” (Franzini, 2008: 65): soltanto grazie a loro “il reale può essere assunto a oggetto della visione spirituale e quindi come tale divenire visibile” (Cassirer, 1961: 16). Se come abbiamo illustrato con Aristotele il pensiero pensa per immagini, è altrettanto vero, per quanto possa apparire contraddittorio, che le immagini producono pensiero. Non si tratta di stabilire se sia nata prima la figura o la *ratio* bensì di comprendere il legame che intercorre tra le due. Le immagini simboliche servono a pensare, a spostare il ragionamento oltre il limite della visibilità, a muovere il pensiero verso una riflessione che vada al di là del mero dato sensibile. Così facendo, l’intelletto si immagina nell’universo interpretativo che soltanto uno sguardo simbolico, ovvero capace di ricomporre la dualità dell’immagine, può cogliere nella sua impalpabile trascendenza. “Il simbolo”, commenta ancora Elio Franzini, “è allora una realtà estetica che fa pensare, mettendo in comunicazione l’immaginazione e il pensiero o, meglio, mostrando la *funzione*

---

<sup>40</sup> “Ma è proprio in questo giro a vuoto dello sguardo, in questo arresto irrequieto che il pensiero incomincia davvero a pensare l’immagine. Pensare, infatti, non è costruire sequenze di immagini, dare ordine ai singoli fotogrammi, speculare, ma fermarsi sull’immagine, creare una sorta di fermo immagine sul quale si inseriscono, quasi per gemmazione, i pensieri o le parole del pensiero” (Ferrari, 2013: 32-33).

*comunicativa* che definisce il pensiero stesso” (Franzini, 2008: 64). Il movimento intellettuale, infatti, che dal soggetto si sposta al simbolo e dal simbolo al soggetto, dà a pensare e pensando si articola in modo sempre più complesso e strutturato dando vita al linguaggio.

Deduciamo dunque che l'icona, immagine simbolica per eccellenza, è anch'essa generatrice di pensiero e, quindi, di linguaggio. “L'icona è il modello della simbolicità, in quanto il suo paradigma – vedere l'invisibile – ha, al di là della storia stessa, una funzione cognitiva che fonda il senso della simbolicità indipendentemente dal carattere univoco del suo riferimento trascendente” (*ivi*: 95). Le parole di Franzini ci aiutano a dimostrare l'inscrivibilità del *logos* all'interno dell'*eidolon*, ovvero la relazione tra linguaggio e immagine sacra. Se l'immagine simbolica è una “pittura ‘intelligente’, che darà ‘da leggere fra le sue righe’ (*intel-legere*)” (Didi-Huberman, 2008: 49), vorrà dire che al suo interno è contenuto un discorso che, compenetrando alla forma iconica, intrattiene con essa una relazione di reciproco rimando. “Per qualcuno come Niceforo è la causa stessa del pensiero a essere sacra e se l'icona è sacra è perché fonda la possibilità stessa del pensare” (Mondzain, 2006: 17). Come sostenuto poi anche da Kant e Ricoeur, Niceforo aveva già individuato la “funzione cognitiva dell'icona”: la sacralità dell'immagine, per il patriarca di Costantinopoli, consiste non soltanto in ciò che raffigura ma piuttosto nella sua capacità di saper produrre pensiero per mezzo della rappresentazione. In questo senso, allora, l'icona rappresenta il linguaggio del sacro, in cui è possibile leggere la scrittura di Dio.

L'immagine sacra in Nuova Spagna, allora, diviene portatrice non solo di un messaggio figurativo ma di un *logos*, di un linguaggio insito alla forma rappresentante che accompagna, e completa, l'immagine rappresentata. L'icona, scrive Michel Quenot, “ci parla, rivelandosi nel silenzio d'un faccia a faccia. Bisogna ascoltarla, perché vi si manifesti la Parola” (Quenot, 1991: 209). Al centro dell'immagine, dunque, non vi è più soltanto la materia visibile (*ixiptla*) ma il pensiero che la materia evoca, la riflessione intellettuale che scaturisce dalla contemplazione spirituale. L'icona, nuovo “alfabeto” divino, è un sistema di segni che nasce da una “linea che contorna una visione” (Pozzi, 2002: 330), un codice in immagine che parla la lingua di Dio.

### 3.2.1 La riconnotazione dell'iconosfera azteca

Accanto all'eliminazione fisica della casta sacerdotale indigena, ciò che permette al cristianesimo di instaurarsi e dominare l'immaginario spirituale locale è la profonda manipolazione dell'universo iconografico autoctono attraverso l'inserimento di un nuovo modello di pensiero. Manipolazione che trova vantaggio nella struttura simbolico-visuale azteca in cui gli evangelizzatori possono inserire nuove immagini di sostituzione simbolica. "La sistematizzazione di un metodo per mezzo del quale i fruitori sono preparati a reagire empaticamente a immagini visive offre possibilità di penetrazione in comportamenti e pratiche che hanno poco o nulla a che fare col contesto" (Freedberg, 2009: 260). Gli Aztechi hanno di fatto una cultura prevalentemente visuale che ha fatto dell'immagine un elemento costitutivo della propria identità e su cui hanno costruito un intero universo simbolico. Il legame che unisce l'uomo azteco alle immagini – siano esse raffigurazioni del divino, racconti mitologici o note commerciali – si rende evidente in tutti gli ambiti della società, rappresentando queste il più grande veicolo di comunicazione ed espressione individuale e collettiva. Si pensi ancora una volta all'*ixiptla* che, come abbiamo già descritto, non ha la funzione di richiamare l'aspetto della divinità ma, anzi, di produrre la sua presentificazione per mezzo del *disfraz* rituale. L'*ixiptla* non è una struttura di rimando a una realtà altra, una forma di rappresentazione di un referente assente ma, al contrario, ha il potere di incarnare l'entità di cui si fa figura vivente tramutandosi nella dimora terrena del dio. L'uomo-ospite che indossa i paramenti rituali non è amministratore della cosa sacra ma è egli stesso la cosa sacra in persona e, mentre il dio prende vita nell'immagine, uomo e maschera si fondono in un'unica forma. Altro esempio emblematico dell'importanza dell'elemento visuale è la ricchezza simbolica del nahuatl. La cultura azteca ha prodotto una lingua dal profondo spessore poetico<sup>41</sup> che esprime il proprio orizzonte filosofico attraverso una raffinata composizione simbolica. Caratterizzato dall'utilizzo frequente di metafore, parallelismi e sineddoci, il nahuatl è la verbalizzazione di un articolato e affascinante linguaggio figurativo. Pensiamo, ad esempio, al *difrasismo*, procedimento retorico "que consiste en expresar una misma idea por medio de dos vocablos que se completan en el sentido, ya por ser sinónimos, ya por

---

<sup>41</sup> Per definizione «Nahuatlahtol-li», e cioè "la lingua nahuatl", significa «lingua dal suono chiaro e armonioso» (Cfr.: Ortiz de Montellano, 1990: 17).

ser adyacentes” (Garibay, 1961: 115). Tra i *difrasismos* più conosciuti ricordiamo «in xochitl, in cuicatl» (“fiore e canto”), e «mixtitlan ayauhtitlan» (“tra nubi e nebbia”), parole che insieme esprimono rispettivamente l’idea di «poesia» e di «teofania/presenza divina»<sup>42</sup>. Di matrice essenzialmente simbolica, questo procedimento retorico fa letteralmente *apparire* il concetto senza che questo venga effettivamente letto/pronunciato. L’importanza delle immagini nella lingua nahuatl diviene più che mai evidente nella forma scritta: la pittografia, che non si serve di elementi alfabetici ma di glifi, espressioni iconografiche che riproducono in figure le voci del linguaggio, è una vera e propria scrittura per immagini. Se “le immagini sono *parole visibili* che stanno per oggetti” (Spinicci, 2008: 68), la scrittura pittografica rappresenta una duplicazione in immagine del reale, una composizione deduttiva e riproduttiva capace di raffigurare oggetti concreti, luoghi, persone e concetti astratti. Per gli Aztechi la parola è un’immagine e solo in quanto tale può essere ritrasmessa e comunicata, sia essa proclamata nei versi di una poesia o dipinta su rotoli di *papel amate*<sup>43</sup>. L’immagine è dunque un elemento fondante della cultura indigena, all’interno della quale ricopre un ruolo importantissimo: attraverso le immagini, infatti, la comunità trasmette la propria storia e si racconta nel tempo, vive la presenza concreta della divinità e dà forma alle figure astratte del pensiero.

Sebbene gli Spagnoli non comprendano da subito la complessità e i contenuti dell’iconosfera azteca, tuttavia ne intuiscono immediatamente l’importanza funzionale. Inserendosi all’interno del sistema iconico indigeno, la macchina evangelizzatrice sfrutta il canale visuale per modificare e sradicare dall’interno l’immaginario iconografico autoctono. L’irreparabile destrutturazione della società azteca stravolge i suoi caratteri identitari proprio a partire dallo smantellamento della sua impalcatura di immagini rituali e simboliche. Nell’immagine che un popolo produce di sé, infatti, si deposita

---

<sup>42</sup> Uno dei passi più conosciuti in cui viene utilizzato questo *difrasismo* è probabilmente contenuto nel capitolo XVI del libro XII della *Historia General de las cosas de Nueva España* in cui fra’ Bernardino de Sahagún, raccontando il primo incontro tra Montezuma e Cortés, avallerebbe la teoria secondo cui gli indigeni credettero, in un primo momento, che gli Spagnoli fossero degli dei: “Señor nuestro, ni estoy dormido ni soñando; con mis ojos veo vuestra cara y vuestra persona. Días ha que yo esperaba esto; días ha que mi corazón estava mirando a aquellas partes donde havéis venido. Havéis salido de entre las nubes y de entre las nieblas, lugar a todos escondido” (Sahagún, II, XII, xvi [1575-1585] 2009: 387).

<sup>43</sup> Dal nahuatl «amatl»: «carta». Supporto per scrittura ottenuto dalla lavorazione della corteccia e diffuso in Mesoamerica.

l'eredità culturale, religiosa, artistica e filosofica che in quel riflesso materiale trova la propria affermazione esistenziale, ma privare un popolo di questo patrimonio artistico-visuale, sradicandone l'apparato iconografico ed eliminando così la sua eredità culturale, equivale a celebrarne un'autentica *damnatio memoriae*.

I templi sono distrutti, gli archivi bruciati e i *calmecac*<sup>44</sup> chiusi per sempre. Tra le rovine e le fiamme non sembra essere rimasto più nulla a narrarne la memoria, a suscitare orgoglio e meraviglia mentre gli Aztechi assistono alla morte della propria identità. I figli della nobiltà vengono educati nei nuovi istituti francescani e così il sapere degli antichi padri svanisce definitivamente da quelle giovani menti ormai modellate sul neoplatonismo rinascimentale e la dottrina riformista. Gli anni che vanno dal 1525 al 1540 sono anni di persecuzioni e devastazioni, a cui, tuttavia, alcune pratiche devozionali riescono a sopravvivere nella clandestinità. A partire dal 1540, però, un nuovo giro di vite fa tremare la Nuova Spagna e il vescovo Zumárraga si adopera allo smantellamento delle forme di culto indigene. Svuotare e riconnotare sembra essere il *diktat* della sistematica distruzione delle immagini che l'evangelizzazione realizza in tutti i territori conquistati, eliminando ogni traccia di quella che agli occhi della Chiesa appariva come la più pericolosa delle idolatrie.

Nel corso dell'opera di evangelizzazione, l'imposizione religiosa non modifica semplicemente la struttura devozionale degli *indios* ma li costringe a un cambiamento molto più profondo e intimo di cui la conversione al cristianesimo appare soltanto come la conseguenza esteriore. Di fatto conquistatori ed evangelizzatori impongono, insieme all'adorazione della croce e al culto della Vergine e dei Santi, un nuovo sistema di valori che si iscrive in un orizzonte di pensiero del tutto sconosciuto e alieno ai neofiti conquistati. Si pensi, per prima cosa, alla profonda distanza culturale che intercorre tra la gestione delle immagini sacre del cristianesimo e quella dei sacerdoti di Montezuma. Le icone, non essendo un prolungamento dello Spirito di Dio, possono essere riprodotte e diffuse secondo la fattura e il numero desiderati. La loro distribuzione e installazione in cappelle, chiese, santuari, strade, abitazioni private ed edifici pubblici è quanto mai auspicata mentre le effigi azteche "erano costantemente nascoste nell'oscurità dei

---

<sup>44</sup> Nahuatl: "«nella fila di case», tempio-scuola in cui venivano educati i figli degli appartenenti alla classe dei nobili" (Lupo, 2015a: 1214).

santuari, lontano dalla folla, visibili solo periodicamente, sottoposte a rigide regole la cui infrazione equivaleva a un 'sacrilegio'" (Gruzinski, 1991: 50). Come riporta Juan de Torquemada nella sua descrizione di Huitzilopochtli, il dio "tenía una máscara de oro para denotar que la deidad es encubierta y que sólo se manifiesta con máscara [...] por ser la divinidad oculta de los ojos de los hombres, los cuales no pueden verla" (Torquemada, [1615] libro VI, cap. XXXVII - 1976: 112). All'esposizione onnipresente dell'icona cristiana si contrappone la cultura indigena del nascondimento, che mantiene le divinità al riparo dallo "sguardo dei comuni mortali" in quanto "il loro contatto è riservato ai nobili" (Gruzinski, 1991: 72). La contrapposizione manifestazione/occultamento poggia, come è ovvio, sulla differenza della natura dell'oggetto: se per i cristiani l'immagine è semplicemente un *medium*<sup>45</sup>, per gli Aztechi è esattamente il luogo in cui la divinità risiede.

Si pensi, poi, alla difficoltà di espressione linguistica riguardo alla nuova concezione morale. Secondo quanto ci racconta fra' Toribio de Benavente (2001: 173-174), durante il sacramento della riconciliazione *indios* e confessori devono necessariamente affidarsi al disegno dei peccati poiché il nahuatl (come le altre lingue autoctone) non dispone, nel suo vocabolario etico, di parole che corrispondano alla trasgressione della legge mosaica. Proprio a causa dell'insormontabile barriera linguistica, i predicatori fanno ricorso a supporti iconografici per spiegare i misteri delle fede con l'ausilio del racconto per immagini. A partire dal 1570 "la 'pintura' oratoria" diviene pratica comune e gli evangelizzatori possono "*dibujar* antes los oyentes el sentido vivo de la Sagrada Escritura" (González García, 2015: 240).

Pues como en aquel que mira una imagen, para aficionarse a ella y desear tenerla para sí, es necesario que el *pintor*<sup>46</sup> delinee los sentidos vivamente y con la máxima propiedad de sus miembros y los lleve a la perfección; ya que esto es lo que más exita a la mente del que ve para ser captado por el deseo (que si por el contrario, la figura de la misma imagen no fuera perfecta sino delineada con alguna forma rústica y vulgar y careciendo de la

---

<sup>45</sup> Tuttavia alcuni frati, sebbene ritenessero gli idoli privi dell'Essere divino, distruggono e sequestrano le immagini degli *indios* neofiti a conferma della loro effettiva conversione. "Se gli idoli non sono dei ma 'cose cattive' che 'ingannano' gli indiani (Cortés), mantengono, per ammissione degli stessi stranieri, un'esistenza e un potere ancora apprezzabili, e in ogni caso sufficienti ad aprire la strada a ogni sorta di confronto, di scambio, di sostituzione o associazione tra le divinità dei due mondi" (Gruzinski, 1990: 49).

<sup>46</sup> Il corsivo è nostro.

proporción de sus miembros que la misma naturaleza pide, no provoca sino risa y desprecio a los que la ven), del mismo modo vemos que sucede en la doctrina evangélica. [...] En efecto, para que el oyente pueda realmente evitarlo y aborrecerlo es necesario que el predicador sea tal que pueda pintar y presentar al pueblo el rostro del pecado con cierta propiedad, como está en él (Segovia, 1583, lib. 1, cap. 139).

Il predicatore, non potendo più contare sulle forme articolate della retorica ecclesiastica, diviene, come descrive Juan de Segovia, *pintor* della parola che, attraverso un nuovo linguaggio plastico e servendosi di supporti iconografici, racconta per immagini la Parola di Dio. “No se intentaba conceptualizar la imagen, sino dar los conceptos hechos imágenes descritas” (González García, 2015: 238). A causa delle difficoltà comunicative con la popolazione indigena, si assiste a un cambiamento epocale nella storia della predicazione kerigmatica. La cultura cristiana, fondata sull’ascolto della Parola<sup>47</sup> poiché, come recita la pericope paolina, “la fede viene dall’ascolto e l’ascolto riguarda la parola di Cristo” (Ro 10, 17), diviene in Nuova Spagna una cultura del visuale, in cui lo sguardo sostituisce l’orecchio. Abbandonata l’oratoria del *docere*, i sermoni, affiancati dalla “supralengua” (González García, 2015: 255) della mimica gestuale, puntano ora a *movere* gli ascoltatori/spettatori. Corpo, linguaggio e icona si amalgamano in quella che più che a un’omelia assomiglia a una *performance* teatrale, confermando ancora una volta lo straordinario potere delle immagini. La predicazione visuale, infatti, può contare anche sul supporto di tele didattiche come quelle ideate da Jacobo de Testera, frate francescano arrivato in Nuova Spagna nel 1529 che,

como no pudiese tomar tan en breve como él quisiera la lengua de los indios para predicar en ella, no sufriendo su espíritu dilación, dióse á otro modo de predicar por intérprete, trayendo consigo en un lienzo pintados todos los misterios de nuestra santa fe católica, y un indio hábil que en su lengua le declaraba á los demás todo lo que el siervo de Dios decia, con lo cual hizo mucho provecho entre los indios, y tambien con representaciones, de que mucho usaba” (Mendieta, libro V, cap. XLII).

Inoltre Pedro de Gante, primissimo predicatore “audiovisuale”, compone nel 1527 un piccolo catechismo pittografico (Sánchez Valenzuela, 2003: 194-237) in cui, attraverso la

---

<sup>47</sup> “Ascolta, Israele: il Signore è il nostro Dio, unico è il Signore” (Dt 6, 4). Questo l’*incipit* della *Shemà* (letteralmente “Ascolta”), preghiera che gli Ebrei recitano due volte al giorno in memoria dell’alleanza d’amore con Dio e che contiene alcuni versetti tratti dal libro dei *Numeri* e del *Deuteronomio*. Fondamentale per la cultura veterotestamentaria, infatti, è il porgere l’orecchio, l’accoglienza della Parola, l’ascolto della voce di Dio.

destrutturazione e ricostruzione degli elementi grafici indigeni, dipinge quei glifi la cui lettura assomiglia foneticamente alle parole del catechismo cristiano.

Por ejemplo, para leer «amén», se usó el símbolo de *atl* (agua), unido al de *metl* (maguey, planta de la familia de los agaves), con lo que se leía «a-mén» o bien, para leer « Padre nuestro», se usaron tres glifos: el de *pantli* (bandera), unido al de *tetl* (piedra), que se leería como «Pa-ter», y el símbolo de *nochtli* (tuna), unido también al de *tetl*, que se leería como «noster» (Valero de García Lascurain, 2014: 50).

Con il tempo vengono elaborate le più diverse soluzioni di scrittura pittorica, tutte volte alla ricodificazione di un nuovo linguaggio simbolico che potesse essere comprensibile ed efficace. Non solo vengono evidenziati in maniera stilizzata ed enfatica gli elementi iconografici che nella tradizione cristiana identificano la Vergine, gli angeli e i Santi, ma viene totalmente stravolto l'intero sistema pittografico, in cui la relazione tra segno e significato viene ristabilita *ex novo* dai predicatori spagnoli. Grazie all'opera di frati quali Pedro de Gante, Jacobo de Testera e Diego Valadés<sup>48</sup> la predicazione può confidare nell'aiuto di vere e proprie enciclopedie figurative, indispensabili per la riuscita della comunicazione evangelica, giacché "para los indios el mejor medio es la pintura" (*Códice franciscano*, 1941: 59). E così vengono creati nuovi glifi per nuovi concetti, usati di vecchi ma per esprimere significati diversi, modificati altri per creare nuovi fonemi. In questa grande opera di travestimento iconografico, in cui i vecchi segni si piegano a veicolare i nuovi contenuti cristiani, l'evangelizzazione si appropria delle forme artistiche ed espressive indigene per svuotarle del loro senso originale e collocarle su un nuovo orizzonte semantico. "«Idoli» e immagini", segnala Serge Gruzinski, "sono al centro di un'operazione di negazione e redistribuzione del divino in cui già si configura, dietro l'occidentalizzazione, l'ombra della secolarizzazione" (1991: 56). La guerra delle immagini procura danni meno spettacolari se comparati al lavoro forzato, alle violenze corporali, all'insostenibile sistema tributario, alle epidemie e a tutte le drammatiche conseguenze della Conquista, ma tuttavia altrettanto profondi e devastanti. L'evangelizzazione non stravolge soltanto la rappresentazione in immagine dell'identità azteca – cambiando semplicemente la forma espressiva di tratti culturali che restano invariati – ma condanna,

---

<sup>48</sup> Discepolo di Pedro de Gante, sviluppa le immagini testeriane in stile "metapittorico", illustrando su lamina l'organizzazione delle catechesi e l'amministrazione dei sacramenti (de la Maza, 1945: 35-41).

impoverisce, svuota ed elimina un intero universo simbolico che viene sostituito da un sapere estraneo, fatto di filosofie e modi rappresentazionali del tutto alieni alla cultura di origine. La memoria visuale collettiva viene annullata attraverso una riconnotazione culturale che sradica l'identità indigena in tutte le sue manifestazioni (religiose, politiche, sociali, artistiche, esistenziali) per essere rimodellata sulla base di un nuovo repertorio iconografico.

La grande opera di acculturazione pone le basi di quel "proyecto sustitutivo" (Bonfil Batalla, 1994: 106) che nega il valore culturale dei vinti. Gli Aztechi si riducono allora a una massa indiscriminata e omogenea di *indios* che, privati della dignità di uomini e dell'identità etnico-culturale, subiscono un processo di livellazione – e quindi di annullamento – basato sulla sostituzione degli elementi costituenti della società indigena. L'icona cristiana, che rimpiazza le statue e le raffigurazioni pagane, diviene quindi il nuovo interlocutore divino con cui trovare una nuova via verso il trascendente.

### **3.3 La marianizzazione della Nuova Spagna**

All'interno del processo di sostituzione e riconnotazione culturale, l'immagine della Vergine Maria assume un ruolo di massima importanza. Madre di Dio, donna misericordiosa e attenta alle necessità dei suoi figli, esempio perfetto di umiltà e speranza, la Madonna conquista la comunità indigena. La sua icona si diffonde ben presto in tutto il territorio occupato godendo della devozione generale ma pur sempre rappresentando una chiara emanazione del controllo spirituale della corona spagnola. Di fatto, sebbene l'incontro tra i due culti crei interessanti manifestazioni di ibridismo spontaneo<sup>49</sup>, la

---

<sup>49</sup> "A pesar de que no les estaba permitida la facultad de modificar los atributos asignados a Cristo y los santos por la iconografía cristiana, no por ello los indios dejaron de interpretarlos según los códigos de su propia tradición. Es lo que ocurrió, por ejemplo, con san Juan Bautista, representado a menudo mientras echa agua sobre la cabeza del bautizado con una concha, gesto que para muchos pueblos mesoamericanos coincide con el que ellos atribuyen a las divinidades pluviales para provocar la lluvia; no nos cabe duda de que esta errada interpretación favoreció que posteriormente a este santo se le considerase señor de las aguascelestes. Análogamente, la espada llameante de san Miguel había de recordar las espadas de pedernal o los machetes de las mismas divinidades pluviales, de los que, según siguen creyendo los indígenas, se desprendía el rayo: de aquí también deriva presumiblemente la concepción del arcángel como señor de los rayos y patrón

diffusione dell'icona mariana risponde a una "promoción dirigida" (Doménech García, 2011: 78) volta alla cementificazione della dottrina cattolica. La devozione per la Madonna di Guadalupe, infatti, riesce a radicarsi all'interno dell'immaginario visuale messicano grazie, e soprattutto, all'opera di *marianizzazione* effettuata dagli ordini mendicanti che per primi hanno votato la loro missione al nome della Vergine Maria. Apparsa secondo la tradizione cristiana nel 1531, soltanto dieci anni dopo la vittoria di Cortés, l'icona della guadalupana dovrà attendere più di un secolo prima di installarsi definitivamente nell'orizzonte religioso novoispano. Di fatto, solo a partire dalla pubblicazione nel 1648 dell'opera di Miguel Sánchez, *Imagen de la Virgen María, madre de Dios de Guadalupe, milagrosamente aparecida en la Ciudad de Mexico*, lo spirito messicano si spalancherà definitivamente alla devozione guadalupana. Fino ad allora viene messo in atto un meccanismo di promozione mariana che diffonde l'immagine della Vergine e prepara l'immaginario coloniale all'avvento di quello che sarà acclamato come il più grande simbolo nazionale.

La *marianizzazione* programmatica, che agisce a livello massivo e domestico, risponde a quella retorica del visuale che permette l'inserimento della religione cattolica nell'orizzonte spirituale indigeno attraverso il linguaggio aperto e modellabile del mezzo iconico, capace di instaurare un canale di comunicazione al di là della barriera linguistica. "Una Iglesia cristocéntrica fue el ideal misionero, pero ese ideal encontraba su mayor apoyo en el reconocimiento a María, como Madre del Redentor" (Torre Villar, 2004: 84). Con un vero e proprio atto di consacrazione, i missionari delle diverse fraternità che approdano negli anni diffondono la figura dell'Immacolata Concezione (ancora prima del dogma del 1854), della *Virgen de San Lucas, de los Remedios, de Loreto, del Rosario, del Refugio, de Belén, del Pilar, de la Merced, del Carmen, del Socorro, de los Dolores...*<sup>50</sup>, preparando il terreno alla venuta di quella vergine meticcina che sorgerà dalle ceneri della sorella estremegna e dell'indigena Tonantzin e che, al di là dei vari culti locali, sarà la protagonista indiscussa della devozione nazionale. La diffusione delle immagini, in tutte

---

de los graniceros. Otro ejemplo nos lo proporciona la interpretación de la imagen del Jesús de ramos como personaje del panteón católico con individualidad propia, «san Ramos », señor de los vientos, que desencadena o hace amainar el viento con el ramo que lleva en la mano" (Lupo, 1995: 245-246).

<sup>50</sup> Cfr.: Nebel, 1992: 108-115.

le sue varianti dello “zodiaco mariano” (Florencia - Oviedo, 1755), è volta alla creazione di una devozione collettiva e, allo stesso tempo, di un’intimità individuale con la nuova figura tutelare. La conquista spirituale dell’immaginario, infatti, coincide con l’introduzione materiale di immagini votive di qualsivoglia fattura per spingere i *naturales* alla venerazione mariana: stendardi, medaglie miracolose, icone, *ex-voto*, sculture e dipinti entrano a far parte del nuovo corredo devozionale, incanalando l’adorazione verso il Dio invisibile per mezzo di supporti visibili. Grazie alle immagini che missionari e *conquistadores* portano con sé dalla madrepatria (tra le quali spicca quella della Madonna di Guadalupe di Estremadura, a cui Cortés e i suoi compagni sono particolarmente devoti) e alle scuole d’arte francescane, il repertorio iconografico europeo colonizza lo spazio simbolico del Nuovo Mondo e si sostituisce al pantheon azteco. Nel *Colegio de Santa Cruz de Tlatelolco*, fondato a nord di Città del Messico nel 1536, i figli dell’*élite* indigena vengono iniziati alle scienze, all’arte e alle lettere europee e, sotto la guida di fra’ Pedro de Gante, divengono i primi produttori autoctoni delle immagini cristiane. Dalle direttive emanate dal *Concilio di Trento* (1563), la Chiesa gestirà la produzione artistica dei Paesi cattolici

para controlar la ideología de los fieles, afirmando la voluntad de hacer una cultura de masas con una gran fuerza universalizadora, capaz de llenar a todo el mundo, pero que al mismo tiempo se introducía, sin titubeos, en la intimidad religiosa de cada individuo (Doménech García, 2011: 77).

La svolta iconica coinvolge tutti gli aspetti della sfera visuale diffondendo il nome di Maria all’interno dell’impalcatura sociale, urbanistica e geografica della Colonia, dalla ridenominazione dei luoghi alla creazione di centri di affiliazione mariana.

No hubo Orden religiosa, ni templo que no promoviera un culto a una imagen determinada, con sus novenarios y celebraciones litúrgicas. El fiel podía elegir entre una dilatada lista de santos e imágenes de Cristo y la Virgen que estaban “especializados” en distintos y variados tipos de favores (Doménech García, 2011: 78).

Il vocabolario coloniale si arricchisce così delle numerose devozioni della pietà mariana che vanno a sostituire l’antica toponomastica nahua. Chiese e cappelle accolgono riproduzioni di immagini acheropite, accrescendo così la devozione verso quelle

immagini miracolose<sup>51</sup> che, investite di poteri magici e curativi, attirano la fede della popolazione indigena.

L'evento che probabilmente più di ogni altro modifica la relazione con l'universo dell'immagine votiva è l'arrivo della stampa che, a partire dal 1539, permetterà una diffusione sempre più massiccia delle immagini sacre, introducendo un *modus orandi* del tutto nuovo per la concezione spirituale indigena. Se prima, infatti, lo sguardo del fedele incontrava il volto della divinità soltanto in occasioni pubbliche e collettive, inserite all'interno della ritualità ufficiale, con le immagini a stampa – facili da riprodurre e distribuire – l'icona mariana entra nella dimensione domestica dei suoi nuovi figli, che scoprono una relazione di vicinanza e familiarità che mai avevano sperimentato prima.

Las imágenes religiosas invadieron el espacio cotidiano, tanto por su presencia en los altares, por las réplicas callejeras situadas en las fechadas y esquinas de los edificios, así como por medio de las estampas que el devoto poseía en su intimidad (*ivi*: 83).

Se i grandi affreschi dipinti nelle chiese avevano una funzione principalmente didascalica e volta ad un uso pubblico dello spazio sacro, la stampa devozionale – economica e portatile – entra nella vita privata dei fedeli facendo della loro casa una vera *domus ecclesiae*. Collocate in nicchie, altari, cappelline e oratori, le icone della Madonna occupano uno spazio fisico “que tomaba cuerpo en la retina del fiel” e uno spazio più intimo “que se terminaba de completar más adentro” (*ivi*: 87). Il culto domestico, che coinvolge tutti gli strati della società novoispana<sup>52</sup>, crea un clima di affettuosa e al contempo solenne familiarità intorno alle immagini mariane, sempre più al centro di spettacolari composizioni scenografiche. Gli spazi sacri casalinghi, infatti, divengono il luogo in cui l'ospite può esprimere, attraverso artifici di illuminazione e architetture decorative, la propria personale devozione raggiungendo soluzioni spesso teatrali ma di grande valore artistico. Vengono elaborati veri e propri effetti speciali atti non solo all'abbellimento dell'icona ma alla creazione dell'illusione della dimensione soprannaturale. Sicuramente il più suggestivo degli artefatti liturgici è quello del velo che, una volta rimosso, suscita nei fedeli la meraviglia e la commozione di sentirsi realmente al cospetto della presenza

---

<sup>51</sup> “Sólo en la ciudad de México se deben haber venerado en la época colonial por lo menos 44 imágenes milagrosas de la Virgen María” (Nebel, 1992: 108).

<sup>52</sup> “No ay indio por miserable que sea que no tenga una celdita donde tenga puestas dos o tres imágenes” (Llaguno, 1963: 200).

divina. “Opuesta a la imagen omnipresente y ubicada en múltiples lugares del templo, la imagen sagrada oculta tras cortinajes, sargas o puertas, intensificaba su dramatismo y misterio” (González García, 2015: 366). Nel caso poi delle icone guadalupane, il disvelamento dell’immagine assume un valore simbolico ancora più teatrale ed emozionante: la rimozione del drappo non solo riporta alla vista una riproduzione dell’originale acheropita ma rappresenta la ri-attualizzazione del miracolo dell’*ayate*. Queste immagini, secondo Doménech García, “debiéramos llamarlas ‘imágenes de sustitución afectiva’, porque lo que juega en su representación, más que el efecto formal de engaño visual, es el reemplazo afectivo, siendo el corazón a quien se dirige toda la atención “ (Doménech García, 2011: 91).

L’immagine barocca colonizza così l’immaginario spirituale novoispano facendo delle vittime della colonizzazione visuale i nuovi produttori e consumatori di immagini, trasformando “de un golpe [...] al pueblo indígena de hijos de la mujer violada en hijos de la purísima Virgen. De Babilonia a Belén, en un relámpago de genio político” (Fuentes, 1992: 156).

## Capitolo quarto

### *Non fecit taliter omni nationi: la Madonna di Guadalupe e la nuova identità nazionale*

Si hay una tradición verdaderamente antigua, nacional, y universalmente aceptada en México, es la que se refiere á la Aparición de la Vírgen de Guadalupe.

I. M. Altamirano, *Paisajes y leyendas* (1984)

#### **4.1 Da Tonantzín a Guadalupe: un nuovo immaginario culturale**

L'evento più stravolgente che si accompagna alla *marianizzazione* della Nuova Spagna è, senza dubbio, l'apparizione della Madonna di Guadalupe. "Entre las muchas imágenes de la Virgen Inmaculada veneradas en México, sólo la Virgen de Guadalupe ha adquirido un énfasis político substancial, un fenómeno en su mayor parte netamente secular" (Phake-Potter, 2003: 273). La maggior parte delle devozioni della Madonna e dei Santi raggiunge una diffusione che, per quanto radicata, resta confinata a livello locale, mentre il culto guadalupano coinvolge, a partire dalla prima metà del XVII secolo, l'intera sfera politico-religiosa di tutta la Nuova Spagna. Come in una sorta di distribuzione territoriale della fede, ogni *pueblo*, *provincia* o monastero si rimette alla propria figura tutelare ma sempre riconoscendo la superiorità della Guadalupana, madonna nazionale in cui si esprime il cuore dell'identità messicana. "En ninguna historia de país alguno existe semejante imbricación, unión tan íntima e inseparable como la que existe en México entre la historia de México y la historia guadalupana. Ambas se han desarrollado juntas, han transitado por los mismos caminos" (Torre Villar, 2004: 8-9). L'immagine mariana del Tepeyac si irradia sulle rovine della religione precortesiana e accoglie, nel suo ventre di madre *mestiza*, la fede di chi ha assistito all'abbandono e alla morte dei propri dei. "The Virgin of

Guadalupe served a symbiotic function prompted by necessity: people believed in her and she gave them what they needed” (Yeh – Olaguibel, 2011: 171), andando così a riempire il vuoto del deserto spirituale azteco.

La prima narrazione scritta delle apparizioni del Tepeyac ci giunge grazie al *Nican mopohua*<sup>53</sup> (letteralmente: “qui si narra”), testo in lingua nahuatl redatto, secondo l’indagine di Edmundo O’Gorman, da Antonio Valeriano nel 1556 (O’Gorman, 1991: 50), ma pubblicato soltanto un secolo dopo, nel 1649. Il testo ci consegna la storia delle apparizioni e della *tilma* di Juan Diego, in cui miracolosamente si autoimprime l’immagine della Madonna come segno da consegnare al vescovo Zumárraga a dimostrazione della verità del racconto dell’*indio*.

Aquí se relata, se pone en orden,  
cómo, hace poco, de manera portentosa,  
se mostró la perfecta doncella,  
Santa María, madrecita de Dios,  
nuestra noble señora,  
allá en Tepeyácac, Nariz del monte,  
que se dice Guadalupe.  
Primero se mostró a un hombrecillo,  
de nombre Juan Diego.  
Luego apareció su imagen preciosa  
ante el recién electo obispo  
don fray Juan de Zumárraga  
y [también se relatan] todas las maravillas  
que ha hecho.  
(vv. 1-14; León-Portilla, 2012: 93)<sup>54</sup>.

Già dall’*incipit* veniamo a conoscenza di quello che sarà il grande racconto guadalupano, dall’epifania della Vergine sul monte Tepeyac, all’autoimpressione dell’immagine della “madrecita de Dios” sulla tunica dell’“hombrecillo” in presenza di Zumárraga. Secondo quanto riportato subito dopo, le apparizioni sarebbero avvenute nel dicembre del 1531, “a diez años/ de que fue conquistada el agua, el monte/ la ciudad de México” (*ivi*: 93, vv. 15-

---

<sup>53</sup> Accogliamo il racconto del *Nican mopohua* senza riaprire il già esaurito dibattito riguardo alla storicità della mariofania, convinti che ciò che più merita essere sottolineato e ribadito è la rivoluzione spirituale che l’immagine guadalupana ha effettivamente prodotto.

<sup>54</sup> Tutte le citazioni del testo del *Nican mopohua* saranno prese dalla traduzione spagnola di León-Portilla, 2012.

17). Come testimoniano alcune delle voci più autorevoli di epoca coloniale, il Tepeyac, monte ubicato a nord della capitale, era già luogo di culto per la popolazione indigena che lì si recava per adorare la dea Tonantzin.

Tra le prime fonti guadalupane dobbiamo senza dubbio ricordare la *Historia* di Bernal Díaz del Castillo, scritta tra il 1560 e il 1568 e pubblicata postuma nel 1632.

Y luego mandó Cortés a Gonzalo de Sandoval que dejase aquello de Iztapalapa y fuese por tierra a poner cerco a otra calzada que va desde México a un pueblo que se dice Tepeaquilla, adonde ahora llaman Nuestra Señora de Guadalupe, donde hace y ha hecho muchos y santos milagros (Díaz del Castillo, 1970: 336-337).

Sebbene il vero interesse del cronista non sia descrivere il culto guadalupano, la sua testimonianza, per quanto indiretta, ci fornisce informazioni preziose che localizzano il luogo dei miracoli e confermano la presenza della devozione.

Y miren [...] la santa iglesia de Nuestra Señora de Guadalupe, que está en lo de Tepeaquilla, donde solía estar asentado el real de Gonzalo de Sandoval, cuando ganamos a México; y miren los santos milagros que ha hecho y hace de cada día y démosle muchas gracias a Dios y a su bendita madre Nuestra Señora, y loores por ello que nos dio gracias y ayuda que ganásemos estas tierras donde hay tanta cristiandad (*ivi*: 583).

Secondo quanto registra poi il francescano Bernardino de Sahagún, in uno dei passi più conosciuti della sua grande opera di esplorazione e interpretazione della cultura preispanica:

Cerca de los montes hay tres o cuatro lugares donde se solían hazer muy solemnes sacrificios, y que venían a ellos desde muy lejas tierras. El uno de éstos es aquí en México, donde está un montezillo que se llama Tepeácac, y los españoles llaman Tepeaquilla, y agora se llama Nuestra Señora de Guadalupe. En este lugar tenían un templo dedicado a la madre de los dioses que la llamaban Tonantzin, que quiere dezir “nuestra madre”. Allí hazían muchos sacrificios a honra de esta diosa, y venían a ellos de más de veinte leguas de todas estas comarcas de México, y traían muchas ofrendas. Venían hombres y mugeres, y moços y moças, a estas fiestas. Era grande concurso de gente en estos días, y todos dezían “bamos a la fiesta de Tonantzin”, y agora, que está allí edificada la iglesia de Nuestra Señora de Guadalupe, también la llaman Tonantzin, tomada ocasión de los predicadores que a Nuestra Señora, la Madre de Dios, llaman Tonantzin. De dónde haya nacido esta fundación de esta Tonantzin, no se sabe de cierto, pero esto sabemos cierto, que el vocablo significa, de su primera imposición, a aquella Tonantzin antigua, y es cosa que se debería

remediar, porque el propio nombre de la Madre de Dios, Sancta María, no es Tonantzin, sino Dios inantzin. Parece ésta invención satánica para paliar la idolatría debaxo equivocación de este nombre Tonantzin. (Sahagún, [1575-1585] libro XI, cap. XII - 2009, II: 359).

Anche la penna di Juan de Torquemada tornerà, agli inizi del secolo successivo (1615), a descrivere i luoghi di culto aztechi, e quasi a continuazione del testo di Sahagún, scrive:

En esta Nueva España tenían estos indios gentiles tres lugares, en los cuales honraban a tres dioses diversos, y les celebraban fiestas; el uno de los cuales está situado en las faldas de la sierra grande, que se llama de Tlaxcalla [...]. Otro lugar está de éste, a la parte del medio día, seis leguas, poco más o menos, que se llama Tianquizmanalco [...]. Y en otro, que está una legua de esta ciudad de Mexico, a la parte del norte, hacían fiesta a otra diosa, llamada Tonan, que quiere decir nuestra madre, cuya devoción de dioses prevalecía cuando nuestros frailes vinieron a esta tierra y a cuyas festividades concurrían grandísimos gentíos de muchas leguas a la redonda [...] Pues queriendo remediar este gran daño nuestros primeros religiosos, [...], determinaron de poner iglesia y templo en la falda de la dicha sierra de Tlaxcallan, en el pueblo que se llama Chiauhtempa, [...] y en ella constituyeron a la gloriosísima Santa Ana, abuela de nuestro señor, porque viniese con la festividad antigua, en lo que toca a la gloriosa santa y celebración de su día, aunque no en el abuso e intención idolátrica. En Tianhuizmanalco constituyeron casa a San Juan Bautista: y en Tonantzin, junto a Mexico, a la virgen sacratísima, que es nuestra señora y madre; y en estos tres lugares se celebran estas tres festividades, a las cuales concurren las gentes, en especial a la de San Juan; y hay muy grandes ofrendas, aunque la mayor devoción ha faltado; y debe de ser por haber más cerca de sus pueblos y tierras otras devociones, o por haber faltado la multitud de la gente que antiguamente había, o porque los que hay, están oprimidos y cansados con tantos trabajos y cosas con que los afligen. Pero sea lo que se fuere, éstas son las fiestas y ésta la intención de haberlas instituido y con la que de presente las celebran, aunque no todos lo saben. (Torquemada, [1615] libro X, cap. 7 – 1976: 357)

Appartiene poi alla prima metà del XVIII secolo un documento che storici e antropologi non sono ancora riusciti a decifrare del tutto ma che rappresenta una testimonianza imprescindibile sulla funzione rituale del monte. Il *Códice de Teotenantzin*, che apparteneva alla collezione di Lorenzo Boturini, riporta in un angolo della *tira* la descrizione della scena rappresentata, confermando le informazioni di Sahagún e Torquemada: “Estas dos pinturas son unos diseños de la diosa q.e los indios nombraban Teotenantzin<sup>55</sup>, que quiere decir Madre de los dioses, á quien en la gentilidad daban cultos en el serro de Tepeyacac,

---

<sup>55</sup> Il nome “Teotenantzin” molto probabilmente è una trascrizione errata di “Tonantzin” copiata dal testo di Miguel Sánchez del 1648.

donde hoi lo tiene la Virgen de Guadalupe” (López Luján – Noguez, 2011: 252-253). Già dalla scelta del luogo, quindi, possiamo intuire il forte legame simbolico che unisce le antiche credenze alla nuova devozione cristiana. “In pre-Hispanic times, Tepeyac had housed a temple to the earth and fertility goddess Tonantzin, Our Lady Mother who - like the Guadalupe - was associated with the moon” (Wolf, 1958: 35). Tonantzin, «nuestra madre», a cui, secondo Sahagún, corrispondeva Cihuacóatl, «mujer de la culebra», diviene, all’interno di un’ottica cristianizzante, l’archetipo contratto di Maria, rappresentando a un tempo la Madre di Dio e la nuova Eva che schiaccia il serpente del peccato (Gn 3,15). L’apparizione della Madonna di Guadalupe sull’orizzonte spirituale della Nuova Spagna si inserisce, quindi, in quel programma di riconnotazione culturale che installa, sulle macerie indigene, i nuovi simulacri della cristianità e così, dove una volta si ergeva il santuario di Tonantzin, ora viene costruita una cappella in onore della Vergine Maria. Tuttavia, la devozione all’immagine guadalupana viene inizialmente ostacolata proprio da quei frati francescani che, fin dall’inizio della conquista spirituale, avevano lavorato alla sistematica *marianizzazione* della colonia. Ciò che stupisce qualunque studioso che si avvicini al tema guadalupano, è la totale assenza di testimonianze scritte da parte del vescovo Zumárraga che, secondo la tradizione, sarebbe stato tra i primi ad assistere all’apparizione dell’immagine sul mantello.

Y cuando la contempló el que gobierna, obispo,  
y también todos los que allí estaban,  
se arrodillaron, mucho la admiraron.  
Se levantaron para verla,  
se conmovieron, se afligió su corazón,  
como que se elevó su corazón, su pensamiento  
(León-Portilla, 2012: 151, vv. 848-853).

Il suo silenzio<sup>56</sup> a riguardo non equivale, tuttavia, a una dichiarazione dell’inesistenza del culto<sup>57</sup> bensì alla preoccupazione che, da buon erasmista poco incline al miracolo, lo fa diffidare da quelle immagini che potenzialmente possono nascondere devozioni idolatriche. Durante il suo mandato, segnato dalla violenza dell’intransigenza

---

<sup>56</sup> Il silenzio sulle apparizioni è condiviso anche da quelli che sono considerati i maggiori cronisti francescani dell’epoca: Toribio de Benavente, Andrés de Olmos y Gerónimo de Mendieta.

<sup>57</sup> Da non confondere la storicità dell’apparizione con l’effettiva diffusione del culto.

inquisitoriale, “los ídolos fueron incinerados en solemnes autos de fe”, mentre “los templos sirvieron de fundamentos para edificar la catedral, las iglesias y las casas del nuevo México” (Lafaye, 2006: 56). Un'altra motivazione plausibile, che giustificherebbe il silenzio dei francescani, sarebbe la necessità di nascondere l'evento che avrebbe negato la legittimità della Conquista. La Vergine Maria, infatti, avendo scelto di manifestarsi a un *indio*, dichiara l'uguaglianza tra gli uomini di Cortés e gli uomini di Montezuma, annullando qualunque giustificazione colonizzatrice poiché, come dice il legislatore Francisco de Vitoria, “si los indígenas son hombres los problemas no existen, pero si son hombres son también prójimo y súbditos del Emperador y entonces no hay disculpas para la impiedad y la tiranía de los conquistadores” (in Fiallega, 2012d: 13). Nonostante l'avversione dei frati francescani, il culto si diffonde tra la popolazione indigena che molto probabilmente, durante una prima fase iniziale, vive la venerazione guadalupana secondo una ritualità mista, avendo trovato nella nuova immagine una divinità *nepantla*<sup>58</sup>, di transizione, a metà strada tra l'antica madre Tonantzin e la nuova Vergine europea. L'icona guadalupana, sebbene molto diversa dal punto di vista iconografico dalle rappresentazioni indigene, è per gli aztechi un'immagine rassicurante, in cui scoprire “un futuro revelador, la promesa cierta de su salvación material y espiritual. El reencuentro de la fe” (Torre Villar, 2004: 77). In lei confluiscono pene e speranze di un immaginario religioso che è stato lentamente disintegrato e che ora, attraverso il volto della madonna *mestiza*, recupera parte della propria spiritualità tradizionale.

A rompere il silenzio dei francescani, finalmente, è uno dei primi promotori del culto: secondo vescovo del Messico dal 1551 al 1572, Alonso de Montúfar attua una politica molto diversa rispetto al suo predecessore. Originario di Granada, Montúfar sa bene cosa significhi vivere all'interno di un contesto sincretico e attua una politica che, se non più aperta di quella di Zumárraga, è tuttavia meno intransigente e volta alla transizione graduale. Scopo del domenicano, infatti, non è fomentare una devozione di dubbia matrice idolatrica ma “sedurre gli indiani, proponendo loro una forma di cristianesimo più compatibile con la tradizione autoctona, o suscettibile, per lo meno, di inserirsi meno brutalmente nella scia delle antiche pratiche” (Gruzinski, 1991: 122). Il vescovo Montúfar, che si incarica della costruzione della prima basilica nel 1555, si ritrova così al centro di

---

<sup>58</sup> Nahuatl: «nel mezzo».

uno scandalo che mina i già tesi rapporti con i fratelli francescani. Durante il sermone del 6 settembre 1556, Montúfar si pronuncia a favore della presenza mariana del Tepeyac e invita l'assemblea ad abbracciare la nuova devozione. Non tarda, però, la risposta del francescano Francisco de Bustamante che, durante il sermone pronunciato due giorni dopo nella cappella di San José de los Naturales del convento di San Francisco in presenza delle più alte autorità civili ed ecclesiastiche, attacca pubblicamente l'operato del vescovo. Secondo quanto riportano i testimoni interrogati il 9 settembre durante la *Información* ordinata da Montúfar, il provinciale francescano avrebbe espresso la sua aspra condanna accusando colui che, dall'alto della sua carica, istigava i neofiti verso l'adorazione di "aquella imagen que pintó el indio Marcos"<sup>59</sup> (Bustamante in de la Maza, 1981: 15). La controversia tra Montúfar e Bustamante<sup>60</sup> non è semplicemente uno scontro tra due ordini religiosi ma rappresenta un momento fondamentale nella storia fondazionale del culto guadalupano. Il vescovo francescano è accusato di favorire l'adorazione per la Madonna (quando questa, invece, è riservata solo a Dio) e soprattutto di essersi fatto promotore di una devozione verso un'immagine artefatta, non certo opera di mano divina. Nonostante le accuse di Bustamante, che rinnegano l'origine acheropita dell'immagine, il culto alla tela guadalupana si irradia su tutto il territorio messicano almeno a partire dal 1537 (Noguez, 1993: 86-87), godendo poi dell'importante sostegno dei Gesuiti che, arrivati in Nuova Spagna nel 1572, daranno il via a una grande opera di *guadalupanización*. Particolarmente devota all'Immacolata Concezione, la Compagnia associa il volto della *virgen morena* alla *sine macula concepta* che, "única entre los mortales en escapar a la mácula universal de la descendencia de Adán, portaba la promesa de un rescate" (Lafaye, 2006: 304), conquistando così il cuore orfano degli indigeni e il nascente orgoglio messicano.

#### 4.1.1 I quattro "evangelisti" e il nazionalismo messicano

Il Seicento è quello che potremmo definire il secolo della svolta *criolla*. Grazie alle opere degli "evangelistas guadalupanos" (de la Maza, 1981: 54), le apparizioni del 1531 danno vita a un sentimento protonazionalista che porterà l'*élite* creola a distaccarsi sempre di più dalla cultura della madrepatria e a identificarsi in un immaginario messicano che troverà

---

<sup>59</sup> Marcos Cipac de Aquino: artista indigeno formatosi presso la scuola di fra' Pedro da Gante a San José de los Naturales.

<sup>60</sup> Per un'analisi più approfondita rimandiamo a O'Gorman, 1991: 65-107.

nella Madonna di Guadalupe il suo spirito identitario. Tuttavia, prima delle opere di Miguel Sánchez (1648), Luis Lasso de la Vega (1649), Luis Becerra y Tanco (1675) e Francisco de Florencia (1688), la devozione guadalupana si riflette già nelle prime composizioni che a partire dalla seconda metà del XVI secolo inaugurano il fiorire di una sempre più rigogliosa letteratura laica e devozionale. “Los primeros versos guadalupanos parecen ser los de una serie de quintillas en el último de los *Coloquios espirituales y sacramentales* de Fernán González de Eslava (1534-1599)” (Zaid, 2003: 71), in cui l’autore ci racconta, nel *Coloquio* del 1578, di un rimedio magico da compiere sul Tepeyac:

¿No veys, claro testimonio  
que en esso no acertáys vos?  
Jamás tendréys paz los dos,  
pues queréis que os dé el Demonio  
lo que tiene de dar Dios.

Fuera mejor ocuparos  
en Misas y en obras pías,  
en rezos y romerías,  
que andar loca y desvelaros  
con esas hechizerías.

Vuestra persona se ocupe  
en andar vna estación,  
y lleuad vn corazón  
y ofrecedlo en Guadalupe  
con muy grande deuoción  
(in Castañón, 2007: 66).

Della fine del XVI secolo, invece, è la prima composizione di teatro guadalupano, di autore sconosciuto e probabilmente scritta in nahuatl nel 1596. *Coloquio de María Santísima de Guadalupe, cuando se le apareció al dichoso Juan Diego* presenta, oltre al racconto delle apparizioni del Tepeyac con l’aggiunta di alcuni personaggi assenti nella narrazione del *Nican mopohua*, l’inserimento di “variantes moralistas que intentan impulsar la castidad y la sobriedad en un intento de atacar los problemas del alcoholismo y promiscuidad que, según los misioneros, abundaban entre los indios” (Valero de García Lascurain 2012: 56).

ARZO OVISPO. ¿qe. señas te dio?

JUAN DIEGO. Unas rrozas de la serro aquí las traigo Señor.

ARZO OVISPO. A ber hombre las beremos

JUAN DIEGO (*Desenvuelve el allate y queda la estampa y dise*): Mira so lostrícima, ¡Mira Señor! Esto es el mesmo virgen que me abló en esta mañana en el serro de Tepellaca suviendo; y es el mesmo que me a inviado; a qe. Este palacio vuestro.

ARZO OVISPO. Qe. Alegría., qe. Prodigio. qe. velleza qe. misterio presta Juan Diego esa *tilma*<sup>61</sup> en qe. esta pintado el cielo (*ivi*: 70).

Vogliamo poi ricordare alcuni versi di *Partida de Nuestra Señora de Guadalupe*, un componimento anonimo scritto nel 1634 in occasione della ricollocazione nella cappella del Tepeyac dell'immagine sacra, precedentemente trasferita nella Cattedrale per proteggere Città del Messico dall'inondazione del 1629:

Buen viaje, la mi Señora,  
idos muy en hora buena,  
alegrad los naturales  
que ha tanto tiempo os speran;  
[...]  
No borréis de la memoria  
la tierra que hicisteis nueva,  
cuyas nuevas esperanzas  
en vos se lograron puestas  
(in Castañón, 2007: 81; 82).

Altro testo teatrale, *Comedia famosa de la sagrada aparición de Nuestra Señora de Guadalupe*, è un manoscritto inedito, con tutta probabilità appartenuto alla collezione di Lorenzo Boturini. "Durante la lectura de la pieza", composta durante la fine del XVII secolo, "se siente el hábito de escribir y un estilo personal aunque perteneciente a lo que comúnmente se conoce como estilo barroco, culto, conceptual y figurativo" (Fiallega, 2012b: 110).

Sebbene i testi appena citati parlino di una devozione già diffusasi all'interno della classe intellettuale, è soprattutto grazie agli scritti dei quattro evangelisti che il racconto guadalupano raggiunge la sua più alta espressione letteraria, passando così da "cosa del pueblo" a devozione "de los sabios" (de la Maza, 1981: 38).

Miguel Sánchez

---

<sup>61</sup> In corsivo nel testo originale.

Nel 1648 Miguel Sánchez, dopo una lunga ricerca bibliografica, pubblica *Imagen de la Virgen María, madre de Dios de Guadalupe, milagrosamente aparecida en la Ciudad de Mexico*, dove si dà a conoscere per la prima volta la narrazione scritta delle apparizioni. L'opera, che si basa sulla traduzione parafrastica di Fernando de Alva Ixtlilxóchitl del *Nican mopohua* – scritto un secolo prima ma all'epoca non ancora pubblicato – dota il culto, che fino ad allora poteva contare soltanto sulle narrazioni orali della tradizione, di una forma strutturata che sancirà la canonizzazione del racconto guadalupano. Miguel Sánchez ricostruisce la cronologia delle apparizioni, la figura di Juan Diego e descrive dettagliatamente l'immagine dell'*ayate* in cui appare, in "una primavera milagrosa, un vergel abreviado de rosas, azucenas, claveles, lirios, retamas, jazmines y violetas" (Sánchez, 1982: 190), il volto color "de la plata morena" di una donna di luminosa "belleza, gracia y hermosura" (*ivi*: 199-201). La costruzione del discorso di Sánchez affascina l'immaginario *criollo* per la sua scrittura enfatica, piena di citazioni e riferimenti biblici che arricchiscono il testo di quel barocchismo letterario tanto caro agli intellettuali dell'epoca. Il vero grande merito dell'opera, però, risiede nell'innovativa interpretazione teologica. L'immagine della Vergine al centro di una mezza luna, coperta da un prezioso mantello stellato e avvolta in una corona di raggi che incorniciano l'intera figura, rappresenta per Sánchez un chiaro riferimento alla donna dell'Apocalisse: "un segno grandioso apparve nel cielo: una donna vestita di sole, con la luna sotto i suoi piedi" (Ap 12,1). L'esegesi di Sánchez, audace e innovativa, costruisce la logica del suo discorso intorno a tre concetti-chiave: il segno, la donna, la luna. In primo luogo, il segno profetizzato da San Giovanni richiama quella *señal* richiesta da Zumárraga<sup>62</sup> e di cui l'immagine guadalupana rappresenta, insieme alle rose che Juan Diego raccoglie nel mantello su cui l'immagine rimarrà impressa<sup>63</sup>, una perfetta incarnazione. Il segno celeste che il mondo attende fin dalla previsione apocalittica si realizza, infatti, nella figura di quella *mujer vestida de sol* manifestatasi sul Patmos messicano. Se dunque la Guadalupana

---

<sup>62</sup> "Dijo el obispo que no sólo por la palabra/ la petición de él, Juan Diego, se hará,/ se cumplirá lo que pidió. /Todavía se necesitaba alguna señal/ para que bien pudiera ser creído/ cómo a él lo enviaba como/ mensajero/ la noble señora celeste" (León-Portilla, 2012: 121, vv. 413-419).

<sup>63</sup> "Luego las puso de nuevo/ en el hueco de la tilma de Juan Diego,/ y le dijo:/ Hijo mío, el más pequeño,/ estas variadas flores son la prueba,/ la señal que llevarás al obispo" (*ivi*: 137-139, vv. 656-661).

è la *donna dell'Apocalisse*<sup>64</sup>, la sua venuta rappresenta la nascita di una nuova *prima mater* che viene ad abitare nel nuovo paradiso terrestre. Lasciato il Vecchio Mondo, la seconda Eva fonda nel Nuovo la sua "casita divina" (v. 147; León-Portilla, 2012: 103) ergendosi, come nella narrazione biblica, al centro della luna. Il paragone con Eva colloca la figura mariana nell'ottica di una nuova stirpe da fondare, una nuova genie tutta messicana. "Yo y todos mis antecesores", scriverà il secondo evangelista Luis Lasso de la Vega, "hemos sido Adanes durmidos poseyendo a esta Eva segunda en el paraíso de su Guadalupe mexicano" (Lasso de la Vega in de la Maza, 1981: 58). La nuova madre di tutti gli uomini si manifesta in terra messicana scegliendola come sua patria, trasformando la città di Mexico-Tenochtitlan nella nuova Gerusalemme. "La cristianidad americana", scrive David Brading nel suo studio sulle radici del nazionalismo messicano, "se originaba no a partir de los esfuerzos de los misioneros españoles, por admirables que éstos fueran, sino gracias a la intervención directa y el patrocinio de la madre de Dios" (Brading, 1995: 27). E così, nella prospettiva di una nascente mariologia messicana, ci sembra di vedere quel "Ecco tua madre!" (Giov 19, 27) – parole rivolte al giovane Giovanni apostolo con cui il Cristo crocifisso investe ufficialmente la Vergine come Madre dell'umanità – riemergere dai versi del *Nican mopohua* quando Maria Guadalupe, rivelandosi a Juan Diego, gli si consegna come sua nuova *madrecita*:

Porque, en verdad, yo soy  
 vuestra madrecita compasiva,  
 tuya y de todos los hombres  
 que vivís juntos en esta tierra  
 y también de todas las demás gentes,  
 las que me amen,  
 los que me llamen, me busquen,  
 confíen en mí  
 (vv.154-161; León-Portilla, 2012: 103).

Come il Golgota accoglie al suo interno il sepolcro di Adamo e sulla sua vetta la croce della Resurrezione, così il Tepeyac fonda sulla tomba di Tonantzin la nuova Salvezza guadalupana. "En el ensayo del bachiller Sánchez", scrive Jacques Lafaye, "apareció

---

<sup>64</sup> *Topos* ampiamente diffuso nell'immaginario iconografico europeo a partire già dalla fine del VI secolo. Cfr.: Domènech Garcia, 2008.

verdaderamente, por primera vez, la tradición guadalupanista mexicana, con los rasgos que serían los suyos hasta hoy, las raíces proféticas y las implicaciones patrióticas que han hecho su originalidad” (Lafaye, 2006: 325-326). Alla luce di questo neonato spirito di appartenenza e di conversione, Miguel Sánchez trova un senso nuovo alla colonizzazione spagnola: la Conquista, infatti, diviene ora un evento necessario perché la Madonna possa apparire in Messico ed eleggerlo come sua nuova terra promessa.

En efecto, el descubrimiento del Nuevo Mundo señaló el comienzo de una nueva era no sólo en la vida institucional de la Iglesia católica, sino también en su desarrollo espiritual, ya que la aparición de la imagen de Guadalupe implicaba que los pueblos de México, por no decir de América, habían sido elegidos para recibir su protección (Brading, 2002: 126-127).

Come sintetizzato dallo schema apocalittico-guadalupano disegnato da De la Maza, nell’opera di Sánchez tutti gli elementi dell’*Apocalisse 12* trovano una corrispondenza nella storia dell’icona:

Mujer apocalíptica = Virgen de Guadalupe  
San Juan = Juan Diego  
San Miguel = Hernán Cortés  
Los ángeles = los conquistadores  
El dragón = la idolatría  
Las alas = el águila mexicana  
La ciudad = la ciudad de México  
El desierto = el Tepeyac  
El sol = la zona torrida  
La luna = las lagunas de México  
Las estrellas = el nuevo paraíso  
(de la Maza, 1981: 71).

In questa prospettiva determinista, “todos lo milagros fueron prevenidos y dispuestos para el milagro de la aparición de nuestra santa imagen” (Torre - Navarro 1982: 178). Colonia e mariofania si inseriscono all’interno dello stesso disegno divino, dimostrando come l’apparizione del Tepeyac fosse già stata concepita nella mente di Dio fin dai tempi della Creazione. *Imagen de la Virgen María, madre de Dios de Guadalupe* è dunque un’opera imprescindibile per lo studio dell’immaginario novoispano: l’apparizione della Madonna

in terra messicana, infatti, non soltanto assume un valore spirituale ma determina la nascita di un sentimento identitario che proprio nel Guadalupismo scopre la sua unicità.

Siempre que contemplaba la santa imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe, mi señora, no solamente en las continuas asistencias de su santuario, sino en las afectuosas aclamaciones de mi corazón se me representaba la imagen, que el evangelista San Juan, en el capítulo doce de su Apocalipsis, vio pintada en el cielo, y deseaba con mi pluma, a un mismo tiempo carear a estas dos imágenes, para que la piedad cristiana contemplase en la imagen del cielo el original por profecía, y en la imagen de la tierra el trasunto por milagro [...] Advertí, que cuando estaba ya en la tierra, se vestía de alas y plumas de águila para volar: era decirme, que todas las plumas y los ingenios del *águila de Mexico*, se habían de conformar y componer en alas para que volase esta mujer prodigio y sagrada *criolla*<sup>65</sup> (Sánchez in Torre – Navarro, 1982: 157-58).

Nel passaggio appena citato, l'autore sembra dimenticare la dimensione storica di Maria consegnandole una non troppo simbolica cittadinanza *criolla*. Coniugando l'immagine Guadalupana alla fondazione di una nuova Chiesa messicana, Sánchez pone il seme di quell'idea di Nazione che trova nel parallelismo apocalittico il proprio mito fondazionale. Per quanto appaia prematuro parlare di *nazione messicana* nel XVII secolo, tuttavia è proprio in questa epoca che viene formandosi il cuore di quella cultura che sembra essere sempre più "Nuova" e sempre meno "Spagna". Dando forma alla tradizione Guadalupana, Miguel Sánchez disegna un manifesto culturale, sociale e politico formulando il primo statuto identitario che scorge nella *Virgen criolla* l'emblema del nascente orgoglio nazionalista.

Esta teología desató el entusiasmo creador de la sociedad novohispana. El Guadalupismo, que había sido un fervor de la cultura popular, se extendió a toda la sociedad, se volvió una hermenéutica fundadora que daba a todos una razón de ser: fervorosa, afirmativa, esperanzadora y hasta presumida. Una nueva nación así fundada tenía que estar destinada a grandes cosas, tenía algo de pueblo elegido (Zaid, 2003: 86).

A vent'anni dall'opera che sancisce la nascita del primo sentimento di autonomia culturale creola, viene pubblicato un lungo componimento che stabilirà definitivamente la morte del passato indigeno: la *Primavera indiana. Poema sacro-histórico, idea de María*

---

<sup>65</sup> Il corsivo è nostro.

*Santísima de Guadalupe* (1668) del gesuita Carlos de Sigüenza y Góngora rappresenterà di fatto “el acta de defunción del imperio mexicano” (Lafaye, 2006: 112). Sorta nel seno del *maravilloso criollo*, inaugurato dalla *Grandeza mexicana* (1602) di Bernardo de Balbuena, l’opera di Sigüenza y Góngora disegna un affresco della messicana devozione guadalupana come origine e ispirazione della “pequeña patria” (Lafaye, 2006: 18). Leggiamo nella XXX ottava:

Se exala el sitio con fragancias bellas,  
Si el campo vive con olor suave,  
Gozando en cada flor crespas centellas,  
Que el cielo todo en Guadalupe cabe:  
Mendigád de esta luz claras estrellas,  
Que mejor que vosotras nadie sabe  
La luz, que el centro habita deste monte  
Del mayor esplendor sacro remonte  
(in Castañón, 2007: 92).

Nel barocchismo del “Petrarca mexicano” (Lafaye, 2006: 106), così come in quello di Sánchez, non vi è ancora una vera coscienza independentista che auspichi un’autonomia politica, ma piuttosto la glorificazione della cultura, spirituale e letteraria, della nuova classe dominante.

Il primo evangelista inaugura la nuova epoca del secolo *criollo* ponendo il seme di quella che sarà, da ora in avanti, la retorica religiosa e politica del sempre più fervente spirito nazionalista. Si pensi, ad esempio, al primo sermone guadalupano, pronunciato nel 1660 da José Vidal de Figueroa, che applica al rinnovamento identitario la superiorità della teologia guadalupana. Nel suo discorso, *Teórica de la prodigiosa Imagen de la Virgen de Guadalupe*, che già dal titolo richiama l’opera di Sánchez, la madonna messicana è “un retrato del ejemplar de María en la eternidad para Madre de su Hijo y entonces traía en los brazos, no al Verbo hecho hombre, sino al Hijo de Dios transformado en luz, que es la que ilumina las manos” (in de la Maza, 1981: 125). Sul Tepeyac, dunque, appare la Madre di Dio prima ancora che Dio si faccia Figlio, trasformando quel monte e tutta la nazione in *un nuovo cielo e una nuova terra* (Ap. 21, 1) in cui il mondo intero si rinnova e rinasce.

Luis Lasso de la Vega

Nel 1649, un anno dopo la grande opera di Miguel Sánchez, il cappellano del santuario guadalupano Luis Lasso de la Vega pubblica il *Huei tlamahuiçoltica*<sup>66</sup>, una raccolta di sette testi che al suo interno comprende:

1. Parecer del padre Baltasar González, en español [...].
2. Licencia de impresión, en español [...].
3. “Introducción”, escrita por Lasso de la Vega, en náhuatl.
4. Anuncio del contenido, en náhuatl.
5. *Nican Mopohua*, llamada también la *Relación de las primeras apariciones*, en náhuatl [...].
6. *Nican motecpana*<sup>67</sup>, el texto también se conoce como la *Relación de los primeros milagros*, en náhuatl [...].
7. *Nican tlantica*<sup>68</sup>. Resúmen de las dos secciones anteriores, una especie de epílogo redactado por Lasso de la Vega, en náhuatl. [...]. (Noguez, 1993: 19).

Il *Huei tlamahuiçoltica* è senza dubbio il manoscritto più completo ed elaborato prodotto intorno agli *acontecimientos* del Tepeyac: dopo un'introduzione iniziale, il *Nican mopohua* contiene una dettagliata relazione sulle apparizioni del 1531, il *Nican motecpana* racconta i vari miracoli compiuti dalla Vergine dopo l'impressione dell'immagine e offre dati biografici sulle figure di Juan Diego e suo zio Juan Bernardino, mentre le conclusioni contenute nel *Nican tlantica* chiudono il “ciclo guadalupano”. La parte che più ci interessa, e che analizzeremo nella prossima sezione, è il *Nican mopohua*, testo che però non appartiene alla penna di Lasso de la Vega nonostante lui stesso si dichiari colui che “se animó a escribir en náhuatl acerca de cómo se mostró ella y cómo hizo entrega de su imagen” (Lasso de la Vega in León-Portilla, 2012: 20). Un'importante testimonianza a conferma della falsa attribuzione è da rintracciarsi in quanto scrive Sigüenza y Góngora nel 1689:

Digo y juro que esta relación que hallé entre los papeles de don Fernando de Alva, que tengo todos, y que es la misma que afirma el licenciado Luis Becerra en su libro (página 36 de la impresión de Sevilla) haber visto en su poder. El original en mexicano está de letra de don Antonio Valeriano, indio, que es el verdadero autor, y al fin añadidos algunos

---

<sup>66</sup> Titolo originale completo: *Huei tlamahuiçoltica omonexiti in ilhuicac tlatocaçihuapilli Santa Maria Totlaçonantzin Guadalupe in nican huei altepenahuac Mexico itocayocan tepeyacac [Maravillosamente se apareció la señora celeste Santa María, Nuestra Amada Madre Guadalupe, aquí junto a la gran ciudad de México, donde se dice Tepeyácac]*. Lasso de la Vega, 1649.

<sup>67</sup> “Qui si raccontano in ordine”.

<sup>68</sup> “Qui si conclude”

milagros de letra de don Fernando, también en mexicano. Lo que presté al R. P. De Florencia fue una traducción parafrástica que de uno y otro hizo don Fernando y también está de su letra (Sigüenza y Góngora, 1960: 65).

Luis Becerra y Tanco, infatti, aveva già segnalato, in *Origen milagroso del Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe del 1666*<sup>69</sup>, la paternità indigena del testo che Lasso de la Vega pubblica come suo:

Y vide entre los papeles de don Fernando de Alva Ixtlilxóchitl un cuaderno escrito con las letras de nuestro alfabeto, de mano de un indio, en que se refieren las cuatro apariciones de la Virgen Santísima al indio Juan Diego, y la quinta a su tío de éste, Juan Bernardino, el cual fue el que se dio a las prensas en lengua mexicana por orden del licenciado Lasso de la Vega, vicario del Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe, año de 1649 (Becerra y Tanco in León-Portilla, 2012: 24).

Oltre alle testimonianze appena citate, vogliamo ricordare anche il *Inin hueitlamahuilzoltzin* (“Questa è la grande meraviglia”), racconto scritto tra la fine del XVI e gli inizi del XVII secolo e che contiene, seppur in maniera più sintetica e con accenti di stile diversi, struttura e contenuti molto simili al *Nican mopohua*. Inoltre, dall’analisi di un insieme di altri elementi, dai riferimenti cronologici a particolari di carattere linguistico e intertestuale, appare ovvio che la narrazione delle quattro apparizioni non può essere stata scritta da Lasso de la Vega nel 1649. Come conferma ulteriore, si pensi infine che Miguel Sánchez non avrebbe mai potuto pubblicare con un anno di anticipo *Imagen de la Virgen María, madre de Dios de Guadalupe* se non avesse precedentemente consultato il racconto che fa da ipotesto alla sua opera del 1648.

Se anche Luis Lasso de la Vega non è il vero autore del manoscritto da cui diparte l’intera storia guadalupana, tuttavia bisogna riconoscere l’importanza della sua raccolta. Come la *Imagen* di Sánchez aveva vestito la Madonna di Guadalupe del patriottismo *criollo*, la pubblicazione del *Huei tlamahuicoltica*, la cui forza si basa sui testi in lingua nahuatl, sottolinea l’origine indigena del racconto, consegnando alla popolazione neofita un vero e proprio manuale guadalupano indigeno.

---

<sup>69</sup> Opera ristampata nel 1675 sotto il titolo di *Felicidad de México en el principio y milagroso origen que tuvo el Santuario de la Virgen María Nuestra Señora de Guadalupe, extramuros, en la aparición admirable de esta Soberana Señora y de su prodigiosa imagen*.

Eso me ha animado a escribir en idioma náhuatl tu maravillosa aparición y el presente de tu imagen a este tu bendita casa de Tepeyácac, para que vean los naturales y sepan en su lengua cuánto por amor de ellos hiciste y de qué manera aconteció (Lasso de la Vega, 1649: 289).

A questo intento di indianizzazione si unisce il sermone del 12 dicembre del 1672 in cui il francescano Juan de Mendoza rintraccia nel colore della pelle, negli abiti, nella pettinatura della *Virgen* e nel tipo di tunica indossata dall'angelo, inequivocabili riferimenti alla cultura indigena:

formóse esta imagen santa de Guadalupe a semejanza de los gentiles naturales de esta tierra; dícelo su rostro, que muestra un color apagado, moreno, semejante al que tienen ellos, y púsose asimismo en su traje, vistióse las ropas de su usanza para que viéndola los gentiles formada a su semejanza y vestida en su traje, se enamorasen y convirtiesen. [...] No lo duden y noten el traje de las mujeres naturales de esta tierra [...]; adviertan el modo con que se pone el cabello [...]; pues vuelva a mirar aquella imagen y le hallarán el cabello en esta forma; reparen en aquella tunicuita ceñida que tiene el ángel [...] como los que usan y visten los niños naturales de esta tierra [...] (in de la Maza, 1981: 132-133).

Catalizzando il discorso sulle componenti iconografiche della *tilma*, Mendoza ricorre a una retorica visuale che mira ad indianizzare l'immagine, proseguendo così il lavoro di Lasso de la Vega che per primo aveva indianizzato il racconto primigenio della storia guadalupana.

### Luis Becerra y Tanco

Luis Becerra y Tanco, autore del terzo "vangelo" guadalupano, è uomo molto diverso dai suoi predecessori. Il suo *curriculum* di fisico, chimico, naturalista e professore universitario di astrologia e matematica comprende anche una profonda conoscenza della lingua ebraica, greca, latina, francese, italiana, portoghese, otomí e nahuatl, il che fa di lui un amante dei dati dimostrabili più che delle metafore teologiche. Il suo approccio scientifico lo spinge a ricercare prove oggettive che spieghino gli avvenimenti del Tepeyac da un punto di vista storiografico. I primi risultati del suo studio vengono pubblicati in un *Papel* inserito all'interno dei documenti delle *Informaciones* del 1666, un'indagine effettuata per iniziativa di Francisco de Siles perché venisse riconosciuta presso la Santa Sede di Roma la verità storica del miracolo guadalupano e venisse istituito il 12 dicembre come

fešta nazionale. Dopo una seconda revisione in cui vengono aggiunti alcuni dati che ampliano l'orizzonte delle informazioni relative alla narrazione del *Huei tlamahuiçoltica*<sup>70</sup>, il testo del *Papel* viene ripubblicato, sempre nel 1666, con il titolo di *Origen milagroso del santuario de Nuestra Señora de Guadalupe. Fundamentos verídicos en que se prueba ser infalible la tradición en esta ciudad acerca de la Aparición*. Nel 1675, a tre anni dalla morte dell'autore, Antonio de Gama pubblica una terza revisione, più estesa e approfondita delle precedenti, intitolata *Felicidad de México en el principio y milagroso origen que tuvo el Santuario de la Virgen María Nuestra Señora de Guadalupe, extramuros, en la aparición admirable de esta Soberana Señora y de su prodigiosa imagen*. Lo studio di Becerra y Tanco, che tenta di avvicinarsi quanto più possibile all'oggettività storica dei fatti – o almeno quell'idea di storicità che la sua epoca gli permette<sup>71</sup> – rifiuta i testi di Sánchez e Lasso de la Vega, i quali non vengono esplicitamente citati ma a cui possiamo facilmente attribuire la descrizione di “ingenios muy aventajados” che “han expresado con mas vivos colores esta tradicion” ma che

no han sido tan exactos en el escrutinio de esta historia [...] por falta de noticias y por no haber tenido de quien poderlas saber radicalmente, [...]por no haber tenido entera comprehension de la lengua mexicana, en que se escribió y pintó lo acaecido en este milagroso principio de la bendita Imagen de la Virgen Santísima Señora nuestra [...] (Becerra y Tanco, 1780: 2-3).

*Felicidad de México*, infatti, prende le distanze dalle narrazioni aneddotiche della tradizione e punta a un'investigazione che possa avallare e giustificare la devozione attraverso l'analisi di dati certi e verificabili. Tuttavia il testo, che fornisce molte informazioni sulla biografia di Juan Diego, l'origine del nome «Guadalupe», l'impressione dell'immagine, la geografia dei luoghi delle apparizioni e le date in cui queste avvengono, considera come fonte primaria certe testimonianze iconografiche indigene, “pinturas y caractéres de los Indios Mexicanos, que fueron personas hábiles y de suposición en aquel siglo primitivo” (Becerra y Tanco, 1870: 2). Leggiamo nel capitolo intitolato “Pruebase la tradicion”:

---

<sup>70</sup> Per maggiori approfondimenti sulle aggiunte apportate alla seconda versione dello studio di Luis Becerra y Tanco rimandiamo a Noguez, 1993: 132-137.

<sup>71</sup> Ricordiamo che il questionario inserito nelle *Informaciones del 1666* raccoglie testimonianze orali e indirette, e quindi non storicamente verificabili. Per maggiori approfondimenti sulle dichiarazioni dei testimoni, rimandiamo a Noguez, 1993: 126-131.

Las noticias que hay en esta Ciudad acerca de lá Aparición de la Virgen MARÍA Señora nuestra, y del origen de su milagrosa Imagen, que se dice de GUADALUPE, quedaron mas vivamente impresas en la memoria de los Naturales Mexicanos, por haver sido Indios à los que se apareció; y así la conservaron como suceso memorable en sus escritos y papeles, entre otras historias y tradiciones de sus mayores: con que es necesario establecer primero la fé y crédito que debe darse à sus escritos y memorias (Becerra y Tanco, 1870: 40).

Il terzo vangelo guadalupano, allora, sebbene distante dalla teologia barocca di Sánchez e Lasso de la Vega, è pur sempre espressione della nuova identità *criolla*: se da un lato, infatti, mira a dotare il miracolo di basi scientifiche, dall'altro non può che arrendersi al fascino del nuovo "Sol" del "Pueblo escogido":

Luna agraciada, que por darnos prueba  
De que jamás menguaste de tus brillos,  
te has conservado en un Ayate débil  
Por dos y medio venturosos siglos,  
Sol refulgente del Imperio Indiano,  
A cuyos rayos siempre peregrinos  
Se disipan las sombras, los horrores  
De las desgracias, penas y conflictos.  
Signo sagrado de Prosperidades,  
que admirado primero en otro sitio  
de una Aguila Evangélica, previenes  
A esta Aguila Imperial sacros auspicios.  
Octava Maravilla de los Cielos,  
Paraíso de delicias del Empíreo  
Flor sacrosanta del mejor Hibleo,  
Honra de un Pueblo para Ti escogido  
(Becerra y Tanco, "Dedicatoria" 1870: s.p.).

### Francisco de Florencia

Le pretese di scientificità del testo di Luis Becerra y Tanco sono molto lontane dallo stile devozionale dell'ultima opera della tetralogia letteraria guadalupana. *La estrella del Norte de México*<sup>72</sup>, pubblicata dal gesuita Francisco de Florencia nel 1688, è un lungo trattato di

---

<sup>72</sup> Titolo originale completo: *La estrella de el norte de México, aparecida al rayar el día de la luz evangélica en este Nuevo-Mundo, en la cumbre de el cerro de Tepeyacac orilla del mar Tezcucano, a un natural recién convertido; pintada tres días después milagrosamente en su tilma o capa de lienzo, delante del Obispo, y de su*

guadalupanismo che raccoglie le scoperte, i dubbi e le controversie che fino ad allora avevano dato vita alla grande devozione *criolla*. La *Estrella* di Florencia costruisce, nell'arco dei suoi trentasei capitoli, un grande dialogo intratestuale capace di tessere un articolato mosaico polifonico. Tuttavia, la sua ricostruzione, a cui l'autore non aggiunge se non pochi elementi alle informazioni già presenti negli scritti precedenti<sup>73</sup>, non è priva di molteplici errori di interpretazione tanto che "si Florencia hubiera hecho una pausa en su obra", confessa Brading, "se habría ahorrado a sí mismo y a sus lectores una gran confusión" (Brading, 2002: 170). Di fatto, il vero grande merito di quest'opera risiede nella profonda enfasi devozionale con cui il gesuita infiamma la spiritualità *criolla*. Leggiamo nel capitolo X:

Digamos algo de su hermosura.

Es tan superior la de su rostro y talle, acompañada de tan extremada modestia y compostura, que arrebató los ojos, embelesa los entendimientos y se roba los corazones, tan insensiblemente, que lo mismo es poner en Ella la vista, que quedar presa en su afecto la voluntad. Sólo quien la ha visto, y experimentado este su poderoso atractivo [que creo son todos los que entran con reverencia en su Templo] puede hacer entero concepto de esta verdad (Florencia, 1895: 35).

La scrittura di Florencia, carica di appassionato entusiasmo, rappresenta a nostro avviso un punto di ibridazione tra la teologia barocca di Sánchez e l'oggettività di Becerra y Tanco. Il gesuita, come dimostrano le sue parole, mira al raggiungimento di una verità esperibile e concreta, ma pur sempre attraverso uno sguardo pronto ad accogliere il miracolo della fede.

Lo más que hay que admirar en esta bendita Imagen, y que prueba con evidencia que no la pintaron manos humanas, es estar en una manta tosca; los hilos raros y desiguales, sin imprimación ninguna, y el género de pintura al temple, y no al oleo, tantos años há, que cuando escribo esto pasan de ciento y cincuenta y seis, en un lugar de tan mal trato para las pintura, que aún las que se disponen y pintan con todos los aparejos y prevenciones del arte, para durar, á pocos años se comen, se les saltan ó se les despintan en gran parte los colores; y esta Santa Imágen se ha conservado y perseverado tan bella, tan lustrosa y tan

---

*familia en su Casa Obispal para luz en la fea los indios; para rumbo cierto de los españoles en la virtud; para serenidad de las tempestuosas inundaciones de la laguna...*

<sup>73</sup> Per maggiori approfondimenti sulle singole aggiunte apportate da Florencia intorno alla ricostruzione del racconto guadalupano, rimandiamo a Noguez, 1993: 137-141.

sin agravio del salitre de la laguna, (á cuya orilla está su Templo) que es el que se come y desmorona hasta las piedras de cantería, que prueba muy bien que este privilegio milagroso lo tiene por ser Imágen de la CONCEPCION DE MARIA, pues en el riesgo común en que las demás incurren, esta sola se ha preservado sin incurrirlo, derivándose hasta á su Santa Imágen, la singular excepción de su purísimo original (Florencia, 1895: 37-38).

Il “privilegio milagroso”, ovvero la non disgregazione della tela durante gli anni della sua esposizione, fornisce la spiegazione scientifica della devozione religiosa, costituendo la “prueba” dell’origine acheropita dell’immagine. Ciò per cui l’opera di Florencia verrà maggiormente ricordata, però, è l’impronta di unicità e superiorità con cui viene elogiata l’apparizione mariana messicana. Citando “un erudito y piadoso Jesuita de esta Provincia, cuyo nombre y cuya obra, están ya para darse á moldes” (Florencia, 1895: 39), ma di cui Florencia non svela l’identità, riporta parte della sua misteriosa opera in cui leggiamo: “sólo México se alza por privilegio especial de esta sagrada imagen con el blasón singular: *Non fecit taliter omni Natione [sic]*” (Florencia, 1895: 41). Il primo emistichio del versetto 20 del Salmo 147, “Così non ha fatto con nessun’altra nazione”, diventerà il motto guadalupano per eccellenza che accompagnerà medaglie miracolose e riproduzioni pittoriche, ad evocazione della grandezza spirituale messicana. L’inserimento della didascalia all’interno dell’immagine ci ricorda quelle scritte di epoca romana applicate ad oggetti di artigianato di varia natura e utilizzo in cui al nome dell’artigiano seguivano le parole latine “fecit me”, come una firma che informava il proprietario del manufatto sull’identità del suo creatore. Se nell’oggettistica antica la voce verbale corrisponde a un soggetto esterno all’oggetto, nella didascalia guadalupana, invece, è proprio l’immagine ad essere soggetto attivo di quel “fecit” creatore. L’immagine allora, grazie alle parole del salmo, è come se stesse “hablando por sí, y testificando su milagroso origen” (Jerónimo de Valladolid in Brading, 2002: 273), riuscendo a comunicare, secondo un doppio registro icono-grafico, la straordinarietà del miracolo guadalupano. La *Virgen*, di fatto, scegliendo il Tepeyac, non aggrega il Nuovo Mondo alla cristianità europea ma fonda una nuova Chiesa, addirittura superiore a quella di Roma: la sua apparizione, unita all’impressione della sua immagine, dota la Nuova Spagna di un privilegio divino senza pari. Di questa grandiosa elezione, già presente nel parallelismo apocalittico di Miguel Sánchez, Francisco de Florencia enfatizza il carattere autoctono, nazionale, andando così ad

alimentare il nascente e sempre più diffuso sentimento patriottico. La *Virgen morena* allora, stella polare che illumina il nuovo cammino, diviene “señal portentosa de los exordios y aumentos de la primitiva Iglesia de nuestra América” (Florencia, 1688: s.p.). Queste parole, contenute nella dedica di Gerónimo de Valladolid all’arcivescovo Francisco de Aguiar Seixas y Ulloa e che sembrano profeticamente anticipare la chiamata di José Martí del 1891<sup>74</sup>, sono la chiara testimonianza del cambiamento culturale che sta travolgendo l’intera comunità *criolla*. Un ultimo richiamo poetico conclude *La Estrella del Norte*, in cui Florencia riporta il componimento “Vencen las rosas al Fénix” (1688) in cui Luis de Sandoval y Zapata, “excelente filósofo, teólogo, histórico y político, y de un espíritu poético tan alto” (Florencia, 1895: 191), racconta la morte delle rose dell’*ayate* che, come un’araba fenice, risorgono sotto l’effigie dell’immagine guadalupana:

El astro de los pájaros espira  
Aquella alada eternidad del viento,  
Y entre la exhalación del movimiento  
Víctima arde oloroso de la pira.  
En grande hoy metamórfosi se admira  
Mortaja á cada flor; más lucimiento  
Vive en el lienzo racional aliento  
El ámbar vehetable, que respira.  
Retratan á MARIA sus colores;  
Corre cuando la luz del Sol las hiere  
De aquestas sombras envidioso el día;  
Más dichosas que el Fénix morís, flores,  
Que para nacer pluma, polvo muere;  
Pero vosotras, para ser MARIA  
(Sandoval y Zapata in Florencia, 1895: 191).

L’anno seguente, gli eleganti versi di Sor Juana Inés de la Cruz tornano a lodare la madonna messicana. La poesia del 1689, l’unica che la religiosa scrive a tema guadalupano, è dedicata alla “culto pluma” di Francisco de Castro, “máximo exponente de los poetas jesuitas” (Pérez-Amador Adam, 2012: 37), che nel 1680 aveva scritto un

---

<sup>74</sup> L’espressione “nuestra America” anticipa il sentimento panamericano che ritroveremo poi nel famoso saggio di José Martí del 1891 in cui *el Apóstol cubano* auspica l’alleanza tra le nazioni ispanoamericane affinché, attraverso l’unione delle diverse identità autoctone, possa nascere uno spirito di indipendenza contro la potenza spagnola e nordamericana.

lungo componimento eroico diviso in cinque canti e 254 ottave intitolato *La octava maravilla y sin segundo milagro de México perpetuado en las rosas de Guadalupe*. Scrive Sor Juana:

La compuesta de flores maravilla,  
divina Protectora Americana,  
que a ser se pasa Rosa Mexicana  
apareciendo Rosa de Castilla;

la que, en vez del dragón - de quien humilla  
cerviz rebelde en Pathmos - huella ufana,  
hasta aquí Inteligencia soberana,  
de su pura grandeza, pura silla,

ya el cielo, que la copia misteriosa  
segunda vez sus señas celestiales  
en guarismo de flores claro suma:

pues no menos le dan traslado hermoso  
las flores de tus versos sin iguales,  
la maravilla de tu culta pluma  
(in Castañón, 2007: 110-111).

Ci piace concludere questo breve percorso nel secolo guadalupeano con il sonetto della *decima musa messicana*, degno epilogo letterario del Seicento *criollo*. Nei suoi versi, infatti, rintracciamo chiari riferimenti alla *mujer apocalíptica* del primo vangelo di Sánchez mentre i “versos sin iguales” per la “maravilla” di Castro sembrano riportarci alla straordinarietà di questa *Virgen* che, come ricordatoci dall’ultimo vangelo, *non fecit taliter omni nationi*.

#### **4.1.2 Maria-Guadalupe: Patrona de México**

L’importanza dei quattro vangeli guadalupeani non riguarda soltanto la sfera letteraria ma coinvolge l’intera società novoispana. È soprattutto grazie al protonazionalismo di Sánchez, all’indigenismo di Lasso de la Vega, alla tentata scientificità di Becerra y Tanco e al devozionismo di Florencia che l’immagine della Madonna di Guadalupe riesce a penetrare l’immaginario culturale messicano.

La Virgen de Guadalupe [...] es el punto de encuentro de dos mundos, el centro de la religiosidad mexicana. Su imagen al mismo tiempo que incarna la reconciliación de las dos mitades adversarias, expresa la originalidad de la naciente nacionalidad. México, por obra de la Virgen, se reclama heredero de dos tradiciones. Casi todos los poetas dedican poemas a su alabanza. Una extraña variedad de barroco – que no será excesivo llamar guadalupano – se convierte en el estilo por excelencia de la Nueva España (Paz, 1984: 16).

In questo “barroco guadalupano”, giustapposizione tra l’antica religione indigena e il cristianesimo, il nahuatl e lo spagnolo, prende forma un nuovo profilo identitario che scopre nella *tilma* l’incontro di due universi spirituali.

Di, Musa, a la indígena diosa a quien, una vez, la mexicana  
tierra miró, bella, emerger de las patrias  
flores y, contra los milagros de Venus,  
de purpúrea sangre de rosas decorarse a sí misma  
(Villerías y Roelas, 1728, vv. 1-4 in Osorio Romero, 1991: 261)

Come un altare azteco ma su cui si immola l’agnello di Dio, la tela guadalupana raccoglie sotto il miracolo della sua immagine le tre diverse forze sociali della Nuova Spagna, trasfigurandosi nel sincretismo del nuovo simbolo patrio. Divinità lunare, manifestatasi sul monte dell’antica Tonantzin, la Guadalupana viene a consolare il cuore degli indigeni, riconsegnando loro una madre celeste e benevola. *Virgen morena*, che nel colore della sua pelle porta la promessa di un riscatto sociale, la Guadalupana è la madre del nuovo *mestizaje*. Regina apocalittica, che in Messico fonda una nuova città santa, la Guadalupana è il volto del cristianesimo *criollo*.

La fede nella *morenita*, a cui viene riconosciuta la superiorità spirituale rispetto a tutte le altre devozioni mariane, si estende anche all’ordine sociale e politico, trasformando il guadalupanismo in una vera religione di stato. La consacrazione ufficiale alla madonna nazionale arriva a metà del XVIII secolo quando, in seguito alle epidemie di peste esplose nel 1725 e nel 1736, la capitale sembra non avere altro rimedio che rivolgersi alla *Virgen del Tepeyac* che, miracolosamente, porta fine alla decimazione della popolazione. Nel 1737 la “divina Protectora Americana” – come l’aveva profeticamente chiamata Sor Juana nel sonetto del 1689 – viene proclamata Patrona di Città del Messico, mentre, nel 1754, per decisione di Papa Benedetto XIV, sarà Patrona della Nuova Spagna.

In questo clima di fervente devozione, la letteratura religiosa vive una nuova fioritura: poesie e sermoni popolano la produzione artistica settecentesca fino a trasformare il *topos* guadalupano in un vero e proprio genere letterario. Vogliamo ricordare i primi versi di *Justa gratulatoria al religioso esmero con que la imperial Méjico celebró el segundo siglo de la admirable aparición de María Santísima en su bella imagne de Guadalupe en el templo desu santuario el 12 de diciembre 1731*, una lunga composizione scritta da Cayetano de Cabrera y Quintero in occasione del bicentenario dell'apparizione e che ben racconta quanto il culto guadalupano si sia già perfettamente incorporato al culto alla patria:

¡Qué me alegre, amada patria,  
Que en reconocidos cultos,  
A gratitudes desmientas  
Aprehensiones del vulgo!  
Eso bien: al cumplimiento  
Del más primo, por segundo  
Siglo, de aquel de María  
Hermoso, vivo trasunto;  
[...]  
A favor tal, que aunque el cielo  
Lo dió a universal recurso,  
Entre todas las naciones  
Lo hizo singular por tuyo  
(in Castañón, 2007: 118-119).

Anonima è invece la *Deprecación a Santa María de Guadalupe en la presente epidemia*, supplica scritta nel 1736 il cui stile, oltre a chiari riferimenti alla tematica patria e al *Salve Regina*, ricorda al lettore più esperto il linguaggio degli “evangelisti” e insieme i dialoghi del Tepeyac narrati dal *Nican mopohua*:

Guadalupana María  
Hermosa y benigna estrella  
[...]  
Tú que, por efecto raro  
De tu natural clemencia,  
Bajaste desde el empíreo  
A mostrarte Madre nuestra,  
Oye las lamentaciones,  
Oye tristes, tiernas quejas

De tus hijos, que aclamamos  
En este mar de miserias.  
[...]  
¿ No has prometido, Señora,  
Patrocinar nuestra tierra  
Y oír cuantos en tu imagen  
Te expongan sus indigencias?  
(in Castañón, 2007: 129-130).

Il patriottismo guadalupano settecentesco probabilmente trova una delle sue massime espressioni devozionali nei sermoni di Bartolomé de Ita y Parra, famoso predicatore che pubblica i suoi scritti tra il 1731 e il 1746. L'entusiasmo esegetico dei suoi sermoni lo porta a ipotizzare una sorta di messianismo al femminile in cui Maria, già Guadalupana al concepimento del Figlio (ovvero già messicana ancor prima di apparire in Messico), si sarebbe incarnata, alla stregua del Cristo che si incarna nel pane, nella tela *juandeguiña*. Molto simile è il pensiero del sermone pronunciato a San Luis Potosí nel 1749 da Antonio Flores Valdés e intitolato *La celestial concepción y nacimiento mexicano de la imagen de Guadalupe*. Già dal titolo intuiamo il contenuto revisionista del sermone, che colloca la nascita di Maria spiritualmente nella mente di Dio ma fisicamente in Messico, sua seconda Nazareth. D'accordo con de la Maza, anche noi crediamo, rispetto a questi due predicatori, che "no puede haber mayor audacia ni mayor providencialismo nacionalista" (de la Maza, 1981: 150). Tuttavia Ita y Parra e Flores Valdés non sono i soli ad aver investito la *Virgen* di attribuiti divini che, almeno da un punto di vista ortodosso, non le appartengono. Si pensi, infatti, al sermone pronunciato nel santuario guadalupano di Valladolid (Michoacán) da un agostiniano nel 1742. Intitolato *Eclipse del Sol divino, causado por la interposición de la Inmaculada Luna María Señora Nuestra, venerada en su sagrada imagen de Guadalupe*, rappresenta un chiaro sovvertimento della gerarchia cristiana, collocando la Madonna al di sopra della Trinità.

Quattro anni dopo viene pubblicata un'importante opera del già citato Cabrera y Quintero che, su richiesta dell'arcivescovo Vizarrón y Eguiarreta, compone *Escudo de armas de México*, una "relación histórico-panegírica" (Brading, 2002: 196) in cui narra la liberazione miracolosa di Città del Messico, avvenuta per volere della Guadalupana, dalle inondazioni e dalle epidemie di peste. L'opera, del 1746, risulta particolarmente importante per il suo grande simbolismo politico: per la prima volta, infatti, l'immagine

della *morenita*, presentata “como enseña y bandera, como representación plástica de la Patria” (de la Maza, 1981: 153), viene inserita in un contesto così esplicitamente nazionalista. A distanza di dieci anni, nel 1756, fa la sua comparsa nel panorama scientifico-devozionale guadalupano il famoso trattato di Miguel Cabrera, *Maravilla americana y conjunto de varias maravillas observadas con la dirección de las reglas del arte de la pintura en la prodigiosa imagen de Nuestra Señora de Guadalupe de México*. Scopo dell’artista, che analizza la *tilma* da un punto di vista tecnico-pittorico, è dimostrare l’origine acheropita dell’immagine: “estoy persuadido”, scrive alla fine del paragrafo V, “que hasta ahora no se ha hecho una, que perfectamente se le parezca; pues la mejor, puesta à el lado de la original, nos haze creer claramente esta verdad” (Cabrera, 1756: 15).

Un evento inaspettato che incide nella storia del guadalupanismo è legato alla cacciata dei gesuiti dalla Nuova Spagna. Se, infatti, come scrive Lafaye, l’identità messicana “tenía por emblema a la Guadalupe, y por cuerpo sacerdotal a los jesuitas” (Lafaye, 2006: 159), la loro espulsione tra il 1767 e il 1770 provoca in molte regioni un grande vuoto spirituale e culturale. Sostegno di molti, la Compagnia, depositaria del culto guadalupano, abbandona le comunità in cui ha rappresentato per ben due secoli il fulcro della vita religiosa. Una poesia del 1780, scritta da Nicolás Zamorátegui per le celebrazioni domenicali, ci sembra poter accogliere nei suoi versi, anche se del tutto fortuitamente, la voce dei gesuiti condannati all’esilio:

Oh divina madre  
Mira a tus hijuelos  
Que tiernos te invocan  
En este destierro  
[...]  
Adiós madre mía,  
Adiós mi consuelo,  
Adiós mi esperanza,  
Adiós mi recreo.  
Adiós, nuestra madre,  
Hasta que en el cielo  
Gocemos tu vista  
Por siglos enteros  
(in Castañón, 2007: 157-158).

Il *destierro* dei gesuiti, tuttavia, porta nuova linfa alla diffusione del culto. Come al loro arrivo in Nuova Spagna i conquistatori avevano colonizzato spiritualmente la Colonia con ogni sorta di immagini, allo stesso modo i gesuiti introducono in Europa l'icona messicana. Secondo quella che potremmo definire come una sorta di "Reconquista mariana", i missionari spagnoli partiti per evangelizzare il Nuovo Mondo sotto l'effigie dell'Immacolata tornano, due secoli dopo, da messicani *criollos* per evangelizzare il Vecchio Mondo sotto l'effigie della Guadalupana. Ed è proprio dalla penna di un gesuita in esilio, Francisco Javier Clavijero, che nasce a Bologna *Historia antigua de México* nel 1780 e *Breve noticia sobre la prodigiosa y renombrada imagen de Nuestra Señora de Guadalupe* nel 1782, entrambe pubblicate anche in italiano. Nel 1790 José Ignacio Bartolache, medico, matematico e astronomo, pubblica *Manifiesto satisfactorio. Opúsculo guadalupano* con lo scopo di rileggere la storia e gli studi guadalupani alla luce di un più rigido metodo scientifico. Le sue critiche agli autori dei maggiori scritti del XVII e XVIII secolo, per quanto lucide e opportune, lo renderanno tuttavia ostile ai suoi lettori. Patrimonio del XVIII secolo è anche una commedia teatrale conosciuta come *El portentoso mexicano*, di cui però non si dispongono informazioni precise sull'identità dell'autore e l'anno di composizione. Scritto in nahuatl e con uno stile piano e diretto, *El portentoso mexicano* nasce con lo scopo di affascinare gli indigeni monolingui per "ganar adeptos a la idea de la aparición de la Virgen y a la de edificar un templo dedicado a ella" (Viveros, 2012: 74).

Interessante, infine, è notare quanto avviene in Spagna e in Messico in corrispondenza dell'anno 1794. Juan Bautista Muñoz, storico e cosmografo incaricato nel 1779 dalla *Real Academia de la Historia* di redigere una relazione che facesse chiarezza sugli *acontecimientos guadalupanos*, presenta finalmente la sua *Memoria sobre las apariciones y el culto de Nuestra Señora de Guadalupe de México* in cui si oppone al miracolo per la debolezza delle prove. La sua opera viene applaudita dagli intellettuali spagnoli che concordano con lo storico valenziano nel considerarlo un "culto muy razonable y justo, con el qual nada tiene que ver la opinión que quiera abrazarse acerca de las Apariciones" (Muñoz, 1817: 224). Nello stesso anno, fra' Servando Teresa de Mier, in occasione della festa del 12 dicembre, pronuncia nella Basilica di Guadalupe un sermone che invece lo condannerà all'esilio. In presenza del viceré e dell'arcivescovo, fra' Servando stravolge la tradizione guadalupana, modificando radicalmente la storia delle apparizioni. La visione del domenicano, spesso

mal interpretata o parzialmente compresa, rinnega il pensiero del padre del guadalupanismo, attaccando quella che Sánchez riteneva la necessaria giustificazione della Conquista. Di fatto, Mier crede che il culto guadalupano affondi le proprie radici in un passato più remoto e che la tela, portata nel Nuovo Mondo da San Tommaso apostolo, appartenga quindi a un tempo precortesiano.

Pero para qué hemos de aventurar conjeturas  
Si en nuestras historias tenemos  
Los monumentos más preciosos  
De los favores de María  
(Teresa de Mier in Castañón, 2007: 171).

Collocare la venuta guadalupana prima dell'arrivo degli spagnoli significa dimostrare l'inutilità dell'invasione e la totale indipendenza messicana non più soltanto da un punto di vista spirituale e culturale ma anche, e soprattutto, politico. Mier, dunque, non è, come molti hanno creduto, un anti-apparizionista ma, anzi, eccessivamente guadalupanista. Il suo sermone, che fa appello a un'autonomia di diritto basata su un guadalupanismo indigeno e autoctono, slegato da qualunque contributo spagnolo, è il chiaro segno del cambio dei tempi, sempre più prossimi all'Indipendenza.

#### **4.1.3 Maria *insurgente*, regina e sovrana**

Quando il 16 settembre del 1810 il *grito* di Miguel Hidalgo sveglia "no sólo a los patriotas, sino a toda la dormida sociedad novohispana" (Torre Villar, 1985: XIV), è ormai evidente che l'immagine della Madonna di Guadalupe, bandiera di quel primissimo esercito indipendentista, aveva conquistato l'immaginario nazionalista messicano. Secondo la testimonianza del 1849 di Lucas Alamán,

como la imagen de Guadalupe es el objeto preferente del culto de los mejicanos, la inscripción que se puso en las banderas de la revolución fue: "Viva la religión. Viva nuestra madre santísima de Guadalupe. Viva Fernando VII. Viva la América y muera el mal gobierno": pero el pueblo que se agolpaba a seguir esta bandera, simplificaba la inscripción y el efecto de ella gritando solamente "Viva la Virgen de Guadalupe y mueran los gachupines" (Alamán, 1942: 352).

La scelta del *despertador americano*<sup>75</sup> di innalzare la *morenita* come stendardo rivoluzionario risulta vincente. “En esa hora de la verdad en que tomó en sus manos el destino histórico del pueblo mexicano, Hidalgo aportó lo que éste necesitaba de inmediato: una bandera que fuese también un símbolo” (Lafaye, 2006: 174). Nessun'altra immagine, infatti, avrebbe avuto la stessa potenza unificatrice, come dimostra anche il nome della società segreta *los Guadalupe*, che trova nella “Patrona de las fuerzas insurgentes” un “distintivo nacionalista y patriótico, una clave inconfundible de su origen” (Torre Villar, 1985: XXXV). Nata tra le fila del movimento indipendentista, la società si esprime nei suoi comunicati attraverso un linguaggio in codice che assicuri l'anonimato ai suoi componenti. Leggiamo ne *El número ocho* di Mariano de Zúñiga (1811):

...el número ocho tiene  
En la rosada túnica, y previene  
De este cifrado modo  
Que habrá delibertar el reino todo  
Por su alta mediación  
De alguna cruel, tiránica invasión;  
Nueva España, estarás serena, afable,  
En ochocientos ocho memorable...  
(in Castañón, 2007: 178).

A inizio Ottocento la Guadalupana, già parte del patrimonio genetico-culturale del Messico, stringe così un legame indissolubile anche con la sua storia politica. Il 12 dicembre del 1807, infatti, era andato in scena il *Coloquio de las apariciones de Nuestra Señora de Guadalupe*, opera di Protasio Beltrán che, rieditando nel nuovo contesto storico-politico il primo copione guadalupano del 1596, sottolinea “la presencia de un elemento de integración y de comprensión entre los dos grupos étnicos quienes, a principios del siglo XIX, no habían llegado a una fusión verdadera a pesar de tres siglos de convivencia” (Brunori, 2012: 273). La letteratura guadalupana, dunque, non è estranea agli eventi di inizio secolo, come anche dimostrano due sonetti del 1808 che, attraverso l'invocazione di Maria, auspicano da un lato la “libertad deseada de Fernando” e dall'altro la sconfitta di “Napoleón ufano”. Il primo, di Mariano Barazabal, recita nelle due terzine finali:

---

<sup>75</sup> *El Despertador Americano* era il nome della rivista di propaganda indipendentista fondata da Miguel Hidalgo.

No te pide [la fiel nación americana] que aumentes el tesoro  
Que su suelo precioso está franqueando;  
No te pide grandeza, no decoro:

No mundano interés, mas sí, llorando,  
Clama que le concedas en vez de oro  
La libertad deseada de Fernando  
(in Castañón, 2007: 175).

Il secondo sonetto, invece, di Manuel Navarrete, preannuncia già la lotta armata di liberazione nazionale:

¿Qué vale, pues, que Napoleón ufano  
Con su hueste infernal, que al mundo aterra  
Quiera ocupar el reino mejicano?

¡Al arma, paisanaje!, guerra, guerra,  
Que el sacro paladín guadalupano  
Por su favor ampara nuestra tierra  
(in Castañón, 2007: 176).

Del 1811, poi, è *La visita más feliz y compañía misteriosa*, testo teatrale che attira la nostra attenzione per il riferimento storico contenuto nel sottotitolo. Se pensiamo che Giuseppe Bonaparte aveva soppresso il Tribunale dell'Inquisizione nel 1808, la specifica di *Drama místico en tres actos para personas religiosas, por estar prohibidas en los teatros públicos las comedias de santos*, che ignora la legge francese, di fatto sembra "indicarnos que el escritor de la pieza, aunque conserva el anonimato, es o un sacerdote o un teólogo fiel a la Iglesia católica y a la corona de Fernando VII" (Fiallega 2012c: 302).

Due anni dopo, in occasione del *Congreso Nacional* convocato a Chilpancingo nel 1813, José María Morelos conferma la fedeltà della Nazione alla Guadalupana: il suo *Sentimientos de la Nación*, documento-simbolo in cui il generalissimo riassume gli ideali e gli obiettivi della rivoluzione, stabilisce nell'articolo n. 19 che:

en la misma se establezca por ley Constitucional la celebración del día 12 de diciembre en todos los pueblos, dedicado a la patrona de nuestra libertad, María Santísima de Guadalupe, encargando a todos los pueblos, la devoción mensual (Morelos in Galeana - Fernández Delgado, 2013: 116).

Nel 1817 anche José Joaquín Fernández de Lizardi, riconosciuto giornalista e scrittore di poesia, teatro e romanzi, si avvicina al teatro guadalupano con *Auto mariano para recordar la milagrosa aparición de Nuestra Señora de Guadalupe*. L'opera non va letta semplicemente quale devoto omaggio dell'autore, ma inserita all'interno di una più ampia produzione letteraria in cui Lizardi ha affrontato i temi dell'oppressione e della violenza, dell'elevazione morale e culturale del popolo, delle fede religiosa e della corruzione del clero. Soltanto in quest'ottica, infatti, possiamo pensare che Lizardi "haya elegido el tema de la aparición de la Virgen para estimular a los compatriotas a la lucha, para infundir optimismo en el porvenir de la nación confiando en la antigua, especial promesa de protección de la madre de Dios" (Fabbri, 2012: 414). Sulla stessa lunghezza d'onda incontriamo Manuel Gómez Marín e lo storico Carlos María de Bustamante che scrivono in risposta alla *Memoria* antiapparizionista di Juan Bautista Muñoz, composta nel 1794 ma pubblicata soltanto nel 1817. Se la *Defensa guadalupana* (1819) di Gómez Marín rappresenta più semplicemente un testo di propaganda indipendentista, Bustamante analizza, nel *Manifiesto de la Junta Guadalupeña* del 1831, la *mexicanidad* della *tilma* insistendo anche, nella *Disertación histórico-crítica sobre la aparición* inserita nell'opera, sulle violenze perpetrate dagli Spagnoli durante la Conquista. Nel 1843 Bustamante tornerà poi a fomentare lo spirito nazionalista con *Aparición guadalupana en México, vindicada de los defectos que le atribuye el doctor don Juan Bautista Muñoz en la Disertación que leyó en la Academia de la Historia del Madrid*.

Dai marcati accenti politici è quindi anche il sonetto anonimo, dedicato alla "Protectora del pueblo mejicano", che racconta la vittoria del 1829 a Tampico da parte dei generali Antonio López de Santa Anna e Manuel Mier y Terán contro la *División de Vanguardia* dell'*Ejército Real* di Isidro Barradas:

¿Y por qué triunfo tanto? Por María,  
Protectora del pueblo mejicano  
Que oyó bondadosa su plegaria pía;

Cuya inflexible, poderosa mano,  
Por nos librar, el cuello oprimiría  
Del bárbaro invasor, del cruel hispano

(in Castañón, 2007: 179).

In seguito all'Indipendenza (1821), alla nascita della Repubblica federale (1824), al conflitto con gli Stati Uniti (1846-1848), alla caduta di Santa Anna e alle *Leyes de Reforma* (1857), un altro evento partecipa alla costruzione della patria messicana. L'invasione francese, sbarcata in Messico nel 1862 e coronata dall'impero di Massimiliano d'Asburgo (1864-1867) sarà, paradossalmente, di grande stimolo per quel "nacionalismo que iba a permear todas las formas culturales, el arte, la literatura y la música" (Vázquez, 2014: 189).

In un sonetto del 1862 scrive il poeta e politico liberale Guillermo Prieto:

Sangre, terror, desolación, demencia  
invaden, Virgen, el hermoso suelo  
donde bella, como iris de consuelo,  
sonrió al desventurado tu clemencia.

Sangre humana salpica en tu presencia  
del sacrosanto altar el blanco velo;  
y hay quien debiendo mitigar el duelo  
quiera adunar a Dios con la violencia.

¡Piedad para tus hijos, Madre amante!  
Ampara a nuestra patria que, rendida,  
clama paz con acento agonizante;

y Tú, la excelsa, la de luz vestida,  
alza ¡Oh Madre de Dios!, alza triunfante  
la causa de los libres tan querida  
(in Castañón, 2007: 184-185).

Anche nel Messico post-indipendentista, quindi, il guadalupanismo rimane uno dei temi più dibattuti intorno all'identità nazionale. Nel 1880 Ignacio Manuel Altamirano, intellettuale liberale, pubblica un interessante studio intorno al culto del Tepeyac che nel 1884 verrà inserito, con il titolo *La fiesta de Guadalupe*, in *Paisajes y Leyendas. Tradiciones y costumbres de México*. La sua critica, non certo di matrice devozionale, rappresenta un testo fondamentale per la storia della letteratura guadalupana che con Altamirano acquista un osservatore attento, ironico e tuttavia rispettoso della "Deidad nacional por excelencia" (Altamirano, 1884: 215).

Los mexicanos adoran a la virgen de consumo: los que profesan ideas católicas, por motivos de religión; los liberales, por recuerdo de la bandera del año 10; los indios, porque es su única diosa; los extranjeros, por no herir el sentimiento nacional y todos la consideran como un símbolo esencialmente mexicano (Altamirano, 1884: 483).

La penna di Altamirano registra una realtà spirituale complessa, dove le divergenze politiche, la disuguaglianza economica e le differenze sociali del Paese si annullano nella festa del 12 dicembre, giorno in cui il Messico viene inglobato in una dimensione atemporale, o meglio, in un *non-tempo* in cui tutte le epoche confluiscono in un unico, grande e devoto *mestizaje*.

Allí están todas las razas de la antigua colonia, todas las clases de la nueva República, todas las castas que viven en nuestra Democracia, todos los trajes de nuestra civilización, todas las opiniones de nuestra política, todas las variedades del vicio y todas las máscaras de la virtud, en México.

Nadie se aceptúa y nadie se distingue: es la igualdad ante la virgen; es la idolatría nacional (Altamirano, 1884: 207).

L'anno successivo, Prieto ritorna sul tema guadalupano e pubblica *Romancero nacional*, una raccolta di poesie dedicata agli eroi della patria in cui spesso viene fatto riferimento allo stendardo di Hidalgo:

Y "Éste es, oh pueblo – le dice -,  
Éste será tu estendarte;  
Ella es amparo del indio,  
Ella es del indio la madre.  
Ella hasta México mismo  
Nos conducirá triunfantes"  
A las palabras de Hidalgo  
Como que los cielos se abren;  
"¡ Qué viva la Santa Virgen!"  
Repiten montes y valles  
(Torre Villar, 2004: 169-170).

Nel 1888 si riaccende il dibattito anti-apparizionista grazie a una lettera che Joaquín García Icazbalceta, storico e cattolico, invia all'arcivescovo Pelagio Antonio de Labastida. La *Carta*, pregna dello stesso scetticismo di Muñoz, condanna i "vangeli" di Sánchez,

Lasso de la Vega, Becerra y Tanco e Florencia come fantasticherie barocche, rifiuta la validità delle *Informaciones* del 1666, accusa di anacronismo il racconto del *Nican mopohua* e rinnega le varie e contraddittorie informazioni relative alla tela miracolosa. Icazbalceta, già autore di una biografia su Juan de Zumárraga, non annulla tuttavia il valore spirituale della devozione, sebbene sia impossibile per lui non fare caso a quelle che reputa imperdonabili incongruenze storiografiche.

Católico soy, aunque no bueno, Ilustrísimo señor, y devoto, en cuanto puedo, de la Santísima Virgen: a nadie querría quitar esta devoción: la imagen de Guadalupe será siempre la más antigua, devota y respetable de México. [...] De todo corazón quisiera yo que uno tan honorífico para nuestra patria fuera cierto, pero no lo encuentro así; y si estamos obligados a creer y pregonar los milagros verdaderos, también nos está prohibido divulgar y sostener los falsos. [...] En mi juventud creí, como todos los mexicanos, en la verdad del milagro: no recuerdo de dónde me vinieron las dudas, y para quitármelas acudí a las apologías: éstas convirtieron mis dudas en certeza de la falsedad del hecho. Y no he sido el único. Por eso juzgo que es cosa muy delicada seguir defendiendo la historia (García Icazbalceta, 1896, n. 70).

Tra le poesie di fine Ottocento, infine, vogliamo ricordare uno dei componimenti del poeta modernista Amado Nervo. Conosciuto come il *poeta místico*, che saprà raccogliere nei suoi scritti della maturità riflessioni filosofiche legate anche alla spiritualità induista, Nervo non è estraneo alla devozione guadalupana, come testimonia un componimento giovanile del 1891:

¡Qué cándido poder hay en sus ojos,  
qué majestad en su cabeza ufana,  
qué pureza en su frente sin enojos!  
Ella es el lirio que nació entre abrojos:  
¡la Reina de la tierra mexicana!

¡Mexicanos: poneos aquí de hinojos  
y aclamadla por Reina Soberana!  
(Nervo in Méndez Plancarte, 2003: 58).

Gli ultimi versi appena citati risuonano come profetici se pensiamo che quattro anni dopo, il 12 ottobre del 1895, la *Virgen de Guadalupe* viene incoronata “Reina Soberana” dei

Messicani, in assenza delle autorità civili ma al cospetto di undici arcivescovi, ventotto vescovi e un centinaio di presbiteri (Valero de García Lascurain 2012: 145).

#### 4.1.4 Trionfo guadalupano

Il Novecento rappresenta per la storia guadalupana un periodo di nuove sfide e, al contempo, di antiche conferme. Se il secolo, infatti, si apre con la proclamazione nel 1910 della *Virgen* come Patrona di tutta l'America Latina, nello stesso anno lo scoppio della Rivoluzione porterà a grandi e violenti scontri tra Stato e Chiesa. La Costituzione anticlericale del 1917, tuttavia, non riesce ad annullare la potenza del sentimento identitario che ha fatto dell'immagine guadalupana il cuore pulsante di una storia nazionale che è andata costruendosi nei secoli. Ciò che è importante sottolineare, in questa epoca di conflitti, è la presenza di quella Chiesa popolare che non partecipa alle grandi coalizioni politiche ma che vive della devozione spontanea e autentica dei fedeli. Solo partendo da questa prospettiva possiamo capire l'appartenenza guadalupana non soltanto degli Zapatisti ma di tutte quelle fasce della popolazione che abbracciano, insieme agli ideali politici di libertà e uguaglianza, anche i valori del messaggio evangelico. Il clima di oppressione religiosa esploso poi nella *Guerra cristera* causerà tra il 1926 e il 1929 circa ottantamila morti tra coloro che, al grido di *¡Viva Cristo Rey!* e *¡Viva la Virgen de Guadalupe!*, combattono contro l'esercito federale di Calles.

I profondi dissidi di inizio secolo, però, non arrestano la produzione poetica guadalupana. Tra gli autori più famosi<sup>76</sup> vogliamo ricordare Carlos Pellicer che in *Ansia de las rosas* (1929) coniuga l'omaggio alla *Virgen* con la "protesta permanente, desde siempre, por la injusticia social" (Pellicer, 2000: 7). Leggiamo nella parte finale del componimento:

Algún día el maíz será de todos.  
Algún día las cosas de la tierra  
estarán en las manos juveniles  
de otros hombres más hombres y las rosas  
guadalupanas multiplicarán  
los panes y los peces en los lagos,  
y la inocente y poderosa milpa,

---

<sup>76</sup> Per maggiori approfondimenti sulla poesia guadalupana del XX secolo si veda la raccolta di Castañón, 2007: 221-332.

y en el taller de la ciudad profunda,  
las palabras del Lirio, - abrirán rosas nuevas,  
más rosas, todas las que necesitamos,  
y Tú, Señora de todos los cielos,  
Madre nuestra, Lirio nuestro, Rosa nuestra,  
estarás en la rosa de nuestros propios pechos,  
Anunciada y Divina, Amanecida, Eterna  
(Pellicer, 2000: 92).

La tela miracolosa, nascosta durante gli anni della *Cristiada*, viene finalmente ricollocata nella basilica nel 1931, in occasione dei 400 anni delle apparizioni. I festeggiamenti per l'anniversario rappresentano un fortissimo impulso per le lettere guadalupane, laiche e devozionali. Tra le numerose opere che vengono pubblicate ricordiamo, oltre a *Álbum histórico guadalupano del IV centenario* (Cuevas, 1930), *Álbum del IV Centenario Guadalupano* (Pompa y Pompa, 1938) e al famoso studio di Primo Feliciano Velázquez *La aparición de Santa María de Guadalupe* (1931), un frammento di un componimento del 1931 dell'umanista Gabriel Méndez Plancarte:

Tú eres una Princesa mexicana,  
como las hijas de mi raza y de mi pueblo,  
en cuyas venas canta,  
gloriosamente fundida,  
la sangre de Cortés y de Cuauhtémoc:  
rosas morenas de autóctona fragancia,  
doncellas de alma y cuerpo,  
intactas como la nieve de nuestros volcanes,  
rítmicas como el penacho de los datileros,  
olorosas a campo después de la lluvia,  
dulces como la miel de los panales tiernos...!  
(in Castañón, 2007: 254-255).

Nello stesso anno Xavier Icaza pubblica *Retablo de Nuestra Señora de Guadalupe*, opera teatrale dedicata alla figura che, secondo l'autore, "es más querida entre los mexicanos y que merece ser perpetuada por medio de la forma literaria dentro de un marco aparentemente tradicional" (Spinato Bruschi, 2012: 820). Icaza trovava nella narrazione teatrale della storia guadalupana una possibilità di pedagogia nazionale, ovvero un'occasione per "elevar a la masa para que desempeñara un papel heróico, de primer

plano" (*ivi*: 815). Anche Alfonso Reyes (1932), Ángel María Garibay (1933), Renato Leduc (1935) e Manuel Ponce (1943; 1976) si avvicinano alla poesia guadalupana. Del tutto fuori dallo schema devozionale, Renato Leduc, con penna satirica e divertita, si fa beffa dell'intoccabile simbolo nazionale, come leggiamo nelle prime due strofe dell'irriverente *Invocación a la Virgen de Guadalupe y a una señorita del mismo nombre: Guadalupe*:

Hay gente mala en el país,  
hay gente  
que no teme al señor omnipotente,  
ni a la beata, ni al ínclito palurdo  
que da en diezmos la hermana y el maíz.  
Adorable candor el de la joven  
que un pintor holandés puso en el burdo  
ayate de Juan Diego.  
El sex-appeal hará que se la roben  
en plena misa y a la voz de fuego  
(in Castañón, 2007: 261).

Nel 1940 Saturnino Junquera compone il celeberrimo *Himno guadalupano*: entrato a pieno titolo nell'immaginario popolare messicano, è il canto che da allora accompagna tutti gli anni i festeggiamenti del 12 dicembre:

Desde el cielo una hermosa mañana  
La Guadalupe bajó al Tepeyac.  
Suplicante juntaba sus manos  
y eran mexicanas su porte y su faz.  
Su llegada llenó de alegría  
De luz y armonía, todo el Anáhuac;  
Junto al monte pasaba Juan Diego  
Y acercóse luego al oír cantar.  
Juan Dieguito, la Virgen la dijo,  
Este cerro elijo para ser mi altar.  
Y en la tilma entre rosas pintada  
Su imagen se dignó dejar.  
Desde entonces para el mexicano  
Ser Guadalupeano es algo esencial.  
En sus penas se postra de hinojos  
Y eleva sus ojos hacia el Tepeyac.  
(in Castañón, 2007: 66).

Nel 1945 Carlos María Heredia pubblica *Así debió pasar. Nuevo drama guadalupano*, un testo che sottolinea ancora una volta, a differenza della novità segnalata nel titolo, la necessaria provvidenzialità del miracolo guadalupano: “Era pues indispensable UN MILAGRO de tal naturaleza que convenciera el entendimiento del indio y moviera su atribulado corazón” (Heredia, 1945: 9). Dello stesso anno è anche un famoso scritto di Gerardo Murillo, più conosciuto come il Doctor Atl, che riporta, in un articolo su *El Universal*, la devozione popolare durante un pellegrinaggio dallo stato di Oaxaca al santuario della *Villa*. Nonostante l’artista non sia credente, non può fare a meno di confessare con affascinata emozione la propria meraviglia davanti alla manifestazione autentica e spontanea della fede dei pellegrini:

[...] nunca vi una potencia espiritual tan grande como la que está iluminando durante tantos días, la Virgen de Guadalupe. [...] estos omenajes extraordinarios nos llevan al convencimiento de que en México existe un profundo sentido racial, capaz de producir el milagro de una completa cohesión nacional, único medio de poder salvar la Patria de un desastre definitivo.

La evidencia de este hecho es de tal manera tremenda, que he sentido la necesidad, yo, que soy el hombre más *antirreligioso del universo*, de crear un poderosísimo partido político católico en nuestro país, ya que sería el único que podría representar la conciencia de la Naturaleza y de ponernos en condiciones de empezar a ser un país consciente y civilizado (in Torre Villar, 2004: 178-179).

La seconda metà del XX secolo registra un altissimo interesse per la tematica guadalupana, come confermato dal vasto numero di pubblicazioni sia in campo letterario, sia in campo storico-antropologico. A inaugurare il cinquantennio è *El laberinto de la soledad* (1950), testo-icona di Octavio Paz in cui l’autore racconta, in questo grande saggio sull’identità nazionale, cosa sia e cosa rappresenti per i Messicani il simbolo guadalupano.

La Virgen es el consuelo de los pobres, el escudo de los débiles, el amparo de los oprimidos. [...] El culto a la Virgen no sólo refleja la condición general de los hombres, sino una situación histórica concreta, tanto en lo espiritual como en lo material. Y hay más: Madre universal, la Virgen es también la intermediaria, la mensajera entre el hombre desheredado y el poder desconocido, sin rostro: el Extraño (Paz, 2008: 223).

Per quanto concerne le pubblicazioni in ambito letterario, nel 1953 Joaquín Antonio Peñalosa (che nel 1987 pubblicherà quattro volumi sulla poesia guadalupana) compone la

*Anunciación a dos voces*, un breve testo poetico in cui la figura dell'umile Juan Diego si fa emblema della fatica e della povertà dell'uomo moderno, "devaluado como el peso mexicano, como la tortilla, recalentada de los rancheros" (in Castañón 2007: 285). Nel 1963, invece, esce *Corona de luz* di Rodolfo Usigli, opera che, come analizzeremo nella prossima sezione, inaugura il "Nuovo Teatro Guadalupano" ridisegnando, insieme a *Cúcara y Mácara* di Óscar Liera (1977) e *Travesía guadalupana* di Miguel Ángel Tenorio (1993) un nuovo profilo drammaturgico. Vogliamo segnalare, poi, il racconto *De cómo Guadalupe bajó a la montaña* (1976) di Ignacio Betancourt, che ironizza sull'immagine guadalupana attraverso un testo critico, dissacrante e decisamente divertente, e il romanzo di Gerardo Huerta Maza, *La desaparición del ayate* (2012)<sup>77</sup>, un thriller che ricostruisce, dal XVI secolo in poi, l'intera storia legata agli eventi del Tepeyac. Non possiamo dimenticare, infine, le antologie di Lauro López Beltrán (1972), Ana Castillo (2000), Jean Meyer (2003), Rodolfo Castañón (2004), Marie-Pierre Colle Corcuera (2004) e Cristina Fiallega (2012a), che insieme costituiscono la più vasta collezione di teatro, narrativa e poesia guadalupana.

Durante tutto il XX secolo, quindi, appare evidente quanto il simbolo guadalupano sia parte integrante dell'immaginario culturale e letterario. Per questa ragione vogliamo ricordare anche quei testi che, sebbene non possano definirsi strettamente *guadalupanos*, dedicano, anche solo brevemente, parte del discorso narrativo al culto o all'immagine: *Calle Revolución* (1964) di Rubén Vizcaíno Valencia, *Mejicanos en el espacio* (1968) di Carlos Olvera, *El eterno femenino* (1975) di Rosario Castellanos, "Gente de corazón" in *Costancia y otras novelas para vírgenes* (1989) e "La gata de mi madre" in *Inquieta compañía* (2004) di Carlos Fuentes, "Plegarias silenciosas" in *Parábolas del silencio* (2006) di Eduardo Antonio Parra e *A Lupita le gustaba planchar* (2014) di Laura Esquivel. Questa breve selezione, che di certo non pretende di raccogliere tutta la bibliografia contemporanea, ci racconta quanto l'immagine della *morenita* sia effettivamente presente nell'orizzonte culturale messicano, configurandosi, nell'esperienza quotidiana ed emozionale, tra le immaginifardine della memoria visuale collettiva. "La Virgen de Guadalupe" – scrive Rodolfo Usigli – "no es tema de reflexión en México por cuanto es elemento de respiración. No se

---

<sup>77</sup> Limite della nostra periodizzazione è l'impossibilità di comprendere una panoramica che includa anche il XXI secolo. Per questa ragione inseriamo qui anche i testi successivi al XX.

piensa en ella objetivamente, como no se piensa en la sangre que circula por nuestro cuerpo: sencillamente se sabe que está allí” (Usigli, 1965: 17).

Dalla seconda metà del Novecento, come abbiamo precedentemente accennato, si registra la fioritura del maggior numero di studi storici e antropologici mai pubblicati prima. Tra la moltitudine di articoli e saggi che abitano la lunga bibliografia di settore, vogliamo ricordare – consapevoli di non poterli citare tutti – gli autori che a nostro avviso hanno rappresentato i contributi più importanti nel dibattito, non ancora esaurito, intorno alla simbologia guadalupana: Francisco de la Maza (1953), Jacques Lafaye (1974), Edmundo O’Gorman (1986), Ernesto de la Torre Villar (1982; 1985), Serge Gruzinski (1991), Richard Nebel (1992), Xavier Noguez (1993), Stafford Poole (1995) e, in tempi più recenti, Miguel León-Portilla (2000), David Brading (2001), Ana Rita Valero de García Lascurain (2014). Sicuramente il rinnovato interesse per il guadalupanismo è anche una risposta, da parte della comunità scientifica, alla beatificazione di Juan Diego avvenuta nel 1990 e alla santificazione del 2002, eventi epocali che hanno portato gli studiosi a interrogarsi nuovamente sul potere simbolico, sociale, artistico e politico di quest’icona che da quasi cinque secoli è in grado di determinare le sorti della storia identitaria messicana. "Aquí, digo finalmente, todos somos guadalupanos, hasta aquel que se cree ateo, y todos, un poco, Juan Diego; todos, bajo nuestra tilma, digo camisa, llevamos colgada al cuello la imagen guadalupana: la sola cosa que nos une y nos identifica” (Andrés Henestrosa, 2002 in Castañón, 2007: 335).

# TEATRO

## Capitolo quinto

### *Il Nuovo Teatro Guadalupano: origine ed evoluzione di un genere letterario*

Il teatro è il solo luogo al mondo  
dove un gesto fatto non si ricomincia due volte.

A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio* (1938)

#### **5.1 Il *Nican Mopohua*: prototipo di teatro guadalupano**

Il *Nican mopohua* è un componimento poetico redatto in nahuatl che racconta, probabilmente per la prima volta in un testo scritto, le quattro apparizioni della Madonna di Guadalupe. Pubblicato nel 1649 nella raccolta *Huei tlamahuiçoltica* riunita da Lasso de la Vega, il *Nican mopohua* appartiene presumibilmente, come abbiamo descritto grazie alle testimonianze di Carlos de Sigüenza y Góngora e Luis Becerra y Tanco, al nobile indigeno Antonio Valeriano, che compone il testo nel 1556. Nato tra il 1522 e il 1526 ad Azcapotzalco, nella zona settentrionale della capitale messicana, Valeriano è alunno di Andrés de Olmos e Bernardino de Sahagún presso il Colegio de Santa Cruz de Tlatelolco, dove si distingue come studente acuto e brillante. Conoscitore del nahuatl, del castigliano e del latino, delle lettere classiche e della storia indigena, diviene maestro presso lo stesso Colegio. Ottiene poi l'incarico di governatore di Azcapotzalco e successivamente di governatore degli *indios* di Città del Messico, carica che occuperà fino alla sua morte avvenuta nel 1605. Il *Nican mopohua*, testo per alcuni aspetti ancora misterioso, è considerato dai maggiori scrittori guadalupani, dagli "evangelisti" agli storici anti-apparizionisti, come la narrazione archetipica che rappresenta il fulcro centrale da cui nasce e si sviluppa l'intera storia guadalupana.

### 5.1.1 Storia e stile del racconto

A dieci anni dalla conquista di Mexico-Tenochtitlan, la Vergine Maria appare all'*indio* Juan Diego presso il monte Tepeyac, proprio dove prima sorgeva il santuario della dea Tonantzin. Quel sabato mattina del 9 dicembre del 1531, in cammino da Cuauhtitlán a Tlatelolco – ove si recava per frequentare il catechismo dei frati francescani – l'umile *indio* viene attratto, ai piedi del monte, dal canto di alcuni uccelli e, stupito e affascinato da quel suono dolcissimo, rallenta il passo e si mette in ascolto. D'un tratto la montagna tace e un suono ancora più dolce lo raggiunge: "Juanito, Juan Dieguito" (León-Portilla, 2012: 97; v. 71) sussurra la voce che dal monte lo invita a salire. Raggiunta la cima, ecco gli appare una nobile Signora vestita di luce: è la madre del vero Dio, il Datore della vita (*Ipalnemohuani*), il Creatore degli uomini (*Teyocoyani*), Signore della vicinanza e della prossimità<sup>78</sup> (*Tloque Nahuaque*), Signore del cielo (*Ilhuicahua*) e della terra (*Tlalticpaque*) che lo investe di un importantissimo mandato. Lei, madre di tutti gli uomini, chiede che lì venga eretta in suo nome una santa casa dove tutti troveranno protezione e conforto nel suo amore. La Signora, avvolta in un abito color del sole<sup>79</sup>, invia Juan Diego al palazzo del vescovo Juan de Zumárraga, primo delegato papale della Nuova Spagna, affinché compia la sua volontà. Juan Diego non perde tempo, si congeda e corre a recapitare il messaggio e, al termine di una lunga attesa, ottiene di parlare in presenza del vescovo a cui racconta del canto degli uccelli, della luce sulla montagna e della casa che la nobile Signora desidera si costruisca. Zumárraga, incredulo davanti alle parole dell'*indio*, lo manda via. Deluso e triste per non aver saputo compiere quanto richiesto, Juan Diego sale per la seconda volta sulla cima del Tepeyac, dove la Signora lo sta già aspettando. Inginocchiatosi, non può che riconoscersi inadempiente e chiede umilmente che quella missione venga affidata a qualcuno più degno di compiere dove lui, inutile servitore, aveva fallito. La voce della donna, però, lo invita a prendere coraggio: nessuno più di lui, scelto proprio perché il più piccolo dei piccoli, può infatti realizzare quanto la sua venerabile voce (*motlahtoltzin*) desidera. La Signora rivela di essere la sempre vergine Santa Maria, madre di Dio, e Juan Diego, consolato, riprende la strada verso casa con la promessa di tornare dal vescovo il giorno seguente. Così avviene ma questa volta

---

<sup>78</sup> Cfr. Traduzione italiana di Davide Domenici e Alessandro Cassol in León-Portilla, 2003: 83.

<sup>79</sup> "Su vestido / como el sol resplandecía / así brillava" (León-Portilla, 2012: 99, vv. 92-94).

Zumárraga, forse incuriosito dall'insistenza di quel povero *indio* ostinato, esige che gli venga mostrato un segno che provi la verità delle sue parole. Una volta lasciatolo andare, lo fa segretamente seguire da alcuni frati che, però, persolo di vista tra la folla, tornano dal vescovo senza alcuna prova. La mattina del lunedì, il giorno in cui Zumárraga avrebbe dovuto ricevere un segno tangibile delle visioni della montagna, Juan Diego non può recarsi all'incontro con la nobile Signora. Suo zio Juan Bernardino, infatti, è giunto al termine di una grave malattia e Juan Diego è alla ricerca di un medico che lo assista. La salute dello zio, però, è ormai compromessa e all'alba del martedì, 12 dicembre, Juan Diego si incammina verso Tlatelolco per chiamare un sacerdote che congedi con i sacramenti l'anima dello zio dalla vita terrena. Preoccupato che Juan Bernardino possa morire lontano dalla Grazia di Dio, Juan Diego si incammina verso la città avviandosi per un sentiero alternativo: spera infatti di evitare l'incontro con la Signora sul Tepeyac, impedendogli la fretta di attardarsi con lei che già dal giorno precedente lo attendeva per consegnargli *la señal*. Tuttavia Juan Diego ignora di essere stato raggiunto dallo sguardo di colei che "bien a todas partes ve" (*ivi*: 129, v. 523) e che sul pendio del monte non tarda a manifestarsi per la terza volta. "Hijo mío el más pequeño / ¿a dónde vas/ a dónde te encaminas?" (*ivi*: 129, vv. 532-534) gli chiede la donna e lui, stupefatto e mortificato, le racconta della triste condizione di suo zio e di quanto sia importante per lui raggiungere la città. La voce della Signora, allora, risuona più dolce che mai nel cuore dell'umile Juan Diego:

Escucha,  
que así esté tu corazón,  
hijo mío, el más pequeño,  
nada es lo que te hace temer,  
lo que te aflige.  
Que no se perturbe  
tu rostro, tu corazón,  
no temas esta enfermedad  
ni otra cualquier enfermedad,  
que aflige, que agobia.  
**¿Acaso no estoy aquí,**

**yo que soy tu madrecita?**<sup>80</sup>

¿Acaso no estás bajo mi sombra,  
y en mi resguardo?  
¿Acaso no soy la razón de tu alegría?  
¿No estás en mi regazo,  
en donde yo te protejo?  
¿Acaso todavía te hace falta algo?  
(*ivi*: 133, vv. 575- 592).

Al termine di quella che potremmo definire come una vera e propria dichiarazione d'amore per il suo Juan Dieguito, la Signora annuncia il suo primo miracolo: Juan Bernardino è salvo e la sua vita non è più in pericolo. Tranquillizzato e rasserenato, Juan Diego decide di accogliere definitivamente il suo mandato di messaggero. La *noble señora*, allora, gli ordina di risalire la cima del Tepeyac fin dove gli era apparsa la prima volta e di raccogliere nel suo mantello i fiori che vi avrebbe trovato. Quale meraviglia avrà provato il nostro *hombrecillo* allo scorgere fiorite, tra i sassi e le spine dei cactus, quelle profumatissime rose! Come "perlas preciosas/ henchidas del rocío de la noche" (León-Portilla, 2012: 137; vv. 637-638) appaiono ai suoi occhi quei fiori impossibili da trovare in un terreno tanto arido come quello del monte. E così, recise le rose e ripostele nell'incavo della sua *tilma*, Juan Diego riscende il pendio e le consegna alla sua Signora che delicatamente le raccoglie e le ripone di nuovo nella veste bianca del *macehual*.

Hijo mío, el más pequeño,  
estas variadas flores son la prueba,  
la señal que llevarás al obispo  
(*ivi*: 137-139, vv. 659- 661).

Juan Diego, animato da una nuova speranza, stringe gelosamente a sé quel misterioso premio e raggiunge la residenza vescovile. Al vederlo arrivare e turbati dalla sua presenza, alcuni frati gli sbarrano il passo, tentando, senza riuscirvi, di sottrargli il contenuto del suo mantello. Dopo una lunga attesa, l'*indio* può finalmente inginocchiarsi

---

<sup>80</sup> Questi versi, che incontriamo scolpiti sulla facciata principale della nuova Basilica del santuario di Città del Messico, risultano particolarmente importanti perché sanciscono la maternità di Maria Guadalupe sulla popolazione messicana.

ai piedi del *sacerdote que gobierna* e raccontare le meraviglie a cui ha assistito. Poi, con cura, dispiega il suo mantello.

Y extendió luego su blanca tilma  
en cuyo huecco estaban las flores.  
Y al caer al suelo  
las variadas flores como las de Castilla,  
allí en su tilma quedó la señal,  
apareció la preciosa imagen  
de la en todo doncella Santa María,  
su madrecita de Dios,  
tal como hoy se halla,  
allí ahora se guarda,  
en su preciosa casita,  
en su templecito,  
en Tepeyac, donde se dice Guadalupe  
(*ivi*: 151, vv. 835-847).

Al vescovo non resta che accettare quel portentoso segnale e inginocchiarsi lui stesso ai piedi dell'immagine. Poi, presa in consegna la *tilma* miracolosa, il giorno seguente si fa accompagnare sul luogo delle apparizioni dove avrebbero eretto la *preciosa casita*. Il cuore di Juan Diego è tuttavia ancora turbato per la malattia dello zio e, allontanatosi dal Tepeyac, si avvia verso Cuauhtitlán dove trova Juan Bernardino completamente risanato e a cui la *noble señora*, nella sua quarta e ultima apparizione, ha concesso non solo la guarigione ma, ancor più prezioso regalo, di venire a conoscere il nome con cui da allora ci si sarebbe avvicinati alla sua preziosa immagine: "la del todo doncella/ Santa María de Guadalupe" (*ivi*: 157, vv. 932-933).

L'immagine, che il vescovo inizialmente custodisce presso le sue stanze, viene poi riposta nel nuovo tempio e da allora continua a richiamare milioni di pellegrini:

Y todos a una,  
toda la ciudad se conmovió,  
cuando fue a contemplar,  
fue a maravillarse,  
de su preciosa imagen.  
Venían a conocerla como algo divino,  
le hacían súplicas.  
Mucho se admiraban

cómo por maravilla divina  
se había aparecido  
ya que ningún hombre de la tierra  
pintó su preciosa imagen  
(*ivi*: 159, vv. 953- 964).

La storia contenuta nel *Nican mopohua*, che grazie all'eleganza poetica dell'autore ci consegna gli avvenimenti del Tepeyac in un testo ordinato e strutturato, non sembra tuttavia essere frutto esclusivamente dell'*ingenium* di Antonio Valeriano. Stando allo studio delle fonti contenuto nel lavoro di Xavier Noguez possiamo far risalire al 1537 le prime testimonianze scritte che attestano la diffusione del culto guadalupano: nel testamento di Bartolomé López, infatti, viene menzionata la "casa de Nuestra Señora de Guadalupe" (Noguez, 1993: 87), indicazione che, sebbene non confermi la storicità delle apparizioni, rappresenta "la cita más antigua referida al culto guadalupano" (*ibidem*). Al di là della verità della mariofania, ciò che questo dato ci permette di dimostrare è la presenza della devozione già in epoche molto remote. Inoltre, dobbiamo tener presente la versione contenuta nella "relación primitiva" (León-Portilla, 2012: 32) dell'*Inin hueitlamahuilzoltzin* ("Questa è la grande meraviglia"), manoscritto in nahuatl di cui non conosciamo autore e anno di produzione e che racconta, anche se con un testo più breve e meno poetico, gli stessi eventi del *Nican mopohua*:

Nuestra Señora de Guadalupe  
este es el gran milagro de Nuestro Señor Dios  
se dignó obrar a través  
de la siempre doncella [Virgen] Santa María [...]

[...] Ella se dignó llamarle, se dignó decirle:  
e más pequeño de mis hijos, anda al interior  
de la gran ciudad de México y díle al que  
allí gobierna en lo religioso, el arzobispo  
que con gran deseo quiero que aquí

en Tepeyacac me hagan una habitación  
me levanten mi digna casa [...]  
(vv. 1-4, 16-22 in Noguez, 1993: 205-206)<sup>81</sup>.

---

<sup>81</sup> Traduzione dal nahuatl di Xavier Noguez in collaborazione con Alfredo López Austin.

Il racconto di Valeriano, allora, redatto probabilmente nello stesso anno della *Información* commissionata dal vescovo Alonso de Montúfar – indagine volta a confermare l’effettiva miracolosità della *tilma* – risponde in realtà alla necessità di normalizzare in un testo scritto la tradizione orale ormai già diffusasi da circa vent’anni. La presenza di stili diversi all’interno del testo ha portato Ángel María Garibay a ipotizzare l’esistenza di un gruppo di autori nato nel *Colegio* di Tlatelolco che, sotto la guida del maestro Sahagún, aveva raccolto diverse informazioni per poi riunirle all’interno di un unico *corpus*. La teoria di Garibay non sembra però trovare conferma nell’analisi di Noguez e di León-Portilla, che invece imputano l’eterogeneità stilistica alle differenti versioni della tradizione riorganizzate da Valeriano, con o senza collaboratori, nel testo che conosciamo. Non sembra credibile pensare che proprio fra’ Bernardino de Sahagún, che nella sua *Historia general* si esprimerà contro il culto del Tepeyac, abbia potuto dirigere un gruppo di lavoro che si preoccupasse di riorganizzare la storia della mariofania. Tuttavia, non si hanno ancora informazioni certe sull’effettiva genesi del componimento anche se è molto probabile che l’autore abbia attinto alla devozione popolare prendendo in prestito quelle espressioni che meglio riproducono, nell’immaginario indigeno, la *vulgata* delle apparizioni. Come ci dimostra ancora una volta León-Portilla, è possibile rintracciare nei versi del *Nican mopohua* alcuni passaggi presenti nei *cantares mexicanos*, manoscritti del XVI secolo appartenenti alla tradizione orale e ad autori specifici, in cui ritroviamo la più alta espressione dell’eredità filosofica della cultura indigena.

Allí vi las variadas, preciosas,  
fragrantes flores,  
las amadas flores cubiertas de rocío,  
con los resplandores del arcoiris.  
Allí me dicen:  
corta, corta flores,  
las que prefieras [...]  
Yo las pongo en el huecco de mi tilma  
(in León-Portilla, 2012: 54).

Questi versi, esempio dei molti echi letterari presenti nel corso del poema<sup>82</sup>, assomigliano senza dubbio a quelli composti da Valeriano nella scena del ritrovamento delle rose sulla cima del Tepeyac:

allí verás  
extendidas flores variadas.  
Córtalas, júntalas,  
ponlas todas juntas,  
baja en seguida,  
tráelas aquí delante de mí.

Y luego Juan Diego  
subió al cerrito  
y cuando llegó a su cumbre,  
mucho se maravilló  
de cuántas flores allí se extendían,  
tenían abiertas sus corolas,  
variadas flores preciosas, como las de Castilla,  
no siendo aún su tiempo de darse.  
Porque era entonces  
cuando arreciaba el hielo.  
Las flores eran muy olorosas,  
eran como perlas preciosas,  
hinchidas del rocío de la noche.  
En seguida comenzó a cortarlas,  
todas las vino a juntar  
en el hueco de su tilma  
(*ivi*: 135-137, vv. 620-641).

Per comprendere il sincretismo del *Nican mopohua*, in cui ritroviamo non solo ispirazioni letterarie della tradizione indigena ma la concezione filosofica nahua a servizio del messaggio cristiano incarnato dalla *Virgen*, dobbiamo necessariamente ritornare sulla figura dell'autore. Antonio Valeriano, di fatto, è un elemento chiave per entrare nell'universo simbolico che ruota attorno alla mariofania guadalupana. Grazie alla formazione umanistica acquisita al seguito dei francescani di Tlatelolco, alla profonda conoscenza del nahuatl che dimostrerà anche in occasione delle collaborazioni con

---

<sup>82</sup> Richard Nebel presenta, in uno schema che confronta il *Nican mopohua* con la versione di Lasso de la Vega e dei *cantares* (1995: 229-231), un elenco delle locuzioni della poesia indigena rintracciabili nel testo di Valeriano.

Sahagún e Torquemada, alla familiarità con la tradizione locale, all'inserimento come funzionario all'interno della macchina istituzionale coloniale, in Valeriano, "el principal y más sabio" (Sahagún, 2009: I, 93), troviamo la sensibilità di entrambe le componenti, europea e indigena, che vanno sempre più contaminandosi attraverso un processo di transculturazione. Valeriano compone un'opera sincretica come sincretico è il suo autore, depositario di una doppia eredità in cui convivono le due anime della nuova ibridizzazione culturale. Il testo del 1556, infatti, si avvale di un'impalcatura in cui il *cogito nahua* si mischia e si confonde al vangelo cristiano e il *logos* pagano ci consegna il *verbum* di Dio disegnando la nascita del Messico alla Storia della Salvezza. Il racconto di Valeriano propone "una exposición de ideas clave en el pensamiento cristiano, arropadas en el lenguaje y forma de concebir el mundo de los pueblos nahuas" (León-Portilla, 2012: 68), offrendoci un testo abbellito dalle perifrasi e dalle sfumature stilistiche tipiche della *tecpilahtolli*, la lingua colta nahuatl, ma impregnate della nuova sensibilità cattolica. Il sincretismo, dapprima testuale, si esprime poi nella scelta del depositario del messaggio divino. Non deve stupirci, infatti, che la persona deputata all'incontro con la madre di Dio sia proprio un *macehual*, appartenente cioè alla classe più umile della piramide sociale azteca: scelta che sovverte lo schema indigeno, rientra invece perfettamente in quella che Paul Ricoeur chiama la "logica di Gesù" (2009). Il messaggio cristiano, vestito della simbologia nahua, si compenetra alla visione del mondo indigena dando vita a una "narración intercultural" (Nebel, 1995: 218) in cui "lo cristiano se hace mexicano" e "lo mexicano se vuelve cristiano" (*ivi*: 219). Incontro di due orizzonti spirituali e di due differenti modalità rappresentazionali, il *Nican mopohua* è il primo prodotto letterario della *mexicanidad*, di un'identità sincretica che nasce e si sviluppa dalla fusione di due radici diverse innestatesi l'una nell'altra. Senza entrare nei dettagli linguistici che il testo propone nell'arco della narrazione<sup>83</sup>, vogliamo tuttavia citare l'espressione "Teotl Dios", esempio che crediamo possa essere emblematico della natura *mestiza* del racconto e che spiega come la teologia peninsulare penetri nell'orizzonte indigeno sotto le vesti della filosofia religiosa nahua. I primi evangelizzatori non avrebbero mai autorizzato l'uso di *Teotl* come sinonimo di *Dios*, sia per evitare "la confusione con i 'falsi dèi'" sia per "la sua particolare ampiezza semantica, che permetteva di riferirlo alle entità più diverse" (Lupo,

---

<sup>83</sup> Per maggiori approfondimenti rimandiamo a Nebel, 1992: 248-259; León-Portilla, 2012: 49-69.

2015b: XXXV). L'accostamento di questi due termini, impensabile nel periodo appena successivo alla Conquista, al tempo di Valeriano è invece la dimostrazione di un cambiamento in corso, del passaggio dal passato indigeno a un avvenire evangelizzato sempre più vicino e concreto. La ripetizione dello stesso vocabolo in lingue diverse rappresenta, allora, una vera e propria tra-duzione culturale: identificare il *Dios* cristiano nel *Teotl* azteco non è semplicemente la presentazione del corrispettivo linguistico ma un atto cosciente e voluto di conversione e identificazione con la nuova realtà cristianizzata.

L'intero racconto, bellissimo esempio dell'espressione letteraria indigena, è veicolo di un universo simbolico che di fatto mira alla trasmissione di una più complessa e articolata concezione filosofica, a metà strada tra il pensiero nahua e quello cristiano.

Alla luce di questa breve analisi, il *Nican mopohua* appare chiaramente come un testo di senso stratificato, portatore di una serie di significati che vanno ricercati nella struttura sintattica della composizione, nelle citazioni intratestuali e nella logica della rivelazione mariana. Se guardiamo al canto degli uccelli con cui si apre il racconto e all'immagine che resta impressa al cadere delle rose dalla tela, ci apparirà evidente il riferimento alla metafora del *flor y canto*. Per la cultura indigena, come abbiamo visto, questo *difrasismo* sta a significare l'idea di poesia ma anche, secondo una più profonda riflessione filosofica, l'idea di verità. Il linguaggio poetico, infatti, è il linguaggio della trascendenza, capace di mettere l'uomo in comunicazione con la parte più intima e vera di sé. La poesia, espressione massima del bello e del vero, è dunque il luogo in cui l'uomo vive un'esperienza interiore che lo porta alla conoscenza di "aquello que puede tenerse como verdad" (León-Portilla, 2012: 46). Secondo questa prospettiva, che vede il *Nican mopohua* come emanazione del *flor* e del *canto*, della verità che si esprime attraverso la bellezza, il testo si colora di un nuovo significato simbolico se considerato nel nuovo contesto religioso: verità rivelata, "su reverenciada palabra" (*ivi*: 107, v. 225) assume sempre più l'aspetto della Sacra Scrittura. Il *Nican mopohua*, allora, dota la Nuova Spagna di un testo sacro autoctono, in cui l'immagine messianica di Tonantzin-Guadalupe rappresenta il cuore pulsante del nuovo *vangelo* messicano.

### 5.1.2 La letterarizzazione del mito

La struttura del *Nican mopohua*, che si organizza tra sezioni dialogiche e sezioni descrittive, ha portato fra' Servando Teresa de Mier e Joaquín García Icazbalceta a ipotizzare che il racconto di Valeriano fosse in realtà un testo teatrale destinato alla rappresentazione. Oggi anche i maggiori studiosi guadalupani sono pienamente convinti della "teatralidad implícita" (Fiallega, 2012c: 19) del testo, trovando nella prossemica dei personaggi, nei dialoghi tra Juan Diego e la *Virgen*, nella dinamica dell'apparizione dell'immagine e nella presentazione dettagliata delle ambientazioni un insieme di caratteristiche tipiche della composizione drammatica. Questa "catequesis o representación teatral en cuatro actos", come la definisce criticamente l'ultimo abate della Basilica Guillermo Schulenburg (Brading, 2002: 537), si inserirebbe perfettamente nelle pratiche di evangelizzazione che, attraverso la messa in scena di episodi della vita di Gesù e della Vergine, istruivano la popolazione indigena. Peculiarità della Conquista spagnola, infatti, è proprio l'uso dell'arte drammatica come strumento di predicazione, capace di entrare in contatto con la parte più intima e irrazionale dei suoi spettatori, nonostante le evidenti differenze culturali.

La conquista española difiere de otras empresas similares de su época y de épocas posteriores en la medida en que se usa, al lado de las armas tradicionales, un arma poco común: el teatro. Y se puede decir, sin exageración, que el teatro fue en la conquista espiritual de México, lo que los caballos y la pólvora fueron en la conquista militar (Sten, 1974: 13).

Alla teatralizzazione delle scene bibliche, dunque, viene affidato un importante ruolo didattico in cui la conversione passa attraverso la partecipazione allo spettacolo sacro. La messa in immagine della Parola, la sua incarnazione nella persona degli attori e la sua riproduzione nel tempo presente, rende possibile la trasmissione, seppur graduale, di un intero sistema di valori. Se la visione si tramuta in sapere, capiamo allora l'inscindibile correlazione in greco antico tra il verbo "vedere" e il verbo "conoscere". La voce verbale «οἶδα», cioè «io so», è in realtà il perfetto di «ὀράω» («io vedo») e corrisponderebbe perciò al più letterale «ho visto». Diremo, quindi, *so perché ho visto*, ho fatto esperienza di qualcosa attraverso i miei occhi e dalla visione ne ho ottenuto diretta conoscenza. Drammatizzare episodi delle Sacre Scritture, per renderle accessibili a un popolo che

ignora l'universo teologico cristiano, significa perciò rendere visibile il testo sacro, trasformarlo in figura, convertire la parola in immagine e l'immagine in immaginario. Il *Nican mopohua*, alla stregua del testo biblico, diviene così il copione-prototipo di una vasta tradizione teatrale che caratterizzerà gli *autos sacramentales* della Nuova Spagna. "Construcción visual" (Villegas, 2000) caratterizzata da un linguaggio estremamente evocativo, il racconto di Valeriano fa emergere alla vista del lettore/spettatore non soltanto l'icona guadalupana ma un intero paesaggio culturale stratificato nell'immaginario dei suoi destinatari attraverso cui può veicolare il nuovo messaggio cristiano.

Fueron muchos los corazones que, mediante la mística guadalupana, se adentraron en los fundamentos del cristianismo a través del teatro guadalupano que sirvió para entretener y apoyar, para divertir y moralizar a las poblaciones indígenas del México colonial (Valero de García Lascurain, 2014: 70).

Proprio nel passaggio dal sermone al teatro si realizza la grande rivoluzione della retorica visuale guadalupana: dalla verticalità del predicatore, che trasmette una verità immutabile dall'alto verso il basso, la teatralizzazione insita nel *Nican mopohua* pone su un piano orizzontale i suoi destinatari, includendoli nel racconto e dando loro la possibilità di accedere direttamente alla storia rappresentata. Il teatro guadalupano, diversamente dal teatro coloniale classico che si riferisce al passato biblico, è quindi un teatro che parla alla comunità attraverso gli schemi culturali in cui questa si identifica. Rispetto a quanto credeva Aristotele, che riteneva la vista (*opsis*) inferiore alla parola (*logos*), il linguaggio teatrale di Valeriano, iconico e testuale, è in grado di giocare contemporaneamente con la percezione visiva dell'immagine e la percezione immaginifica dell'immaginario. Il *Nican mopohua*, infatti, è un testo figurato e figurativo, poiché se da un lato rimanda a significati metaforici, che da un'espressione simbolica ritornano a una realtà concreta, dall'altro crea e modella scenari visuali proprio a partire dalla messa in immagine della parola. Leggiamo nei versi in cui Juan Diego si descrive immeritevole di servire la *noble señora*:

En verdad yo soy un infeliz jornalero,  
sólo soy como la cuerda de los cargadores,  
en verdad soy angarilla,

sólo soy cola, soy ala,  
soy llevado a cuestras, soy una carga,  
en verdad no es lugar donde yo ando,  
no es lugar donde yo me detengo,  
allá a donde tú me envías,  
mi muchachita, mi hija la más pequeña,  
señora, noble señora  
(León-Portilla, 2012: 113, vv. 296-305).

Questo passaggio carico di commozione disegna la figura di un uomo cosciente della propria miseria attraverso quelle metafore appartenenti al corredo simbolico nahua come, ad esempio, il *difrasismo* “ala y cola” (*ivi*, v. 299) che sta a designare metaforicamente l'estrazione sociale del *macehual*. Nei versi seguenti, invece, si fa più evidente il procedimento efrastico secondo cui noi lettori/spettatori riusciamo a vedere oltre le parole la presentificazione della scena descritta:

Y vino a acercarse al cerrito,  
donde se llama Tepeyácac,  
ya relucía el alba en la tierra.  
Allí escuchó: cantaban sobre el cerrito,  
era como el canto de variadas aves preciosas.  
Al interrumpir sus voces,  
como que el cerro les respondía.  
Muy suaves, placenteros,  
sus cantos aventajaban a los del pájaro cascabel,  
del tzinitzcan y otras aves preciosas que cantan  
(*ivi*: 95, vv. 37-46).

Nel cambio dal pulpito alla scena, ovvero da una cultura di ascolto a una cultura del visibile, il *Nican mopohua* diventa un'*icona verbale* capace di suscitare, con le figure del linguaggio, le figure dell'immaginario. Attraverso il procedimento dell'ipotiposi, Antonio Valeriano non narra semplicemente gli avvenimenti del Tepeyac ma li mostra, li rende visibili così da poterli inserire nella memoria visuale individuale e collettiva. Rispettando la formula oraziana *ut pictura poesis*, “la poesia (sia) come la pittura”, l'autore disegna un'immagine visibile a parole e un testo leggibile nell'immagine. La relazione efrastica che lega le parole all'immagine rende possibile la visualizzazione dell'icona nei versi e l'apparizione dei versi nell'icona:

Su vestido,  
como el sol resplandecía,  
así brillaba.  
Y las piedras y rocas  
sobre las que estaba  
flechaban su resplandor  
como de jades preciosos,  
cual joyeles relucían.  
Como resplandores de arco iris  
reverberaba la tierra.  
Y los mezquites, los nopales  
y las demás variadas yerbitas  
que allí se dan,  
se veían como plumajes de quetzal,  
como turquesas aparecía su follaje,  
y su tronco, sus espinas, sus espinitas,  
relucían como el oro  
(*ivi*: 99, vv. 92-108).

*Vedere* il *Nican mopohua*, allora, equivale a entrare nell'iconosfera guadalupana e a prendere parte allo scenario identitario che lì vi è rappresentato. Possiamo leggerne un esempio nei versi che descrivono lo straniamento di Juan Diego che, sentendosi come smarrito in un sogno, rievoca i luoghi mitici della tradizione indigena:

¿Dónde estoy?  
¿Dónde me veo?  
¿Tal vez allá,  
donde dejaron dicho los ancianos,  
nuestros antepasados, nuestros abuelos,  
en la Tierra florida, Xochitlalpan,  
en la Tierra de nuestro sustento, Tonacatlalpan,  
tal vez allá en la Tierra celeste, Ilhuicatlalpan?  
(*ivi*: 97, vv. 53-60).

A nostro avviso, quindi, sebbene la rappresentazione delle apparizioni guadalupane partecipi inevitabilmente all'opera di *marianizzazione*, riteniamo che il *Nican mopohua* rappresenti molto di più di un semplice supporto didattico utile alla cristianizzazione della Colonia. La narrazione guadalupana, come segnala Luis de Tavira, "si bien proviene

de las corrientes medievales del teatro litúrgico, las renacentistas de la evangelización y las alegóricas del barroco, constituye una expresión privilegiada y estricta de lo nacional mexicano, propio, otro y exclusivo” (Tavira, 1994: 24). In disaccordo con chi vede nella rappresentazione delle apparizioni un mero meccanismo di inculturazione, siamo convinti che si tratti di un bellissimo esempio di assimilazione dinamica e reciproca, che trova nella compenetrazione delle parti la via per il raggiungimento di una identità nuova e collettiva in cui il discorso guadalupano, sincretico per definizione, manifesta la “transformación de uno de los símbolos y expresiones esenciales de la identidad grupal del pueblo mexicano” (Ruiz Bañuls, 2006: 40). Nel seno della drammaturgia guadalupana, il cristianesimo si indigenizza secondo una declinazione culturale autoctona e pluricomprendiva che accoglie, nella varietà del *mestizaje*, il seme della futura *mexicanidad*.

Así pues, la Virgen de Guadalupe aparece en el teatro mexicano prácticamente desde que éste nace: en primer lugar, como fruto de ese encuentro entre la tradición medieval europea y la indígena prehispánica que da lugar al drama misionero y, a continuación, como expresión esencial de un pueblo que intenta comprenderse y ponerse en relación con una nueva sociedad virreinal en la que las representaciones guadalupanas tendrán una presencia notable (*ivi*: 39).

Di fatto, sebbene la rappresentazione delle apparizioni si inserisca nella retorica della politica visuale spagnola, il teatro guadalupano, in quanto “complejo fenómeno polisémico que no sólo comunica un mensaje relacionado con lo sobrenatural sino también con lo económico, lo social, lo lúdico, lo étnico y con todo el sistema cultural de un pueblo” (Rodríguez Becerra, 2003: 9), si distacca dalla macchina evangelizzatrice e intraprende una traiettoria che lo porterà ad incarnare la più diffusa manifestazione della cultura popolare. Nell’opera di Antonio Valeriano, in cui scopriamo “un acto de integración, una compenetración del Evangelio cristiano en la cultura mexicana por medio de la figura integradora de Santa María Tonantzín, Virgen de Guadalupe” (Nebel, 1992: 298), si realizza quella *letterarizzazione* del mito che, attraverso la ri-scrittura della tradizione orale all’interno di un testo normalizzato, custodisce il patrimonio religioso e culturale. Se per “mito” – termine che nella nostra introduzione abbiamo dichiarato di non voler utilizzare perché nella sua accezione comune di “leggenda” ci allontanerebbe dalla *miracolosità* del tema guadalupano – intendiamo, invece, il significato originale di

“racconto”, allora il *mythos* guadalupano rappresenta una narrazione che raccoglie in un unico bacino l’insieme delle diverse versioni contenute nei singoli affluenti della tradizione per arrivare alla formulazione di una storia ufficiale, responsabile della trasmissione dell’identità in essa rielaborata. Una storia che non basa la sua verità sull’oggettività dimostrabile dei fatti ma che, al contrario, si fonda sulla mitizzazione degli eventi, sul processo di riscrittura e riformulazione dell’immaginario.

Valeriano recurrió, sí, al arbitrio de una narración histórica pero no en el sentido propio de la palabra, sino en el de cuento o fábula que narra una serie de hechos supuestamente acaecidos que sólo cobran su auténtico significado en la esfera de la imaginación creadora (O’Gorman, 1991: 55).

Il ricorrere del nome Juan, inoltre, assume a livello linguistico una funzione di raccordo: dalla figura del vescovo, l’unica di cui possiamo dimostrare l’effettiva esistenza storica, derivano gli altri due *Juanes* (Juan Diego e Juan Bernardino), caratterizzati ognuno nella propria declinazione nominale e identitaria. “Mexicanización de la evangelización” (Nebel, 1992: 301), il *Nican mopohua* è dunque l’emanazione di una teologia transculturale: a ben vedere, infatti, il vero destinatario del messaggio guadalupano non è tanto Juan Diego, che accoglie con stupore ma senza esitazione l’apparizione della Signora del Tepeyac, ma il vescovo Zumárraga, il quale è costretto a piegarsi, davanti alla prova incontestabile del miracolo, alla diffusione di una devozione *mestiza*. Se dunque accettassimo la nostra ipotesi, troveremmo nella finzionalizzazione di Valeriano il copione di una profezia: saggio e lungimirante, l’allievo di Sahagún scopre nella Vergine *morena* la via per una forma di resistenza identitaria, in cui anche il colonizzatore è obbligato a prendere parte alle nuove dinamiche transculturali. Il culto alla Madonna di Guadalupe funge dunque da prisma di sincretizzazione che, raccogliendo le due diverse identità culturali, le riproietta in un unico riflesso multicolore. Non sappiamo se le nostre supposizioni abbiano un qualche fondamento o se siano soltanto fortunate coincidenze, ma ciò che ci preme segnalare è che l’inserimento di nomi fittizi non annullerebbe in ogni caso il valore religioso del culto ma dimostrerebbe, ancora una volta, il processo di letterarizzazione compiuto da Valeriano.

La riformulazione letteraria degli eventi non indebolisce la devozione ma, anzi, eleva il guadalupanismo alla dimensione eterna del mito, della narrazione archetipica in cui fiorisce il primo sentimento protonazionalista.

Si la aparición de la Virgen al indio Juan Diego es negada por quienes buscan explicaciones puramente científicas y materiales, la fuerza espiritual que ha ejercido a lo largo del tiempo no ha podido soslayarse y, aun cuando se interprete al tenor de explicaciones psicológicas y sociológicas, económicas y políticas de muy diverso signo, su existencia, la fuerza de su acción y sus manifestaciones, aun las materiales, son tan vivas que resulta imposible negarlas (Torre Villar – Navarro de Anda, 1982: 8).

L'immaginario letterario ideato da Valeriano realizza così una promessa soprannaturale che procura alla popolazione indigena la giustificazione del culto presente attraverso la ricostruzione del passato di un mito fondazionale.

[...] il lento processo di desacralizzazione porterà il mito, con il suo patrimonio di metafore e di strutture archetipiche, a trasformarsi in "letteratura", e a svolgere la funzione sociale di fornire una visione immaginaria della condizione umana. Proprio il venir meno del suo stretto rapporto con il culto e con la fede, che è quanto dire dei suoi elementi culturali specifici, ha consentito al mito di rinascere nell'invenzione letteraria non più come espressione di un'esperienza divina ma come rappresentazione della condizione esistenziale dell'uomo con tutta la validità e l'autorità che gli sono proprie (Gentili, 2006: 134).

Nella rappresentazione scenica delle apparizioni nasce così un genere letterario nazionale: espressione di una ricerca identitaria, il *Nican mopohua* trova nell'unione dell'eredità filosofica indigena e della visione teologica cristiana la sua risposta esistenziale.

## **5.2 Il Nuovo Teatro Guadalupano: nuovi percorsi di analisi**

Il teatro guadalupano classico, ovvero la teatralizzazione del miracolo del Tepeyac dall'epoca coloniale fino alla prima metà del Novecento<sup>84</sup>, è un teatro che nel corso dei secoli ha sempre mantenuto come canovaccio narrativo il testo originale di Antonio Valeriano. Anche nelle opere lontane dalla rappresentazione catechetica, come ad

---

<sup>84</sup> Per una panoramica completa sulla storia del teatro guadalupano rimandiamo a Fiallega, 2012a.

esempio quelle di Protasio Beltrán (1807), José Joaquín Fernández de Lizardi (1817), Xavier Icaza (1931) e Carlos María Heredia (1945), più incentrate sulla messa a fuoco della *mexicanidad* del culto piuttosto che su un vero intento evangelizzatore, non sono mosse in realtà da un pensiero teologico-filosofico in grado di ricontestualizzare la questione identitaria. Il teatro guadalupano classico, infatti, come bloccato in una dimensione sospesa e immutata, assume significazioni diverse a seconda del momento storico senza però riuscire a distaccarsi definitivamente dallo schema della tradizione.

Bisognerà aspettare la seconda metà del XX secolo perché compaia sulla scena un teatro guadalupano capace di prendere sulle proprie spalle l'eredità del passato per riformularla e riproporla alla luce di una più profonda riflessione sull'identità nazionale contemporanea. Con *Corona de luz* (1963) di Rodolfo Usigli, *Cúcara y Mácara* (1977) di Óscar Liera e *Travesía guadalupana* (1993) di Miguel Ángel Tenorio nasce quello che qui, per la prima volta, viene denominato *Nuovo Teatro Guadalupano*. Attraverso lo studio di queste opere, di cui proporremo la nostra lettura nei prossimi capitoli, abbiamo potuto ricavare quelle caratteristiche estetiche che giustificano la distanza che le separa dalle composizioni precedenti.

### 5.2.1 Neo-estetica guadalupana

Il *Nuovo Teatro Guadalupano* offre nuove prospettive di analisi al dibattito che unisce l'universo simbolico dell'immagine della Madonna di Guadalupe alla formazione dell'identità messicana. Le tre opere che ad oggi costituiscono il *corpus* di questa nuova forma letteraria si distinguono fortemente dalla tradizione precedente.

In primo luogo le opere di Usigli, Liera e Tenorio propongono un copione non più conformato sul testo di Valeriano ma pensato su registri linguistici ben differenti. Alla mancata emulazione, anche parafrastica, dei versi del *Nican mopohua* o comunque dell'organizzazione strutturale delle scene, si aggiunge poi l'assenza della tradizionale immagine dell'*ayate*. L'oggetto iconico è assolutamente centrale nei testi che stiamo prendendo in analisi ma, come vedremo nel dettaglio nelle pagine che seguono, si tratta di icone rielaborate, decostruite e rimodellate, nella forma estetica e nella funzione semantica, in maniera del tutto alternativa rispetto all'immagine tradizionale. Viene dunque abbandonato il testo efrastico, fatto di paesaggi narrativi ed evocazioni visuali,

in favore di un differente uso dell'elemento iconico. Usigli, Liera e Tenorio, pur mantenendo un'invisibile relazione con il prototipo cinquecentesco – senza il quale non avrebbero potuto sviluppare la loro proposta drammaturgica –, estrapolano l'immagine dalla materia testuale e le consegnano un protagonismo funzionale mai sperimentato prima. L'immagine guadalupana non è più emanazione fantasmatica di un immaginario ma soggetto dinamico in grado di modificarlo. Già da questi primi elementi capiamo l'originalità del *Nuovo Teatro Guadalupano*, che sottraendosi al prototipo icono-grafico, contravviene – se così si può dire – ai requisiti di base della drammaturgia guadalupana classica. Il tempo e lo spazio del racconto, inoltre, non corrispondono in Liera e Tenorio al tempo e allo spazio delle apparizioni e in Usigli, in cui invece la scena si svolge tra il 1529 e il 1531 prima in Spagna e poi in Messico, vi è comunque una distorsione cronologica e topologica dei fatti. Infine, scopo ultimo di questi testi è proprio la messa in discussione della tradizione in vista di una più critica, articolata e polifonica interpretazione degli eventi guadalupani nella psicologia della struttura sociale messicana.

Prendendo in prestito le parole di Luigi Allegri possiamo dire che il *Nuovo Teatro Guadalupano* rappresenta “lo spazio ideale per l'affermazione di modelli culturali” e “lo strumento privilegiato di sperimentazioni estetiche” (Allegri, 2014: 33). Nella destrutturazione della dimensione spazio-temporale che viene poi riassembleta secondo tre differenti strategie, le tre opere mirano alla messa a punto di una prospettiva che guardi alla realtà guadalupana, e alla realtà messicana in generale, con occhi nuovi, capaci di tracciare nuove traiettorie e proporre, appunto, “nuovi modelli culturali”. Il nuovo paradigma drammaturgico si manifesta per mezzo di quelle “sperimentazioni estetiche” che proprio attraverso la reinvenzione dell'oggetto iconico permettono di ripensare il ruolo della simbologia guadalupana.

Nel testo di Usigli, infatti, che insiste sull'importanza del culto nella storia culturale messicana, l'occultamento della *tilma*, volutamente mai mostrata sulla scena, fa leva sul potere dell'immaginario collettivo del pubblico: paradossalmente, infatti, nascondendo l'oggetto da cui ha origine la devozione, Usigli proietta la sua gigantografia negli occhi di quegli spettatori che, condividendo lo stesso orizzonte culturale, sapranno percepirla la presenza simbolica, in quanto parte integrante del loro quotidiano esperienziale. L'immagine occultata e allo stesso tempo esaltata di *Corona de luz* diviene in Liera

un'immagine frantumata e rifiutata. L'autore di *Cúcara y Mácara* disegna l'immagine di una fede che ha perso il suo slancio verso il trascendente e che non è più un dialogo vivificatore con Dio ma un monologo dell'Uomo con se stesso. La riflessione identitaria tanto cara ad Usigli, che sottolinea la necessità di creare un teatro messicano che parli di tematiche messicane - come appunto la storia guadalupana - e la mercificazione morale della fede che troviamo nel testo di Liera, confluiscono in maniera tangente nell'opera, ad oggi mai analizzata prima, di Miguel Ángel Tenorio. Se da un lato il *pantheon* azteco e la Madonna messicana si incontrano sullo stesso palcoscenico, raccontando una storia di sincretismi, violenza e meticcio, dall'altro la *travesía guadalupana* è il riflesso di una fede che ha fatto del soggetto del culto - la *Virgen* - l'oggetto di una devozione materialistica.

Attraverso una fenomenologia dell'immagine visibile e invisibile, che vede l'icona dapprima occultata, poi rinnegata e infine reificata e svuotata dei suoi significati più autentici, il *Nuovo Teatro Guadalupano* parla al pubblico messicano attraverso quelle categorie culturali che permettono agli spettatori di partecipare allo stesso percorso ideologico degli autori. L'immagine della *Virgen*, catalizzatore simbolico attorno a cui orbita la neo-estetica guadalupana, riproduce nella sua alterazione formale l'enunciato semantico dell'opera. Essere e forma, *eidolon* ed *eidos*, sono visceralmente legati da una reciprocità di significato: nell'invisibilità dell'immagine di Usigli si nasconde il richiamo dell'autore all'immaginario collettivo, con la distruzione dell'immagine di Liera si rompe il legame privato e comunitario con la dimensione trascendentale (nella speranza di un ripristino intimo e sincero del dialogo con la divinità), mentre allo svuotamento della cornice di Tenorio corrisponde la perdita di una spiritualità autentica ormai sostituita da una religione usa-e-getta.

Solo nella prospettiva in cui segno e significato sono profondamente innestati l'uno nell'altro secondo un rapporto di interdipendenza icastica, possiamo comprendere il paradigma della nostra ricerca. *Fare teatro con le immagini* significa, infatti, costruire la finzione scenica attraverso la visione iconica dell'oggetto e la percezione immaginifica della memoria. Dall'incontro, lo scontro o la sovrapposizione tra immagine materiale e immagine mentale nasce una meta-immagine che, trascendendo il contenuto letterale del dato visibile, si apre allo spazio della variazione ermeneutica che proprio nella moltiplicazione delle visioni costruisce la sua simbologia. Cambiano i nomi, il tempo e lo

spazio e la storia si sblocca dal paradigma originale per aprirsi alle variazioni del possibile. Scopo di questa nuova drammaturgia, infatti, non è perpetuare il “mito” ma riflettere sul senso della narrazione nelle sue implicazioni identitarie. In questo senso il teatro che stiamo analizzando è un teatro simbolico, che mira a stimolare un dibattito che, partendo dall'icona del Tepeyac, si estenda poi a tutto l'orizzonte culturologico. Se il simbolo, secondo la definizione di Carlo Sini, “è caratterizzato da una specifica polivalenza” che “supera, oltrepassa la mera traducibilità concettuale” (Sini, 1991: 26-27), l'immagine simbolica del *Nuovo Teatro Guadalupano* rinvia a una pluralità di dimensioni, di pensieri e di significati che portano il linguaggio a un livello universale in cui ogni soggettività può tracciare il proprio percorso ermeneutico. Dando in prestito un pensiero a un altro pensiero, direbbe Ricoeur, la simbologia della neo-estetica guadalupana “è interminabile, precisamente perché essa può sempre ricominciare” (Ricoeur, 1981: 249). Se dunque il *Nican mopohua* raccoglie la tradizione nella letterarizzazione del mito, che come un imbuto canalizza lo spettro eterogeneo delle diverse versioni in un'unica formula, al contrario il *Nuovo Teatro Guadalupano* frantuma la normalizzazione dell'immaginario e offre, proprio nella differenza e nella contraddizione, prospettive molteplici da cui osservare il fenomeno. Riappropriandoci ancora una volta delle parole di Allegri, possiamo affermare che qui

si assume che il senso non stia tutto nel momento iniziale, quello del testo, e si presuppone invece che nuovi significati vengano prodotti a ogni momento del processo, perché a ogni momento c'è una creatività specifica che si attiva e apporta senso all'intera operazione (Allegri, 2014: 43).

Il *Nuovo Teatro Guadalupano* è perciò un teatro declinato al plurale, chiamato a una perenne metamorfosi. Un teatro di tipo simbolico, che riformula costantemente i propri presupposti affinché attraverso la riscrittura delle premesse e la ricodificazione del linguaggio possa accedere alla ri-creazione dell'immaginario. L'immagine pluristratificata del simbolo, allora, ri-modella le figure dell'immaginario obbligando l'osservatore a un continuo atto di decifrazione.

‘Il simbolo dà a pensare’: [...] il simbolo dà; io non pongo il senso, è il simbolo che dà il senso – ma ciò che esso dà è da pensare, è ciò su cui pensare. [...] Quel che vorrei

sorprendere e comprendere è questa articolazione del pensiero dato a se stesso nel regno dei simboli e del pensiero ponente e pensante (Ricoeur, 2006: 9).

La riflessione di Paul Ricoeur è quanto mai illuminante. Di fatto, se ben interpretiamo le sue parole, è come se nel simbolo si sviluppasse una doppia dinamica riflettente. Non soltanto il soggetto deve pensare per poter effettuare il passaggio dall'immagine visibile della percezione all'immagine invisibile dell'immaginario, ma deve anche pensare *su* ciò che scopre nell'interspazio che unisce le due dimensioni. Lo spazio simbolico diviene così il luogo del ragionamento, la dimensione in cui il *cogito* si apre alle possibilità dell'interpretazione, sviluppandosi e autorigenerandosi man mano che l'intelletto si addentra sempre più profondamente all'interno della struttura simbolizzante. Il simbolico, esperito dalla vista e da questa vagliato nelle sue molteplici declinazioni ermeneutiche, si offre all'intelletto quale mezzo prediletto per l'esplorazione del mondo, o per usare ancora le parole di Ricoeur, come "rilevatore della realtà" (*ivi*: 35).

### 5.2.2 Un'esperienza comunitaria

Il *Nuovo Teatro Guadalupano*, allontanandosi dalla formula chiusa della tradizione, si distacca dalla verità narrativa del *Nican mopohua* e dalla verità iconica dell'immagine miracolosa per stimolare nello spettatore una partecipazione attiva rispetto a quanto avviene sulla scena. L'inserimento di personaggi estranei alle vicende guadalupane e lo spostamento dell'asse spazio-temporale obbliga a ripensare daccapo quanto è già custodito e fossilizzato nella memoria culturale nazionale. Se il *Nican mopohua*, come recita l'*incipit* del testo, narra una messa in ordine degli eventi del Tepeyac<sup>85</sup>, il *Nuovo Teatro Guadalupano* opera una "messa in disordine", sul piano estetico e semantico, che sarà poi lo spettatore a dover riorganizzare e risignificare all'interno della propria visione interiore.

Nel *Nuovo Teatro Guadalupano* vi è contenuto, a livello simbolico, tutto quanto appartiene all'universo spirituale del *Nican mopohua* e, paradossalmente, tutto ciò che lo separa da questo. Nello scarto tra il prototipo e le variazioni sul tema si apre allora lo spazio del confronto tra la tradizione e l'interpretazione moderna, attraverso il "rinnovamento [...]"

---

<sup>85</sup> "Nican mopohua, motecpana", primo verso del racconto di Valeriano, significa letteralmente "Aquí se relata, se pone en orden" (León-Portilla, 2012: 93, v. 1).

di immagini preesistenti” (Wunenburger, 2008: 54) che permettono di ricondurre i testi di Usigli, Liera e Tenorio a quello di Valeriano. L’ipertesto del *Nuovo Teatro Guadalupano* rappresenta dunque una riscrittura di riscritture che, anche nella negazione o nella rielaborazione dell’ipotesto del *Nican mopohua*, è a questo legato da un rapporto di necessaria intertestualità. “Al di sotto del testo dichiarato”, segnala Wunenburger, “operano infatti degli schemi, delle figure, degli archetipi che agiscono come delle matrici di senso e come degli operatori e conduttori che trasferiscono un significato universale in uno particolare o viceversa” (Wunenburger, 2008: 55). Le opere di Usigli, Liera e Tenorio possono dunque permettersi di giocare con lo stravolgimento del prototipo iconografico (la *tilma*) e del prototipo letterario (il *Nican mopohua*) grazie a quel legame di ipertestualità fatto di rimandi, citazioni implicite, inversioni e sviamenti semantici (Genette, 1982) che sfruttano la sovrapposizione delle immagini culturali per scardinare e rimodellare l’immaginario visuale del pubblico.

Nella mito-genesi della storia guadalupana, il *Nican mopohua*, che inizialmente raccoglie le versioni della tradizione orale per sintetizzarle nella *vulgata* non storicamente accertata, funge qui da primo motore per le successive riscritture. Il racconto di Valeriano, capostipite del nuovo filone drammaturgico, da punto di arrivo diviene ora il nuovo punto di partenza con cui la riflessione identitaria contemporanea è sempre costretta a confrontarsi. La micro-storia del Tepeyac si estende così alla macro-storia nazionale, facendo del mito guadalupano un *topos* letterario che a sua volta si trasforma in un rituale in movimento, evoluzione di una simbologia che nei secoli si rinnova e dà origine a nuovi significati. Il palinsesto di *Corona de luz, Cúcara y Mácara e Travesía guadalupana* rappresenta allora “un luogo di conservazione e trasformazione di un patrimonio religioso anteriore” (Wunenburger, 2008: 61) che interroga la tradizione e si rinnova nei suoi significati costituenti. Quando lo sguardo strutturato dello spettatore contemporaneo, già contenitore di un sapere pregresso, entra in contatto con la forma simbolica della nuova drammaturgia, nascono infatti nuove forme di pensiero: lo sguardo, riposizionandosi sul nuovo orizzonte di significato, “mette in discussione e rimette in gioco tutto un sapere, tutto il sapere” (Didi-Huberman, 2015: 57). L’ambiguità della commedia anti-storica di Usigli, che oscilla tra verità storica e frode di stato, la maschera burlesca della farsa di Liera, che affida alla finzione verosimile un’amara critica

politica, e la chiamata a raccolta sul palcoscenico di Tenorio di alcuni dei più famosi personaggi della storia messicana, da Cortés a Huitzilopochtli e dalla Guadalupana a Coatlicue, producono una sorta di rimescolamento delle figure del passato identitario in un presente da riorganizzare e riordinare secondo le declinazioni interpretative del pubblico. Passando dalla visione oggettiva dell'immagine alla visione soggettiva dell'immaginario, dalla rievocazione del passato alla messa in discussione del presente, il *Nuovo Teatro Guadalupano* rappresenta, come direbbe Gadda (1928), una "coinvoluzione di sistemi". Sistema nel sistema, immagine nell'immagine, la nuova estetica guadalupana tesse una rete di interconnessioni di significati che coinvolgono la percezione individuale e la memoria collettiva. Il "fattore pubblico" (Jauss, 1999: 188), infatti, svolge due funzioni, ermeneutica e formativa, essenziali per lo sviluppo della matassa scenica.

"Il teatro", scrive ancora Allegri, "è il luogo in cui le cose accadono *in presenza*, in un incontro-confronto tra persone, in un intreccio di compresenza fisica e di scambio di emozioni reali" (Allegri, 2014: VIII). *L'esserci* dello spettatore, la sua presenza viva nella dinamica teatrale, è l'unica cosa in grado di dare senso a quanto avviene sulla scena. L'umanità dell'osservatore è la sola a garantire che l'idea nata nell'autore e messa in immagine nella persona dell'attore realizzi lo scopo per cui è stata concepita. "L'opera letteraria non è un oggetto sussistente in sé, che mostri a ogni osservatore e in ogni tempo lo stesso aspetto" (Jauss, 1999: 192). In questa definizione scopriamo allora due nodi fondamentali: l'opera non possiede una vita propria fin quando questa non viene attivata dal lettore/spettatore e, nel momento in cui ciò avvenga, l'opera si manifesterà nella sua pluralità di significato perché plurale è il suo interprete. Tuttavia, perché la rappresentazione venga decodificata nei suoi travestimenti simbolici, è necessaria la conoscenza previa del "contesto di esperienza della percezione estetica" (Jauss, 1999: 195). Imprescindibile, dunque, un pubblico in grado di compiere il passaggio tra segno e significato, di spostarsi, cioè, dalla percezione dell'oggetto all'interpretazione del senso. In altre parole, il presupposto preliminare affinché lo sguardo intuisca la presenza dell'eccedenza simbolica e traduca le stratificazioni di senso è sapere che queste stratificazioni esistono. Se l'osservatore non sa che quella che si dà ai suoi occhi è un'immagine bifronte, di certo non sarà in grado di andare a cercare quella seconda faccia che si cela dietro la prima dell'apparenza. "Bisogna insomma 'immaginare' in anticipo la

ricchezza semantica dell'immagine per poterla poi cercare" (Wunenburger, 1999: 114), il che significa che soltanto chi riconosce nell'immagine simbolica la sua *simbolicità* può intraprendere un procedimento di decostruzione (consapevolezza della frattura) e ricostruzione (ricongiungimento delle parti) di entrambe le facce della rappresentazione. "Un'immagine mi parla perché fa appello in me a un dato preesistente" (Wunenburger, 1999: 115), ovvero entra in una relazione dialogica con il suo osservatore perché nel suo sguardo è contenuta la chiave immaginifica che gli permette di leggere e tradurre il suo significato simbolico. La simbolicità di un segno, allora, sembra presentarsi maggiormente nello sguardo interpretativo piuttosto che nel segno stesso. Di fatto, come spiega ancora Wunenburger nella sua già citata *Filosofia delle immagini*,

il campo simbolico non è condizionato a priori dalla configurazione propria di certi segni, ma risiede innanzitutto in un rapporto di significanza che il soggetto stabilisce tra se stesso e i segni. Il valore simbolico dipende dunque più dallo sguardo che dalla cosa vista, più dalla coscienza che dal mondo (Wunenburger, 1999: 283).

Coscienza che non si sofferma alla ricezione del dato ma che si fa veicolo di uno sguardo simbolico capace di mettere insieme le possibilità dell'invisibile per poi ricollocarle nell'ordine del visibile, andando così a ricomporre quella unità di senso originale dell'immagine simbolica. "La simbolicità" – scrive Dan Sperber – "non è quindi una proprietà degli oggetti, degli atti o degli enunciati, ma delle rappresentazioni concettuali che li descrivono e li interpretano" (Sperber, 1981: 109). Nessuna immagine, quindi, è simbolica *a priori* ma lo diventa a seconda del suo spettatore: lo sguardo riunificatore del soggetto che *si* vede nell'immagine è il collante che ricostruisce la frattura della tessera spezzata giacché il simbolo si rivela esclusivamente nell'immaginario degli occhi di chi guarda.

È dunque il *Nuovo Teatro Guadalupano* un teatro per soli Messicani? Probabilmente sì, o comunque per quegli individui in grado di disarticolare la rappresentazione scenica nelle sue implicazioni con la storia del Paese. Riprendendo allora la teoria del riconoscimento di Gibson che abbiamo descritto nella prima sezione di questo lavoro – secondo cui riconosciamo la messa in immagine di un oggetto nella misura in cui essa contiene le stesse informazioni contenute nell'oggetto originale –, vogliamo ora proporre una teoria del riconoscimento soggettivo, ovvero basato sulla capacità del soggetto guardante di

stabilire l'effettivo legame di riconoscibilità. Secondo questa nuova prospettiva dinamica, non riconosciamo l'immagine di un oggetto sulla base delle informazioni estetiche che lo legano all'oggetto reale ma sulla presenza di questa somiglianza all'interno della nostra percezione immaginifica. Questa nuova relazione estende il legame tra oggetto e immagine alla soggettività dell'immaginario, chiedendo all'osservatore di determinare se esistano rapporti di filiazione tra l'una e l'altra parte.

Per la comprensione del teatro guadalupano di Usigli, Liera e Tenorio è dunque necessario che il pubblico messicano compia un doppio passaggio: capire il significato estetico del simbolo per poi raggiungere la riflessione critica a cui quel simbolo vuole condurre. Il teatro si apre così a strumento non solo di decifrazione del reale ma di rivoluzione, di rinnovamento, di conversione verso una più autentica conoscenza del mondo. Fare teatro con le immagini, fare un teatro *di* immagini, significa usare la rappresentazione come "*medium* in grado di educare la percezione e produrre un mutamento" (Jauss, 1999: 184). Un teatro volto all'indagine dialettica dell'identità nazionale è dunque un teatro che partecipa alla ri-creazione dell'immaginario e alla riformulazione del paradigma sociale. Cambiare l'immagine estetica della realtà porta lo spettatore ad agire concretamente sulla sua realtà circostanziale poiché "*l'homo aestheticus*, creando [...] un'altra immagine del mondo, una nuova modalità di manifestazione delle cose, modifica contemporaneamente il proprio mondo interiore ed il mondo esterno" (Wunenburger, 2008: 72). Il vissuto individuale viene così esteso agli altri membri della collettività che insieme partecipano ad un'esperienza di condivisione comunitaria. Nella mediazione attiva dello spettatore, che osserva, interpreta e rielabora quanto ha visto, "l'immaginario", continua Wunenburger, "appare così come uno spazio di realizzazione, definizione ed espansione della soggettività" (Wunenburger, 2008: 72). La partecipazione attiva del destinatario consiste, perciò, non soltanto nello scoprire il significato simbolico dell'opera ma nel trasportarlo e dargli vita nel contesto socio-culturale di appartenenza. In quella che Silvio D'Amico chiamava la "ovvia triade", ovvero l'unione di autore, opera e pubblico, quest'ultimo riceve, nel *Nuovo Teatro Guadalupano*, un mandato speciale: chiamato a dare senso all'opera, è soprattutto investito della responsabilità di agire come forza umana comunitaria sull'intera collettività. Senza la reazione concreta del pubblico sull'immaginario, lo sforzo estetico dell'autore sarà stato vano.

Immaginando allora l'icona simbolica come un poliedro che si apre in quello che in geometria prende il nome di "sviluppo piano", ovvero l'apertura del solido nelle sue facce poligonali, possiamo visualizzare la metafora iconica come un'immagine che si apre in tutte le sue componenti secondo schemi che cambiano con il cambiare dello spettatore mentre l'immagine originale resta comunque invariata. Ogni *cogito*, infatti, scompone la visione sulla base della propria memoria visuale, indagando le proiezioni simboliche dell'immagine in virtù della propria sensibilità ermeneutica che però, nella ricongiunzione tra visibile e invisibile, rimanda poi alla stessa immagine, comune a tutto l'orizzonte visuale collettivo. Forma di coesione comunitaria, l'immaginario evocato a partire dal *Nican mopohua* e rielaborato poi nelle nuove forme del *Nuovo Teatro Guadalupano* racconta allora un'esperienza collettiva: abbracciando non soltanto la dimensione religiosa ma anche quella sociale, ideologica e politica, il guadalupanismo si converte in una tematica essenziale nella drammaturgia messicana.

## Capitolo sesto

### *L'immaginario guadalupano nel teatro di Usigli, Liera e Tenorio*

..entre todas las formas de arte  
que sirven para identificar una raza,  
el teatro es, a ciencia cierta, la más concluyente.

U. Rodolfo, "Primeros apuntes sobre el teatro" (1931)

#### **6.1 Il Messico nel teatro: il nazionalismo di Rodolfo Usigli**

Rodolfo Usigli (1905 – 1979) nasce a Città del Messico da madre polacca e padre italiano. Fin da giovanissimo è attratto dal teatro e dalla letteratura ma le scarse possibilità economiche della famiglia, dovute alla prematura morte del padre, lo costringono ad abbandonare gli studi. Usigli non si arrende alla precarietà della vita e mentre lavora per sostenere la famiglia studia con passione e determinazione da autodidatta, arrivando ad acquisire, come ricorda José Emilio Pacheco, "la mayor cultura en el campo de su interés que alguien ha poseído entre nosotros" (Pacheco, 1981: 10). Durante gli anni della formazione, in cui Rodolfo si divide tra diverse professioni e le primissime aspirazioni artistiche, la madre Carlota rappresenta un costante punto di riferimento: "mujer santamente iletrada, pero desbordante de ese sentido común y de esa humanidad que sólo se encuentran en los héroes y los santos" (Usigli, 1979: 59), sarà lei a sostenere, con la sua lungimiranza, colui che sarebbe diventato "el padre del teatro nacional en México" (Frischmann, 1992: 54).

Nacido en México, de padres europeos no españoles, he descubierto por ejemplo que nada me separaba de esta tierra; que disfruto, para ver sus problemas, de una perspectiva extraordinaria, orgullosa y apasionada y de una presencia sin retorno a Europa (Usigli, 1979: 72).

Insieme ai suoi tre fratelli maggiori Ana, Aída e Alberto, Rodolfo appartiene dunque alla prima generazione messicana della sua famiglia, condizione che lo porta a studiare la realtà che lo circonda secondo quella “perspectiva extraordinaria” che lo consacrerà tra i più grandi osservatori del suo tempo. Il suo strabismo, che non gli impedisce di appassionarsi fin da piccolo alla lettura di romanzi e opere teatrali, diviene così un suo segno distintivo: la disabilità congenita degli occhi preannunciava forse la nascita di un intellettuale *sui generis* che avrebbe avuto uno sguardo alternativo sul mondo, un approccio nuovo e rivoluzionario sulla realtà culturale dell’epoca, una rara capacità di saper guardare oltre la piana superficie delle cose.

### 6.1.1 Rodolfo Usigli e il *Gran Teatro del Nuevo Mundo*

Grande merito di Rodolfo Usigli è l’aver dato vita a una nuova estetica drammaturgica capace di farsi portavoce dei contenuti politici, storici e psicologici propri dell’identità messicana. Ossessionato dall’idea dell’assenza di un teatro nazionale, Usigli risponde a questo vuoto con il *Gran Teatro del Nuevo Mundo*, titolo ambizioso con cui l’autore denomina la sua intera produzione saggistica e drammaturgica che dedicherà interamente alla ricerca dell’espressione dell’identità nazionale. L’evidente riferimento al *Gran teatro del mundo* (1635) di Calderón de la Barca, opera in cui il drammaturgo spagnolo mette in scena la rappresentazione della “farsa de la vida” (v. 1290), ci parla dunque di un progetto volto all’elaborazione di un grande affresco sulla storia culturale messicana. Al *Gran Teatro del Nuevo Mundo*, infatti, Usigli affida la teatralizzazione di ciò che è proprio della cultura nazionale affinché anche il teatro messicano possa finalmente riflettere una vera immagine del Messico. “Un pueblo, una conciencia nacional”, scrive nel 1943, “son cosas que se forman lentamente, y para mí la conciencia y la verdad de un pueblo residen en su teatro”(Usigli, 1979: 75). È perciò necessario formulare un teatro che parli del Messico nella lingua dei Messicani, che si occupi delle inquietudini e delle passioni che muovono la storia nazionale, che sappia scavare nell’animo del Messicano e riprodurre sulla scena la sua verità umana.

[...] desde entonces, no ha habido en mis sueños o en mis realizaciones dramáticas más que un sólo héroe, un sólo personaje central, un centro de equilibrio y de la vida. Quiero decir,

un Teatro mexicano. Éste es el único personaje que me ha interesado crear para el drama evolutivo de la vida, de la cultura y de la grandeza del país en que nací, porque “un pueblo sin teatro es un pueblo sin verdad”. Por eso repruebo y rechazo todo aquello que lo adultera o desfigura y traiciona y lo convierte en un payaso barato y sin raíces, o en una muñeca Pompadour o en una falsificación con o sin mito. O teatro o silencio. O teatro o nada (Usigli, 1963: 11).

Creare un teatro nazionale è per Rodolfo Usigli una vera e propria missione, una necessità esistenziale che lo porta a prendere le distanze dalla moda universalista dell'epoca. Durante la fine degli anni '20 e l'inizio degli anni '30 due scuole di pensiero opposte si contendono la scena. La prima, che nasce nel 1926 con il *Grupo de los siete autores* e che si tramuterà poi nel 1929 nella *Comedia Mexicana*, è quella che alimenterà il più famoso *Teatro de Ahora*, gruppo nato nel 1932 con l'obiettivo di portare sul palco le preoccupazioni e le riflessioni legate ai personaggi e gli eventi della Rivoluzione. La seconda, nata parallelamente nel 1928 con il *Teatro Ulises* e poi riunitasi nel gruppo degli *Escolares de Teatro* nel 1931 prima di organizzarsi definitivamente nel 1932 nel *Teatro Orientación*, abbraccia invece una visione universalista che scavalca i confini nazionali. Grazie alla grande opera di “reclutamento” delle maggiori opere del panorama mondiale, Celestino Gorostiza e Xavier Villaurrutia riescono a far conoscere al Messico autori del teatro di tutti i tempi, da quello greco a Shakespeare, da Goldoni a Cechov. Usigli, che non ama le mode e le etichette, non prende parte a nessuno di questi gruppi, sebbene sia evidente nella sua poetica l'influenza del *Teatro de Ahora*. La sua totale preoccupazione tutta messicanista non è da leggersi, però, come nemica della grande drammaturgia universale: il nazionalismo di Usigli, infatti, non corrisponde a un sordo ripiegamento sulla propria realtà, ma alla consapevolezza della necessità di costruire un teatro che sappia esprimere i caratteri di una coscienza identitaria libera e autonoma. Grande estimatore di autori come Brecht, Pirandello e George Bernard Shaw (quest'ultimo considerato il suo più grande modello artistico), Usigli non è contrario all'importazione del teatro internazionale, di cui lui stesso è il primo ad apprezzare la bellezza, ma allo stesso tempo trova indispensabile che il teatro in Messico conti, da parte sua, su una propria tradizione drammaturgica. Per sedersi al tavolo del grande teatro mondiale, infatti, il teatro messicano deve essere in possesso di una struttura teatrale interna, autoctona, in grado di esprimere l'identità del Paese e di potersi così confrontare alla pari con le tradizioni straniere, poiché “para

alcanzar la Universalidad precisamos ser mexicanos integrales” (Usigli, 1964). Il nazionalismo di Usigli, dunque, non toglie universalità alla scena messicana ma, al contrario, aggiunge quella parte mancante fondamentale affinché la drammaturgia nazionale possa finalmente raccontare, e raccontarsi, secondo le proprie modalità sceniche, linguistiche e culturali. “La lección de Rodolfo Usigli está, entonces, no sólo en sus obras, sino en el proceso de escribirlas, en la intención que ha puesto para que resulten no sólo obras escritas en y sobre México, sino «mexicanas»” (de Ita, 1991: 37). Nonostante i suoi numerosissimi viaggi in qualità di funzionario diplomatico, che lo porteranno lontano dal Paese per trentaquattro anni, Usigli rimane un “cosmopolita encandilado por la historia de México” (Villoro, 2010: 78), totalmente votato alla drammatizzazione della vita culturale collettiva. In un “antagonismo silencioso” (Swansey, 2009: 30) con gli intellettuali del suo tempo, i quali si riuniranno poi nel gruppo della rivista *Contemporáneos*, Usigli non cede alle mode universaliste, a suo dire ancora profondamente schiave del modello-giogo europeo, ma si dedica alla costruzione di un’estetica drammatica capace di rappresentare il profilo filosofico e psicologico della cultura messicana poiché, come descrive Luis de Tavira, “sin teatro, sin la representación de la existencia, la historia enmudece y el horizonte se eclipsa” (Tavira, 1996: 9). Se dunque il teatro è il luogo in cui l’uomo si rappresenta, e rappresentandosi acquista conoscenza di sé, nella teatralizzazione dell’Io-messicano Usigli traccia la via che avrebbe portato gli spettatori a una nuova autodefinizione culturale. La “ficción esquizofrénica” (Bonfil Batalla, 1994: 106) che induce alla costante emulazione di un modello straniero porta inevitabilmente allo svuotamento della propria identità. Proprio a partire da questa consapevolezza, Usigli fugge dalle aspirazioni universaliste del tempo per andare invece a recuperare ciò che c’è di vero e autentico nella cultura del suo Paese. Se nella sua analisi antropologica sul *México profundo* Bonfil Batalla propone di “aprender a ver occidente desde México en vez de seguir viendo a México desde occidente” (Bonfil Batalla, 1994: 106), Usigli, da parte sua, sposta la prospettiva chiedendo al suo pubblico di iniziare finalmente a guardare il Messico dal Messico. Soltanto abbracciando un impegno sociale volto alla riscoperta di una identità che non può davvero dirsi autentica “si prescindiera de sus muertos y se consagrara sólo a sus vivos” (Usigli, 1979: 62), Usigli può restituire attraverso la sua produzione artistica la vera immagine di un Messico vivo e originale. Per

questa ragione, Usigli opta per un teatro realista, ovvero un teatro che porti sulla scena la realtà a cui appartiene, “un teatro consciente de las circunstancias que lo rodean y en las cuales debe intervenir. Un teatro hasta cierto punto comprometido con la realidad que es necesario denunciar para poder transformarla” (Swansey, 2009: 51).

L'appassionata preoccupazione di Usigli per la rappresentazione della *mexicanidad*, perciò, non è da vedersi come lo sterile confinamento dell'indagine identitaria al perimetro nazionale ma, anzi, come un trampolino che lo consacrerà ai più alti livelli del teatro universale. “Ni antes ni después de Usigli”, ammette Fernando de Ita, “se ha realizado entre nosotros un esfuerzo tan amplio y consistente para meter la vida nacional al escenario. Su teatro es el resultado de una interrogación sobre el pasado, el presente y el futuro de la sociedad mexicana” (de Ita, 1991: 33). Il *Gran Teatro del Nuevo Mundo*, allora, è un teatro messicano nella stessa misura con cui definiamo, ad esempio, la letteratura di Rulfo, Fuentes, Paz o le opere di Orozco, Rivera, Siqueiros e Tamayo, capolavori universali che hanno dato voce alla realtà nazionale attraverso uno stile e un linguaggio tutto messicano.

### **6.1.2 Corona de luz: una commedia anti-storica**

*Corona de luz*, opera terminata dopo quattro anni di lavoro nel 1963 e rappresentata per la prima volta nel 1968 nel Teatro Hidalgo di Città del Messico, è l'ultima di una trilogia che rilegge, secondo una prospettiva critica, tre dei maggiori momenti della storia nazionale messicana: l'impero di Massimiliano d'Asburgo in *Corona de sombra* (1943), la caduta di Tenochtitlan in *Corona de fuego* (1960) e la nascita del culto alla Madonna di Guadalupe (1963). Come possiamo già intuire dalla cronologia dei titoli, che non rispecchia l'effettiva sequenza degli eventi narrati, Rodolfo Usigli si avvicina alla tematica storica non attraverso un approccio oggettivo ma secondo una rielaborazione letteraria che gli permette di riformulare le verità della storia nazionale. Come scrive l'autore nel primo dei due prologhi che aprono il testo, e che avvertono il lettore sulle finalità dell'opera, la trilogia delle *Coronas* si focalizza su “tres mitos [...] superlativos” in cui possiamo leggere quegli eventi che più di ogni altro hanno contribuito alla formazione dell'identità nazionale: “el mito guadalupano es la base de la soberanía espiritual; el de Cuauhtémoc, de la soberanía material, y el de *Corona de sombra*, de la soberanía política de México”

(Usigli, 1965: 22). La narrazione della nascita del potere materiale, politico e spirituale della nazione, che Usigli colloca all'interno di un disegno più vasto capace di coprire un'ampia parabola storico-culturale del passato messicano, porta sul palco le radici di un'identità ancora in fase di definizione che solo rileggendo il proprio passato può imparare a scrivere la storia presente. In quest'ottica di riformulazione del paradigma culturale, *Corona de luz* rappresenta una delle maggiori sfide che l'autore abbia dovuto affrontare. L'opera, infatti, che con ingegno e ironia va a toccare i punti più critici del caso Guadalupano, deve fare i conti non soltanto con la vasta eredità drammaturgica della tradizione, ma soprattutto con le contraddizioni dell'immaginario moderno che, se da un lato vede nell'icona del Tepeyac il simbolo principe dell'identità messicana, dall'altro ha perso la capacità di meravigliarsi alla vista di un'immagine che nel corso dei secoli ha saputo invece radicarsi nel cuore della spiritualità nazionale. Come scrive Usigli nel primo prologo a *Corona de luz*,

la Virgen de Guadalupe merece una comedia en el buen y estricto sentido genérico y profesional de la palabra; pero, como ya circula en la sangre del mexicano al modo de un elemento esencial, merece asimismo superar el mundo animal que domina y agarrar al hombre también por la idea (Usigli, 1965: 60-61).

Proprio a causa della grande familiarità con cui il pubblico è abituato a confrontarsi con l'immagine, Usigli comprende la necessità di formulare un testo che sappia condurlo, attraverso un gioco di alternanze tra l'icona mariana e le incongruenze dell'immaginario collettivo, a una più articolata critica politica e sociale. La commedia, che racconta un'originale rivisitazione delle apparizioni miracolose, porta in scena il mito e la tradizione, raggiungendo "un equilibrio entre lo histórico y lo ficticio armando en el escenario un conflicto entre la realidad y la lógica en contraste con lo sobrenatural" (Rodríguez, 1977: 42).

Nel primo atto, ambientato nel 1529 nel monastero di San Girolamo di Yuste, nella provincia di Cáceres, in Estremadura, Carlo V e la regina Isabella vengono raggiunti da un ministro e un cardinale per discutere del problema degli *indios* in Nuova Spagna e della "catástrofe mística" (Usigli, 1965: 39) causata dalla Conquista. Sebbene inizialmente il ministro e il cardinale sembrano difendere posizioni diverse, preoccupato il primo di

salvaguardare la salute de “los cuerpos” rispetto al secondo, desideroso invece di salvare “las almas” degli infedeli, in realtà il problema è uno soltanto e consiste nel controllo, tanto politico quanto religioso, degli abitanti della colonia. Se da un lato, infatti, il ministro e il suo emissario ritengono che sia necessario non sterminare la popolazione indigena perché indispensabile alla costruzione materiale dell’impero spagnolo, dall’altro il cardinale e il frate al suo seguito, indignati dalla violenza dei militari, sostengono l’urgenza, non meno violenta, di una grande opera di conversione di massa che possa sottrarre l’idolatria americana alla minaccia dell’eresia luterana.

MINISTRO: Si los indios desaparecieran, ¿quién bajaría a lo profundo de las minas en busca de metales, quién acarrearía los bloques de piedra para levantar iglesias, conventos y palacios y casas habitables; quién cultivaría la tierra? (Usigli, 1965: 121).

[...]

FRAILE: No hay más que un Dios, y cuando Ése llega, todos los que se dicen dioses desaparecen. Queremos que Dios llegue hasta el indio y que el indio levante la casa de Dios, para que lo ame como a su obra (Usigli, 1965: 132).

Dopo aver contrattato l’azione migliore da intraprendere affinché tutti gli indigeni continuino a vivere come forza lavoro e come nuove anime da convertire, re Carlo decide di interpellare la regina, dalla quale riceve un’insolita soluzione.

ISABEL: No hay más que un camino, señor, y ése no es para corrido por los pies del hombre. El único camino es el camino de un milagro.

CARDENAL: La Reina tiene razón. Sólo un milagro de Dios puede salvar a los indios.

MINISTRO: Sólo un milagro puede salvar a los españoles (Usigli, 1965: 139).

La costruzione di un miracolo appare dunque come l’unica soluzione possibile. E sul nome della Madonna di Guadalupe di Estremadura, a cui la regina è particolarmente devota, cala il sipario.

Il secondo atto si apre nel 1531 nell’ufficio di Juan de Zumárraga. Il vescovo, costantemente assistito dal frate Martincillo, ha convocato i missionari più influenti del tempo per confessare loro una sconcertante notizia. Giunti presso la residenza vescovile, fra’ Toribio de Benavente (detto Motolinía), fra’ Bartolomé de las Casas, fra’ Martín de

Valencia, fra' Pedro de Gante, don Vasco de Quiroga e fra' Bernardino de Sahagún vengono informati sull'ordine più assurdo che il re avesse mai potuto comandare:

FRAY JUAN: [...] ¿Qué me ordena Carlos V, hermanos, no sólo luterano sino preluterano amamantado por la loba de la penumbra de pasados siglos? Que haga yo un milagro. [...] El indio tendrá a su virgen; el español tendrá a su Iglesia [...] (Usigli, 1965: 161; 162).

Dalla madrepatria, infatti, è giunto l'ordine di organizzare "un falso milagro, un acto de herejía como ningún otro, un fraude contra la fe" che faccia apparire davanti a testimoni indigeni "una virgen mexicana" (Usigli, 1965: 164). Lo sconcerto del conclave è evidente ma durante la lunga consultazione i frati si accorgono che probabilmente l'idea del sovrano non è poi così assurda. Nonostante l'allerta di Las Casas che intravede che "quizás esto puede darle al indio una arma espiritual contra el español" (Usigli, 1965: 172), la preoccupazione di Sahagún che possa manifestarsi nuovamente l'idolatria per l'antica Tonantzin viene presto soppiantata dalla possibilità di "dar al indio", come confessa Zumárraga, "un poco de pan y un poco de circo" (Usigli, 1965: 170). I missionari si convincono dunque della necessità di un intervento pseudo-miracoloso e si adoperano per l'organizzazione della frode. Secondo le istruzioni inviate dal re, una suora clarissa che soffre di allucinazioni, e che darà quindi l'idea di essere presa da un'estasi soprannaturale, dovrà apparire in un luogo deserto dove un giardiniere, appositamente arrivato da Murcia, abbia precedentemente piantato delle rose. Il miracolo dovrà avvenire il 31 dicembre e la *virgen*, che avrà necessariamente il nome di Guadalupe, dovrà rivolgersi in nahuatl a un *indio* che crederà, nella sua innocenza, di aver assistito a una vera apparizione.

La dinamica della frode, però, assume una piega inaspettata nel terzo atto, quando un evento ancora più incredibile travolge Juan de Zumárraga e i suoi confratelli. La mattina del 12 dicembre quattro indigeni, tutti di nome Juan, si presentano al palazzo del vescovo raccontando di aver assistito all'apparizione di una grande luce e di una bellissima signora. L'ultimo dei quattro *Juanes* porta sulla sua *tilma* la prova inequivocabile della visione e, davanti all'incredulità dei frati, il vescovo è costretto a confermare la straordinarietà degli eventi: con ben diciannove giorni di anticipo e in un luogo ben diverso rispetto a quello stabilito, sembra che il miracolo sia realmente avvenuto:

FRAY JUAN: [...]. Hay que ocultar la verdad a Carlos y a todos, hermano, porque a partir de este momento México deja de pertenecer a España. Para siempre. Y esto es un milagro de Dios (Usigli, 1965: 222).

Con la visione profetica di Juan de Zumárraga, che intuisce i cambiamenti storici che sarebbero seguiti a quella incredibile apparizione, si conclude così *Corona de luz*, definita dall'autore la sua "primera comedia antihistórica" (Usigli, 1965: 12).

Nel prologo a *Corona de sombra* e nei due che anticipano il testo che stiamo analizzando, Rodolfo Usigli traccia la traiettoria anti-storica della sua trilogia: "el tiempo en el teatro tiene sus leyes propias e inmutables que permiten al poeta reconcentrar toda una época o una vida en una breve presencia escénica y englobar en ella todas las líneas maestras de la personalidad que presenta" (Usigli, 1965: 73).

Funzione del poeta drammatico, dunque, non è quella di ripresentare la storia nell'immobilità delle sue strutture ma, al contrario, di proporre una finzionalizzazione che permetta l'interpretazione del passato e, di conseguenza, una nuova lettura del tempo presente. All'interno di queste sezioni paratestuali, che Usigli impara ad inserire sul modello del suo maestro G. B. Shaw – a cui dedica "the virgin play" (Usigli, 1965) – l'autore costruisce uno spazio di critica teatrale in cui sviluppa le motivazioni, le dinamiche e le finalità del suo progetto di riscrittura della storia nazionale. Autocitando quanto aveva già scritto nel "Prólogo después de la obra" nel 1943, Usigli scrive nel secondo di *Corona de luz*:

Si no se escribe un libro de historia, si se lleva un tema histórico al terreno del arte dramático, el primer elemento que debe regir es la imaginación, no la historia. La historia no puede llenar otra función que la de un simple acento de color, de ambiente o de época. En otras palabras, sólo la imaginación permite tratar teatralmente un tema histórico (Usigli, 1965: 70).

La teatralizzazione della storia, ovvero la messa in scena della visione soggettiva degli eventi per mezzo di un processo di mitizzazione della realtà, non corrisponde alla negazione della storia bensì alla costruzione di una nuova percezione artistica capace di stabilire un canale di comunicazione con l'immaginario del pubblico. D'accordo con questa prospettiva, secondo cui Usigli si nega "a participar en una visión maniquea de la

historia en la que se enfrentan héroes y villanos, intereses legítimos e inconfesables” nella piana riproduzione di “una visión canónica que se mantiene dentro de los límites oficiales” (Swansey, 2009: 166), possiamo comprendere la funzione dei numerosi “errori”, storici e cronologici, presenti in *Corona de luz*.

Approfittando della tematica guadalupana, Usigli propone un gioco di falsificazioni per mettere in piedi una rielaborazione delle verità taciute o conclamate del passato nazionale. Poiché *Corona de luz* porta sul palco l’immaginario spirituale del pubblico, la parte forse più intima e irrazionale della memoria esperienziale collettiva, Usigli sa che dovrà agire con la massima cautela. Elabora, allora, una fitta rete di imprecisioni che producono indubbiamente un grande effetto parodico. Grazie all’ironia, usata come strumento gnoseologico di decostruzione e ricostruzione di un passato dato, Usigli inserisce, insieme allo stravolgimento degli eventi narrati nel *Nican mopohua*, una serie di errori comici che creano nello spettatore divertita complicità. Sebbene non possiamo confermare in che misura il pubblico usigliano sia in grado di riconoscere ognuna delle anomalie presenti nel testo, siamo convinti che molte di queste siano evidenti agli occhi di coloro che condividono lo stesso orizzonte culturale dell’autore.

Forse non tutti sanno, per esempio, che Carlo V non poteva effettivamente trovarsi in Estremadura nel 1529 ma le esitazioni del suo personaggio alla fine del primo atto ci ricordano che nel 1558 il re morirà, ironia della sorte, proprio nel monastero di Yuste:

CARLOS: No sé bien por qué, pero estoy seguro de que volveré a este lugar un día. [...] Volveré, quería decíroslo. Quizá vendré a morir aquí algún día (Usigli, 1965: 141).

Oltre poi a riferimenti non troppo velati alla dubbia povertà dei frati, alle condanne al rogo effettuate per mano di Zumárraga<sup>86</sup>, alla poco fraterna inimicizia tra domenicani e francescani e ad altre minori imprecisioni cronologiche, ciò che gioca principalmente a favore della struttura parodica del testo è la pretesa di una camuffata storicità proprio attraverso l’ironizzazione dei personaggi che rappresentano oggettivamente alcune tra le

---

<sup>86</sup> Il Tribunale dell’Inquisizione, insediatosi in Messico nel 1536, viene abolito dopo che il cacicco di Texcoco (1539) e quello di Yanhuitlán (1545) vengono messi al rogo dal vescovo Zumárraga; sarà poi ricostituito a partire dal 1570. Scopo di Usigli, dunque, che anticipa le esecuzioni almeno al 1531, non è riprodurre l’esattezza cronologica degli eventi ma introdurre una nota polemica sulla figura del vescovo che passerà alla storia per aver accolto il miracolo guadalupano.

maggiori fonti della storiografia coloniale. Le figure di Juan de Zumárraga, Bartolomé de las Casas, Toribio de Benavente, Pedro de Gante e Bernardino de Sahagún, che dovrebbero conferire alla narrazione una certa garanzia di autenticità, sono in realtà ridisegnate secondo lo schema della commedia anti-storica. Toribio de Benavente, che abbiamo ricordato per essersi astenuto nelle sue cronache da qualunque testimonianza che potesse in qualche modo giustificare la devozione del Tepeyac, è il primo a sostenere la montatura di Carlo V, trovando in quell'inganno un valido ingrediente teatrale da inserire nelle "representaciones sacras para apresurar la evangelización de nuestros hermanos indios" (Usigli, 1965: 165). Le figure su cui Usigli deve essersi maggiormente divertito nel gioco parodico, però, sono senza dubbio i personaggi di Juan de Zumárraga e Bernardino de Sahagún. Il primo, che nel secondo atto cita un passo della sua *Regla cristiana breve* (1547) in cui dichiara la non necessità di eventi miracolosi per il sostegno della fede, ignorando implicitamente le apparizioni del 1531<sup>87</sup>, nel testo di Usigli sembra dunque scoraggiare qualunque invenzione miracolosa fin quando, però, non decide di assumere la piena organizzazione dell'inganno guadalupano. Allo stesso modo anche Sahagún, fermamente convinto della pericolosità della devozione, diventa poi tra i maggiori sostenitori della frode miracolosa. Nelle pagine della sua *Historia General*, infatti, il francescano aveva espresso il timore che il culto del Tepeyac nascondesse, sotto l'effigie cristiana, antiche pratiche pagane:

Y vienen agora a visitar a esta Tonantzin de muy lexos, tan lexos como de antes; la cual devoción también es sospechosa, porque en todas partes hay muchas iglesias de Nuestra Señora y no van a ellas, y vienen de lexas tierras a esta Tonantzin, como antiguamente (Sahagún, [1575-1585] libro XI, cap. XII - 2009, II, p. 359)

Ora, però, in *Corona de luz* le sue preoccupazioni idolatriche sembrano aver preso una piega ben diversa:

---

<sup>87</sup> "Ya no quiere el Redentor del Mundo que se hagan milagros, porque no son menester, pues está nuestra Santa Fe tan fundada por millares de milagros como tenemos en el Testameto Viejo y Nuevo" (Usigli, 1965: 168).

SAHAGÚN: Pero, además, pensemos esto: hay los ídolos que apartaban de Dios al indio. ¿Qué mal puede haber en un ídolo que lo lleve a Dios? ¿Qué importa mientras la historia y nosotros sepamos que es un ídolo? (Usigli, 1965: 171).

La sostituzione della prospettiva storicista con un approccio di tipo parodico non comprende soltanto gli aspetti storiografici della commedia ma si estende anche alla narrazione della nascita del culto guadalupano. Rimescolando la tradizione tramandata dal *Nican mopohua*, Rodolfo Usigli prende le distanze per riprodurre, anche nella sfera propriamente devozionale, una nuova versione degli eventi. Il miracolo di *Corona de luz*, che sembra compiersi misteriosamente senza alcuna relazione con le macchinazioni del potere, non viene rappresentato sulla scena ma soltanto immaginato attraverso i dialoghi con il vescovo. Ciò che non sappiamo è se il miracolo che avviene fuori scena si realizzi poi secondo l'ordine e la struttura del modello narrato nel *Nican mopohua*. L'elemento che stimola l'interesse del pubblico più di ogni altra modifica del testo originale è poi certamente il personaggio di Juan Diego. Per esigenze di tempistiche sceniche, Usigli condensa le quattro apparizioni in un unico giorno, l'ultimo, ma parallelamente moltiplica in quattro *Juanes* la figura del veggente. Così facendo, la realtà storica si amplifica e si contrae a un tempo, conformandosi alle disposizioni etiche ed estetiche dell'autore, la cui soggettività diviene il filtro secondo cui reinterpretare la devozione. "Usigli es un creador" – commenta de Tavira – "y la historia le interesa desde la perspectiva de su sensibilidad. Es desde este punto de vista que escribe su trilogía; el dramaturgo no es un organizador de datos cronológicos" (Tavira, 1996: 21). La messa in discussione delle formule prestabilite corrisponde allora alla missione pedagogico-formativa del teatro nazionalista di Usigli, mentre la reinterpretazione attraverso la lente della poesia risponde alla sua vocazione artistica. Non confidando "en un enfoque de tipo documental" (Beardsell, 2002: 22), il drammaturgo mette in scena un teatro realista senza ricorrere però alle tecniche del realismo, un teatro cioè che non traduce la verità nel rispetto della storiografia ufficiale. Etica ed estetica, dunque, rappresentano le due facce del nazionalismo di Usigli che si avvale dell'arte per condurre il pubblico alla conoscenza della propria storia e all'interpretazione della propria identità. Proponendo nuove versioni del passato, l'autore offre nuove vie di scoperta verso la conoscenza delle radici della storia nazionale e, al contempo, dell'identità presente.

*Corona de luz* si apre così alla messa in discussione della verità prestabilita e sacralizzata e alla problematizzazione della storiografia ufficiale. Come nella variazione delle interpretazioni Usigli scompone e riassume un momento cruciale della storia nazionale, allo stesso modo decostruisce l'idea assoluta di Storia che, spogliata ormai della sua immobilità, assume nuovo dinamismo e nuovi significati. Come ricorda Beardsell,

uno de los puntos fundamentales que se debe recordar cuando se considera el teatro histórico de Usigli es que siempre estuvo interesado principalmente en el presente y en el futuro. Si abordó el pasado, fue sólo para mostrarlo en perspectiva y para demostrar su influencia continua (*ivi*: 177).

*Corona de luz*, allora, secondo questa prospettiva *anti*-storica, non ripresenta il miracolo del Tepeyac sulla base della riproduzione automatica del canovaccio narrativo del *Nican mopohua*, ma ci consegna la teatralizzazione degli eventi come “*doble de la historia*” (Tavira, 1996: 9). La finzione teatrale, infatti, non annulla la verità storica ma amplifica ed estende la realtà.

Nadie puede servir a un tiempo al teatro y a la historia. Yo quiero servir al teatro y servir a la historia siguiendo mi criterio de que la historia no es ayer, sino hoy, mañana, siempre. Y la historia de la Virgen de Guadalupe está muy lejos de haber llegado a su conclusión (Usigli, 1965: 33).

Con un doppio movimento tra passato e presente, che vede la rappresentazione degli eventi storici realizzarsi alla luce dell'interpretazione contemporanea e, dall'altra parte, la riflessione presente prendere forma sulla base degli eventi passati, la finzione teatrale conduce alla formulazione di una storia universale, in grado di far interagire lo spettatore con tutte le varie epoche della sua storia nazionale. *Corona de luz*, allora, rappresenta per l'autore e per il suo pubblico un'occasione importante per rielaborare, attraverso il “teatro conjetural” (Cervera Salinas, 2010) guadalupano, una visione critica dell'identità messicana e “comprender al México de siempre, o sea, a lo que se considera eterno” (Lomelí, 1978: 467).

## 6.2 Óscar Liera e il teatro “come se”

Óscar Liera, pseudonimo di Jesús Óscar Cabanillas Flores, nasce il 24 dicembre del 1946 a Culiacán, capitale dello stato di Sinaloa. Formatosi presso la Escuela de Arte Teatral dell'Instituto Nacional de Bellas Artes di Città del Messico, Liera si trasferisce in Europa nel 1981 per specializzarsi alla Sorbona e all'Università degli Studi di Siena. Tornato in patria l'anno seguente, si stabilisce nel Distretto Federale per poi tornare a Culiacán dove fonda il Taller de Teatro de la Universidad Autónoma de Sinaloa (TATUAS), gruppo a cui resterà legato per tutta la vita e in cui riuscirà ad esprimere nella maniera più autentica la sua vocazione artistica.

Se Xavier Villaurrutia, Celestino Gorostiza, Salvador Novo e Rodolfo Usigli avevano inaugurato il teatro del Novecento per poi lasciare la scena al gruppo di Elena Garro, Sergio Magaña, Emilio Carballido, Luisa Josefina Hernández e Jorge Ibargüengoitia, la *Nueva Dramaturgía Mexicana*, che a partire dal 1978 raccoglierà i maggiori drammaturghi fino alla fine degli anni '90, rappresenta la seconda generazione post-usigliana in cui compaiono, tra le altre, le voci di Óscar Liera e Miguel Ángel Tenorio. Sebbene da alcuni considerato “la voz más preclara, humilde y contundente de la llamada Nueva Dramaturgía Mexicana” (Valdés Medellín, 1990), in realtà Liera, poco amante delle etichette generazionali, rimane al margine dei movimenti intellettuali del tempo, avendo intrapreso un percorso di ricerca del tutto indipendente. Tuttavia il gruppo, che non condivide al suo interno un vero progetto artistico comune, sembra essersi formato per pura coincidenza cronologica. Ma allora, “¿existe la nueva dramaturgía mexicana? [...] ¿es de verdad un movimiento o sólo un puñado de voces sueltas y desarticuladas?” (Schmidhuber de la Mora, 1984: 13). I dubbi di Schmidhuber de la Mora, una delle tante “voces sueltas” dell'epoca, vengono confermati dalla varietà eterogenea del teatro di fine secolo, impossibile da classificare sotto una univoca definizione di genere.

Anche se il gruppo della *Nueva Dramaturgía* accoglie scrittori molto diversi tra loro, Óscar Liera rappresenta comunque una voce a parte. La sua produzione, sebbene spazi dalla farsa grottesca alla tragedia intimista, dalla commedia storica alla favola surrealista, mantiene una coerenza stilistica interna e una fedeltà artistica all'ideale pedagogico dell'autore da rendere il suo teatro ben diverso da quello dei suoi contemporanei. Uno degli aspetti che lo portano a distinguersi dai suoi compagni di generazione è sicuramente

l'aver accolto la poetica nazionalista di Rodolfo Usigli. A differenza dei suoi discepoli diretti, l'eredità del capostipite del teatro messicano è particolarmente importante per il giovane Óscar: come a suo tempo il maestro si era ribellato all'universalismo dei *Contemporáneos*, allo stesso modo Liera, condividendo la stessa preoccupazione del maestro per la creazione di un teatro nazionale, si sottrae ora alle mode degli anni '70 e '80. Attraverso una prospettiva lontana dai movimenti universalisti ma focalizzata sulla vita della realtà nazionale e provinciale, Óscar Liera si dedica interamente alla rappresentazione del Messicano e alla teatralizzazione della sua psicologia culturale, allo scopo di proporre una visione critica della storia identitaria. La sua produzione, allora, su modello della rappresentazione anti-storica di Usigli, si dedica alla riformulazione dell'identità nazionale attraverso la ricontestualizzazione delle figure e dei momenti cardine della storia del paese. Con *Cúcara y Mácara*, opera del 1977 che appartiene alla fase iniziale della sua riflessione nazionalista, l'autore riporta sul palco la sfida usigliana della riscrittura del caso guadalupano: "el niño perdido" (Torres Sánchez, 2000) di Culiacán si fa interprete dubbioso e irriverente della devozione, attraverso un testo dissacrante che sconvolgerà la critica di tutta la Repubblica e in cui possiamo leggere il disegno di un nuovo storicismo. Come ricorda Fernando de Ita in un articolo pubblicato in occasione della scomparsa dell'autore, morto di leucemia il 5 gennaio del 1990, Óscar Liera

es uno de los contados poetas de nuestro teatro, es decir, algo más que un testigo de su tiempo, algo más que un fabulador de historias, algo más que un dialoguista: un demiurgo capaz de crear una visión del mundo con el mágico instrumento de la palabra (Ita, 1990).

### **6.2.1 *Cúcara y Mácara* e il gioco della farsa**

*Cúcara y Mácara*, opera scritta interamente in una notte del 1977 e portata in scena per la prima volta soltanto tre anni dopo nella città di Xalapa, Veracruz, è una farsa comica, a tratti grottesca, che mette in ridicolo la narrazione del miracolo guadalupano.

La storia si svolge in un unico atto e vede alternarsi sul palcoscenico cinque sacerdoti, il vescovo, il cardinale, fra' Elgarberto e il ministro. Il sipario si apre in un momento di massima tensione: i cinque sacerdoti sono stati informati di un'esplosione nella Santa Basilica della Madonna di Siquitibum e devono assolutamente mettersi in contatto con il vescovo per risolvere al più presto la tragedia in corso. Il vescovo, occupato in una cena a

casa di amici, raggiunge la curia un po' ebbro e, mentre attende insieme agli altri l'arrivo del cardinale, fa chiamare madre Espectación e madre Angustias. Poco dopo il cardinale, anche lui di ritorno da una festa, si unisce al gruppo e con fare autoritario confessa la propria disperazione davanti ai sacrileghi avvenimenti delle ultime ore. A differenza del vescovo, che di molto apprezza la presenza femminile, il cardinale, palesemente misogino, fa cacciare le due suore e manda invece a chiamare il ministro. Il vescovo tenta invano di convincere il cardinale della necessità di usufruire della grande esperienza delle due donne, particolarmente abili nella gestione dei problemi sociali e politici della Chiesa. Il cardinale, però, è fermo nella sua posizione e lascia Espectación e Angustias in attesa dietro la porta della sacrestia. Terminati i battibecchi tra vescovo e cardinale, il Sacerdote 1 si abbandona a un lungo monologo in cui invita gli altri ecclesiastici ad approfittare della grande occasione di poter tornare, grazie all'esplosione della "Virgen de Siqui", a una spiritualità pura, lontana dalla venerazione dell'immagine. La serietà della voce fuori dal coro del sacerdote viene presto sommersa dalla comicità della scena, in cui vescovo e cardinale non fanno che scambiarsi battute con manifesta antipatia mentre le due suore, dalle quinte, continuano a chiedere udienza. Finalmente il cardinale decide di mandare a chiamare fra' Elgarberto, il frate siquitibumbiano unico presente al momento dell'esplosione. Leggiamo nella didascalia:

*Se oye un terrible alarido y aparece el sacerdote 5 y un fraile con cara de tonto. Viste un hábito de manta blanca y trae una especie de rebozo en donde se encuentra la imagen de la Virgen de Siquitibum, la cual es como un dibujo naif y folklórico. El fraile corre y se echa a los pies del cardenal mientras llora a gritos (Liera, 2003: 157).*

Fa la sua comparsa, dunque, un personaggio volutamente grottesco: fra' Elgarberto, ritratto dell'ingenuità popolare e privo di qualunque profondità spirituale, racconta, con un linguaggio poco consono a un uomo di Dio, la scena dell'esplosione. Perduta l'immagine del suo ordine, il frate dichiara di essere già pronto a votarsi alla Madonna de los Remedios, la quale sicuramente lo aiuterà a realizzare le sue aspirazioni:

FRAILE: [...] porque yo sólo me dedicué a la Virgen de Siqui y ahora tendré que comenzar a idolatrar a otra virgen y a ver si me alcanza el tiempo; porque nuestra señora de Siqui ya se

fue. (*Con cierta alegría.*) Ahorita estaba pensando que me gustaría servir a nuestra señora de los Remedios, porque dicen que uno puede llegar a ser doctor (*ivi*: 158).

Le divagazioni di Elgarberto innervosiscono il vescovo che lo caccia spazientito. Mentre il frate abbandona la scena arriva il ministro, precedentemente occupato, anche lui, a presenziare in una festa. Appena entrato, viene informato della perdita della “importantísima reliquia nacional” (*ivi*: 160):

OPISPO: [...] Estalló una bomba y destruyó completamente el rebozo en donde se apareció nuestra señorade Siqui, quien honrara a Cúcara y Mácara y quien se dignara distinguir nuestra nación (*ivi*: 161).

Il ministro, preoccupatissimo per l'accaduto, vorrebbe informare le più alte cariche di stato, dal presidente al ministro della guerra, ma viene immediatamente convinto dal vescovo a mantenere il segreto. Mentre dunque il potere ecclesiastico e il potere temporale sono alla ricerca di una soluzione che riporti l'ordine nella nazione, il Sacerdote 1 tenta nuovamente di convincere i confratelli ad abbandonare qualunque complotto e ad abbracciare una fede libera dalla schiavitù delle immagini. La sua proposta non sembra essere troppo convincente e mentre tutti si versano da bere, il sacerdote si inginocchia all'altare e inizia ad invocare il Cielo perché invii loro un segno che possa guidarli verso la giusta risoluzione del problema. D'un tratto, mentre tutti sono in ginocchio in attesa del miracolo, ecco scendere dal tetto un foglio di carta con scritte esattamente le istruzioni da seguire affinché non avvenga alcuno scandalo e il Paese possa continuare ad andare avanti nella certezza di sapersi protetto dalla sua madonna nazionale. Il foglio miracoloso, che consiglia di sostituire l'icona perduta con una copia e di canonizzare Elgarberto per aver assistito al prodigio dell'immagine che rimane illesa nonostante la bomba, è firmato da madre Espectación e madre Angustias che lo hanno fatto scivolare sotto la fessura della porta. L'euforia è generale. Tutti esultano e gridano al miracolo, e mentre il vescovo si abbandona ad atteggiamenti lascivi, i sacerdoti portano in processione fra' Elgarberto, a cui raccontano una verità a cui il nuovo santo crederà di aver assistito.

SACERDOTE 3: ¿Por qué nos mentiste? ¿Por qué nos dijiste que nuestra madre había desaparecido? Ella quedó sonriente en el altar entre en un jardin de flores...

FRAILE: Pero yo no la vi..

SACERDOTE 5: Eres santo Elgarberto, eres santo; la Virgen te eligió a ti como a Cúcara y Mácara...

SACERDOTE 1: ¡Milagro! ¡Milagro! ¡Milagro! (*ivi*: 169).

Proprio come l'autore di *Corona de luz*, Óscar Liera inscena la finzionalizzazione dell'esperienza visuale collettiva per mezzo della riscrittura *anti-histórica* dell'immaginario. La farsa di *Cúcara y Mácara*, infatti, gioca al mascheramento degli elementi guadalupani, spostando tutti i riferimenti storici e devozionali sul piano di una finzione che mantiene, però, un chiaro rapporto di corrispondenze. Come la Virgen del Tepeyac, apparsa a Juan Diego, aveva impresso la sua immagine sul mantello dell'*indio*, così la Virgen de Siquitibum, "quien, hacía muchos años, se había aparecido a dos humildes huerfanitas muertas de hambre llamadas Cúcara y Mácara" (*ivi*: 145), lascia la sua figura stampata sul loro scialle. E come con la bomba esplosa il 14 novembre del 1921 nella Basilica di Città del Messico, che piegò un crocifisso di metallo ma lasciò intatta la *tilma*, così nella Basilica di Liera si verifica la stessa esplosione che, però, distrugge completamente l'icona. L'immagine della Siquitibum, allora, verrà sostituita proprio come era stata sostituita quella della Guadalupana quando il 29 luglio del 1926, per il timore di attacchi iconoclasti durante le violenze della *Guerra Cristera*, aveva lasciato la sua cornice alla copia del pittore Rafael Aguirre per poi ritornarvi nel 1929.

La macchina del "come-se" della farsa di Liera – termine con cui ci piace definire i processi di decostruzione e ricostruzione attivati in *Cúcara y Mácara* – camuffa la realtà storica sotto la maschera caricaturale di un costume di scena il quale, tuttavia, ci lascia perfettamente riconoscere il gioco mimetico dell'autore. Nello scarto tra la riproduzione della narrazione originale e l'interpretazione del senso della narrazione, si introduce la libertà poetica del drammaturgo che, attraverso la finzione, ci consegna una nuova versione degli eventi. Se, secondo quanto scrive Ricoeur, "la metafora è il processo retorico in forza del quale il discorso libera la capacità, propria a certe finzioni, di ridescrivere la realtà" (Ricoeur, 1981: 5), il travestimento della storia ci appare come una metafora del possibile, in cui la storicità degli avvenimenti, entrando nella dimensione scenica, si lascia rimodellare sulle forme del verosimile. Attraverso una *metafora ipotetica*, che a differenza della similitudine del "questo è come quello" e della metafora semplice in

cui “questo è quello”, il procedimento di mimetizzazione finzionale operato da Liera ipotizza che “questo è *come se fosse* quello”, proponendo così una somiglianza simbolica che rimane tuttavia nel campo della possibilità. La farsa siquitibumbiana, allora, mette in scena una storia che nella verosimiglianza si offre in una possibile conformità con il reale, riuscendo a rappresentare “what Liera attempted to do most: to erase the lines between life and theater, between reality and fiction. In *Cúcara y Mácara* he did that, literally” (Burgess, 1991: 99).

Tornando allora alla teoria dell’immagine che abbiamo analizzato nella prima parte del nostro lavoro, possiamo leggere la *mimesis* simbolica di *Cúcara y Mácara* alla luce dello statuto della somiglianza. Secondo le parole di Stephen Kosslyn, nella traduzione italiana di Roberto Pasini, “le rappresentazioni pittoriche comunicano un significato mediante la loro somiglianza a un oggetto, con parti della rappresentazione che corrispondono a parti dell’oggetto” (Pasini, 2012: 19). Sebbene Kosslyn abbia tutta l’intenzione di dimostrare l’importanza di una certa corrispondenza tra l’oggetto e l’immagine, ciò che cattura la nostra attenzione è, al contrario, proprio l’idea della somiglianza parziale. Se Kosslyn scrive che la somiglianza passa attraverso “parti della rappresentazione”, allora ciò comporta che non *tutte* le parti di questa devono necessariamente corrispondere all’oggetto. Dire che la comunicazione dell’immagine si fonda sulla somiglianza di alcune parti significa, di conseguenza, ammettere che passa anche attraverso la differenza delle parti restanti. Non è dunque una somiglianza puntuale a fare di un’immagine l’immagine di qualcos’altro, ma la rintracciabilità di quel qualcosa dentro i contorni dell’immagine stessa.

Dobbiamo notare che non vi è nessuna immagine che almeno debba assomigliare in tutto e per tutto agli oggetti che rappresenta (in caso diverso non si darebbe, infatti, nessuna distinzione tra l’oggetto e la sua immagine), ma è sufficiente che assomigli agli oggetti in poche cose, e spesso la perfezione di tali immagini dipende perfino dal fatto che non assomiglino loro quanto potrebbero (Cartesio, 1983: 233).

L’immagine guadalupana di Liera, dunque, smessi i panni della semplice raffigurazione e assunte le vesti della rappresentazione simbolica, acquista una nuova autonomia espressiva. Autonomia che si fonda su una dissomiglianza che non soltanto non tradisce il significato dell’icona originale ma che amplifica esponenzialmente le interpretazioni della

messa in scena. Nella dissomiglianza, infatti, l'immagine modificata non rinnega il modello ma ne esprime le sue proiezioni possibili.

Questi duplicati irreali sono una varietà di oggetti, sono effetti reali come il rimbalzare di una palla. Se il riflesso assomiglia alla cosa stessa, è perché agisce sugli occhi più o meno come farebbe una cosa. Inganna l'occhio, genera una percezione senza oggetto, che non intacca la nostra idea del mondo. Nel mondo, c'è la cosa stessa, e fuori di essa c'è quest'altra cosa che è il raggio riflesso, e che si trova ad avere con la prima una corrispondenza puntuale (Merleau-Ponty, 1989: 30).

Come segnala Gadamer, "il mondo che appare nel gioco della rappresentazione non sta accanto al mondo reale come una copia, ma è questo stesso mondo reale in una più intensa verità del suo essere" (1983: 171). Con queste parole Gadamer propone un nuovo concetto di *mimesis* fondato non più sul rispetto della somiglianza speculare quanto piuttosto sul rimando alla realtà delle cose secondo un gioco ambiguo di costanti alternanze tra somiglianza e differenza. "Un'immagine di questo tipo", continua, "non è una pura copia, giacché rappresenta qualcosa che senza di essa non si presenterebbe in quel modo. Essa dice qualcosa di più circa l'originale" (1983: 171). In quel "di più" risiede la firma del drammaturgo, la sua libertà poetica di produrre un'immagine non uguale che va a interagire con l'autonomia interpretativa dello spettatore, chiamato a cogliere il senso *nella* differenza.

Saper riconoscere l'immagine nella sua forma simbolica non richiede, quindi, una condizione di somiglianza ma la capacità di poter identificare, e dunque riconoscere, il modello reale dietro la visione mediata della sua rappresentazione, grazie alla percezione mentale che proviene dall'appartenenza al medesimo orizzonte culturale. L'immagine guadalupana è presente nella maschera di Liera poiché è presente la forma del suo essere, nonostante la "*variation*" (Millikan, 1998: 61) del suo profilo esteriore. Se "l'illustrazione fornisce indici sufficienti, «mezzi» inequivocabili per formarci un'idea della cosa che non proviene dall'icona, ma nasce in noi «in occasione» di essa" (Merleau-Ponty, 1989: 31), allora il *rebozo* di Cúcara e Mácara non priva la *tilma* di Juan Diego della sua autenticità iconografica ma propone, sul piano metaforico, una versione dell'immagine nelle sue diverse declinazioni possibili. L'immagine di Liera, infatti, espressione derivata ma dissimile, non ripropone il mondo così com'è ma per come viene percepito e riformulato dall'autore. Nello spazio che ricongiunge l'originale al "come-se" si inserisce lo sguardo

dello spettatore che, grazie al suo immaginario, funge da intermediario tra la realtà e la sua rappresentazione. La differenza, apparentemente negazione dell'icona sacra, si configura in realtà come lo spazio aperto della creazione, dove le intenzioni del drammaturgo sono libere di manifestarsi secondo forme variabili che non tradiscono l'essenza della tela ma, anzi, aggiungono nuovi percorsi ermeneutici alla narrazione dell'immagine miracolosa.

Tuttavia, come abbiamo già accennato, la raffigurazione simbolica implica necessariamente una disambiguazione da parte di un ricevente che sappia riordinare gli elementi rappresentati in rapporto alla realtà originale e al contempo interpretare le forme della differenza per poi tradurle all'interno della propria esperienza percettiva. Come osserva ancora Gadamer, infatti, poiché le immagini "non sono solo ripetizione, ma messa in luce della cosa, è implicito in esse il riferimento a uno spettatore" (Gadamer, 1983: 147). L'immaginario culturale messicano è dunque condizione indispensabile per decifrare l'icona di Liera, che in sé contiene sia il dato sensibile dell'oggetto presentato, la Virgen de Siquitibum, e sia l'idea della cosa rappresentata, la Virgen de Guadalupe. Il significato doppio della rappresentazione ci obbliga a considerare l'*immagine* della farsa non più nell'accezione derivante del verbo «εἰκέναι», e cioè «essere somigliante a», «avere la forma di», da cui deriva il termine «icona», ma piuttosto in quella del sostantivo «εἶδος», ovvero «aspetto», «figura», derivante da «εἶδον», aoristo irregolare del verbo «ὄραω» («vedere»), da cui deriva il termine «idea». La madonna del Tepeyac, allora, si rende visibile agli spettatori di *Cúcara y Mácara* per la sua presenza *ideale* all'interno della tela di Liera, alterata nei suoi aspetti formali ma riconoscibile per i suoi significati simbolici.

A differenza della manipolazione cronologica operata da Rodolfo Usigli in *Corona de luz*, Óscar Liera propone una diversa versione della storia attraverso il travestimento grottesco degli eventi. Come descriveremo più nel dettaglio nel capitolo successivo, in cui analizzeremo la tensione comica che sottende l'ambiguità tra frode e miracolo in entrambi gli autori, l'effetto parodico di *Cúcara y Mácara* deriva, dunque, non dalla rielaborazione dei dati ma dalla loro mistificazione. "Si tratta, allora, non di un ritorno del mito, come se si trattasse semplicemente di adattare un mito antico a delle condizioni di sensibilità o di comprensione attuali, ma di un ritorno al mito con una finalità immaginativa" (Wunenburger, 2008: 63). Per cogliere il senso della sostituzione dell'immagine

guadalupana è perciò necessario che lo spettatore stia al gioco del drammaturgo: nel momento in cui la maschera della Virgen de Siquitibum si fa parodia dell'icona-simbolo dell'immaginario religioso, il pubblico stringe con l'autore un patto di complicità che gli permette di leggere, al di là della contraffazione scenica, l'ipotesi relativo agli eventi e alle narrazioni del culto nazionale. La trascrizione ludica della devozione si realizza, infatti, solo grazie all'immaginario di un pubblico capace di riunificare l'immagine storica con l'immagine del "come-se", un pubblico che si fa interprete di una simbologia del possibile da decifrare tra rimandi e giustapposizioni intertestuali, combinazioni e sovrapposizioni parodiche. "En la actualidad", racconta l'autore in un'intervista con Miguel Ángel Pineda Baltazar, "nos hemos venido desensibilizando enormemente. Así la farsa es un género que permite una exageración, un agrandamiento de lo cotidiano. Exagerando las situaciones, la actuación misma, podemos volver a tomar la sensibilidad de la gente" (Liera in Pineda Baltazar, 1984a). Il gioco, dunque, è per Liera una forma narrativa adatta al racconto di ciò che può metterlo più facilmente in comunicazione con la realtà del suo pubblico poiché, come scriverà ne *Los caminos solos* (1987), "pues de eso está hecho el mundo, [...] de puros cuentos" (Liera, 2008: 407). Capace di trovare nel gioco dei personaggi un'esemplificazione paradigmatica delle dinamiche umane, Liera fa dell'immaginazione un elemento chiave della sua poetica e con cui trasforma la farsa comica in un valido strumento di pedagogia sociale.

Yo concibo el teatro como un juego. El teatro es realmente un juego. Yo he sido alguien a quien los juegos le han fascinado terriblemente. Entonces si el hombre juega, y el hombre a través del juego crea la cultura y crea una serie de actividades lúdicas y entre ellas el teatro, pienso yo, quizá que sea ésta la base (in Blancarte – Partida, 1992).

### 6.2.2 Un immaginario in rivolta

Se, come dichiara Óscar Liera, "la farsa es un género de nuestro tiempo" e "el género es un tratamiento que se le da a la obra [...] de acuerdo con la finalidad que se desea obtener del público, del fin que se persiga al capturar y reflejar la realidad, del efecto que se desee conseguir" (Liera in Pineda Baltazar, 1984a), allora la farsa di *Cúcara y Mácara* rappresenta, nell'ottica dell'autore, una forma di teatro nazionalista. Seguendo la direzione inaugurata dal metodo usigliano, Liera assume come sua vocazione pedagogica

una poetica che, dalla periferia nord-occidentale di Sinaloa, punti alla costruzione di un linguaggio scenico in cui il pubblico possa concretamente riconoscersi.

Tenemos que hacer un teatro, no a nivel de las grandes masas, sino a nivel de pueblo. Estar el teatro en los pueblos como se gestan los servicios religiosos. La gente de un pueblo pequeño va a ir a ver su teatro. Eso es algo que estamos intentando en Sinaloa con los grupos de la provincia: gestar que se tomen los problemas de la comunidad y hacer un espectáculo que signifique, que tenga que ver con quien lo hace y con quien lo ve, con sus vidas cotidianas. De nada me sirve a mí ir a un pueblo de pescadores y representarles *Hamlet*. En este momento no le funcionaría, quizá más adelante, pero ahorita se tiene que hacer lo que tenga que ver con ellos, con su cotidianidad (in Pineda Baltazar, 1984b).

Obiettivo della farsa di Liera, dunque, è comunicare con le persone che appartengono al suo stesso immaginario culturale per creare un ponte che connetta la distorsione parodica della finzione con la verità del Paese reale: “es ahí donde realmente tenemos que ir nosotros. A buscar lo que más nos identifica. Mi actitud es tratar de hacer un teatro en el que nos veamos, por tanto un teatro nacional” (*ibidem*). *Cúcara y Mácara*, rappresentando l’immagine caricaturale dell’icona guadalupana, la narrazione parodica della tradizione del *Nican mopohua*, la teatralizzazione dell’esplosione del 1921 e l’eredità nazional-guadalupanista del teatro di Rodolfo Usigli, incarna appieno il progetto del drammaturgo di tramutare il palco non solo in “un espejo de la realidad” ma soprattutto in “un espejo que distorsiona lo que vemos” (Liera in Pineda Baltazar, 1984a). Se dunque la proposta artistica di Liera è quella di portare in scena “un teatro con resonancias inmediatas” (Liera in Valdés Medellín, 1990) sulla realtà della provincia e della cultura messicana in generale, tuttavia l’autore non immagina di certo quanto effettivamente immediata, e altrettanto violenta, sia la risposta del pubblico di *Cúcara y Mácara*.

Rappresentata per la prima volta a Xalapa dalla Compañía de Infantería Teatral dell’Universidad Veracruzana l’11 dicembre del 1980, ovvero alla vigilia della festività della Madonna di Guadalupe, *Cúcara y Mácara* riceve fin da subito le prime proteste da parte delle autorità ecclesiastiche locali. Secondo la testimonianza del regista Enrique Pineda, “incluso dentro de las iglesias los sacerdotes decían a la gente que no fuera a ver esta obra porque atentaba contra los principios morales de las familias” (in Blancarte – Partida, 1992). Il 24 gennaio un gruppo di spettatori, indignati dall’opera “ofensiva e irrespetuosa con los sentimientos patrios y religiosos del pueblo mexicano” (Torres

Sánchez, 2000: 184), intona l'inno guadalupano a fine spettacolo, protesta che, commenta Liera, "nos pareció bien, porque habíamos logrado que el teatro se transformara en un hecho social" (Vega, 1988). A partire dal 18 aprile 1981, la Compañía si sposta poi al Teatro Milán di Città del Messico, dove il clima di pressione e repressione sfocerà nella minaccia – che fortunatamente resterà tale - di una bomba. È proprio nella capitale che la violenza verbale si tramuta presto in una vera aggressione. Quando la *Infantería Teatral* approda al Teatro Juan Ruiz de Alarcón del Centro Cultural Universitario dell'UNAM il 28 luglio dello stesso anno, avviene qualcosa di veramente inaspettato. Gli spettatori delle prime tre file, al momento della santificazione di fra' Elgarberto, si alzano in piedi al grido di "Guadalupanos: ¡a darles!" (Olguín, 2003: 140) e si lanciano sul palco armati di spranghe e bastoni. Il contenuto polemico e dissacrante di *Cúcara y Mácara* rappresenta "desde el primer momento de su existencia teatral, una amenaza para el fascismo mexicano" (Hernández Sandoval, 2001: 45), che reagisce all'iconoclastia di Liera attentando ferocemente all'incolumità di attori e regista. David Olguín, testimone oculare dell'aggressione, ricorda "el efecto brechtiano" (Olguín, 2003: 140) di quella situazione assurda e irrealista: il pubblico, infatti, prima ancora di rendersi conto di quanto stia effettivamente avvenendo nel teatro, in un primo momento crede di assistere a una realistica trovata scenica.

Es una triste experiencia. Pero más del dolor físico es el de encontrarnos con un país como éste en el cual se manejan, con impunidad increíble, grupos neofascistas movidos por nadie sabe quién y que realizan actos vandálicos sin noción de lo que es la caridad cristiana (Liera in Roura, 1995).

Grande rammarico per Liera, dunque, è l'archiviazione del caso da parte delle autorità giudiziarie le quali, invece di procedere con le indagini, preferiscono lasciare impuniti i responsabili di un tale atto di viltà. Come protesta contro il silenzio della polizia, gli intellettuali e gli studenti universitari organizzano una marcia silenziosa per denunciare la gravità degli avvenimenti, ma tutto viene messo a tacere e presto dimenticato.

I tentativi locali di boicottaggio ma soprattutto la violenza dell'aggressione di Città del Messico, che costringerà l'intera compagnia all'ospedalizzazione e, ovviamente, alla sospensione delle repliche in programma, ci rivela l'esistenza di un sentimento

guadalupano profondamente radicato nella cultura del Paese. La gravità degli eventi è indice di una devozione che può raggiungere forme anche molto estremiste e che, ovviamente, esulano dai veri valori del culto. *Cúcara y Mácara*, infatti, mettendo in scena la desacralizzazione della Guadalupana, mina uno dei capisaldi dell'immaginario collettivo colpendo dritto al cuore della "representación más entrañable de la identidad histórica mexicana" (Bravo Arriaga, 1988: 33).

### 6.3 Miguel Ángel Tenorio e il *tiempo mexicano*

Miguel Ángel Tenorio nasce a Città del Messico nel 1954. Laureatosi in Comunicazione sociale presso la UAM, è stato professore di comunicazione, cultura e scrittura drammatica per la Facultad de Filosofía y Letras dell'UNAM. Attore, regista e produttore, direttore della rivista *Primera Llamada* e fondatore della *Casa de las utopías posibles* (scuola d'arte dedicata alla promozione di artisti messicani), autore di televisione e romanzi per bambini, Tenorio, però, è soprattutto uno scrittore di teatro appartenente alla generazione della cosiddetta *Nueva Dramaturgía Mexicana*.

Secondo quanto ci racconta nell'intervista che abbiamo realizzato in occasione della stesura di questa analisi<sup>88</sup>, Miguel Ángel Tenorio non prende semplicemente parte al gruppo nato dai laboratori di scrittura della Universidad Autónoma de México, ma collabora attivamente in prima persona al reclutamento di quegli scrittori che, a partire dal 1978, sarebbero stati i protagonisti della scena nazionale.

Te contaré la historia: [...] Guillermo Serret me busca y me ofrece apoyo. Me dice: "Si tú me presentas a quince autores que tengan al menos una obra importante, yo me comprometo a hacer las gestiones para que la Universidad produzca sus obras con directores profesionales y actores que estén egresando de la escuela de teatro" (Tenorio, 2016).

Accogliendo dunque la sfida di Guillermo Serret, direttore del dipartimento di Actividades culturales dell'allora Secretaría Auxiliar de Difusión Cultural de la UAM,

---

<sup>88</sup> Tutte le citazioni di Miguel Ángel Tenorio, quando non diversamente specificato, appartengono a un'intervista inedita realizzata nel marzo del 2016.

Tenorio riunisce le più importanti “voces disímbolas” (Leñero, 1996: 9) della sua generazione:

Lanzado el reto me pongo a buscar a los quince autores. Los primeros, mis compañeros con los cuales me había formado en el Politécnico, en el Taller de Composición Dramática del maestro Emilio Carballido: Dante del Castillo, Gerardo Velásquez, Sergio Peregrina, José López Arellano, Alejandro Licon, Reynaldo Carballido. Hasta ahí eran seis y yo siete. Gerardo Velásquez me presentó a Óscar Liera, tuvimos empatía y ya éramos ocho. Alguien me habló de Sabina Berman, me dieron sus teléfonos, la contacté, nos vimos, simpatizamos y ya éramos nueve. Otra persona me habló de Víctor Hugo Rascón Banda, lo quise localizar, nunca pude, pero me hicieron llegar dos obras tuyas que incluí. Mandé preguntar si estaba de acuerdo en sumarse al movimiento y me mandaron decir que sí. Ya éramos diez. Recordé a otro autor, un poco mayor que yo, pero que era amigo de mis amigos, los novelistas José Agustín y Juan Tovar, él se llamaba Óscar Villegas, lo llamé y también se sumó, ya éramos once. Recordé a Leonor Azcárate, que había conocido en el tiempo que tomé el Taller de Dramaturgía con Vicente Leñero y ya éramos doce. Entre todos me dieron otros cinco o seis nombres que yo llevé, y así se puede decir que se formó la “Nueva Dramaturgía Mexicana” (Tenorio, 2016).

Secondo la testimonianza di Tenorio, il gruppo, riunitosi sotto la guida di Emilio Carballido, porterà in scena una quarantina di spettacoli e costituirà una fucina di grande attrazione artistica per tutti i drammaturghi della Repubblica. Anche se la *Nueva Dramaturgía*, insieme estremamente plurale ed eterogeneo per stili e tematiche, non raggiunge mai la forma di un vero movimento, gli scrittori che si muovono al suo interno condividono però uno stesso sentimento di rottura ed emancipazione dagli autori del passato. Sebbene si riconosca l'importanza dell'eredità del teatro delle generazioni precedenti, che di fatto restano essenziali per l'evoluzione della scena messicana, i nuovi scrittori sentono tuttavia la necessità di adottare “una actitud exploratoria absolutamente libre e independiente” (Leñero, 1996: 10) che sappia condurli alla creazione di forme artistiche dissociate da qualunque definizione di genere. Miguel Ángel Tenorio, non aderendo all'orientamento riformista dei suoi contemporanei, finisce così col ritrovarsi al margine del nuovo panorama teatrale. Scrittore che nella sua vasta produzione drammaturgica ha saputo guardare oltre le mode politiche e letterarie del momento, Tenorio purtroppo viene escluso dal circuito ufficiale della critica nazionale. Non conosciamo le vere ragioni di questo isolamento ma possiamo ipotizzare che le polemiche suscitate da *Cambio de valencia*, opera che nel 1975 mette in scena il tradimento della

sinistra moderna contro i valori del *Manifiesto* comunista, e da *El hombre del sureste* (1990), in cui l'autore demistifica la figura di Lázaro Cárdenas, abbiano fortemente contribuito a quell'emarginazione mediatica a cui il drammaturgo viene poi definitivamente condannato proprio a partire dal 1993, anno di *Travesía guadalupana*. "Ése ha sido el drama personal de Miguel Ángel Tenorio", scrive con rammarico Vicente Leñero, "no conseguir que sus obras tengan acceso al mundo del teatro reconocido como importante. Lo cual no es, al fin de cuentas, un problema de él sino de nuestro cerrado y enrarecido ambiente escénico" (*ivi*: 29). Come Liera, spesso censurato e ostacolato nella produzione dei suoi spettacoli, allo stesso modo Tenorio soffre una certa discriminazione da parte dei suoi colleghi, senza che questa posizione ostracista gli impedisca però di calcare i palchi della capitale. Ciò che inoltre lo accomuna al suo compagno di generazione è l'aver accolto all'interno della propria poetica il progetto usigliano di teatro nazionalista: Rodolfo Usigli, Óscar Liera e Miguel Ángel Tenorio, infatti, si posizionano su una stessa traiettoria antistoricista che punta alla revisione delle verità ufficiali prestabilite. Ognuno secondo la propria prospettiva artistica, che comprende registri e generi differenti, i tre autori non si conformano alle tendenze del loro tempo e puntano a una grammatica teatrale capace di riscrivere la realtà messicana. Usigli, Liera e Tenorio, animati dal comune obiettivo di formulare una pedagogia drammatica che sappia interrogarsi sull'identità nazionale, condividono "el propósito de arrojar luz sobre nuestra historia, sobre nuestra vida social y contribuir a la formación de un mejor país" (Tenorio, 2016).

Come vedremo anche nel caso di *Travesía guadalupana*, l'intera produzione di Miguel Ángel Tenorio propone una diversa raffigurazione del profilo storico nazionale. Per citare alcune delle numerose opere *anti-históricas* che costituiscono la vasta produzione dell'autore, vogliamo ricordare *Cambio de Valencia* (1975), che, come abbiamo già accennato, revisiona le figure di Marx ed Engels; *El día que Javier se puso águila* (1978), che reinventa la storia della nascita dello scudo nazionale; *El hombre del sureste* (1990), desacralizzazione dell'immagine di Lázaro Cárdenas; *68: las heridas y los recuerdos* (1998), narrazione lontana dal tono tragico della mattanza del 2 ottobre; *El Maquiavelo* (2000), biografia non ufficiale del politico fiorentino; *En boca de todos Bocanegra* (2010), ricostruzione delle vicende personali di Francisco González Bocanegra, autore dell'inno nazionale e *¿Por qué, Victoriano, por qué?* (2013), che riesamina il tradimento huertista e la

“Decena Trágica”. In questo percorso drammatico all’interno dei simboli e dei personaggi che partecipano alla costruzione dell’identità nazionale, per Tenorio “el teatro ha sido una plataforma de cuestionamientos a la ‘verdad oficial’” (*ibidem*). Esplorando le pieghe nascoste della microstoria e andando alla ricerca del non-detto e del non-visibile, l’autore svela quanto si cela oltre la maschera delle versioni ufficiali, ponendo sempre l’Uomo – e non la Storia – al centro del suo palcoscenico.

La parte humana de las acciones, las tribulaciones, las dudas de los personajes, eso me interesa. Me interesa que nos acerquemos a nuestros personajes históricos viéndolos como similares a nosotros, no en un pedestal, sino en su dimensión humana (*ibidem*).

### 6.3.1 *Travesía guadalupana: un grande mosaico messicano*

La prima versione di *Travesía guadalupana*, scritta durante la Settimana Santa del 1992, viene poi corretta definitivamente durante lo stesso periodo pre-pasquale dell’anno successivo. Rappresentata per la prima volta nel 1994 nella Sala Xavier Villaurrutia del Centro Cultural del Bosque e poi nel 1995 nel Centro Cultural Helénico a Città del Messico, l’opera porta in scena una grande riflessione intorno al valore simbolico e spirituale dell’immagine guadalupana. Il testo viene pubblicato soltanto nel 1996 nell’antologia che Vicente Leñero dedica alla *Nueva Dramaturgía Mexicana*, raccolta in cui inserisce opere di Víctor Rascón Banda, Jesús González Dávila, Leonor Azcárate, Tomás Urtusástegui, Sabina Berman, Óscar Liera, Guillermo Schmidhuber y Gerardo Velázquez, ovvero alcuni tra i nomi più rappresentativi dell’epoca.

Cuando Vicente Leñero mi pidió una obra para publicarla en el libro *La Nueva Dramaturgia Mexicana*, él en realidad me estaba pidiendo *En Español se dice Abismo* que es tal vez mi obra más representada, porque por lo menos una vez cada año algún grupo la representa. Sin embargo, yo le dije: "No, Vicente, esa obra todo mundo la conoce, mejor publica ésta que veo difícil que alguien más la quiera publicar". Y él aceptó, por eso es que *Travesía Guadalupana* aparece en esa antología (*ibidem*).

A causa della violenza delle aggressioni verificatesi in occasione della rappresentazione di *Cúcara y Mácara*, alcuni registi preferiscono non rischiare con un testo che torna ad occuparsi della revisione del caso guadalupano, sebbene il timore che possano nuovamente verificarsi gli atti del 1981 è, a nostro avviso, un sentimento del tutto

ingiustificato. Se Liera aveva ridicolizzato la devozione nazionale attraverso una farsa dai toni grotteschi e licenziosi, l'opera di Tenorio porta in scena un testo certamente critico che però non viene mai meno al rispetto religioso del culto. In ogni caso, le supposizioni di Tenorio circa la sua difficile diffusione sono esatte: non solo la *Travesía* viene presto lasciata fuori dalle scene messicane ma addirittura ancora oggi non esistono testi critici che parlino dell'opera. La nostra analisi, dunque, vuole aprire un cammino in questa direzione e riscattare dall'oblio un testo avvincente, ricco di quella profondità simbolica che lo rende necessario e imprescindibile per una nuova rilettura dell'identità messicana contemporanea. Se il maestro Usigli inaugura una drammaturgia che stravolge le formule immobili e ripetitive della tradizione, con Miguel Ángel Tenorio il teatro guadalupano compie un ulteriore passo in avanti: ciò che appare sulla scena, infatti, non è la revisione della nascita del culto e né tantomeno una parodia delle manifestazioni devozionali, ma una nuova prospettiva sulla natura sincretica della storia dell'identità che la devozione del Tepeyac ha prodotto.

Non sarà facile riassumere la trama di questo lungo racconto che si svolge in un solo atto piuttosto complesso e articolato, poiché ogni elemento contribuisce alla costruzione scenica di "un mosaico de lo que conforma el imaginario colectivo del mexicano" (*ibidem*). All'inizio della prima scena, il palco ospita tre gruppi di fedeli che, in un tumulto scomposto e rumoroso, rendono onore all'immagine della Madonna di Guadalupe. Quando finalmente cala il silenzio, una grande luce avvolge la tela mentre il corpo della *Virgen* inizia a prendere vita. Guadalupe, stanca di assistere inerme al dolore degli uomini che quotidianamente si rivolgono a lei perché allevii le loro sofferenze, decide di abbandonare la sua cornice. Ecco, però, che tra i fedeli si distingue un impaurito Juan Diego, il quale tenta invano di persuaderla a non lasciare il suo altare. Guadalupe è risoluta nella sua decisione ma appena mette piede fuori dall'immagine la terra inizia a tremare e dalla folla le si avvicina una donna indigena:

MUJER INDÍGENA: ¿Adónde vas, Tonantzin?

GUADALUPE: ¿Quién eres tú que me llamas por mi antiguo nombre?

MUJER INDÍGENA: ¿Tanto tiempo ha pasado que ya no me reconoces?

GUADALUPE: ¡Coatlicue! (Tenorio, 1996: 364).

La dea Coatlicue, furiosa per il tradimento di Tonantzin, la minaccia di morte ma Guadalupe si difende spiegando la necessità della sua trasformazione:

GUADALUPE: [...] Si yo hubiera seguido siendo Tonantzin, los conquistadores hubieran seguido con su sed de sangre. Por eso quise ser Guadalupe. Mismo nombre que el de una virgen que se apareció en tierras del conquistador, muchos siglos antes de que viniera para acá. Por eso el conquistador también se postró ante mí. Por eso pudo detenerse el río de sangre que amenazaba con volverse interminable (*ivi*: 365).

Lo scontro tra le due donne-dee si fa sempre più acceso e il rifiuto di Guadalupe di ritornare nell'immagine dell'altare obbliga Coatlicue a dichiararle ufficialmente guerra. Compare allora un cavaliere aquila che, lasciando cadere una grande piuma sul ventre di Coatlicue, corre poi a nascondersi sotto la sua gonna. Mentre i due sono presi dall'estasi, tra la gente si alza la voce di una donna. È Coyolxauhqui, umiliata e furiosa, che tenta di uccidere la madre per il suo inaccettabile comportamento ma, fermata dal fratellastro Huitzilopochtli, appena uscito dal ventre di Coatlicue, viene brutalmente fatta a pezzi. Salvata la madre dall'ira della sorellastra, il cavaliere aquila, ormai trasformatosi nel dio della guerra, si dichiara anch'egli nemico di Guadalupe. Desideroso di esercitare il suo potere, Huitzilopochtli vuole ricondurre gli uomini ad Aztlán, terra d'origine del popolo azteco. Guadalupe cerca inutilmente di dissuaderlo ma il dio abbandona la scena per eseguire il suo piano. Coatlicue e Guadalupe tornano a scontrarsi mentre uno spaventatissimo Juan Diego tenta disperatamente di convincere la "niña" a tornare al suo altare. A causa della rottura dell'"equilibrio que había entre las distintas fuerzas de los dioses" (*ivi*: 375) provocata dalla venuta di Guadalupe, si manifesta la spaventosa "energía reprimida de Tezcatlipoca" (*ibidem*).

TEZCATLIPOCA: [...] Por más imágenes que tengan de la misericordiosa Tonantzin, yo estoy aquí para hacer que los hermanos traicionen y engañen a sus hermanos, para que los roben, para que comercien con su dolor, para que el rico se desquite con el pobre y el pobre con el más pobre. La discordia de su alma es la fuerza que me da vida y me hace renacer. La negligencia, la venganza, el abuso de poder, de éstos me alimento. Y para asegurarme de que mis deseos van a ser cumplidos, me cogí a la Coatlicue y le hice que le naciera otra vez la Coyolxauhqui, que será mi brazo ejecutor (*ivi*: 377).

Coyolxauhqui, tornata in vita, minaccia nuovamente Guadalupe e mentre sta per colpirla a morte viene fermata dalla madre che, avendo preso atto della coraggiosa determinazione di Tonantzin, decide inaspettatamente di concederle una tregua. Coyolxauhqui, invece, tradita per la seconda volta, fa per scagliarsi contro la madre, subitamente difesa da Huitzilopochtli. Torna allora Tezcatlipoca che anticipa l'arrivo di un grande massacro sulla terra.

La seconda scena si apre con le lamentazioni di Juan Diego che ha assistito alla barbarie annunciata dal malefico Tezcatlipoca:

JUAN DIEGO: ¡Ay, niña mía, qué horror!, muertos, heridos, detenidos que luego serán torturados. Niña mía, regrésate a tu altar (*ivi*: 383-385).

Le suppliche di Juan Diego non convincono Guadalupe, risoluta a portare pace e giustizia nel mondo. Appare allora una donna in abiti eleganti e avvolta da una luce accecante: è la Virgen de los Remedios, protettrice dei colonizzatori spagnoli.

MUJER ELEGANTE: Mi nombre es Remedios y estoy aquí desde que Cortés y sus tropas huyeron del asedio de los nativos de estas tierras. El día de la Noche Triste, ellos me invocaron con todas sus fuerzas y yo vine en su auxilio. Yo no pido el mal para nadie. Sólo protejo, pido la misericordia para el conquistador que está en peligro. Y mi deber ahora es proteger a los soldados. Por eso enceguécí a los tuyos con mi resplandor.

GUADALUPE: Pero al actuar así estás permitiendo que los enemigos de mi pueblo sigan ahí para humillarlos y eso me parece muy injusto.

MUJER ELEGANTE: Ellos también son hijos de Dios.

GUADALUPE: Sí, pero no es posible medir igual a todos.

MUJER ELEGANTE: Esos a los que tú me acusas de defender, éstos también hacen sus acciones en tu nombre, te tienen en todos sus altares, te traen en su cartera, también les perteneces [...] (*ivi*: 385).

Guadalupe, messa in guardia dalla rivale Remedios, decide tuttavia di continuare la sua missione quando un uomo, d'un tratto, le parla dalla penombra del suo altare. È Dio, che la rimprovera per aver abbandonato il suo posto e le annuncia che un prigioniero, suo figlio, sta per essere sacrificato per il perdono dei peccati dell'umanità. Guadalupe, che auspica "crear una humanidad distinta. Una humanidad tal vez más humana" (*ivi*: 387),

disobbedisce alla volontà di Dio e corre con Juan Diego a liberare il figlio il quale, però, non desiderava essere salvato. Cristo, infatti, a causa dall'intervento della madre, non può più essere crocifisso, perdendo così l'occasione di incarnare il nuovo eroe morto in nome della giustizia.

CRISTO: [...] Sólo a través del sacrificio los hombres le encuentran sentido a su vida. Tú, que has venido al mundo a entender a los hombres, a comprenderlos, piensa en esto. Y por favor, la siguiente vez que te encuentres con un hombre que está a punto de ser sacrificado, no interrumpas el rito. Acompáñalo si quieres, para que no se sienta tan solo en esos momentos cuando todos lo traicionan y así tiene que ser. Acompáñalo, pero no interrumpas el rito. Hasta luego, madre (*ivi*: 390).

Mentre il Cristo deluso abbandona la scena, una triste Guadalupe confessa a Juan Diego il suo desiderio di volersi liberare di tutto il male che, pur non volendo, ha causato agli uomini e agli dei. Appare allora Tlazoltéotl, "la diosa de las inmundicias" che "recibe las desdichas y las intercambia por vida y paz" (*ivi*: 394) che le propone un rituale di purificazione. Mentre Guadalupe, allora, si immerge nel *pocito*, arrivano al santuario due uomini del popolo. Il primo chiederà come grazia una donna da sposare mentre il secondo vuole vincere la lotteria. Appena si accorgono che la bellissima Guadalupe sta uscendo dall'acqua, interpretano quella visione come un segno miracoloso:

HOMBRE I: Puta, ha de ser el milagro que andaba yo buscando, porque mira, está buenísima y al mismo tiempo se ve pura y casta como una virgen.

HOMBRE II: Sí, cabrón, tiene su aire divino.

HOMBRE I: Parece un ángel.

HOMBRE II: Y creo que no hay nadie alrededor, cabrón. Así que...

HOMBRE I: Pues yo me la chingo (*ivi*: 399).

Ma alla vista di quella "auténtica aparición que deja momentáneamente congelados a los dos hombres" (*ibidem*), il primo cade a terra morto mentre il secondo rimane pietrificato. Arriva dunque Juan Diego seguito da altra gente del popolo che porta via i due corpi per giustiziarli. Guadalupe si oppone alla violenza del popolo ma nessuno sembra ascoltarla:

GUADALUPE: Diles que ésa es mi voluntad. Que al muerto le den cristiana sepultura y al otro lo dejen libre.

JUAN DIEGO: Perdóname, niña, pero eso no es posible. [...] su fe ya está más allá de todo.

GUADALUPE: ¿Pero cuál fe? ¿A qué fe se refieren?

JUAN DIEGO: A la fe que te tienen.

GUADALUPE: Pero no es una fe en mí, es en ellos. [...] O si acaso, es una fe en algo que no soy yo.

JUAN DIEGO: A lo mejor también, niña.

[...]

GUADALUPE: ¿Me vas a desobedecer?

JUAN DIEGO: Si me mandas algo que vaya contra tu imagen, sí (*ivi*: 402).

A questo punto Guadalupe capisce di essere stata sopraffatta dalla potenza della sua immagine e chiede nuovamente aiuto a Tlazoltéotl, che le consiglia di trasformarsi in Maria Maddalena, unico rimedio che la porterà a comprendere davvero la condizione umana. Nel momento in cui Guadalupe accetta la strana proposta della dea “de las transformaciones de lo putrefacto en lo puro, pero también de lo gozoso en lo espantoso” (*ivi*: 403), un gruppo di prostitute e di clienti occupa la scena. Subito dopo, però, arriva la polizia che disperde tutti i presenti mentre due comandanti catturano Guadalupe che viene violentata da entrambi.

JEFE I: [...] Si alguien te pregunta quién fue, puedes decirles que fueron Tezcatlipoca [...] y su compadre Cortés (*ivi*: 407).

Guadalupe, tra le lacrime, rimane a terra avvolta dall'oscurità.

La terza e ultima scena si apre su Juan Diego che, mentre aiuta Guadalupe a rialzarsi e a raggiungere l'altare, le chiede perdono per averla abbandonata. Autoinfliggendosi un castigo dopo l'altro, l'*indio* si rende ridicolo agli occhi di una *Virgen* ormai stanca e disillusa, che cerca soltanto di tornare ad occupare il suo posto nell'immagine. Appena la donna mette piede sui gradini dell'altare, però, terremoti e inondazioni, malattie e inflazione economica travolgono il mondo degli uomini. Appare nuovamente Coatlicue che ritira la sua dichiarazione di guerra prima di essere colpita a morte dalla figlia, tradita

per la terza volta. Guadalupe, che inizia a perdere sangue a causa delle violenze subite, fa incarcerare Coyolxauhqui da Huitzilopochtli e dispone che il corpo della madre sia posto al centro della terra. Ancora sui gradini, Guadalupe è ora in pieno travaglio e dà alla luce una figlia:

LA MUJER QUE ACABA DE NACER: Ha nacido el hijo que esperabas, Guadalupe. Pero no he sido hijo, sino hija. Pero aún siendo hija yo, o tal vez mejor por serlo, te puedo decir, madre Guadalupe, que he nacido para que se haga la justicia. Ya no más resignación, ya es el tiempo de la justicia (*ivi*: 417-418).

Mentre infine la gente del popolo si riunisce in processione, Coatlicue riprende vita per un momento e insieme a Dio e a Guadalupe lancia un ultimo grido: “¡Ay, mis hijos!” (*ivi*: 419).

### 6.3.2 Storia di un eterno presente

*Travesía guadalupana*, riunendo in un'unica storia moderna alcune tra i miti e i personaggi più importanti del passato indigeno, porta sulla scena contemporanea non solo quella che impropriamente potrebbe sembrare la rappresentazione di una “essenza identitaria” ma piuttosto il racconto della manifestazione di una coscienza, di uno *spirito* direbbe Vasconcelos<sup>89</sup> o, parafrasando Luis Villoro, di uno stile umano del vivere (Villoro, 1990: 14). La *travesía* è un vero e proprio viaggio nelle immagini della memoria che appartengono allo statuto ontologico della storia nazionale e che confluiscono in un'unica grande metafora liturgica. *Travesía guadalupana* è la teatralizzazione del *tiempo mexicano*, ovvero del tempo così come viene percepito in una società in cui l'eredità indigena, presente e palpabile nelle sue più diverse espressioni religiose e artistiche, non resta relegata a una archeologia della storia ma si fa proiezione quotidiana e presente nella vita di un popolo che si divide tra la messa domenicale ed evolute forme di paganesimo. Il “tempo messicano” è un gerundio dell'essere che esprime una perenne e mutevole esistenza: non è un passato remoto che semplicemente riaffiora nella vita mentale dei suoi abitanti ma è un *essendo* che si esprime in un *eterno presente*. L'immaginario, allora, non

---

<sup>89</sup> José Vasconcelos è autore del celeberrimo motto dell'Universidad Nacional Autónoma de México, *Por mi raza hablará el espíritu*.

cammina lungo la linea retta che divide la storia tra l'epoca pre-cortesiana e la modernità cristiana, ma abita lo spazio di una superficie aperta in cui i diversi livelli temporali coincidono in un unico, magmatico "*destiempo*" (Fuentes, 1997: 16). Nella percezione cronologia messicana il passato è quindi vivo nel presente, in un *continuum* in cui di fatto non sembra esserci alcuna separazione: "entre nosotros", scrive Carlos Fuentes, "no hay un solo tiempo, todos los tiempos están vivos, todos los pasados son presentes" (*ivi*: 9). Palimpsesto riscrivibile all'infinito, dove la cristianità si instaura sulla teologia indigena che a sua volta compenetra nel mondo ormai cristianizzato, la storia messicana quasi galleggia in un limbo antistorico "in cui" – direbbe Benjamin – "quel che è stato si unisce fulmineamente con l'adesso in una costellanzione" (Benjamin, 1986: 598). I diversi livelli temporali si fondono e non vi è alcuna divisione tra un "prima" e un "dopo" ma tutto si svolge in "una simultaneità di passato e futuro in un presente istantaneo" (Anderson, 2009: 40). Sospendendo la normale concatenazione degli eventi, e cioè "rendendo presente il passato o, detto altrimenti, rendendo il passato alla sua dimensione di 'presenza' sempre in istanza, sempre sulla soglia dell'istante, dell'accadere" (Ferrari, 2013: 37), il testo di Tenorio ci introduce allora in una dimensione in cui tutti i tempi si contraggono in un unico tempo, un *super-tempo* in cui non esiste una lineare successione di eventi ma la riconversione di un fenomeno nell'altro, lo smembramento di un simbolo nelle sue possibili derivazioni e la trasformazione di una figura nel suo doppio.

Sullo sfondo di questo costante mutamento si muovono i personaggi di *Travesía guadalupana*, immagini mitiche e sincretiche che raccontano la storia difficile e dolorosa, dell'innesto tra i due mondi. Nella complessa impalcatura simbolica dell'opera, la tradizione indigena si fonde alla teologia cristiana, portando sulla scena le compenetrazioni di un "sistema religioso doble" (Carrasco, 1975: 199). La duplicità e la ripetizione sono elementi essenziali nelle dinamiche simboliche del testo poiché non soltanto esprimono la concezione azteca della circolarità del tempo e la mutevolezza degli dei che si sdoppiano più e più volte appropriandosi di attributi di altri dei (Botta, 2004: 85-86), ma disegnano la fisionomia di un sincretismo stratificato che, appartenendo a una dimensione atemporale della storia, appare come un processo ancora in atto di negoziazione semantica. Tutto quanto avviene sulla scena, infatti, è investito di un grande valore simbolico, a partire, ovviamente, dal personaggio di Guadalupe. Dopo la sorpresa

iniziale di trovarci ad assistere all'incarnazione dell'icona, in cui la *Virgen* si anima in un corpo di carne e prende la parola, nel momento in cui appare la personificazione di Coatlicue, "colei che ha la gonna di serpenti", capiamo che quello che abbiamo davanti non è il racconto rivisitato del *Nican mopohua* ma la parabola di un immaginario presente, di un insieme di momenti che appartengono alla parte più intima e viscerale del pubblico messicano. Coatlicue, che appare tra la folla con in mano una scopa, riproduce il mito *mexica* che la vuole occupata a spazzare la montagna di Coatepec prima di essere ingravidata da un gomito di piume (Pranzetti, 2015). Rappresentata dall'iconografia azteca come una divinità spaventosa e imponente, patrona della vita e della morte, Coatlicue si dichiara inizialmente nemica di Guadalupe ma quando, finalmente, la riconosce come parte della grande storia, stringe con lei una tregua che le porterà a fondersi, simbolicamente, nell'immagine di un'unica madre. Di fatto Guadalupe, che nella tradizione cristiana rappresenta la nuova madre dei Messicani, sul palcoscenico di Tenorio si riconoscerà come figlia di Coatlicue:

GUADALUPE: Y ahora dispongo que a nuestra madre Coatlicue la coloquemos al centro de la tierra, porque ella pertenece a la tierra y sólo así, estando en contacto con la tierra, podremos esperar su resurrección (Tenorio, 1996: 417).

La bellezza di questo passaggio, in cui il passato e il presente smettono di essere forze conflittuali e trovano finalmente un equilibrio, è metafora di un'evoluzione culturale che da un lato depone la dea indigena nel profondo della propria intimità mentre dall'altro innalza la madre cristiana sul grande altare della patria.

Come nel testo di Óscar Liera, anche qui si ripropone poi l'antagonismo tra Guadalupe e Remedios ma, a differenza della comicità di *Cúcara y Mácara*, la riflessione di Tenorio verte sulla duplicazione dell'immagine di Maria scomposta in due figure nemiche che, a partire dalla *Noche triste*, saranno emblemi di due cristianità ormai distinte e rivali<sup>90</sup>. La

---

<sup>90</sup> Luis de Cisneros racconta nella sua *Historia del principio y origen, progresos, venidas a México y milagros de la santa imagen de Nuestra Señora de los Remedios, extramuros de México* (1621) che questa immagine, portata in Nuova Spagna da Juan Rodríguez de Villasuerte e collocata da Cortés sull'altare del Templo Mayor della piramide di Huitzilopochtli come segno di conquista, aveva un'aura talmente potente che fu impossibile per gli *indios* tentare di toglierla dal tempio. Quando, però, durante la *Noche triste* gli Spagnoli chiamarono la ritirata, riuscirono a riprendersi l'immagine

malleabilità della dimensione temporale si rende visibile anche nelle ripetizioni cronologiche che portano sulla scena una visione ciclica e replicabile della storia. Sullo stesso palcoscenico in cui compare la Madonna dei *gachupines*, infatti, compare anche il dio Huitzilopochtli che decide di ricondurre nuovamente gli uomini ad Aztlán, mitica terra di origine degli Aztechi, per riavvolgere il tempo ed evitare al suo popolo la colonizzazione spagnola:

HUITZILOPOCHTLI: [...] Y yo me los voy a llevar de regreso a Aztlán. La profecía de nuestra madre Coatlicue se cumplió: llegaron los bárbaros a conquistarnos. Pero ahora yo voy a guiar al pueblo de regreso, para hacer de nuevo la historia (*ivi*: 372).

Interessantissimo, poi, il personaggio di Tlazoltéotl, figura complessa che rimanda a più livelli di ibridismo. Divinità del perdono, è strettamente legata al santuario di Chalma, luogo sacro di origine preispanica a cui i pellegrini si recano attualmente per effettuare grandi immersioni di purificazione. Tenorio, allora, ci presenta una Tlazoltéotl doppia, che porta fisicamente dietro di sé il Cristo nero di Chalma: come due fratelli siamesi attaccati lungo la schiena, i due sono uniti in un unico corpo, rappresentando le due facce e i due momenti del mito. In questo processo di sostituzioni e giustapposizioni, si inserisce anche la figura di Juan Diego che per un momento ci appare come un secondo San Giovanni apostolo ai piedi della croce:

CRISTO: ¡Ay, pero mira, aquí está Juan Diego! Yo lo que no quería era dejarte sola. ¡Qué bueno que llegas, Juan Diego! Quiero pedirte que acompañes a mi madre y que la cuides y que, en fin, la ayudes en todo.

JUAN DIEGO: Así lo haré. Así lo he hecho y así lo seguiré haciendo.

CRISTO: Madre, aquí tienes a otro de tus hijos (*ivi*: 391-392).

Nel sincretismo dei personaggi, allora, si concretizza l'antistoricità dell'opera: grazie alla fusione di queste figure, il tempo si condensa in un'unica grande narrazione in cui al passato del crudele Tezcatlipoca e del violento Cortés, dello spaventato Juan Diego e della furiosa Coyolxauhqui si aggregano, inaspettatamente, i due uomini del popolo e i

---

che, nel corso del secolo successivo, sarebbe diventata il simbolo della devozione dei *gachupines* in contrapposizione alla devozione *criolla* per la Virgen de Guadalupe.

poliziotti, che trasportano definitivamente lo spettatore nella sua dimensione presente. Un presente in cui lo spirito del passato si è modificato sulle forme della modernità ma che tuttavia continua a pulsare nelle viscere della memoria collettiva:

DIOS: Ahora que todos están a tu merced, aprovecha y desaparece a los dioses paganos.

GUADALUPE: No puedo. Yo soy parte de ellos y ellos también son parte de la gente (*ivi*: 418).

Come già aveva sperimentato Carlos Fuentes in *Todos los gatos son pardos*, opera teatrale del 1970 in cui l'autore riporta la sua interpretazione delle voci dei cronisti della Conquista, la scena "entierra los mitos cosmogónicos antiguos mostrando los nuevos que están naciendo en el curso histórico" (Martínez, 1982: 745). L'opera, anticipando il *patchwork* temporale di Tenorio, si chiude con l'improbabile coreografia di una processione in cui, insieme alla Virgen de Guadalupe e ai Mariachi, sfilano sacerdoti vestiti da camerieri, la Malinche da cabarettista, Cortés da generale dell'esercito degli Stati Uniti mentre Moctezuma indossa la fascia tricolore e Cuauhtemoc gli abiti di un giovane alla moda. Come nel caso di Fuentes, se all'inizio della rappresentazione di Tenorio può sembrare che esista un certo grado di separazione tra il passato pagano e il presente cristiano, presto lo spettatore percepisce che l'intera architettura scenica è strumentale per una riflessione sull'attualità della sua identità. La percezione del pubblico, allora, si dilata e si prepara ad accogliere un passato sospeso che, nell'incompletezza della mutilazione della Colonia, ha trovato la via verso l'eternità del mito. "La paradoja de las promesas en México", scrive ancora Fuentes, "es que al cumplirse, se destruyen y, al permanecer incumplidas, viven eternamente" (Fuentes, 1997: 10).

Il *tiempo* di Tenorio, che riunisce su un solo palco miti antichi e moderni in una continuità fluida e naturale, sembrerebbe portare sulla scena la trasfigurazione paradigmatica dei festeggiamenti del 12 dicembre. In occasione della "fiesta por excelencia, fecha central en el calendario emocional del pueblo mexicano" (Paz, 1973: 21), il santuario della Villa viene di fatto travolto da un'interminabile folla di fedeli che, attraverso le pratiche più diverse, rendono omaggio alla Guadalupana. Tra danze tradizionali, offerte di sementi, venditori ambulanti e un tripudio di fiori e stendardi, le televisioni nazionali registrano l'evento

dell'anno intervistando cantanti famosi e semplici pellegrini, immortalando un frammento di eternità. La festa della Madonna di Guadalupe, concentrando in un unico spazio tutti i tempi del tempo messicano, si tramuta in uno spazio mitico, perenne, che prescinde da qualunque cronologia lineare e si accorda al tempo interiore dello spettatore.

El hombre, prisionero de la sucesión, rompe su invisible cárcel de tiempo y accede al tiempo vivo: la subjetividad se identifica al fin con el tiempo exterior, porque éste ha dejado de ser medición espacial y se ha convertido en manantial, en presente puro, que se recrea sin cesar (Paz, 2008: 359-360).

La traversata che Guadalupe compie dalla cornice della sua immagine verso le complessità e le contraddizioni del mondo degli uomini, è dunque simbolo di quel percorso individuale e collettivo in cui il pubblico va incontro alle figure che abitano la dimensione *super-temporale*, e quindi eterna, del suo immaginario.

## Capitolo settimo

### *Fenomenologia dell'immagine guadalupana*

...non è possibile separare nettamente  
ciò che vediamo da ciò che sappiamo.  
Un cieco nato che acquisti più tardi la vista,  
deve *imparare* a vedere. Con una certa autodisciplina  
e auto-osservazione tutti possiamo scoprire  
per conto nostro che ciò che chiamiamo vedere  
è invariabilmente colorito e plasmato dalla nostra  
conoscenza (o opinione) di ciò che vediamo.

E. H. Gombrich, *Arte e illusione* (1960)

#### 7.1 L'immagine invisibile

*Corona de luz* si distingue in tutto il panorama del teatro guadalupano per l'assenza dell'immagine dell'*ayate*. Elemento di grande innovazione e soprattutto di rottura con la tradizione precedente, la *non-esposizione* dell'elemento iconico è, a nostro avviso, ciò che più caratterizza il testo di Rodolfo Usigli. Nessun'opera prima di questa, infatti, ha mai portato in scena la narrazione degli eventi miracolosi del 1531 senza poi mostrare l'oggetto dal quale ha preso vita l'intera devozione. Se pensiamo che il culto del Tepeyac, prima ancora di essere normalizzato nel testo di Antonio Valeriano, ha avuto origine dalla venerazione per un'immagine e che da allora *quest'immagine* ha generato una storia che ha visto affrontarsi, nel corso dei secoli, chi strenuamente ha difeso la verità della tela acheropita contro chi, invece, ha sempre occupato una posizione anti-apparizionista, possiamo capire la straordinarietà dell'icona invisibile di *Corona de luz*.

Di fatto, proprio alla fine del terzo atto, quando "Juan IV, pausadamente, tiene un movimiento como para volverse al público y mostrar su tilma" e svelare così la prova delle apparizioni miracolose, ecco che "algo lo detiene" (Usigli, 1965: 222).

Inaspettatamente l'*indio* resta immobile, impedendoci di prendere visione dell'effettiva presenza dell'immagine guadalupana.

In maniera del tutto rivoluzionaria, il copione di Usigli poggia proprio sull'assenza materiale del suo referente figurativo, sebbene questo rappresenti il fulcro centrale dell'opera. Tuttavia l'immagine guadalupana, anche se volutamente mai mostrata sulla scena, è costantemente presente nei dialoghi dei personaggi che, attraverso frequenti riferimenti alle componenti iconografiche della *tilma*, rievocano la sua simbologia. L'immagine miracolosa, fisicamente assente durante tutta la commedia, emerge dal testo e si fa idealmente presente per mezzo del linguaggio iconico dell'opera. La parola si manifesta dunque "como uno de los signos más importantes en el espectáculo teatral, debido a su capacidad de iconizar además de 'narrar' una historia" (De Toro, 1987: 107). Convertendosi nel segno che fa uscire l'icona dalla sua invisibilità, il "símbolo verbal se constituye por el empleo del lenguaje, el cual por la reiteración de ciertos enunciados, comunica o más bien connota un sentido que trasciende un nivel primero meramente denotativo" (*ivi*: 115). Di fatto non solo l'immagine viene denominata all'interno dei dialoghi – che dunque rimandano esplicitamente alla figura della Madonna di Guadalupe – ma viene evocata grazie a quegli indizi parziali presenti nel testo che dirigono poi lo spettatore verso una completa adesione dell'immagine misteriosa con l'icona del Tepeyac. Traducendo le parole del timido Juan I (il primo dei quattro *Juanes* che si presenta per annunciare la notizia dell'apparizione), fra' Martincillo spiega al vescovo Zumárraga: "No entiendo todo, señor Obispo, pero creo que esta mañana vio una luz...Vio una grande luz. Y esto, entre Vuecencia y yo, que se lo cuente a su abuela, que hoy hace nublado" (Usigli, 1965: 192). Nelle parole dell'*indio*, riportate non senza ironia dal diffidente francescano, sono contenuti due importanti riferimenti: il primo è di tipo iconografico, legato alla composizione estetica dell'immagine guadalupana, in cui la figura di Maria è completamente avvolta da raggi luminosi che fendono le nubi; il secondo, di carattere intertestuale, è un chiaro rimando ai versi dell'*Apocalisse 12* di San Giovanni che, come abbiamo descritto nel quarto capitolo del nostro lavoro, vengono consacrati da Miguel Sánchez come l'anticipazione profetica dell'arrivo della Signora sul "Tepeyácatl" (*ivi*: 193), secondo la denominazione in nahuatl fornita da Juan II. La testimonianza poi di Juan III porta idealmente sulla scena la prima vera prova dell'apparizione, le rose: "Tata Obispo,

tata Obispo – yo hallo xóchitl que hace sangre” (ivi: 198), dove “xóchitl” è, come ormai sarà chiaro, il termine nahuatl di “fiore”. Finalmente, con l’arrivo di Juan IV scopriamo un nuovo elemento che conferma l’identità della donna: “Parecía señora india, pero hermosa” (ivi: 210) – e aggiunge – “Dulce. Voz de música entre cañas de lago. Dulce” (ivi: 211). L’ultimo Juan, che sembra essere il più consapevole dei quattro rispetto a quanto ha visto e ascoltato, ci racconta di una signora dalla pelle scura la cui voce, dolce e musicale, ci sembra richiami quel “canto de variadas aves preciosas” (León-Portilla, 2012: 95, v. 41) che accoglie Juan Diego nella narrazione del *Nican mopohua*. Davanti a queste prove non c’è più alcun dubbio che la protagonista delle apparizioni sia la *Morenita*, che il testo di Usigli introduce attraverso un *climax* ascendente che presenta i diversi elementi che più caratterizzano la sfera iconografica e letteraria della sua figura: i raggi dorati, il Tepeyac, le rose, il colore della pelle. Ognuno dei quattro Juanes porta con sé uno di questi “indizi”, disegnando così l’evocazione di un’immagine che poco a poco inizia ad apparire negli occhi degli spettatori. Attraverso la graduale riemersione dell’icona dall’invisibilità materiale, Rodolfo Usigli permette all’immagine guadalupana di configurarsi nella memoria individuale e collettiva del pubblico. Secondo un movimento inverso, che non si sposta in direzione univoca dalla scena agli spettatori, l’opera richiede la risposta attiva e cosciente dello spettatore che, elaborando nel suo immaginario culturale la relazione testo-immagine, restituisce alla scena il suo compimento simbolico. Così il pubblico riceve l’espressione morfologica del testo per poi tradurre l’interpretazione semantica della simbologia guadalupana.

La scelta dell’occultamento dell’immagine è stata interpretata dalla critica semplicemente come espressione scenica di un’ambiguità che rimanderebbe a una componente ironica di matrice anti-apparizionista. In disaccordo con chi crede che la sottrazione della tela corrisponda in un certo qual modo alla negazione della miracolosità dell’immagine, crediamo invece che la sua omissione sia riconducibile al progetto nazionalista a cui Usigli dedica ogni suo sforzo drammaturgico. Di fatto l’occultamento dell’*ayate* fa sì che l’autore consegni allo spettatore non più un’icona dentro cui cercare lo spazio aperto del trascendente, ma direttamente l’immagine invisibile in cui la divinità si rivela e che è possibile recuperare soltanto attraverso la memoria immaginifica. Perché si realizzi il dialogo tra l’immagine e i suoi significati simbolici è necessaria la presenza di un pubblico

che si identifichi nella stessa comunità interpretativa, ovvero in quella comunità che, appartenendo alla stessa sfera culturale, sia capace di decifrare il linguaggio iconografico nascosto nel testo, potendo così riconoscersi nel dominio dell'icona sacra pur non vedendola rappresentata sulla scena.

El hecho de la colectividad receptiva no es una cuestión meramente cuantitativa, es decir, de un número mayor o menor de receptores simultáneos, sino un aspecto cualitativo, que además influye en la propia plasmación y estructuración del drama. [...] [L]a colectividad aumenta indudablemente la intensidad de la recepción (Spang, 1991: 78)

e nel caso di *Corona de luz* non soltanto la intensifica ma rende possibile la realizzazione stessa dell'opera, non semplicemente nella sua esecuzione scenica ma nella trasmissione della sua ragione ontologica. Se ricordiamo quanto abbiamo già dimostrato nella prima parte di questa ricerca rispetto all'iconicità del simbolo guadalupano, ovvero alla sua capacità di contenere in un'unica forma sia l'immagine visibile di Maria sia l'immagine invisibile della trascendenza, possiamo decifrare l'assenza della tela guadalupana di *Corona de luz* come la presenza della sua dimensione sovrasensibile.

Soltanto ponendoci in questa prospettiva sarà possibile comprendere che Rodolfo Usigli non nega la visione iconica della tela miracolosa ma, attraverso un atto molto più radicale, pone gli spettatori direttamente davanti a quella dimensione invisibile che eccede la materia e si colloca nello spazio immaginifico che va oltre la percezione sensibile. L'immagine invisibile contenuta nella percezione dell'oggetto assente produce spazi di senso in cui "l'associazione con l'immagine non si limita al 'visibile' ma, sulla base del percepito, rinvia analogicamente e simbolicamente al di là di esso, a una moltitudine rappresentativa cui l'immagine allude" (Franzini, 2001: 38). L'immagine invisibile, presente sulla scena, eccede e supera l'immagine visibile per collocarsi così nella dimensione dell'immaginario nazionale. Per penetrare la visione dell'oggetto, lo sguardo dovrà rompere il muro dell'apparenza e inoltrarsi nell'universo simbolico contenuto nelle proiezioni del pubblico. Senza soffermarsi alla prima impressione, lo sguardo si estende agli spazi simbolici trascendenti nascosti proprio dietro l'immagine, poiché

il loro senso non si esaurisce al primo sguardo, in una definizione, in una cultura, o in un linguaggio. Richiedono invece interpretazioni, sguardi stratificati, sinergie linguistiche,

dimensioni diacroniche e sincroniche intrecciate: la 'tematizzazione' implica un'indagine sul significato e il valore, in cui si mostri il senso dialogico ed espressivo dell'evidenza descritta (Franzini, 2008: 10).

Compito dello spettatore messicano, infatti, è quello di riunificare le due parti affinché il simbolo si mostri ai suoi occhi nella completezza del suo significato. Come la rappresentazione simbolica contiene in un'unica immagine l'assenza dell'oggetto nella presenza della sua forma, allo stesso modo lo sguardo strutturato – che contiene in sé la struttura immaginifica che vive oltre l'immagine – sarà a sua volta uno sguardo simbolico, perché in grado di ricongiungere la dimensione visibile e la dimensione invisibile, traducendo così l'informazione d'insieme contenuta nella forma simbolica.

Il mondo si presenta senza dubbio, al primo sguardo, come una serie di discontinuità: ma il compito della conoscenza – ed è qui la sua radice simbolica, 'riunificatrice' – è quello di costituire, tramite le operazioni dell'esperienza, la percezione, la rimemorazione, la memoria, l'immaginazione, una trama stratificata di rimandi associativi fondati nei contenuti stessi, che si 'ridestano' attraverso i nostri atti (*ivi*: 12).

*Corona de luz*, dunque, costruisce la finzione drammatica sulla tensione tra l'immaginario collettivo del pubblico e l'immaginario sottinteso dell'immagine occultata, e quindi privata della sua forma sensibile ed esaltata esclusivamente nel suo lato invisibile. Se lo spettatore vede l'invisibile, allora significa che appartiene a quell'orizzonte culturale che gli permette di cogliere le varietà della forma simbolica che altrimenti gli resterebbero sconosciute. Ciò è possibile perché, come scrive Margarita Alegría de la Colina, il "código lingüístico remite en este caso a otro, visual, que el lector puede recuperar de su imaginario. El autor está consciente de la coincidencia de códigos entre remitente y destinatario" (Colina, 2009). Il *cogito* guardante del pubblico non si avvicina alla non-immagine di Usigli come a qualcosa che gli sia del tutto ignoto ma, al contrario, già contiene nel suo sguardo la visione dell'immagine evocata, in quanto è "un cogito già pieno, già abitato da immagini in grado di corrispondere a dei contenuti e a delle forme" (Wunenburger, 1999: 122). Ci risulta difficile, allora, cedere il passo a quell'*epochè* di concezione husserliana che vuole che prima ancora dell'elaborazione della visione vi sia, da parte dell'occhio, una sospensione di giudizio, ossia una messa tra parentesi che accetti

il mondo e le sue forme nella loro "datità assoluta" (Franzini, 1993: 61). Crediamo, infatti, che non v'è "nulla di più falso dell'idea che vedere significhi fermare lo sguardo in una sorta di contemplazione immobile" (Ferrari, 2013: 63) e che sia innaturale avvicinarsi alla vita delle cose sospendendo qualunque giudizio sulle stesse. Se quindi è impossibile intraprendere una relazione di pura accettazione dell'esistenza del dato, allora lo sguardo dello spettatore può vedere l'immagine invisibile della Virgen de Guadalupe grazie a quell'immaginario pregresso attraverso cui rende possibile alla sua autocoscienza la percezione dell'immagine, anche nella sua assenza materiale. Usigli dimostra così che lo sguardo è, in un certo qual modo, già inscritto nell'immagine, ovvero già "pieno di precognizioni" poiché "nel vedere emerge una 'pre-veggenza' del mondo" (Breidbach – Vercellone, 2010: 133).

Lo sguardo strutturato del pubblico messicano coglie immediatamente, in un unico momento interpretativo, i due livelli semantici dell'immagine simbolica: in un processo sintetico e ordinato, raccoglie l'interezza della visione tenendo conto della frattura tra l'oggetto sensibile e il suo immaginario invisibile. I nostri sensi, secondo le parole di Gotthold Ephraim Lessing,

compiono queste diverse operazioni con una velocità talmente sorprendente che ci sembra un'operazione sola, e questa velocità è assolutamente necessaria quando dobbiamo ricevere un concetto del tutto, il quale non è altro che il risultato dei concetti delle parti e della loro connessione (Lessing, 1991: 76).

Di fatto, lo sguardo che ritrova la sua stessa struttura culturale all'interno della visione – e cioè che riesce a rispecchiarsi nell'universo immaginifico della tela e oltre la tela – non può scindere le due dimensioni ma coglie in un unico atto intellettuale Forma e Essere dell'immagine simbolica guadalupana. Appare quindi evidente, in questo frangente, la necessità di uno sguardo attivo, di uno spettatore partecipe in prima persona della visione a cui non semplicemente assiste ma di cui diviene parte. Secondo una dinamica capovolta, come l'immagine di un oggetto rende presente l'oggetto assente (Belting, 2009), allo stesso modo l'immaginario del pubblico rende presente l'immagine assente di *Corona de luz*. La realtà anti-fenomenica dell'icona guadalupana appare perciò non per come essa si presenterebbe all'occhio dell'osservatore ma per come l'osservatore è effettivamente in

grado di percepirla. Ogni *cogito* è a suo modo produttore di immagini e di visioni: lo spettatore riproduce la sua immagine *interiore* attraverso il pensiero, che gli permette di visualizzare l'immagine sacra per mezzo della sua immaginazione intellettuale e le forme invisibili della memoria sociale.

### 7.1.1 *Corona de luz* e il miracolo della fede

Il pubblico di *Corona de luz*, che è chiamato a farsi mediatore tra la percezione dell'immagine invisibile e la visione immaginifica, viene inoltre coinvolto nella decifrazione dell'ambiguità che l'opera costruisce intorno alla tensione comica tra frode di stato e miracolo religioso. Se il primo e il secondo atto mettono in scena l'organizzazione di un grande inganno che possa porre fine alla crisi che dilaga in Nuova Spagna, l'evento miracoloso che si verifica alla fine del terzo atto sconvolge, inaspettatamente, i presupposti anti-apparizionisti creati fino a quel momento. Comprendere questa struttura apparentemente contraddittoria significa saper leggere le dinamiche interne ed esterne alla commedia nella prospettiva *anti-histórica* di cui Usigli si serve per giocare con gli eventi e proporre nuovi punti di vista. La profonda discordanza tra le prime due parti e quella finale, infatti, risponde a quel progetto di demistificazione della storia che, attraverso la continua riscrittura delle verità prestabilite, colga di sorpresa gli spettatori e li stimoli a mettere nuovamente in discussione anche quelle certezze a cui l'autore stesso li ha condotti.

L'intero discorso scenico di *Corona de luz* rappresenta una rete intricata in cui la realtà storica si intreccia con gli inganni della finzione, in un continuo smascheramento degli eventi che depista il pubblico nella sua ricerca della verità.

Inizialmente l'organizzazione della frode, che porta sul palco le necessità politiche dei regnanti spagnoli di allestire una messa in scena che sottometta la popolazione indigena al credo cristiano, rappresenta una chiara trasposizione parodica della narrazione del *Nican mopohua*. Quando però, alla fine del terzo atto, si verifica realmente l'apparizione guadalupana, le manovre politiche vengono sopraffatte da quello che a tutti gli effetti sembra essere un vero miracolo. Se dunque l'autore instaura per i primi due atti un rapporto di ironica complicità con la parte anti-apparizionista del pubblico, con l'inattesa epifania guadalupana tradisce quello spettatore che, credendo di assistere alla parodia

della tradizione religiosa, cade inevitabilmente nella trappola del drammaturgo. Se pensiamo poi, come abbiamo analizzato nel capitolo precedente, che i personaggi che partecipano al grande imbroglio non rispecchiano la loro identità storica, capiamo che anche la frode, dopo tutto, è una frode. Poiché inoltre non è mai realmente avvenuta alcuna cospirazione tra Carlo V e Juan de Zumárraga, la falsità della decostruzione del miracolo non fa che amplificare le possibilità dell'evento soprannaturale:

FRAY JUAN: No diremos nada, Benavente. Dejaremos que la orgullosa corona española piense que todo pasó como ella lo había dispuesto. Dejaremos que España crea que inventó el milagro (Usigli, 1965: 222).

Già prima di *Corona de luz* altri testi avevano sottolineato il carattere necessario e imprescindibile del miracolo, come ad esempio *Así debió pasar. Nuevo drama guadalupano* (1945) in cui Carlos María Heredia scrive nel prologo: "Era pues indispensable UN MILAGRO<sup>91</sup> de tal naturaleza que convenciera el entendimiento del indio y moviera su atribulado corazón" (Heredia, 1945: 9). Come il miracolo di Heredia è una grazia che, procedendo dal potere divino, si manifesta come l'unico mezzo provvidenziale in grado di dimostrare la veridicità delle parole dei missionari, il miracolo di Usigli, inizialmente emanazione del potere terreno, si converte anch'esso in un evento di natura superiore. Tuttavia Usigli, proprio quando sembra affermare la reale manifestazione delle apparizioni, nasconde l'immagine, privandoci di quella "señal" che avrebbe dovuto provare la verità del miracolo. Eliminando proprio l'elemento che legittimerebbe le apparizioni, la provocazione di Usigli sfida un'intera tradizione forte dell'immaginario popolare del pubblico. A differenza del teatro di Heredia, che affonda le sue radici nelle rappresentazioni didattiche dei secoli XVI e XVII, Usigli elimina l'immagine dal palcoscenico consapevole che si farà presente negli occhi dello spettatore. Leggiamo nell'epilogo di *Así debió pasar*:

Y este motivo de credibilidad, que iluminaría el entendimiento y movería el corazón del indio, son las apariciones que relataba Juan Diego y a las que no daba crédito el Obispo SI NO LE TRAÍA UNA SEÑAL, UNA PRUEBA DE LA VERDAD DE LAS APARICIONES. Y esta prueba fué, según nos cuenta la tradición, el MILAGRO DE LAS ROSAS Y DEL

---

<sup>91</sup> In maiuscolo nel testo originale.

AYATE, EN EL CUAL APARECIÓ LA IMAGEN DE LA GUADALUPANA<sup>92</sup>, a más de la curación instantánea de Juan Bernardino (*ivi*: 59).

Heredia dunque insiste sull'importanza di una prova visibile che renda la popolazione indigena partecipe della visione di Dio attraverso i segni compiuti sul Tepeyac. La "prueba" non solo rende autentiche le visioni di Juan Diego ma si converte, nelle sue manifestazioni materiali delle rose e della *tilma*, nel miracolo in sé. Se quindi l'immagine è ciò che conferma il miracolo, l'assenza del testimone materiale rimette nuovamente in discussione l'intera dinamica antistorica di *Corona de luz*, "pieza que más pone en duda nuestra confianza en cualquier supuesta realidad" (Beardsell, 1983: 15). Se da un lato la frode è un inganno, e dall'altro l'immagine guadalupana non appare a dimostrazione del miracolo, non risulta chiara quale sia la verità verso la quale l'autore voglia indirizzarci. Rodolfo Usigli, ancora una volta, gioca con i suoi spettatori non soltanto sul piano della percezione, cioè non-mostrando l'immagine, ma anche sul piano ermeneutico, chiedendo ad ognuno di loro di trovare da sé la soluzione all'enigma dell'opera. Tuttavia, nonostante "la dificultad para distinguir lo real de lo imaginario, lo verdadero de lo falso, lo racional de lo milagroso" (Beardsell, 2002: 216), siamo convinti che l'occultamento dell'immagine non neghi assolutamente la miracolosità degli eventi: l'apparizione dell'immagine guadalupana nella sua forma ideale all'interno dell'immaginario del pubblico, infatti, dimostra quanto l'autore non abbia effettivamente bisogno di portare sulla scena l'icona materiale. Paradossalmente, il fatto che Usigli non mostri direttamente l'immagine intensifica l'importanza del ruolo del destinatario, stimolato nella sfera privata ed emotiva. Essendo invisibile, la figura della Madonna di Guadalupe si proietta sul pubblico inizialmente a livello individuale, andando a recuperare quell'insieme di esperienze, ricordi e immagini che formano la storia personale di ognuno dei presenti per convertirsi, in un secondo momento, in un elemento di forte partecipazione e identificazione comunitaria. Secondo Usigli "el milagro es una manifestación tridimensional de lo invisible suscitada por lo visible" (Usigli, 1965: 35) in cui il visibile è proprio l'immagine della Guadalupe, assente sulla scena ma assolutamente presente nell'immaginario messicano.

---

<sup>92</sup> In maiuscolo nel testo originale.

Usigli propone un tipo di teatro in el que espectador y dramaturgo deben coincidir, siendo el mexicanismo del autor esa área de encuentro, el factor aglutinante en cuyos temas y conflictos se construye un terreno común que consiste sustancialmente en el reconocimiento de una nacionalidad no menos que en sus enigmas (Swansey, 2009: 60).

Inoltre, il dialogo tra immagine e immaginario non si ferma soltanto al pubblico in qualità di ricettore ma, grazie al *medium* teatrale, raggiunge anche gli attori che, nella realizzazione di una “*experiencia intersubjetiva*” (García Barrientos, 2001: 28), non sono più unicamente il veicolo depositario del messaggio dell’autore ma prendono parte attiva nella teatralizzazione dell’identità culturale collettiva. Come infatti scrive Usigli nel primo prologo alla commedia:

Sin embargo se olvida con frecuencia que el teatro es el único arte tridimensional en movimiento que existe, y que lo es justamente por la presencia física pero, sobre todo, por la presencia humana, en el sentido ético y filosófico, del hombre en el escenario. Ningún arte tiene como el teatro la capacidad de proyectar, por medio de instrumentos vivos, ideas y emociones de carácter humano (Usigli, 1965: 23).

Dal momento che gli attori fanno parte della stessa collettività degli spettatori, l’obiettivo etico di Usigli non riguarda esclusivamente chi assiste all’opera rappresentata ma anche chi la realizza concretamente. L’azione drammatica di *Corona de luz* non è, secondo quanto scrive José Luis García Barrientos, “lo que ocurre entre unos personajes en un espacio y durante un tiempo ante un público” (García Barrientos, 2001: 39) ma piuttosto quanto avviene *nel* pubblico e, soprattutto, *tra* il pubblico e gli attori. Il dramaturgo, dunque, si preoccupa non soltanto per l’educazione della popolazione ma anche “por la formación de los actores, consciente de que una escuela mexicana de teatro no se limita a los autores porque el teatro es una empresa esencialmente colectiva” (Swansey, 2009: 52-53).

Se dunque l’immaginario dello spettatore supplisce all’assenza dell’icona, poiché “l’uomo è un luogo naturale delle immagini, in un certo senso un loro organo vivente” (Belting, 2013: 73), il pubblico, portando sul palco la prova delle apparizioni, diviene esso stesso il corpo del miracolo. Il corpo è il “luogo dove le immagini vengono prodotte, conosciute e riconosciute” (*ivi*: 74) poiché, riprendendo quanto scrive Merleau-Ponty ne *L’occhio e lo spirito*, “il corpo è per l’anima lo spazio natio e la matrice di ogni altro spazio esistente” (Merleau-Ponty, 1989: 39). Concentrandosi sullo sguardo e non sull’immagine, Usigli

mette l'Uomo al centro della sua ricerca etica ed estetica: "lo spazio dell'immagine", in questo modo, "diviene lo spazio del soggetto" (Breibach - Vercellone, 2010: 76) poiché questi si vede e si muove dentro l'immagine portando al suo interno anche quelle che sono le proprie visioni interiori. Dato che "l'occhio è la sede della vita, della personalità dell'anima; la pupilla è la finestra dell'anima sul mondo, attraverso la quale l'anima si esprime ed entra in rapporto con il mondo" (Simone - Felici, 1973: 29-30), allora l'immagine guadalupana viene visualizzata a seconda dell'orizzonte culturale di ogni singolo spettatore. Come di fatto scrive ancora Belting, le immagini "del nostro ricordo corporeo sono legate all'esperienza esistenziale che noi abbiamo compiuto nel tempo e nello spazio" (Belting, 2013: 74). L'insieme delle preve esperienze percettive, la cultura, le coordinate geografiche e la temporalità storica costituiscono quella struttura sulla quale lo sguardo costruisce il suo modo di percepire il mondo e di rielaborare le informazioni che ne riceve. L'occhio riconosce l'immagine invisibile perché il suo significato è già presente nel suo immaginario e l'osservatore può così comprendere il significato della percezione poiché questo è già inscritto, almeno in parte, nel suo orizzonte culturale. Come scrive Gianni Carlo Sciolla "l'immagine artistica [...] è supporto all'espressione d'una memoria sociale, di un'esperienza nella e con la società. È documento dai complessi significati di un insieme di una cultura entro cui si esercita una funzione specifica e indispensabile" (Sciolla, 1995: 113). Lo sguardo, dunque, che raccoglie le "caratteristiche intrinseche alle qualità e ai valori che gli oggetti e le epoche fanno sedimentare" (Franzini, 2001: 61), vede nell'immagine immaginata di *Corona de luz* ciò che l'occhio ha dentro di sé, come se la scena fosse uno specchio che riflette all'esterno la visione interiore del pubblico. Secondo questa dinamica "autoriflettente", lo spettatore vede l'immagine all'interno del suo immaginario così come vede l'immaginario riflettersi nell'immagine. "Le immagini ci abbracciano, si aprono a noi e si richiudono su di noi nella misura in cui suscitano in noi qualcosa che potremmo chiamare *esperienza interiore*" (Didi-Huberman, 2008: 1). Non solo, quindi, l'immagine trova la sua decifrazione nella struttura dello sguardo, ma questa stessa struttura dell'immaginario è rintracciabile nell'espressione figurativa dell'immagine che, se contiene il nostro immaginario, di conseguenza contiene anche noi. "Senza dubbio, in fondo al mio occhio si disegna il quadro. Il quadro, certo, è nel mio occhio. Ma io sono nel quadro" (Lacan, 1979: 57). Il soggetto guardante finisce per

prendere posto *nella* visione, passando così da guardante a guardato, e viceversa: “Noi siamo degli esseri guardati, nello spettacolo del mondo. Ciò che ci fa coscienza ci istituisce al tempo stesso come *speculum mundi*” (ivi: 77). D'accordo con la prospettiva lacaniana, non solo l'immagine è nello spettatore, ma lo spettatore è nell'immagine.

Alla luce di questa prospettiva si rivela il vero significato della fede guadalupana in Usigli: l'apparizione dell'immagine nella mente dello spettatore coincide con la sua incarnazione nella persona dell'uomo messicano. Se “il nostro corpo naturale rappresenta anche un corpo collettivo, e quindi, in questo senso, anche un *luogo delle immagini* di cui sono fatte le culture” (Belting, 2013: 77), la Madonna di Guadalupe, entrando nel corpo dello spettatore, finisce con l'unirsi con il corpo sociale di tutta la collettività nazionale:

FRAY JUAN: Veo de pronto a este pueblo coronado de luz, de fe. Veo que la fe corre ya por todo México como un río sin riberas. Ése es el milagro, hermano (Usigli, 1965: 223).

La adulterazione dei fatti storici in *Corona de luz* non serve, dunque, per organizzare sulla scena il vero miracolo del Tepeyac quanto piuttosto per dimostrare che, al di là delle falsificazioni della Storia, il popolo messicano è stato segnato da un miracolo molto più grande: la fede. Ciò che bisogna effettivamente prendere in considerazione, secondo Usigli, non è se il credo cristiano nella sua declinazione guadalupana sia nato in Messico grazie a una frode o una vera mariofania, ma l'innegabile partecipazione del guadalupanismo nei processi di formazione nazionale.

La pregunta – ¿fraude religioso o milagro? – queda sin resolverse como una poderosa instancia de su tema recurrente de que la verdad es difícil de percibir y que las realidades no son fácilmente separables del trabajo de la imaginación. No es ambiguo, sin embargo, sobre la cuestión del impacto de las apariciones sobre el pueblo indio. Su fe está sin disputa (es decir, es “verdadera”). El medio por el cual fue originada puede ser milagroso o no, pero el resultado es precisamente el que se consideraba necesario (Beardsell, 2002: 214).

Risulta chiaro, allora, che l'espedito soprannaturale non è semplicemente un mezzo utile alla rappresentazione scenica: il miracolo dell'apparizione è un evento indispensabile, qualunque sia la sua origine, che nella prospettiva usigliana punta all'unificazione identitaria di una popolazione tanto eterogenea come quella messicana.

### 7.1.2 La *mexicanidad* guadalupana

Alla luce dell'analisi condotta fin qui, appare essenziale nell'interpretazione dell'opera la centralità della funzione visiva: "México existe si existe su espectador. El teatro es su mirador; el drama, la representación donde su historia encuentra horizonte" (Tavira, 1996: 9). Se l'orizzonte si configura come la soglia che conduce a un insieme di significati che possono essere riconosciuti solo da coloro che appartengono allo stesso sistema interpretativo, allora l'immagine della Madonna di Guadalupe può essere vista solamente da quegli occhi che condividono lo stesso campo visivo.

La Guadalupana, presenza vivissima nell'orizzonte nazionale, rappresenta un manifesto culturale in cui il pubblico, al di là dell'orientamento religioso individuale, riconosce i tratti della sua storia passata e presente. Rodolfo Usigli, profondamente cosciente del livello di vicinanza e intimità che la *virgencita* ha instaurato con la società messicana, sfida fino agli ultimi istanti la coscienza nazionale dei suoi spettatori: nel momento in cui entra in scena l'*indio* con la *tilma* miracolosa, il drammaturgo lascia che la "imagen desplegada" rimanga "invisible al público" (Usigli, 1965: 220), amplificando così la tensione tra frode e miracolo. L'ultima parola nella disambiguazione della verità, spiega l'autore, sarà "del público, lo que quiere decir del pueblo, porque todas las clases sociales de México son guadalupanas por esencia, por creencia, por sentimiento o, simplemente, por espíritu revolucionario" (*ivi*: 102). Sebbene non sia fisicamente visibile, poiché sempre secondo l'autore "es necesario hacerla sentir sin mostrarla" (*ivi*: 99), l'immagine appare in tutto il suo splendore nella percezione immaginifica del pubblico "porque para el mexicano" – garantisce Usigli – "la Virgen de Guadalupe es tridimensional. No la discute ni la analiza porque la respira y la siente en él" (*ivi*: 53). *Corona de luz*, allora, espressione artistica che permette di edificare un ponte tra la storia messicana e la sua rappresentazione simbolico-iconografica, si rivela quale *testo-custode* della memoria visuale collettiva. La simbologia guadalupana si presenta agli occhi dello spettatore come un palinsesto testuale su cui si stratificano le varie scritture culturali che vanno dalla religione alla storia, dal mito al quotidiano, intessendo una fitta rete di immagini e credenze che sono alla radice dell'identità individuale e collettiva. L'opera, depositaria di una delle maggiori rappresentazioni simboliche della nazione, si colloca all'interno del progetto usigliano del *Gran Teatro del Nuevo Mundo* in quanto riflette pienamente le preoccupazioni dell'autore

per i suoi contemporanei e per il suo teatro, un teatro che deve essere totalmente e profondamente messicano. In *Corona de luz* ritroviamo, dunque, le fondamenta della vocazione teatrale dell'autore di voler riconquistare il Messicano attraverso "un teatro realista que corresponda a la realidad de México, que permita al mexicano verse al espejo dejándole, hasta donde sea posible, la ilusión de que ve a su vecino. Hacer pasar las cosas al otro lado, adentro del espejo" (Usigli, 1967: 23). Il teatro deve penetrare la realtà messicana e far riemergere dall'oblio la storia dell'identità nazionale. Il realismo nazionalista di Usigli si configura così come un atto di recupero culturale che mira a riabilitare l'ontologia della *mexicanidad* nella sua più profonda verità esistenziale:

el teatro ha conservado siempre una razón de existir con funciones de corazón en su estructura: estudia o imagina la tragedia del hombre al desnudo entre cuatro paredes. Cuatro paredes para amar, para nacer, para asesinar, para soñar, para morir, para todo lo que no podemos hacer decentemente ni con sincera plenitud en mitad de la calle en ninguna parte del mundo (Usigli, 1996: 224).

Il teatro di Usigli, espressione della cultura collettiva, diviene quell'alimento capace di nutrire dall'interno i suoi stessi consumatori. "Lo que yo [...] he pretendido realizar en toda mi carrera" – afferma il drammaturgo nel prologo a *Un día de estos...* – "es un teatro para caníbales en el que el mexicano se devore a sí mismo por la risa, por la pasión o por la angustia, pero que siempre, como *La familia, cene en casa*" (Usigli, 1979: 756). Grazie al teatro *antropofago*, il Messicano riceve "alimentación mediante el autoconocimiento" (*ibidem*), arrivando a conoscersi e riconoscersi attraverso un atto eucaristico in cui la comunione tra immagine e pubblico fa sì che questo "sienta su espíritu nacional representado en el escenario" (Lomelí, 1978: 467). Nella rappresentazione dell'ambivalenza tra verità e inganno, *Corona de luz* incide allora sulla percezione della storia passata e contemporanea, obbligando lo spettatore ad assumere un ruolo attivo non soltanto nella visualizzazione dell'immagine invisibile ma soprattutto nella traduzione concreta di ciò che questo rappresenta nell'ambito della propria realtà circostanziale. Grazie alla doppia anti-storicità che sovverte sia l'ordine mitico della tradizione sia lo schema interno all'opera stessa, il teatro usigliano diviene metafora della una più estesa realtà nazionale in cui lo spettatore deve saper decifrare gli inganni del suo tempo.

Attraverso la riscrittura del miracolo, reale o fittizio, l'opera si completa soltanto quando il pubblico abbia fornito una propria interpretazione degli eventi. Poiché il mondo dell'interpretazione non può essere contenuto nell'ordine della materia visibile ma si dispiega nello spazio simbolico della possibilità, per mezzo dell'immagine invisibile "l'immaginario si conferma come un serbatoio di libere rappresentazioni, in grado di arricchire la percezione su scala multidimensionale" (Wunenburger, 1999: 117). Sintonizzandosi con l'immaginario dei suoi spettatori e condividendo con loro i caratteri della stessa identità nazionale, il drammaturgo entra in comunicazione col pubblico convertendo il teatro non soltanto nello spazio della riformulazione storica ma anche in quello del dialogo e della formazione reciproca. Portando sulla scena tematiche messicane, Usigli porta il Messico nel teatro e, soprattutto, porta il Messico ai Messicani.

Que México exista en la dimensión del teatro parece ser la impronta de los emprendimientos inagotables de Rodolfo Usigli, el propósito que impulsa sus más considerables aportaciones al arte y la cultura. Pero es quizá también la más sabia de sus conclusiones, tras el largo itinerario de su prolífico quehacer dramático y teatrológico. No se trata, según proponía el nacionalismo esencialista, de mexicanizar el teatro, sino de que México exista en el teatro (Tavira, 1996: 7).

Per questa ragione, la simbologia guadalupana di Usigli, che lui declina in tre categorie, religiosa, storica e nazionale, confluisce a nostro avviso in un'unica grande dimensione: quella popolare. La dinamica visuale di *Corona de luz* dimostra che la Virgen de Guadalupe è un'icona che vive della tradizione più antica e viscerale dello spirito della nazione.

Desde el punto de vista sociorreligioso es sorprendente que durante cuatro siglos y medio el acontecimiento guadalupano haya definido de una manera tan decisiva la cultura del pueblo mexicano, y que durante todo ese tiempo haya sido siempre una fuente de energía para la adhesión del pueblo a la fe católica, y un vínculo de unidad nacional (Nebel, 1995: 267).

Rappresentazione massima della protezione divina in cui l'orfana spiritualità messicana cerca riparo, l'immagine guadalupana diviene un mezzo imprescindibile di unificazione popolare. Come descrive Heredia nel suo già citato *Así debió pasar*, in cui troviamo espliciti riferimenti alla dimensione profondamente popolare del culto:

Qué mayor prodigio, dada la situación del indio según hemos visto, que abrazar EN MASA, la religión de sus conquistadores? Dígase lo que se quiera sobre la autenticidad de nuestra venerada imagen, nadie puede negar el hecho religioso-social de la conversión EN MASA de miles de miles de indígenas, que de otra suerte no se hubieran convertido TAN SINCRÉTICAMENTE a la Religión de Cristo, y que hayan perseverado en ella por cuatro siglos (Heredia, 1945: 60).

Heredia e Usigli si incrociano di nuovo sullo stesso palcoscenico ma questa volta occupando angoli opposti. Entrambi riconoscono la "popolarità" della fede guadalupana ma spiegano l'origine della devozione partendo da prospettive totalmente differenti. Nonostante giungano alla stessa conclusione, e cioè alla conversione del Messico al cristianesimo, Heredia trova la radice del culto nelle apparizioni, mentre Usigli, in un testo ambiguo come *Corona de luz*, confessa che la sola certezza di cui dispone è l'esistenza massiva di una devozione in cui si riflette una appartenenza culturale che trascende l'orizzonte strettamente religioso. Culla, radice e madre, "la Virgen de Guadalupe no es adorno: es destino" (Usigli, 1965: 63).

## 7.2 L'immagine a pezzi

Nella nostra introduzione alla neo-estetica guadalupana abbiamo accennato all'uso originale e innovativo che gli autori che stiamo analizzando hanno fatto dello strumento iconico. Come *Corona de luz*, anche *Cúcara y Mácara* non porta sul palco l'immagine tradizionale della *tilma* ma una camuffata versione siquitibumbiana che però verrà fatta esplodere. Se dunque Rodolfo Usigli aveva eliminato, come nessuno prima di lui, l'immagine sacra dall'orizzonte esperibile del pubblico, Óscar Liera, con un atto ancor più rivoluzionario, fa letteralmente a pezzi l'icona nazionale. Sebbene la distruzione dell'immagine avvenga fuori scena, la potenza simbolica del gesto è di enorme portata: utile all'architettura parodica della storia, rappresenta soprattutto l'espressione di una denuncia che, per mezzo dell'espedito iconoclasta, raggiunge una più profonda riflessione di carattere politico e religioso.

Confrontando la struttura di *Cúcara y Mácara* con la commedia del 1963, possiamo anche notare come tra le due opere ci sia un parallelismo chiasmico che riflette la stessa necessità

da parte dei due drammaturghi di ripensare la storia ufficiale ma partendo da differenti punti di osservazione. *Cúcara y Mácara*, infatti, capovolge il paradigma frode-miracolo di *Corona de luz* presentando, attraverso gli stessi personaggi, uno schema narrativo che si realizza nella formula inversa miracolo-frode. In Usigli si verifica l'apparizione nonostante l'organizzazione dell'inganno – evento che dimostra l'ambiguità della posizione usigliana, probabilmente più vicina alla versione apparizionista – mentre in Liera l'invenzione del miracolo costituisce, di conseguenza, la frode stessa. Se sullo scenario coloniale di Usigli i frati, il cardinale e il re lavorano al disegno di un nuovo simbolo identitario, al contrario sul palco di Liera, ambientato nel presente, i sacerdoti, il cardinale, il vescovo e il ministro si riuniscono per trovare una soluzione al problema della perdita del simbolo. Riportando in scena l'alleanza tra il potere politico e il potere religioso, *Cúcara y Mácara* rappresenta una continuazione moderna di *Corona de luz*. Diversamente da Usigli, però, che mette in dubbio l'origine miracolosa della devozione puntando tuttavia alla nascita di una fede futura che prescindendo dalla miracolosità della tela, Liera gioca con la tradizione guadalupana da una prospettiva contemporanea, in cui la finzione del presente si riversa automaticamente sulle finzioni del passato, annullando così quasi cinque secoli di guadalupanismo. In *Cúcara y Mácara* si sviluppa un effetto domino retroattivo che, a partire dalla disintegrazione dell'immagine, mette in discussione l'intero culto: poiché l'immagine originale può essere sostituita, allora non vi è alcuna garanzia che i fedeli abbiano sempre venerato l'icona acheropita che, a questo punto, probabilmente, non è mai esistita. Nella polemica di Liera possiamo ritrovare un'eco delle parole di Giovanni Calvino che nel suo *Trattato delle reliquie* condannava l'origine soprannaturale della Sindone:

Quando un sudario è stato bruciato, se ne è sempre trovato un altro l'indomani [...]. Si aveva un bel dire che era quello stesso che era stato prima, il quale s'era per miracolo salvato dal fuoco: ma la pittura era così fresca che il mentire non serviva a niente, se ci fossero stati degli occhi per guardare (in Mondzain 2006: 242).

La farsa del *come-se*, che descrive una variazione sul tema di una narrazione che, secondo l'autore, è fittizia fin dall'origine, non rappresenta quindi la teatralizzazione della *doxa*, ovvero di ciò che non-è, ma della *para-doxa*, ovvero di una "devianza in rapporto a una

doxa precedente” (Ricoeur, 1981: 37). Compiendo una demistificazione di un evento non-mistico, e cioè costruendo sulla frode originaria del *Nican mopohua* una serie di frodi secondarie, tra cui l’installazione di una copia, l’acclamazione di un finto santo e la costruzione di una grande menzogna di stato, l’autore denuncia le verità ufficiali della società messicana, mettendo in dubbio uno dei maggiori pilastri dell’identità nazionale.

### 7.2.1 *Cúcara y Mácara: una farsa iconoclasta*

Riproponendo una rielaborazione comica dell’esplosione avvenuta nel 1921, l’obiettivo di Óscar Liera non è certo quello di riscrivere gli eventi legati all’attentato quanto piuttosto scuotere la coscienza sociale del pubblico. Come abbiamo precedentemente analizzato nella sezione dedicata all’invisibilità dell’immagine in *Corona de luz*, allo stesso modo la disintegrazione dell’icona sacra di *Cúcara y Mácara* si connota di un significato che oltrepassa la mera relazione guadalupana e si proietta così nella sfera della critica sociale. Il gesto iconoclasta dell’autore è, infatti, carico di una profonda valenza simbolica che guida il pubblico verso una riflessione di carattere politico ancor prima che religioso.

L’esplosione di Liera, che osa contravvenire all’intoccabile sacralità dell’emblema nazionale, ci ricorda quanto avviene in *De cómo Guadalupe bajó a la montaña*, racconto di Ignacio Betancourt scritto nel 1976, proprio un anno prima della pubblicazione di *Cúcara y Mácara*. Non sappiamo se Liera conoscesse il racconto giovanile dello scrittore potosino, ma tuttavia ciò che risulta di grande interesse per la nostra analisi è il parallelismo stilistico e tematico che, probabilmente in maniera del tutto casuale, accomuna i due testi. Racconto comico e irriverente, *De como Guadalupe bajó a la Montaña* riproduce le peripezie di un gruppo di quattro giovani scapestrati provenienti da San Luis Potosí che decidono di rubare la tela dalla Basilica della Madonna di Guadalupe per poi chiedere un riscatto che li faccia uscire definitivamente dalla loro condizione di estrema povertà ed emarginazione. Il vero obiettivo della banda, dunque, non è, come potremmo pensare in un primo momento, sferrare un attacco contro il potere della Chiesa quanto, invece, denunciare la politica economica di Stato: come scrive l’autore in una delle note interne al testo, “en todo el cuento nunca llegan a entender que el problema es el puto sistema capitalista” (Betancourt, 1977: 33). Lo stile, molto più dissacrante e ironico rispetto alla farsa di Liera, non è però l’unico elemento di rottura con il panorama classico della

letteratura di genere. Ciò che rende il testo di Betancourt una novità assoluta, al di là del registro linguistico, è quella che appare a tutti gli effetti come una vera e propria esecuzione dell'immagine guadalupana. Nell'ultima scena, infatti, in un momento di intensa e mistica magia, la *tilma* "comienza a elevarse. Mujer. Viva. Super hermosa. Buenísima. Flotando con su manto de estrellas" (*ivi*: 53). Mentre l'immagine sospesa ascende al cielo, d'un tratto un proiettile la costringe a tornare sulla terra: "Magnífica la virgen sube. Ruega por nosotros. Llena de luz. Como virgen. Ruega por nosotros. Pero antes de llegar al cielo: PUM. La revienta una munición" (*ivi*: 54). Nello sparo che obbliga l'immagine a un'esistenza terrena, l'autore disegna la sua vendetta: bloccata nella sua ascensione, la Madonna non può più allontanarsi da quei figli che lei, a detta di Betancourt, stava tentando, con la sua fuga al cielo, di abbandonare alle precarie condizioni economiche in cui di fatto versa la repubblica messicana.

Assassinata da un colpo di pistola o dall'esplosione di una bomba, la Guadalupana di Óscar Liera e di Ignacio Betancourt rappresenta molto di più di una semplice icona religiosa. Nella sovrapposizione tra immagine e corpo, che porta gli autori ad attaccare *fisicamente* l'effigie, si realizza quella fusione tra Essere e Forma che permette di eliminare il referente dell'immagine attraverso l'eliminazione del suo *medium* materiale. "Uccidere" l'immagine è dunque possibile poiché non esiste più, nella costruzione simbolica dei testi, alcun grado di separazione tra il segno e il significato, tra la dimensione sensibile e quella trascendentale. In questo "atto iconico sostitutivo", in cui "i corpi vengono trattati come immagini, e viceversa" (Bredekamp, 2015: 137), la figura della Guadalupana, ormai convertitasi in un corpo dotato di una volontà propria, è scambiata per la Guadalupana stessa, e dunque può essere soggetta a tutte quelle alterazioni vitali a cui sono sottoposti i veri corpi di carne. Sulla scena di Liera assistiamo così alla rappresentazione di "una cultura che vive la tragedia della forma, il suo fallimento, configurandosi come duplicazione di interno ed esterno. La forma non capta più i suoi contenuti e si frantuma" (Breidbach – Vercellone, 2010: 42).

All'interno della struttura semantica di *Cúcara y Mácara* il problema della presenza, e dunque della visibilità, dell'immagine viene dibattuto su due fronti opposti. La voce isolata del Sacerdote 1, che invita i suoi confratelli a sfruttare la sparizione della tela per ricostruire una spiritualità rinnovata, lontana dal culto alle immagini, è costretta a

confrontarsi con la macchina dei grandi poteri di stato che invece richiedono di ripristinare il regime del visibile.

SACERDOTE 1: [...] Hermanos, aprovechemos esta oportunidad que nos manda el Señor para que volvamos a Él. Retiremos las imágenes de los templos y dejémosle un espacio a Él, al Señor... (Liera, 2003: 163).

Nelle suppliche del sacerdote, *alter ego* di Liera, si fa evidente la posizione iconoclasta del drammaturgo che, disintegrando l'immagine di culto, indirizza lo sguardo dello spettatore verso una fede libera e slegata da qualunque costruzione mediata. Óscar Liera, di profonda formazione cattolica, sa bene cosa rappresenti l'icona sacra per il fedele ed è assolutamente consapevole della funzione strumentale che essa svolge nell'elevazione dello spirito. Di fatto, come scrive Boris Bobrinskoy, "l'uomo stesso è un essere sacramentale per natura e ha bisogno del veicolo dei sacramenti e dei simboli per raggiungere la comunione con l'Invisibile. Per il tramite dell'icona si instaura una vera relazione tra il credente e il mistero rappresentato" (Bobrinskoy, 1991: 10). L'esplosione dell'immagine, quindi, non deve essere letta nell'ottica di un rinnegamento della fede, ma piuttosto come la presa di coscienza di un uomo che auspica una spiritualità che superi l'approccio idolatrico e volga lo sguardo verso il trascendente che si cela oltre l'immagine.

SACERDOTE 1: [...] ¿necesitamos intermediarios para hablar con nuestro Padre? ¡Pregunto! Hablemos con el pueblo y expliquemos lo sucedido, llevemos a todos los fieles directamente al Señor, al Espíritu Santo... (Liera, 2003: 153-154).

Come Rodolfo Usigli aveva eliminato dalla scena il mantello del veggente indigeno, per costringere il pubblico a ricercare l'immagine invisibile direttamente nel proprio immaginario, allo stesso modo Liera distrugge l'immagine siquitibumbiana-guadalupana per obbligare lo spettatore a mettere in discussione la propria relazione con l'oggetto di culto e a ripensare la propria collocazione all'interno dello spazio sacro. L'atteggiamento di Liera, dunque, lontano dall'iconoclastia delle origini che rinnegava qualunque immagine pretendesse di rappresentare il sacro, tende invece al rifiuto di quelle immagini che, svuotate dei loro significati trascendentali, finiscono per esaurirsi nella finitudine

della materia. In *Cúcara y Mácara* non vi è quindi la condanna dell'immagine guadalupana per la sua intrinseca natura iconica ma per l'uso materialistico che il fedele ne ha fatto.

Profondamente affascinato dal sincretismo dell'iconografia guadalupana, l'autore non mira ad annullare il simbolo religioso dall'orizzonte culturale messicano quanto a dimostrare che è possibile e necessario ritornare a una relazione con il sacro che non prevede necessariamente una mediazione iconica, soprattutto quando questa assume l'aspetto di una devozione idoltrica:

SACERDOTE 1: [...] Recomencemos con los principios básicos del monoteísmo de nuestra religión, adoremos únicamente al Espíritu Santo, y dejemos el culto de las demás imágenes comenzando con la oportuna destrucción de la Virgen de Siqui (*ivi*: 154).

L'icona, allora, frammentata, distrutta e perduta, viene letteralmente giustiziata alla maniera di quella che nell'Europa medievale veniva denominata *executio in effigie*, ovvero un'esecuzione che in assenza dell'accusato veniva operata sulla sua immagine. Pratica diffusasi soprattutto in Italia, la pubblica condanna attraverso scritte infamanti, impiccagioni, roghi, decapitazioni e altre penose torture corrispondeva, sebbene inflitta a vessilli, ritratti e fantocci di cera, a una reale condanna capitale. "Da questo punto di vista l'*executio in effigie* è quindi un'affermazione simbolica, ed esemplifica, o addirittura esagera, il tipo di punizione che il reo avrebbe ricevuto se fosse stato presente o fosse stato vivo" (Freedberg, 2009: 385). Nella confusione delle forme si realizza dunque la fusione delle sostanze che fa sì che Liera possa definitivamente giustiziare il simbolo di una religiosità, ormai da tempo fossilizzatasi esclusivamente sull'immagine, che ha disimparato a guardare a ciò che si erge oltre la materialità dell'oggetto. "Quando un'icona cessa di essere un'immagine, diviene un idolo", scrive Marie-José Mondzain, e "l'idolo non è altro se non [...] un'immagine che bisogna uccidere" (Mondzain 2006: 229). Facendo a pezzi l'immagine guadalupana, Liera non compie un atto di infamia, che alla stregua di una *damnatio memoriae* condanni all'oblio la *morenita*, ma un sacrificio della sua icona allo scopo di ristabilire una giustizia morale che ripristini l'ordine nell'organizzazione visuale della sfera spirituale. *Cúcara y Mácara*, estendendo al piano etico il paradigma del come-se, porta al patibolo l'immagine della para-doxa secondo cui

l'idolo non è semplicemente "immagine del falso" ma "immagine falsa di ciò che è vero" (*ivi*: 223).

L'esecuzione di Liera, però, è destinata a fallire e l'autore deve arrendersi alla "iconocrazia" (*ivi*: 192) di una collettività che ha bisogno di un simbolo da venerare.

MINISTRO: (*Totalmente desconcertado.*) Es que... es que... eso es imposible, imposible. Que alguien queme la bandera, que se rían de nuestro himno, que fundan el escudo para hacer monedas; todo lo toleraría el pueblo, pero la desaparición de la Virgen de Siqui ¡nunca! (Liera, 2003: 161).

L'immagine guadalupana, infatti, incarnando nel suo corpo simbolico l'identità culturale del Paese, si tramuta di conseguenza nel corpo reale della nazione. "Un campo in cui la sostituzione di corpo e immagine assume una dimensione peculiare è quello dei simboli di sovranità. Almeno sul piano metaforico, essi traggono da sempre la loro autorevolezza dall'idea di valere al pari di una 'immagine vera'" (Bredenkamp, 2015: 153). La rappresentazione del vuoto dell'icona politica equivale, allora, a un vero e proprio vuoto di potere, che fa precipitare Chiesa e Stato in un clima di smarrimento identitario.

MINISTRO: Permítanme, tengo que llamar al presidente, le molesta mucho ser el último en enterarse; llamaré también al ministro de guerra y al jefe de departamento de investigaciones (Liera, 2003: 162).

Consapevole che "el nacionalismo es la premisa ideológica de la unidad y la consecuencia orgánica de la fuerza del Estado" (Monsiváis, 1992: 448), il ministro si preoccupa di mantenere intatta la struttura simbolica che sostiene l'autorità del potere politico. Se il simbolo iconico è produttore di narrazioni simboliche che a loro volta plasmano la percezione della realtà nazionale, l'immagine guadalupana rappresenta allora "un arsenale di simboli" (Tuñón, 2006: 112) capace di conformare i contorni della patria immaginata sul proprio universo di significato. "Metafora culturale che, sovrapponendosi al corpo anatomico e differendo da questo, racchiude riti, simboli e miti nazionali" (Cattarulla, 2006: 13), il corpo iconico del simbolo garantisce la salvaguardia del controllo della sfera visuale e quindi dell'identità di un'intera collettività. La distruzione dell'immagine guadalupana, emblema che per il suo intrinseco legame con la storia

messicana si configura come un “corpo sociopolitico” (Wunenburger, 1999: 375), getta il Paese nel caos: perduto il simbolo che nel suo sincretismo iconografico incarna la rappresentazione della nazione, le alte sfere del potere politico ed ecclesiastico devono urgentemente arginare l’“icono-crisi” (Latour, 2009: 291) in corso per riappropriarsi del dominio dell’orizzonte visuale, reale e immaginifico, della popolazione. Se di fatto “i veri padroni sono i padroni dei segni e dei simboli” (Mondzain 2006: 230), riassumendo il controllo delle strategie visuali attraverso la ricollocazione di un’altra immagine, il ministro e il cardinale torneranno ad impugnare il controllo politico, economico e spirituale della nazione.

Con l’installazione del falso d’autore si verifica sulla scena un doppio atto iconico sostitutivo: come la *persona* di Maria viene inizialmente scambiata con il suo corrispettivo *in effigie*, successivamente questo viene ri-scambiato dalla copia. In questa doppia riconversione iconica si manifesta, pur sotto la veste comica della farsa, una grande accusa da parte del drammaturgo che porta in scena la vera *idolatrizzazione* della tela guadalupana. Nel momento in cui ciò che più conta nella vita spirituale della nazione è la presenza di un’immagine, di qualunque natura essa sia, automaticamente si sgretola davanti agli occhi del pubblico il valore originale dell’icona sacra.

### 7.2.2 La risata sovversiva

Come Usigli aveva affidato alla costruzione anti-storica la riformulazione della tradizione ufficiale, lo strumento a cui Óscar Liera ricorre nella sua presentazione critica della paradosa guadalupana è ovviamente l’ironia della farsa. Il testo anticipa la sua ricchezza umoristica già a partire dal titolo dell’opera e dalla Madonna a cui questa è dedicata. I nomi delle veggenti Cúcara e Mácara, infatti, derivano da una filastrocca per bambini: “De tin marín, de do pingüe, Cúcara, Mácara, títere fue, yo no fui, fue Tete, pégale, pégale, que éste fue”. Il nome della Virgen de Siquitibum, mantenendo sempre una stessa origine popolare, è invece l’inizio di un grido di esultanza ed incitamento appartenente per lo più all’ambito calcistico: “Siquiti bum, a la bin, bun, ban!”. Dopo aver compreso fin da questi primi elementi lo stile dell’opera, che si confronta con la tradizionale serietà del tema guadalupano attraverso l’ironia di uno scioglilingua e di un coro da stadio, l’autore ci introduce nel suo schema parodico già dalle indicazioni contenute nelle prime didascalie,

in cui ci avverte che il luogo in cui si svolge l'azione "es sagrado, más por tratarse de un teatro, que por tratarse de la sacristía" (Liera, 2003: 145). Come è ovvio, data l'identità dei personaggi, obiettivo principale della macchina grottesca dell'opera sono i religiosi, ridicolizzati per i loro atteggiamenti ora lascivi e misogini, ora superstiziosi e venali, per nulla consoni a uomini che dovrebbero rappresentare il massimo esempio di sobrietà e compostezza morale. Nel suo attacco contro la Chiesa dei festini e delle tangenti, Liera si appropria delle maschere grottesche della Commedia dell'Arte e, senza alcuna pretesa di una maggiore introspezione psicologica dei personaggi, disegna il quadro comico di una struttura ecclesiastica troppo lontana dai valori originali del Vangelo. Si alternano così sul palcoscenico della farsa il vescovo donnaiolo contro il cardinale misogino, il sacerdote dotto e moralista contro il frate ingenuo e credulone, le suore esperte di politica e relazioni sociali contro il ministro maldestro e poco utile alla risoluzione del caso. Leggiamo, ad esempio, nella scena dell'arrivo del cardinale:

CARDENAL: Hermanos, hemos caído en un trance muy doloroso, nuestra santísima madre de Siqui nos ha abandonado. ¿Qué castigo nos espera a nosotros pecadores? ¿Qué será de nuestra grey amada? ¡¿Qué mano asesina e impía tuvo el atrevimiento de cometer tan sacrílego atentado?! ¡¿Dónde estaba yo cuando se cometió tan nefario acto?!

SACERDOTE 5: Estaba Usted, su eminencia, en otra fiesta [...] aunque según su secretario usted había ido a visitar enfermos... (*ivi*: 149).

Lo stesso cardinale che, nel cacciare via le due donne convocate dal vescovo, accenna alla vera natura del problema:

CARDENAL: Pues no quiero faldas en este asunto (*Recapacita*), es decir no quiero mujeres y punto. Lo que vamos a tratar no tiene nada que ver con problemas religiosos, ni teológicos, ni filosóficos... (*ivi*: 151).

La distruzione dell'icona, dunque, comporta conseguenze non di carattere religioso, come ci si aspetterebbe per la perdita di un oggetto sacro, ma piuttosto complicazioni di natura economica visto che, come spiega il Sacerdote 3, "la santa basilica recauda más lismonas que todas las iglesias juntas" (*ivi*: 155). La figura che incarna la massima carica satirica dell'intera opera è senza dubbio quella di fra' Elgarberto, caricatura esasperata di un personaggio inetto e sprovvisto, riflesso di una certa religiosità popolare fatta di feticci e

superstizioni. Interessante notare nei dialoghi del frate la presenza di alcune citazioni indirette che rimandano, inequivocabilmente, a *Retablo de Nuestra Señora de Guadalupe*, opera teatrale di Xavier Icaza del 1931.

FRAILE: Su sapientísima, su Sapi, nos quedamos solos, huérfanos, nos abandonó nuestra santísima madre; nos ha dejado!

[...]

FRAILE: Su Sapi, estamos solos; ya no tenemos en quien creer, se fue nuestra madre, sólo dejó el polvo de sus piés (*ivi*: 157).

Confrontando questi brevi passaggi con il testo di Icaza, appariranno evidenti le corrispondenze:

*La voz lejana de los coros de inditas*

¿Por cuánto tiempo nos tendrá abandonadas nuestra Madre? ¿No volverá a nosotras? Nos hace falta... estamos huerfanitas... Santa María, Madrecita nuestra... Ven a nosotras... Estamos huérfanas y solas (Icaza, 1955: 13).

Il rimando indiretto a *Retablo de Nuestra Señora de Guadalupe*, che racconta la condizione di orfanità spirituale sofferta dalla popolazione indigena, fa sì che il linguaggio comico di Liera ridicolizzi il cardinale ("su Sapi"), il frate, la figura indigena paradigmatica di Juan Diego e l'ipotesi di Icaza in un'unica mossa. La desacralizzazione del discorso di *Cúcara y Mácara* si fa più pungente, però, soprattutto verso la conclusione dell'opera, quando l'euforia dovuta all'arrivo del miracolo risolutore sottoscritto da madre Espectación e madre Angustias, nomi che automaticamente producono un evidente effetto parodico, sembra liberare i presenti da qualunque compostezza formale. Di fatto, mentre fra' Elgarberto viene osannato e istruito sulla versione della apparizione di cui è stato – senza accorgersene – testimone, la scena assume sempre più l'aspetto di una grande festa disordinata, in cui il vescovo, spogliandosi dell'abito talare, si lancia contro il cardinale in uno sfogo carnevalesco:

OPISBO: (*Al cardenal. Se quita la sotana*). En este momento somos iguales, la complicidad del milagro me libera de ti y así, libre de la pinche obediencia pendeja con la que nos manejan, podré gritarte lo estúpido que eres. Viva la libertad, vivan las mujeres; lo mejor de la creación. ¡Vivan las milagreras! (Liera, 2003: 168).

[...]

OPISBO: (*Al cardenal*). Eres un misógino asqueroso, eres tan decadente como la Iglesia que representas; fundada con los mismos vicios de la decadente Roma. Eres como un emperador romano desquiciado del sexo (*ivi*: 169).

Il ministro, “que ha sido observando todo con detenimiento”, assiste ai margini di questo spettacolo inusuale e, tra gli schiamazzi dei frati che gridano al miracolo, confessa: “No entiendo por qué la Iglesia y el Estado están separados si son la misma cosa. ¡Qué raro! ¡Qué raro!” (*ivi*: 170). In una nota dell’autore a fine commedia incontriamo poi il testo della “Marcha para la canonización de Elgarberto”, canzone che accompagnava la processione finale del nuovo santo veggente:

[...]

Y todos tus deseos  
la prieta cumplirá,  
Santo Elgarberto  
tu pueblo te honrará.  
Siquitibum, siquitibum,  
la Virgen ya llegó,  
Siquitibum, sí...  
la Virgen lo eligió.  
Siquitibum...  
al fraile enalteció,  
Siquitibum...  
un santo nos dejó (*ivi*: 172).

Questa conclusione, che l’autore concorda insieme al regista Enrique Pineda in un momento anteriore alla prima rappresentazione del 1980, acquista un significato profetico, e dunque doppiamente ironico, per il lettore che avrà assistito, a distanza di ventidue anni, alla vera santificazione di Juan Diego, avvenuta il 31 luglio 2002. “Si alguna semejanza hay entre esta obra y algún hecho de nuestra historia”, aveva scritto Jorge Ibargüengoitia ne *El atentado*, “no se trata de un accidente, sino de una vergüenza nacional” (Ibargüengoitia, 1962).

La rappresentazione parodica dei meccanismi immorali del sistema Stato-Chiesa, con cui l’autore “se ríe de nuestros defectos como mexicanos pero también busca hacer reír denunciando nuestros vicios y corrupción como humanos” (Hernández Sandoval, 2001: 39), non resta però nell’ambito del grottesco e raggiunge riflessioni di carattere etico che

portano lo spettatore ad interrogarsi circa la propria percezione della realtà politica e religiosa nazionale. Di fatto, diversamente da quanto scrive Partida Tayzan (2003: 15), siamo convinti che proprio la rappresentazione parodica, a tratti scomposta, di un sistema viziato e corrotto costituisca l'espressione di un vero dramma sociale.

La polemica anticlericale è da leggersi, però, attraverso la prospettiva di quell'inquietudine religiosa che fin dalla prima adolescenza ha segnato la crescita spirituale di Óscar Liera. Attivista cattolico quasi sul punto di entrare in seminario, il drammaturgo si racconta nei suoi diari profondamente amareggiato e deluso dalla comunità cristiana. Sentendosi un predestinato chiamato a risolvere le ingiustizie del mondo, Liera è ossessionato dall'idea di poter liberare la Chiesa da immoralità e corruzione attraverso un teatro di denuncia che prende sempre più la forma di un mezzo di espiazione morale e purificazione sociale. Il registro umoristico costituisce per Liera il luogo della catarsi in cui il pubblico, dopo aver assistito alla ridicolizzazione delle contraddizioni sociali del Paese, è chiamato a reagire con un'azione reale e concreta nel contesto individuale e collettivo di appartenenza. Secondo l'autore, infatti, "la risa es subversiva" (Liera in Pineda Baltazar, 1984a) perché attraverso l'esagerazione del quotidiano è possibile sensibilizzare lo spettatore e guidarlo verso un miglioramento del proprio intorno culturale. "Él sabía", racconta Fernando de Ita, "que un buen cuento de Borges o un buen poema de Paz pueden revolucionar nuestra conciencia del mundo más allá de cualquier discurso político" (in Chabaud, 1990). Nell'ottica iconoclastica di *Cúcara y Mácara*, che sovverte il regime del visibile, rompe la tradizione religiosa e confonde l'ordine della storiografia ufficiale, è dunque compresa una missione etica che aspira ad oltrepassare la messa in scena della farsa per proiettarsi verso la ricostruzione di una dimensione più giusta e umana. "Por ello", scrive il critico e drammaturgo Jaime Chabaud, "hablar de Óscar es hablar de un luchador social, de un artista que no se contentaba con comentar su realidad en las fronteras que le son propias, sino gritaban en voz alta cuanta injusticia le parecía debía denunciarse" (in Regnier Petatan, 1990). La missione risanatrice e salvifica della sua poetica drammatica si riflette in *Cúcara y Mácara* non attraverso il rifiuto del simbolo guadalupano, "sincretismo maravilloso" (Liera in Pineda Baltazar, 1984a) a cui Liera dedica anche i suoi studi universitari con la tesi "Técnicas narrativas en las *Memorias* de fray Servando Teresa de Mier", ma nella

condanna della “manipulación del pueblo, que a través de los mitos ejercen tanto el clero como el Estado” (Liera in Vega, 1988). Anticlericale ma non antireligioso – e men che meno anti-guadalupano – Liera è profondamente ancorato a una ferrea morale del sacro tanto che, secondo la testimonianza dell’attore Jesús Ochoa, “trabajar con Óscar Liera era como trabajar con un sacerdote” (in Blancarte – Partida, 1992).

L’esplosione guadalupana, allora, non può rappresentare la semplice desacralizzazione della devozione nazionale quanto, al contrario, un grido disperato che l’autore lancia ai suoi contemporanei affinché, uccidendo il vitello d’oro e ricomponendo l’icona sacra, sappiano decostruire l’inganno e ritornare alla verità. Come i tagli inflitti sulla tela di Fontana, Liera squarcia lo scialle delle veggenti disintegrando, per estensione, un intero immaginario visuale, per invitare i suoi spettatori alla scoperta di ciò che si cela oltre la superficie della rappresentazione. “Tutti hanno creduto che volessi distruggere”, confessa Fontana, “ma non è vero, io ho costruito, non distrutto, è lì la cosa” (in Franzini, 2001: 144). Allo stesso modo, anche Jackson Pollock racconta i suoi assalti alla tela come un mezzo per raggiungere la dimensione oltre la materia: “Non ho paura di apportare modifiche, distruggere il quadro ecc. [...] Provo a farlo parlare” (in Bredekamp, 2015: 217). Al di là della lacerazione dell’immagine, infatti, giace il senso profondo a cui il drammaturgo e gli artisti vogliono condurci. La distruzione simbolica dell’esplosione, allora, buca la dimensione del visibile che si apre allo spazio del significato: sfondando il “muro amniotico della visione” (Moresco, 2002: 107), lo sguardo rompe la pellicola della materia distorta e crea, proprio a partire dall’immagine invisibile, la propria percezione del reale.

L’utopia di un’iconoclastia morale, però, risulta infine fallimentare e una volta raccolti i pezzi dell’immagine esplosa si corre alla riaffermazione di un nuovo ordine simbolico che legittimi la sovranità di un’egemonica retorica visuale. Tradito dal Sacerdote 1, personaggio a cui l’autore aveva consegnato la propria voce ma che al concludersi dell’opera si lascia inaspettatamente affascinare da una artificiale miracolosità, Liera si arrende alla tragicità della scena: esaltazione festosa di un evento pseudo-soprannaturale, la farsa si tinge di quella silenziosa rassegnazione che, nel rumore della processione finale, disegna l’exasperazione di un grande vuoto.

### 7.3 L'immagine vuota

Con l'immagine vuota di Miguel Ángel Tenorio giungiamo alla conclusione di questo percorso nella fenomenologia teatrale dell'icona sacra con l'ultima esperienza visuale del *Nuovo Teatro Guadalupano*. I testi analizzati ci hanno accompagnato alla scoperta di un'antropologia dell'immagine che, per mezzo di una sempre diversa manipolazione dell'oggetto iconico, ha aperto nuove prospettive ermeneutiche all'indagine sull'identità nazionale messicana. Studiando le strategie visuali di *Travesía guadalupana* – che, come abbiamo già ricordato, trovano in questa sede la loro proposta di lettura mai presentata prima – metteremo in luce la critica politica e religiosa che Tenorio mette in atto grazie ad un'immagine dapprima vitalizzata ed infine svuotata della sua stessa essenza estetico-spirituale.

Come vedremo nel corso della nostra analisi, l'opera di Tenorio rappresenta uno spazio di congiunzione tra il testo di Usigli e quello di Liera. Nella dimensione del super-*tiempo* in cui l'uomo messicano “no cree ya sino en la Virgen de Guadalupe y en la Lotería Nacional” (Paz, 1973: 13), la riflessione intorno all'identità nazionale su cui poggia il discorso di *Corona de luz* viene rielaborato in *Travesía guadalupana* partendo proprio da quella critica iconoclasta che, se in *Cúcara y Mácara* aveva vestito i panni della farsa, ora assume un tono molto più tragico e personale. La rielaborazione anti-storica della verità, che gioca con l'invisibilità della tela miracolosa e l'architettura del come-se, che distrugge il *medium* iconico per costruire un nuovo accesso alla dimensione del sacro, confluiscono in Tenorio in un'unica e più profonda analisi esistenziale: spostando il punto di vista, l'autore non si preoccupa più del problema dell'immagine ma traccia una nuova traiettoria d'indagine sulle modalità attraverso cui l'Uomo si relaziona con l'universo della trascendenza per mezzo dello strumento iconico.

#### 7.3.1 *Travesía guadalupana* e l'incarnazione dell'icona

Grande punto di forza dell'opera è certamente la scelta dell'autore di portare in scena non più l'immagine della tela *juandeguiña* ma un vero e proprio soggetto parlante. Sebbene l'espedito non sia nuovo alla tradizione drammaturgica di genere, che di fatto trova la sua prima personificazione scenica proprio nel prototipo del *Nican mopohua*, la *Travesía* di

Tenorio ci racconta l'inedita incarnazione della Madonna che, uscendo dalla cornice dell'altare, prende forma in un corpo reale di donna:

*Ante este silencio y esta ausencia de movimiento, la imagen de la Virgen empieza a cobrar vida. Todo se va oscureciendo y sólo un gran resplandor va apareciendo detrás de la imagen. Es un resplandor que es como fuego. Y hay también un sonido que es como fuego. Y a un tiempo, la oscuridad, salvo por el resplandor, es total (Tenorio, 1996: 362).*

Lo stile quasi biblico della didascalia che apre la prima scena ci introduce con tono solenne al grande miracolo a cui stiamo per assistere. La luce di fuoco, che ci ricorda il rovelto ardente in cui Dio si manifesta a Mosè nel Libro dell'Esodo, e l'oscurità che circonda la fiamma, che ci riporta alla grotta dell'incarnazione di Cristo, assumono nei primi istanti dell'opera una fortissima carica simbolica. Se pensiamo poi al "gran resplandor" come a una citazione implicita dei versetti dell'Apocalisse 12 di San Giovanni che, come abbiamo visto nell'esegesi di Miguel Sánchez del 1648, rappresenta la profezia divina che in quel "segno grandioso" trova il fondamento teologico dell'apparizione del Tepeyac, capiamo che quanto sta avvenendo sul palco è davvero qualcosa di soprannaturale. L'immagine si muove e, come animata da un alito divino, prende vita ed esce dal quadro, abbandonando quella "posizione insulare" (Simmel in Pinotti, 1997: 211) a cui la cornice la costringeva. Se dunque la cornice chiude ed esclude il dipinto, "isola immaginaria che fluttua, circondata dalla realtà da ogni parte" (Ortega y Gasset in Brazzoli, 1997: 225), la dissoluzione dell'immagine rappresenta, nel superamento della frontiera fisica, il passaggio dalla forma ideale della dimensione immaginifica all'acquisizione di una nuova forma della realtà. Come se il drammaturgo avesse preso alla lettera le parole di Rodolfo Usigli, che aveva scritto nel primo prologo di *Corona de luz* che "la Virgen de Guadalupe es tridimensional" (Usigli, 1965: 53), Miguel Ángel Tenorio realizza la *tridimensionalizzazione* dell'immagine, che da figura piatta e bidimensionale si materializza in un'icona di carne.

L'immagine immobile della tela, che prende forma e movimento nel corpo di Guadalupe, si presenta agli occhi dello spettatore come una forma inversa di *tableau vivant*: nate in epoca ellenistica e diffuse poi soprattutto durante il Rinascimento, le immagini viventi mettono in scena corpi immobili che riproducono perfettamente dipinti, affreschi, arazzi,

sculture e bassorilievi. Elevati a opere d'arte e incastonati in un'innaturale fissità, i corpi degli attori vengono percepiti dall'osservatore come vere e proprie immagini. Paradossalmente, infatti, la loro "vitalità" viene repressa e strozzata da una posa bloccata sul fermo immagine che fa sì che il corpo si uniformi totalmente alla materia che rappresenta, finendo per rendere la composizione più morta che viva. Al contrario, l'immagine guadalupana di Tenorio mette in atto la rivitalizzazione delle tela che, portando in scena una figura mobile, articolata, indipendente, perde la sua qualità di immagine e viene percepita dallo spettatore come un corpo a tutti gli effetti. Proprio come avviene in *Cúcara y Mácara*, sebbene attraverso modalità sceniche differenti e con altrettanto differenti obiettivi semantici, anche nella *Travesía* di Tenorio si produce quell'atto iconico sostitutivo (Bredenkamp, 2015: 137) secondo cui il corpo di Maria si sostituisce all'icona fissa della Madonna e Guadalupe assume l'identità di un vero personaggio umano. La tela dunque si attiva, come rianimata dallo Spirito che soffiò su Eva, passando da uno stato di morte (immagine) a uno stato di vita (corpo).

Dal punto di vista puramente estetico, possiamo ora leggere le tre opere che stiamo analizzando secondo le tre categorie che sono alla base dell'antropologia di Hans Belting (2001; 2009): il *medium*, l'immagine e il corpo. Come abbiamo visto nei paragrafi dedicati a *Corona de luz*, Rodolfo Usigli elimina tutti gli elementi dall'orizzonte della percezione visibile fatta eccezione per l'immagine, che sorge nella dimensione sovrasensibile dell'immaginario; in *Cúcara y Mácara*, invece, sebbene l'esplosione avvenga fuori scena, possiamo affermare che Óscar Liera procuri alla vista interiore del pubblico sia l'immagine che il *medium* materiale in cui questa è contenuta; infine, rispettando un *crescendo* che nell'evolversi del *Nuovo Teatro Guadalupeño* sviluppa sempre più a fondo i processi legati alla visibilità dell'immagine, nell'opera di Tenorio lo spettatore partecipa alla presenza di tutti e tre gli elementi. Se dunque Usigli lavora sull'"oggetto iconico mentale" e Liera sulla "cosa fisica", Tenorio condensa nel "soggetto iconico" (Husserl in Franzini, 2001: 37) una *iper-icona*, che in sé contiene Essere e Forma, segno e significato, corpo e immagine, *medium* e referente e la Guadalupe che appare nei primi istanti di *Travesía guadalupana* costituisce la rappresentazione contratta di tutte le espressioni materiali e spirituali della Madonna. Nel momento, però, in cui viene a mancare la coincidenza della materia con lo spirito e viene rotta la relazione con la dimensione

esclusivamente iconografica, Guadalupe perde la sua qualità di *effigies* e si trasforma in tutto e per tutto in *corpus*. Nell'incarnazione dell'icona, la Vergine messicana non acquista soltanto delle membra di carne ma assume, nella materialità del *medium*, anche il riflesso di una personalità umana.

Le immagini della persona [...] ci mostrano il corpo fenomenico nel quale l'uomo si incarna ed esercita il proprio gioco delle parti. Noi stessi abbiamo un corpo fenomenico nel quale, allo stesso modo, ci rappresentiamo *in corpore* così come vogliamo essere rappresentati se ci consideriamo *in effigie* (Belting, 2013: 110).

Secondo l'osservazione di Belting, dunque, esiste una corrispondenza lineare, o quanto meno desiderata, tra ciò che è la nostra persona, intesa come l'insieme delle caratteristiche fisiche e delle qualità interiori, e ciò che è contenuto nell'immagine della sua forma. Assumendo allora una certa forma umana, Guadalupe assume anche una certa personalità: non sarà dunque la materializzazione della *morenita* universale, così come ci viene presentata dalla tradizione cristiana, ma la presentificazione fisica di una Guadalupana dotata di una personale declinazione umana. Prendendo *quel* corpo, sul palcoscenico di Tenorio nasce *quella* specifica Guadalupe. Una Guadalupe contrassegnata da una profonda umanità, che decide di distaccarsi dalla cornice perché mossa da un'unica grande preoccupazione: raggiungere tutti coloro che si affidano a lei per cercare di offrire una soluzione concreta che metta fine alle loro sofferenze.

GUADALUPE: Cómo me duele todo este tumulto de gente que implora, que hace penitencia, que baila, que bebe, que jura, que agradece, que recuerda, todos quieren ayuda, pero siento que yo ya no puedo ayudarles. Me siento prisionera de mi propia imagen. Quiero salir de aquí. Ir a la tierra, al mundo de los hombres. Ya no quiero vivir aquí adentro. Quiero salir. Voy a salir (Tenorio, 1996: 362).

La Guadalupe di Tenorio, incarnandosi, va incontro al mondo tridimensionale dello spettatore assumendo, alla stregua del Cristo, la condizione stessa dei suoi figli. Scegliendo di prendere un corpo di carne, Guadalupe non solo può materialmente muoversi verso il mondo degli uomini ma può *sentire* ciò che gli uomini sentono, avendo assunto su di sé la medesima veste mortale. Non a caso le prime parole che Guadalupe pronuncia, ancora prima di muovere il primo passo, rispondono a un profondo

sentimento di compassione da cui trarrà la forza, nonostante il divieto di Dio, di abbandonare la sua cornice per andare incontro a un mondo di anime disperse, confuse e sofferenti. Proprio l'umanità della Madonna è allora la vera grande protagonista di *Travesía guadalupana*, un'umanità che forse prima d'ora non aveva ancora mai calcato il palcoscenico del teatro guadalupano.

GUADALUPE: Lo que quiero es ir a vivir entre ustedes, ser como ustedes, sentir como ustedes. Quiero hacer algo que de verdad los ayude (*ivi*: 363).

Distaccandosi dalla fissità della tela, Guadalupe non solo abbandona la dimensione dello spazio sacro per introdursi nello spazio pagano degli uomini, ma soprattutto si lascia alle spalle lo stereotipo che per secoli l'ha disegnata come una figura passiva e inerme, causa di una certa immobilità che gli stessi Messicani si attribuiscono. Non più madonna della rassegnazione, Guadalupe è invece una donna aperta al mondo, pronta a vivere sulla sua nuova pelle la precarietà dell'esperienza terrena. Donna dell'azione e del cambiamento, Guadalupe è risoluta a realizzare il suo progetto senza lasciarsi intimidire dalle minacce di Coatlicue, Coyolxauhqui, Huitzilopochtli e Tezcatlipoca. Portando l'immagine fuori dallo spazio passivo dell'immobilità, l'autore rivoluziona l'immaginario messicano e porta in campo una Madonna autonoma, indipendente, desiderosa di agire concretamente.

COATLICUE: Tonantzin, te quiero dar una última oportunidad para que te regreses a tu altar. La tierra de los hombres no es un lugar para ti. Verás a muchos que te adoran que son más hijos de Tezcatlipoca que hijos tuyos. Regrésate a tu **lugar vacío** y mantente siempre pura, inmaculada, siempre virgen, siempre inocente.

GUADALUPE Tus palabras son fuego y queman, Coatlicue, pero **ya no puedo ser inocente**. En estos breves momentos en que he estado en el mundo de los hombres, he visto lo que dice Tezcatlipoca. Los hombres sólo se acuerdan de la misericordia en medio de la catástrofe. Ni antes ni después. Y eso me entristece. Pero son mis hijos y no los voy a abandonar. Al contrario, voy a seguir adelante con lo que me he propuesto. Por lo tanto, Coatlicue, te agradezco tu última oportunidad, pero no la acepto. Te la devuelvo (*ivi*: 378).

La *Travesía* ci consegna allora una donna profondamente lontana dalla Maria del "sì" dell'Annunciazione: Guadalupe, non più "serva del Signore" (Lc 1, 38) che accoglie la volontà dell'Altissimo, è invece la Madonna del rifiuto, della disobbedienza, della

ribellione. Una madonna radicalmente umanizzata, proprio come ci appare nella scena del bagno di purificazione:

GUADALUPE: [...] Lo que yo te ofrezco y te pido aceptes aquí es mi arrepentimiento por todo aquello que yo repruebo de mí y que con esta confesión me purifique y obtenga tanto de ti, como de mí, la fuerza necesaria para encontrar mi camino, el verdadero camino que será el que sea mío. El que yo misma me trace con verdad. Mi camino, que podrá ser concordante con tu voluntad o no. Pero será mi camino. Será mi verdad. Será mi fuerza. Así sea (Tenorio, 1996: 395-396).

Durante il rito di penitenza, infatti, Guadalupe si confessa più a se stessa che a Dio, spodestando il "creador de todas las cosas" (*ivi*: 395) dal suo trono di sommo giudice. Nell'incarnazione dell'icona, quindi, come risulta evidente dal passaggio appena citato, l'opera porta in scena non solo un'antropomorfizzazione di tipo estetico ma una vera umanizzazione della figura celeste di Maria. Rompendo qualunque legame di dipendenza gerarchica con la dimensione divina per immergersi definitivamente in quella terrena, la neo-Guadalupe risponde esclusivamente alla propria volontà, intraprendendo una *travesía* che la porterà alla scoperta di dolorose consapevolezza.

Proprio attraverso la mancata adesione del personaggio al modello mariano della tradizione, la nuova *Virgen* di Tenorio compie una vera *revolución guadalupana*, che va a modificare non soltanto l'iconografia classica della Madre di Dio ma anche la base del paradigma su cui invece poggiano i testi di Usigli e Liera. Di fatto Guadalupe, la cui presenza non è contemplata da parte dell'autore come l'accettazione delle apparizioni del Tepeyac ma soltanto come la rappresentazione teatralizzata delle figure mitiche dell'immaginario messicano, rompe lo schema frode-miracolo sottraendosi alla realizzazione di qualunque prodigio soprannaturale.

JUAN DIEGO: Hay cosas que han tratado de hacer, pero nada se logra. Y más nada se logra, porque a todos les falta la voluntad de hacer. Como si se las hubieran robado. Te fueron a buscar a tu altar y no te encontraron y se llenaron de pesar y de congoja. Sienten que no pueden hacer ya nada. Dicen que lo único que les queda es esperar!

GUADALUPE: ¿Y qué es lo que esperan?

JUAN DIEGO: Tal vez un milagro tuyo.

GUADALUPE: No, Juan Diego. Diles que no. Que no esperen los milagros. Que los milagros los hacen ellos. Los dioses cuando mucho damos el último empujón. [...] (*ivi*: 381).

Nella dinamica del rifiuto l'autore, non solo si distacca dallo schema dei suoi modelli drammaturgici, ma opera una totale inversione di prospettiva. Uscendo dall'asse frode-miracolo, Tenorio porta il suo pubblico ad interrogarsi non più sulla veridicità delle apparizioni ma sulla relazione di ogni singolo spettatore con la sfera spirituale. L'assenza della questione sulla miracolosità della tela, infatti, sposta la riflessione dall'immagine all'osservatore, focalizzando la critica dell'opera non più nello spazio esterno dell'oggetto guardato ma nello spazio interno del soggetto guardante. Il miracolo, che scenderebbe sulla terra risolvendo con un tocco magico l'inettitudine degli uomini di cattiva volontà, viene quindi soppresso per obbligare la popolazione dei fedeli ad uscire da uno stato di rassegnata passività e a intraprendere un percorso di emancipazione che li veda attivamente coinvolti nella relazione con il divino. In questa prospettiva di rinnovamento, il mancato miracolo Guadalupano non è perciò da leggersi come un secondo abbandono della divinità inferto alla popolazione messicana ma, anzi, al contrario, come il progetto di una necessaria crescita spirituale. Ridicolizzando la figura di Juan Diego, emblematica per il suo remissivo immobilismo e la stucchevole compiacenza, e caricaturando i personaggi dei due uomini del popolo, espressione sguaiata di un esaltato e incolto devozionismo, l'autore estende la sua critica a tutto il sistema ecclesiastico. A questo, Tenorio aggiunge la figura di una Guadalupe intraprendente e autoritaria, che esige dai suoi figli una maturità religiosa che sia finalmente slegata da quella venerazione popolare spesso alimentata da pratiche superstiziose e folcloristiche ben lontane dai veri valori della fede cristiana. Diversamente dalla parodia di Liera dell'ingenuo e sprovvéduto fra' Elgarberto, *alter ego* di Juan Diego, la Guadalupe di Tenorio tenta una riabilitazione morale dell'*indio* e, per estensione, di tutta la cerchia dei fedeli:

JUAN DIEGO: ¡Ay, niña mía!, ya no eres la misma Guadalupe de antes, pero te sigo adorando, porque sigues siendo mi patrona, mi madrecita.

GUADALUPE: Sí, Juan Diego, ya no soy la misma. Y ya no quisiera verte como mi niño, sino como un hombre grande, fuerte, capaz de defender lo que es suyo. Eso es lo que quiero de ti (*ivi*: 419).

A differenza delle divinità indigene, che per quanto interferiscano nella vita degli uomini operano pur sempre da un piano dimensionale separato, Guadalupe penetra la realtà

umana e, rompendo la piramide gerarchica dell'ordine cosmico, spezza l'equilibrio che mantiene divisi l'universo celeste da quello terreno. La sua incarnazione, dunque, non rappresenta soltanto la discesa di uno spirito all'interno di un corpo ma il sovvertimento di uno *status*, il rimescolamento della realtà immanente con quella trascendentale. Eppure, agli occhi degli uomini, questo non sembra essere sufficiente. Affinché possa essere davvero riconosciuta, Guadalupe ha bisogno di *sporcare* il proprio corpo immacolato:

CRISTO: El principio del mito del cual yo vengo: fui dios hecho hombre. Todos los Cristos somos parte hombres, parte dioses. Tú no.

GUADALUPE: Yo también, soy la Virgen María, fui mujer.

CRISTO: Pero no, en ti se piensa como en la madre, la inmaculada madre, la Virgen, la que no es terrenal. No se piensa en ti como mujer. Mujer — yo te lo puedo decir —, María Magdalena.

GUADALUPE: ¿Entonces yo, para encontrar una verdadera respuesta, una verdad verdadera que me permita conocer realmente a los hombres, tendría que volverme una Magdalena? (*ivi*: 404-405).

Nel momento in cui assume le vesti della donna che nella cultura cristiana rappresenta la peccatrice per antonomasia, Guadalupe viene stuprata, convertendosi, per un gioco di sovrapposizioni simboliche, nella figura della Malinche. Questa, che non compare esplicitamente tra i personaggi dell'opera, è tuttavia a nostro avviso un'ombra ben visibile sulla scena, che fa risuonare la sua eco su quella violenza che, nella ciclicità del *tiempo mexicano*, torna a ripetersi nel seno di un nuovo tradimento. Se di fatto Tonantzin aveva inizialmente tradito gli uomini abbandonandoli nelle mani di Cortés proprio come aveva fatto la sua amante, ora gli uomini tradiscono Guadalupe, trasformandola, nell'umiliazione della violenza, nella nuova *chingada*. Uscendo dalla chiusura verginale della dimensione passiva dell'immagine, Guadalupe intraprende un'azione di apertura che però la riconduce rovinosamente a una condizione di estrema passività. "La Chingada es aún más pasiva. Su pasividad es abyecta: no ofrece resistencia a la violencia, es un montón inerte de sangre, huesos y polvo. Su mancha es constitucional y reside [...] en su sexo" (Paz, 2008: 223). Come spiega ancora Octavio Paz, la passività che la contraddistingue per non aver opposto alcuna resistenza all'invasione spagnola, sarà causa della perdita della sua identità. Condannata dalla storia messicana per alto

tradimento, il nome di Malintzin cade nell'oblio, "se confunde con la Nada, es la Nada" (ivi: 224) e per la cultura prodotta dalla scontro della Conquista rimarrà semplicemente sotto il marchio de *la chingada*. Nella sostituzione delle due figure, allora, il simbolo della cultura messicana condensato nell'immagine guadalupana si tramuta automaticamente nell'immagine per eccellenza senza identità. Nell'atto dell'aggressione si compie dunque una doppia violenza: a quella fisica della persona si aggiunge la violenza simbolica che, nell'oltraggio al corpo spirituale della nazione, svuota di significato l'emblema dell'identità collettiva.

JEFE I: Somos los que se han sabido acomodar al paso de los tiempos. Eso lo heredamos, eso lo sabemos hacer. Si hubo que ser español y renegar de nuestra identidad, lo hicimos. Nuestro pago está en esto, en poder abusar, poder abusar de ti y de todos los que quieran atravesarse en nuestro camino. [...] (Tenorio, 1996: 407).

Come il corpo violato di Malintzin rappresenta la violazione spirituale e culturale della Conquista, allo stesso modo il corpo violato di Guadalupe ripropone la stessa simbologia ma convertendosi nel corpo di un popolo che, calpestando "el símbolo del nacimiento de este país" (Tenorio, 2016), ha finito per offendere se stesso.

### 7.3.2 Lo spettacolo del grande niente

Alla luce dell'analisi appena descritta, la discesa di Guadalupe nel mondo degli uomini rappresenta un'esperienza profondamente fallimentare. A causa di quello che ci appare come un secondo atto iconico sostitutivo, la Vergine non viene accolta dai suoi figli poiché questi, nella sovrapposizione tra Essere e immagine, non sono in grado di riconoscerla, lasciandola cadere vittima della sua stessa iconicità:

GUADALUPE: ¡Dios mío! ¿Qué es esto? No puedo aceptar, no puedo permitir que en mi nombre se cometan actos contra los que yo me manifiesto. ¿Por qué no puedo ejercer mi voluntad? ¿Quién soy yo realmente? ¿Qué papel juego? ¿Es más fuerte mi imagen que yo misma? ¿Es que acaso mi imagen ya me desplazó? ¿Cuál es mi destino? ¿Y si ya está escrito? ¿Es acaso inmutable? Lo único cierto es que cada vez me siento más prisionera (Tenorio, 1996: 402 – 403).

L'oggetto iconico prevale sulla persona simbolica di Maria e crea quella frattura che Bruno Latour ha denominato con il termine *iconoclash* (2009), ovvero uno scontro di

percezione che confonde e sovrappone il *medium* con il referente, in questo caso l'oggetto di culto con la persona divina. "La falsa verità della copia dà corpo a un simulacro che simula l'essere stesso al punto di sostituirvisi" (Wunenburger, 1999: 139) e Guadalupe, la cui icona è divenuta per gli uomini uno strumento per esercitare una devozione fai-da-te, si tramuta nel riflesso di una fede personalista che risponde esclusivamente alle esigenze materiali dei fedeli. Davanti alla desolazione di un mondo che ha "sostituito il culto dell'immagine a quello della storia" (Franzini, 2001: 14-15), resta sulla scena la profonda solitudine di una Guadalupana che, ignorata nelle sue volontà, viene abbandonata come una "morta reliquia priva di vita" (*ivi*: 15). In questa alienazione, nata dalla mancata corrispondenza tra il soggetto e le forme che lo circondano, si rompe il legame tra gli uomini e la Vergine, "sujeto desconectado de sus propios valores y principios" (Paz, 2008: 83). Di fatto, nel momento in cui l'uomo non sa più riconoscere la differenza tra l'immagine e ciò a cui l'immagine rimanda, questa si svuota delle sue proiezioni simboliche e spirituali.

L'essere, che nell'immagine esprime soltanto il suo contorno visibile, non viene trasferito nella forma sebbene, grazie alla somiglianza tra l'immagine dell'essere e l'immagine mimetica, si possa riconoscere il referente iniziale. Secondo quella che Roberto Pasini chiama la "sindrome di Magritte" (2012: 56), riferendosi al celeberrimo olio *La trahison des images* (1928-1929), possiamo forse comprendere meglio la definizione di Belting che fa coincidere alla presenza dell'immagine l'assenza dell'oggetto rappresentato. L'immagine, infatti, non costituisce un trasferimento dell'Essere nel quadro ma rappresenta esclusivamente la sua immagine esteriore. "Ceci n'esta pas une pipe" recita la scritta ai piedi della grande pipa marrone, come se il quadro intendesse contraddire se stesso. In realtà non vi è alcuna vera contraddizione poiché ciò che lo spettatore crede di vedere, la pipa, non è ontologicamente presente nella sua dimensione materiale, e ciò che lo spettatore effettivamente vede è solo la sua raffigurazione, e cioè la sua ri-presentazione in immagine. Espediente geniale da parte del pittore belga, che attraverso il gioco della rappresentazione ci pone dinanzi agli occhi "il tradimento dell'immagine". Un'immagine che, in quanto aspetto visibile dell'Essere, rappresenta una duplicazione della realtà senza che la realtà rappresentata venga sostituita dalla sua stessa rappresentazione. "Le immagini" – scrive Belting – "sono presenti a causa dei loro media e per loro tramite e

nonostante ciò mettono in scena un'assenza di cui sono un'immagine" (2009: 88). Un'immagine che è altra e medesima a un tempo, che si lascia riconoscere come copia, come specchio di un oggetto assente e permette che in lei si rintracci il referente d'origine attraverso la presentificazione della sua forma visibile.

L'immagine non è propriamente la cosa in sé, altrimenti essa sarebbe non una rappresentazione ma una presenza: si sostituisce però all'oggetto, segnala una distanza, ad esempio la remotezza o l'assenza della realtà che rappresenta (immagine del ricordo, fotografia dell'essere assente), ed ecco allora scattare un suo potenziale legame con l'irreale. Un irreale che può, a sua volta, essere inteso in senso semplicemente relativo, come ciò che non è attualmente presente (nel caso di un fantasma), ma anche in senso assoluto, qualora l'immagine rappresenti qualcosa che non potrà mai prendere posto nell'ordine dei fatti reali, nel campo del percettibile, per la sua natura di finzione assoluta (una montagna d'oro) (Wunenburger, 1999: 13).

In questo svuotamento, che priva l'immagine del suo senso ontologico, la Guadalupana perde la sua identità, simbolica e spirituale, soffrendo quel processo di *ninguneo* "que consiste en hacer de Alguien, Ninguno" (Paz, 2008: 180). L'immagine, che "scompare a vantaggio di ciò che è scambiato per la cosa stessa" (Wunenburger, 1999: 140), si annulla così in un vuoto di forme e di significato che si impossessa dello spazio dell'icona. Spodestata dalla sua stessa immagine, la Guadalupe di Tenorio decide di fare ritorno al suo altare, disillusa e delusa da un mondo malato di una cecità che non gli ha permesso di riconoscerla nella sua realtà ontologica:

GUADALUPE: (*Por un momento, grave*) Ya no soy la misma, Juan Diego. Pero regreso a mi altar (Tenorio, 1996: 411).

Quella di *Travesía guadalupana* è dunque un'immagine che ha perso, agli occhi degli uomini, la sua qualità di soglia verso il trascendente e che, nell'unificazione tra la materia e lo spirito, si converte nello spazio vuoto dell'idolo. Di fatto, se l'icona si incarna in se stessa, alla stregua dell'*ixiptla* in cui la forma diviene abitacolo dell'essere, perde la sua facoltà *sim-bolizzante* e si converte in un'immagine *dia-bolica*, ovvero separatrice, che nella coincidenza di *eidolon* ed *eidōs* allontana l'Uomo da Dio. Sul palcoscenico della rappresentatività, l'atto iconico, reificato alla provvisorietà della forma esteriore, si modella su una percezione che rimbalza sulla superficie dell'oggetto, senza poterlo penetrare e senza potersi pensare nella dimensione che trascende il dato percepito.

Immagine effimera, che non lascia traccia di sé nell'orizzonte esperienziale dell'osservatore e che galleggia sulla superficie dell'esteriorità, Guadalupe, tradita e violata, si dissolve in un'immagine piatta, priva di una profondità di significato che si dispieghi a partire dall'oggetto e che lo amplifichi e lo elevi a un livello di senso superiore. La relazione con l'immagine si riduce, così, esclusivamente ad un rapporto di consumo: l'oggetto iconico, svuotato della sua dimensione invisibile e immateriale, non è più un mezzo per elevare lo sguardo al di là della tela, ma un feticcio vuoto e privo di qualunque capacità di trascendenza. Mera visibilità di se stessa, l'immagine guadalupana si esaurisce nella sua datità e non rappresenta niente di più di quanto raffiguri. Immagine della temporaneità, passeggera e solipsistica, diviene uno specchio senza riflesso che non sa proiettare, oltre la materia sensibile, lo sguardo degli uomini. Vittime della fabbrica delle immagini, questi cedono all'illusione delle forme perché incapaci di discernere tra la Forma e l'Essere, confondendo il piano ontologico con quello della rappresentazione. Assediato da stimoli visivi svuotati di qualunque orizzonte superiore alla fruibilità immediata, il mondo degli idoli-merci "de-sostanzializzati", la cui "origine è davvero il loro stesso fine" (Cacciari, 2014: XXI), costruisce immagini fragili non più *porte regali* (Florenskij, 1922) aperte sull'infinito ma *porte pagane* che murano lo sguardo alla superficie vuota delle cose. Di fatto, quando l'informazione di un'immagine è contenuta esclusivamente nella sua forma apparente e il suo significato si realizza semplicemente nell'esperienza visiva del dato oggettivo, siamo in presenza di immagini temporanee, destinate a perire nell'atto stesso della percezione.

In questa sovraesposizione e sovrapposizione di immagini, "metastasi del mondo come panvisibilità" (Russo, 1999: 10), si consuma il grande paradosso della "società dello spettacolo" (Debord, 1967): l'osservatore, stordito da eccessivi impulsi iconici, precipita in una cecità che non gli permette più di distinguere il mondo reale dal suo riflesso virtuale, cadendo in quell'iconoclastia moderna che, come scrive Jean Baudrillard ne *Il complotto dell'arte*, "non consiste più nel distruggere le immagini, ma nel fabbricare immagini, una profusione di immagini in cui non c'è niente da vedere" (Baudrillard, 2013: 21). In questa "società in cui l'intera realtà ha assorbito il proprio doppio" (*ivi*: 28), il soggetto guadalupano coincide con la sua raffigurazione, finendo col dissolversi nella vacuità di "immagini che non lasciano traccia. Prive di conseguenze estetiche" (*ivi*: 21). Nella

“panvisibilità” di segni che si danno esclusivamente nella materialità del visibile, l’immagine “non può più immaginare il reale perché essa stessa è il reale, non può più trascenderlo, trasfigurarlo, sognarlo, perché ne è la realtà virtuale. Nella realtà virtuale è come se le cose avessero ingoiato il proprio specchio” (*ivi*: 23). Le immagini *solo* visibili, “derealizzanti e spettacolarizzanti” (Pinotti, 2014: 270), spariscono nell’esasperazione della loro stessa visibilità e tradiscono il loro compito di mediazione tra il soggetto e le cose: piene soltanto della loro exteriorità, non conducono alla conoscenza del mondo, non si aprono all’indagine del reale ma, anzi, ne forniscono una versione falsificata e corrotta.

Le immagini sono mediazioni fra il mondo e l’uomo. L’uomo ‘ek-siste’, non ha cioè un accesso diretto al mondo, cosicché le immagini devono renderglielo rappresentabile. Nel momento in cui lo fanno, tuttavia, esse si pongono fra il mondo e l’uomo. Dovrebbero essere mappe e diventano schermi; anziché rappresentare il mondo, lo alterano, fino a che l’uomo si mette a vivere in funzione delle immagini da lui create (Flusser, 2006: 5-6).

Responsabili di quella che ormai molti hanno definito la “civiltà delle immagini”, le raffigurazioni bidimensionali – che non si espandono, cioè, oltre i margini della raffigurazione – non permettono all’osservatore di raggiungere un significato che ecceda il dato sensibile. Come affetta da un iconico *horror vacui*, “la società dei simulacri” (Perniola, 1980) riempie le pieghe del reale con continue immagini di immagini, bombardando la nostra percezione con riproduzioni svuotate della forza vitale del mondo.

La nostra epoca, nel suo flusso continuo di messaggi, è come ossessionata dall’idea che possano esistere dei tempi morti, delle cesure nel continuum dell’esistenza, delle pagine bianche, delle parole sospese. Ritrovare l’intervallo, la pausa, nel concatenarsi delle immagini, è forse questo il primo gesto da compiere per riappropriarsi dello sguardo, rendendo giustizia alle immagini, rendendo alle immagini la loro capacità di essere giuste con il reale (Ferrari, 2013: 48).

Le parole di Federico Ferrari raccontano la voracità di una società affamata di immagini, teatro di un reale distorto e falsificato in cui gli attori che lo abitano sono maschere che affermano la loro esistenza per mezzo dell’apparenza. Incastrato nell’iperrealtà in cui tutto è immagine e l’immagine è tutto, il soggetto esiste se esiste il suo *avatar*: nella grande cattedrale multimediale dove tutto deve essere visibile ed esiste solo ciò che si vede, il

simulacro si sostituisce all'Essere del soggetto. Il feticcio, come scrive Jean Pouillon, è allora una "trappola per dei" (in Mondzain, 2006: 225), perché li soffoca e li uccide nella visibilità limitata e passeggera della forma immanente. La Guadalupe del mondo degli uomini, immaginata alla stregua di un moderno vitello d'oro, è quindi un'immagine che finisce per annullarsi in se stessa poiché, paradossalmente, dove tutto è visibile non c'è più niente da vedere.

Tuttavia, proprio negli ultimi istanti dell'opera, avviene qualcosa di inaspettato: parafrasando il celebre "dinosaurio" di Augusto Monterroso, "cuando (el público) despertó, (la Virgen) ya no estaba allí". Ritornando sui suoi passi, infatti, Guadalupe, già pronta a ricollocarsi nel mutismo della cornice, sceglie di non rientrare più nel quadro dell'altare: nullificata dallo sguardo cieco degli uomini, decide di riconsegnare loro una cornice vuota. La cornice, frontiera che separa l'ambiente interno da quello esterno, ovvero lo spazio dell'immobilità dallo spazio dell'azione, si converte nel luogo dove "si instaurano rapporti di correlazione binaria" (Lotman - Uspenskij 1995: 173). Correlazione che avviene soltanto quando la protagonista, inizialmente personaggio statico e fissato allo spazio interno, attraversa l'icona e raggiunge lo spazio esterno, appropriandosi di una nuova conoscenza in cui "il depositario dell'informazione rimane lo stesso, mentre il messaggio, nel processo comunicativo, viene riformulato e acquista un nuovo significato" (*ibidem*). La cornice non è solo passaggio, superamento, scoperta: è anche il luogo della riformulazione del sé, dell'incontro con la propria storia personale. "En México", racconta Tenorio, "creo que hemos sacralizado la historia y la hemos vaciado de contenido. A mí me interesa devolverle el contenido a esa historia" (Tenorio, 2016). Guadalupe, allora, negandosi a una condizione di subalternità a cui sente di non appartenere più, mette in discussione la storia della propria effigie e, scegliendo di rimanere fuori dal quadro, si riappropria della sua identità. A nostro avviso, l'abbandono della dimensione terrena e al contempo della dimensione trascendentale, che di fatto interrompe la comunicazione con entrambi i mondi, al di là e al di qua della tela, rappresenta un interrogativo su quale luogo spetti davvero alla Madonna di Guadalupe all'interno della vita spirituale dello spettatore. Se infatti consideriamo l'annullamento identitario come l'effetto della "ausencia de nuestras miradas, la pausa de nuestra conversación, la reticencia de nuestro silencio" (Paz, 2008: 181), capiamo che il vero problema non è stabilire se l'immagine

debba rientrare o meno nel quadro ma comprendere quale ruolo abbia all'interno della relazione del Messicano con la sfera spirituale. La "vera 'lotta' [...] è tra coloro che guardano all'immagine come una possibile esperienza di mediazione simbolica e coloro che limitano l'immagine stessa a una, più o meno raffinata, più o meno utile, 'apparenza'" (Franzini, 2001: 190). A differenza, dunque, della commedia di Usigli, sempre in bilico nell'ambiguità tra frode e miracolo, e la farsa iconoclasta di Liera, la riflessione di Miguel Ángel Tenorio assume un tono molto più intimo e personale. Per la prima volta nella storia del teatro guadalupano, la Vergine si confessa al suo pubblico e con voce profondamente commossa si racconta delusa e rassegnata:

GUADALUPE: Mi pueblo me quiere como imagen que observa, como imagen a la que puede hablarle y de la que puede imaginar sus respuestas a su gusto, a su necesidad. Para ellos soy más verdadera afuera de sus almas que adentro (Tenorio, 1996: 413-414).

Secondo il racconto del drammaturgo, "en Travesía Guadalupeña [...] el público parecía mantener una actitud de reverencia, aunque tuviera sus momentos de risa. Terminaba la obra, se hacía un pequeño silencio y ya luego venía el aplauso" (Tenorio, 2016). Ci piace pensare che quel silenzio, quella sospensione del respiro che anticipa la chiusura del sipario, rappresenti la nascita di una nuova consapevolezza da parte del pubblico. Come svegliandosi da un sogno, lo spettatore mette a fuoco la sua relazione con il sacro e prende coscienza del fatto che, al concludersi dell'opera, dovrà fare i conti con una cornice vuota che soltanto lui potrà riempire di significato.

## Conclusioni

### *Immaginare l'identità*

Yo soy yo y mi circunstancia,  
y si no la salvo a ella no me salvo yo.

J. Ortega y Gasset (1914)

“Desde la instauración de su leyenda o de su realidad devocional, la Virgen de Guadalupe es un hecho religioso y un proyecto de nación a partir de las imágenes” (Monsiváis, 2000: 181). Con queste parole di Carlos Monsiváis vogliamo aprire quest'ultima tappa del nostro lavoro nello studio della simbologia dell'immagine guadalupana per sottolineare, ancora una volta, il legame profondo che unisce l'identità nazionale all'icona del Tepeyac. Abbiamo iniziato questo percorso analizzando le funzioni del mezzo iconico nell'orizzonte sensibile e trascendente dello spettatore fino a descrivere l'immaginario culturale generato dallo spazio sacro dell'icona per approdare, infine, a una fenomenologia dell'immagine all'interno della dimensione drammaturgica. Come in un circolo che si chiude nel punto di partenza, vogliamo ora riformulare le premesse di base alla luce della strada percorsa fin qui.

Se pensiamo all'etimologia di «teatro», che trova la sua radice nel verbo greco «θεαομαι», «guardare», possiamo affermare che il teatro è lo spazio del visibile, in cui si mette in scena ciò che deve essere visto, ciò a cui si deve guardare. Portare un'immagine nel teatro, dunque, significa in un certo senso mettere un'immagine nell'immagine, creare una sorta di *mise en abyme* in cui la manifestazione iconica si estende e si contrae su più piani percettivi. Allo stesso modo all'interno dell'immagine guadalupana possiamo scoprire una stratificazione di significati che acquista profondità e si sviluppa su più livelli

ermeneutici, come una lente di ingrandimento che amplifica e scruta ciò a che a prima vista non ci è rivelato. La matrioska guadalupana, infatti, è portatrice di un immaginario multiforme e polifonico che restituisce allo spettatore quegli scenari che lui per primo conserva nella propria esperienza visuale. L'epifania guadalupana, ovvero la sua manifestazione simbolica nello sguardo del pubblico, porta alla vista un ampio repertorio in cui la memoria individuale e la memoria collettiva trovano il loro minimo comun denominatore.

Sebbene la Madonna di Guadalupe non sia l'unico elemento simbolico presente nella retorica identitaria, nessuno come questo – tra tutti i simboli che hanno contribuito alla formazione della cosiddetta *mexicanidad* – è stato presente in ognuno dei momenti topici della storia messicana. Immaginando un ipotetico piano cartesiano formato da un asse che rappresenti il tempo (e quindi gli avvenimenti storici che hanno segnato la cronologia nazionale) e un asse che rappresenti lo spazio (spazio fisico e spazio culturale, che comprende, cioè, i *τὸπποι* della cultura come la politica, la letteratura, la lingua, l'arte, la religione...), il quadrante generato sarebbe totalmente occupato dal nome *G u a d a l u p e*. Vera e propria geografia culturale, che a livello diacronico e diatopico prende parte alla vita dell'identità messicana, il guadalupanismo è quel *genius loci* che si alimenta della terra che lo ha generato e che restituisce ai suoi abitanti un sacro sentimento di appartenenza. Diversamente da quanti vedono nella Madonna del Tepeyac un'icona istituzionale imposta arbitrariamente come emblema patrio, crediamo, invece, che rappresenti l'immagine di una Vergine *ribelle*, che si sottrae alla macchina colonizzatrice per intraprendere un percorso indipendente rispetto alle altre devozioni cristiane. Tra tutte le icone mariane diffuse in Nuova Spagna, infatti, soltanto quella della Guadalupe riesce a trasformarsi, da elemento di imposizione culturale, nell'immagine-simbolo di una rivendicazione autoctona. A differenza di autori come Roger Bartra, che reputano il guadalupanismo alla stregua di una "entelequia artificial" che vive soltanto di una "existencia literaria y mitológica" (Bartra, 2013: 16), crediamo fermamente che il corredo di narrazioni, eventi e rivoluzioni che l'icona guadalupana ha generato rappresenti un documento culturale che ha effettivamente contribuito alla formazione di una specifica struttura percettiva del reale. Se, dunque, "l'immaginario è inseparabile dalle opere, mentali o materiali, utilizzate da ciascuna coscienza per costruire il senso della propria

vita, delle proprie azioni e delle proprie esperienze di pensiero (Wunenburger, 2008: 34-35), ci sembra imprescindibile interpellare l'icona guadalupana come testimone dell'eredità culturale, storica e artistica messicana. Poiché, come scrive Kandinsky, "ogni opera d'arte è figlia del suo tempo, e spesso è madre dei nostri sentimenti" (2005: 17), la tela guadalupana esprime i valori culturali del tempo in cui si è manifestata e ne ha ispirati di nuovi nelle epoche successive.

L'uomo produce certamente un "immaginario" fatto di immagini, analogie, metafore, simboli, miti, narrazioni che s'insinuano nel suo vissuto, anche a sua insaputa, che penetrano nei suoi pensieri per orientarli o inibirli, che ispirano le sue azioni offrendo loro motivazioni, modelli o finalità e che vengono spesso condivisi, trasmessi e amplificati dalla cultura, dai suoi eventi e dalle sue istituzioni (Wunenburger, 2008: 8).

Fin quando considereremo la Madonna di Guadalupe alla stregua dei "mitos producidos por la cultura hegemónica" (Bartra, 2013: 15), uno stereotipo utile soltanto ad alimentare un certo sregolato fanatismo, perderemo di vista la funzione che questa immagine ha svolto come *catalizzatore*. L'utopia guadalupana, rifugio dal male presente e speranza nel bene futuro, ha indubbiamente rappresentato "un ruolo di acceleratore della storia" (Wunenburger, 2008: 95): curando la solitudine indigena, giustificando le aspirazioni *criollas* e alimentando la sete *mestiza* di giustizia e uguaglianza, l'icona guadalupana fa parte di quelle "narrazioni fondanti" (*ivi*: 8) che hanno partecipato alla creazione della realtà messicana. Pensare che il culto guadalupano sia riservato esclusivamente a un devozionismo illetterato e folclorico significa negare all'identità messicana una parte fondamentale della propria storia poiché "el día en que no se adore á la Virgen del Tepeyac en esta tierra, es seguro que habrá desaparecido, no sólo la nacionalidad mexicana, sino hasta el recuerdo de los moradores de la México actual" (Altamirano, 1884: 484). Queste parole di Ignacio Altamirano, spesso citate e altrettanto spesso mal interpretate, non sono da considerarsi come la dichiarazione di una religione di stato: di fatto, estendere la spiritualità cristiana come bandiera di tutto il territorio nazionale, tanto vasto ed eterogeneo nelle sue differenti espressioni culturali, risulterebbe quanto meno riduttivo. Le parole dell'ateo Altamirano non sono da ricondursi a un'uniformità spirituale che punti a un'omologazione religiosa, ma rappresentano il riconoscimento, pur nella diversità, di una radice culturale comune.

Tonantzin/Guadalupe [...] cautivó el corazón y la imaginación de todos. Fue una verdadera aparición, en el sentido numinoso de la palabra: una constelación de signos venidos de todos los cielos y todas las mitologías, del Apocalipsis a los códices precolombinos y del catolicismo mediterráneo al mundo ibérico precristiano. En esa constelación cada época y cada mexicano ha leído su destino, del campesino al guerrillero Zapata, del poeta barroco al moderno que exalta a la Virgen con una suerte de enamoramiento sacrílego, del erudito del seiscientos al revolucionario Hidalgo (Paz, 1973: 21).

Nella malleabilità dell'immagine si concretizza dunque un'intera simbologia nazionale: la sua mobilità iconica, che la vede inizialmente madonna *india*, rifugio materno contro la violenza della Conquista, poi *criolla*, stendardo della lotta indipendentista, e infine *mestiza*, simbolo universale per tutta la popolazione, è ciò che le ha permesso di co-partecipare alla formazione di un'identità *tridimensionale*, e di amalgamare le differenze di casta, razza e religione sotto un'unica bandiera. Per la comunità indigena, come sappiamo, la messa in immagine della figura mariana costituisce un elemento fondamentale nell'opera di conversione culturale: non si tratta della semplice imposizione di un'icona, ma della possibilità concreta di vedere Dio attraverso "la experiencia subjetiva de lo sagrado cristiano" (Gruzinski, 2013: 190). La *tilma*, prova visibile a cui tutti possono partecipare nella propria esperienza percettiva, diviene il mezzo attraverso cui la spiritualità autoctona acquista uno sguardo cristianizzato e accede personalmente al mistero. Per la generazione *criolla*, invece, l'immagine costituisce la *señal* che giustifica e approva la presenza dei discendenti spagnoli. Come Colombo "scopre" l'America, così la Guadalupana, facendosi portatrice del Verbo incarnato e designando la terra di Anáhuac come sua seconda terra promessa, diviene una nuova "cristo-fora" divina<sup>93</sup> alla scoperta del Messico, dove fonda il culto che è alla base di quel sentimento identitario che condurrà alla futura idea di patriottismo. Se grazie all'immagine guadalupana gli *indios* possono finalmente vedere Dio e i *criollos* vedere la Nazione, per i *mestizos* il miracolo del Tepeyac costituisce un vero e proprio manifesto di libertà e uguaglianza. Donna del popolo, che conosce la povertà, la solitudine dell'esilio, la violenza dei dominatori, Maria-Guadalupe è la madonna degli oppressi, degli indesiderati, dei poveri senza speranza che in lei trovano la forza per reagire contro le profonde iniquità sociali. Lotta di classe e

---

<sup>93</sup> Dal greco *Χριστὸν-φέρουσα*, «colei che porta Cristo».

spiritualità cristiana si fondono nell'immagine guadalupana facendo sì che questo simbolo rappresenti non soltanto l'orizzonte religioso della popolazione ma anche una bandiera di resistenza politica, un grido di rivolta che nella giustizia divina invoca la giustizia sociale. Voce di chi non ha diritti, patria di chi non ha più terra, la Madonna di Guadalupe diviene il "símbolo del nacimiento de una nueva civilización" (Nebel, 1992: 288) che scopre nel kerigma del *Nican mopohua* il seme di quella teologia della liberazione che nella pietà cristiano-azteca fonda il proprio messaggio di libertà. La teologia guadalupana, plasmando una nuova mentalità culturale, è andata inserendosi in quella architettura mentale che accoglie, produce e proietta ogni singola idea di immaginario, ovvero "quella struttura psichica e cognitiva primaria in virtù della quale e attraverso la quale noi percepiamo, ricordiamo, anticipiamo l'avvenire, ci relazioniamo agli altri e cerchiamo di far chiarezza sull'origine e la fine di tutte le cose" (Wunenburger, 2008: 10-11).

Unione di due mondi, compenetratisi l'uno nell'altro per mezzo di un sincretismo visuale particolarmente complesso e articolato, la "madre natural y sobrenatural, hecha de tierra americana y teología europea" (Paz, 1973: 22) è la perfetta incarnazione della comunione fisica e simbolica di due universi spirituali e rappresentazionali:

[...] la reflexión del mensaje de Guadalupe es una búsqueda y encuentro de la propia identidad, es decir, transforma la identidad ambigua e indeterminada de una sociedad en una identidad determinada. Guadalupe ayuda a configurar un estilo propio, una originalidad, favoreciendo la integración de las diferentes herencias (Nebel, 1992: 337).

Il sincretismo guadalupano riflette quello stesso *mestizaje* proprio della "raza mexicana", in cui il sangue europeo e il sangue americano si incrociano e danno vita a un uomo nuovo, destinatario di una doppia eredità. Come scrive Samuel Ramos ne *El perfil del hombre y la cultura en México* (1934), il messicanismo puro è del tutto "artificial":

Debemos aceptar que nuestras perspectivas de cultura están encerradas dentro de un marco europeo. [...] Tenemos sangre europea, nuestra habla es europea, son también europeas nuestras costrumbres, nuestra moral, y la totalidad de nuestros vicios y virtudes nos fueron legados por la raza española. [...] Tenemos el sentido europeo de la vida, pero estamos en América, y esto último significa que un mismo sentido vital en atmósferas diferentes tiene que realizarse de diferentes maneras (Ramos, 1972: 67).

In questo breve passaggio, in cui il filosofo analizza la condizione doppia dell'uomo messicano, impregnato di cultura europea ma profondamente radicato nella realtà americana, possiamo rintracciare una descrizione indiretta dell'essenza simbolica guadalupana. A metà tra la teologia occidentale e la spiritualità indigena, la *morenita* è la depositaria delle due anime che costituiscono la radice culturale del Messico moderno. Se la Conquista e la Colonia hanno fatto da spartiacque, dividendo il passato pre-cortesiano dal Messico *criollo* e indipendente, la tela guadalupana, a differenza degli altri simboli nazionali<sup>94</sup> - che solo contengono un legame con l'una o l'altra sponda della storia - parla all'intera civiltà messicana, accogliendo nelle sue proiezioni simboliche anche momenti e ideali diversi tra loro. Se, come afferma ancora Ramos, "la historia de México [...] es la afirmación o negación de la religiosidad" (*ivi*: 69), allora questa sarà anche l'affermazione o la negazione del culto guadalupano che, acclamato o rifiutato, accolto o ripudiato, ha accompagnato il Messico durante tutte le fasi della sua emancipazione. Ciò che quindi rende davvero unica quest'icona è la sua costante permanenza sullo scenario culturale della società messicana. Di fatto, come abbiamo disegnato nel profilo storico-letterario nel corso della nostra analisi, l'onnipresenza dell'immagine guadalupana nella vita mentale del messicano ha prodotto un immaginario che, proprio a partire dall'immagine, ha potuto liberarsi da forme di inculturazione esogena per realizzarsi nel dinamismo creativo di un sentimento identitario autonomo, modellatosi nella libertà della propria natura americana.

Y es tan universalmente aceptada la tradición y tan querida, que en ella están acordes no sólo todas las razas que habitan el suelo mexicano, sino lo que es más sorprendente aún, todos los partidos que han ensangrentado el país [...]. Allí son iguales todos, mestizos e indios, aristócratas y plebeyos, pobres y ricos, conservadores y liberales (Garrido, 2003: 198).

Penetrando nei pensieri del messicano, abitando la sua esperienza sociale e la sua memoria visuale, la Guadalupana ha contribuito alla formazione della *forma mentis* di una nazione, collocando nella sua visione del mondo uno sguardo capace di raccogliere, sotto

---

<sup>94</sup> Per maggiori approfondimenti sui simboli nazionali messicani rimandiamo a Matos Moctezuma, 2006: 131-142.

un'unica direzione, prospettive anche molto diverse tra loro. Se l'identità, prima ancora di configurarsi come un problema filosofico, è per l'uomo una necessità biologica innata – poiché il potersi riconoscere in quel *altro* che ci è accanto e poter con lui condividere la medesima visione del mondo è una parte fondamentale della nostra esistenza – nel caso della realtà messicana, la Guadalupana risponde appieno a questo bisogno viscerale di comunione umana che spinge simile con simile verso un agglutinamento nazionale. Come scrive Leopoldo Zea, in quella che insieme all'opera di Ramos rappresenta uno dei caposaldi della *filosofía de la mexicanidad*, “el hombre es lo que lo forma, la realidad con la cual cuenta y dentro de la cual tiene que ir eligiendo los materiales que le dibujarán dándole concreción” (Zea, 1974: 10). In piena corrispondenza con le parole di Zea, possiamo affermare che l'immagine guadalupana ha plasmato un particolare linguaggio sacro che le ha permesso di prefigurare, prima ancora di un'immagine politica di Nazione, l'idea di una *imagined community* (Anderson, 1991). Se dunque, come abbiamo già ricordato, non si può pensare se non per immagini, *immaginare l'identità* significa pensare la sua immagine, concepirla nell'immaginario prima ancora che nella realtà sensibile. L'icona guadalupana, allora, simbolo tangibile di una dimensione invisibile, rappresenta davvero quel “segno grandioso” che porta con sé l'annuncio di una rinascita. Senza la sua apparizione, reale o simbolica, il Messico sarebbe certamente molto diverso da come lo conosciamo oggi: in quel mantello di stelle e nelle profondità di quello sguardo enigmatico, riposa il ritratto di una lunga storia collettiva, di un universo visuale che, pur nella natura plurale della sua identità, si riconosce da quasi cinque secoli nel profilo lunare della vergine meticcina.

Soltanto comprendendo l'importanza della funzione dell'intorno culturale nella decifrazione di un'identità, possiamo davvero comprendere l'importanza del *Nuovo Teatro Guadalupano* nel dibattito sulla *mexicanidad*. Alla domanda di Octavio Paz, secondo cui “en lugar de interrogarnos a nosotros mismos, ¿no sería mejor crear, obrar sobre una realidad que no se entrega al que la contempla sino al que es capaz de sumergirse en ella?” (Paz, 2008: 144-145), il *Nuovo Teatro Guadalupano* risponde proprio “immergendosi” nella realtà messicana. Servendosi dello strumento iconico ed evocando le proiezioni immaginifiche ad esso correlate, questa nuova forma drammaturgica ricrea e riformula le condizioni materiali e mentali del pubblico mentre l'unione immagine-immaginario, partecipando

alla rappresentazione del mondo, traccia una storia identitaria in cui ogni spettatore può ritrovare il proprio orizzonte esperienziale. Ciò che questo teatro propone, infatti, è la *versione simbolica* della realtà che proprio nella sua eccedenza di significato, che supera i contorni predefiniti della parola e della scena, del *logos* e dell'*eidolon*, si apre alle variazioni del possibile. Il *medium* teatrale è davvero l'unico delle forme artistico-letterarie a possedere una mutevolezza strutturale intrinseca alla propria natura: luogo prediletto del molteplice e dell'irriproducibilità dell'esperienza, la dimensione scenica ospita di volta in volta infinite riformulazioni ermeneutiche. Nel *Nuovo Teatro Guadalupano* di Usigli, Liera e Tenorio l'identità messicana viene costantemente spezzettata e ricostruita, ostentata e nascosta in un continuo gioco di rimandi e corrispondenze tra il palco e la platea. In questo spostamento, che va dall'immagine all'immaginario e viceversa, si realizza la missione del *Nuovo Teatro Guadalupano* che, scavalcando la quarta parete del pubblico, si proietta nella vita dei suoi spettatori tramutando la scena in quell'immagine praticabile (Brecht, 1957) in grado di influenzare e modificare la società. Il movimento, quindi, è a nostro avviso il carattere fondante dell'ermeneutica drammaturgica guadalupana, ovvero di quell'operazione dell'intelletto che, superando l'immagine semplicemente per come essa appare, agisce nel territorio soggettivo ed enigmatico del simbolico *muovendosi* alla ricerca del senso contenuto nella dimensione immaginativa. Nella posizione dinamica dello spettatore si realizza allora quel chiasmo degli sguardi che coinvolge reciprocamente opera e soggetto. Perché il soggetto guardante-guardato si inoltri, però, nello spazio dell'interpretazione è necessario che questi si senta coinvolto nella visione, che rintracci nell'immagine invisibile, nell'immagine a pezzi e nell'immagine vuota un riflesso di quella struttura culturale cui lui stesso appartiene. Ricalcando ancora una volta il paradigma cartesiano, possiamo dire che il *cogito* che vede veramente l'immagine simbolica, cioè che ne coglie i significati trascendenti, è un *cogito* che *si* vede nell'immagine. *Mi vedo dunque sono*, e cioè mi ri-scopro nell'immaginario contenuto nel mio stesso sguardo per mezzo dell'immagine che, a sua volta, rinvia al medesimo orizzonte di pensiero. Se dunque l'uomo che si serve delle immagini è "un animale simbolizzante" (Alleau, 1983: 18), perché si serve delle rappresentazioni per costruire il linguaggio con cui entrare in relazione con il mondo, allora l'uomo che si riflette nell'immagine sarà "un *animal symbolicum*" (Cassirer, 2011: 48), non più soltanto

produttore di immagini-ponte ma partecipe in prima persona della sovrarealtà del simbolico, poiché “se ci siamo ritrovati nell’immagine, essa è così diventata parte di noi, un’immagine di noi stessi. È oramai parte del nostro sé [...]” (Breidbach - Vercellone, 2010: 133).

El proceso de concreción estética de la obra teatral contempla que el lector/espectadorinterprete la metáfora escénica, solucionando sus zonas de ambigüedad, impertinencia y vacío, recurriendo a su conocimiento de los contextos sociales de producción y recepción, de los cuales él mismo forma parte (Thomas, 1997: 42).

Posto al centro dei meccanismi di decodificazione estetica ed ermeneutica, lo spettatore costituisce l’elemento unificatore che rende possibile la realizzazione delle finalità semantiche dell’opera: proprio grazie alla “compresenza, viva e non mediata, tra chi agisce e chi partecipa all’evento” (Allegri, 2014: 8), è possibile creare quella relazione di scambio che porta l’opera nella vita fuori dal palcoscenico, dotandola di un’energia capace non solo di descrivere la realtà ma di interpretarla e modificarla.

Giunti alla fine delle nostre considerazioni, ci resta ancora un ultimo dubbio che speriamo possa aprire la strada ad altre future osservazioni: è il *Nuovo Teatro Guadalupano* un teatro soltanto per Messicani? Sebbene la nostra indagine sia interamente costruita sull’antropologia della letteratura, ovvero su quella prospettiva che ci permette di leggere un testo nel suo specifico contesto culturale, linguistico, storico e geografico, dobbiamo tuttavia ammettere la possibilità che anche uno spettatore estraneo alla realtà messicana possa godere delle opere di Usigli, Liera e Tenorio. Di fatto, proprio alla luce delle analisi condotte, possiamo affermare che il vero protagonista delle storie di questo lavoro non è, come sarebbe ovvio pensare, l’immagine della Madonna di Guadalupe ma l’Uomo, proiezione astratta in essa contenuta. Il soggetto umano, infatti, paradigma di qualunque indagine esistenziale, utilizza l’espedito iconico per raccontarsi nelle modalità rappresentazionali con cui entra nella relazione con lo spazio intimo e collettivo della sacralità, prescindendo dunque da specifiche coordinate geografiche. Rimanendo dell’idea che la condivisione di uno stesso immaginario, inteso come struttura interpretativa interna dello spettatore, sia necessario per cogliere il codice guadalupano nella sua interezza, crediamo anche che l’universalità dei temi contenuti nelle riflessioni

degli autori apra la scena a un pubblico non necessariamente inglobato nella realtà culturale a cui le opere appartengono. Se il *medium* iconico, infatti, si configura all'interno del *Nuovo Teatro Guadalupeño* quale uno strumento estetico in grado di proiettarsi nel terreno dell'etica, allora l'immagine – anche quando non colta nella totalità della sua incidenza materiale e simbolica – diviene l'occasione per l'uomo contemporaneo di ripensare il proprio rapporto con il sacro e di intraprendere una riflessione che superi i confini nazionali per proiettarsi nella sfera universale dell'*humanum*.

## Bibliografía

ALAMÁN, Lucas (1849) 1942. *Historia de Méjico: desde los primeros movimientos que prepararon su Independencia en el año de 1808 hasta la época presente*. Tomo I, México, Jus.

ALBERIGO, Giuseppe (a cura di) 1978. *Decisioni dei concili ecumenici*. Torino, UTET.

ALBERTI, Leon Battista (1435) 1980. *De pictura*. Roma-Bari, Laterza.

ALLEAU, René 1983. *La scienza dei simboli*. Firenze, Sansoni.

ALLEGRI, Luigi (2012) 2014. *Prima lezione sul teatro*. Roma-Bari, Laterza.

ALTAMIRANO, Ignacio Manuel 1884. *Paisajes y Leyendas. Tradicciones y costumbres de México*. México, Imprenta y litografía Española.

ANDERSON, Benedict (1991) 2009. *Comunità immaginate. Origini e fortuna dei nazioanalismi*. Roma, Manifestolibri.

ARTAUD, Antonin (1938) 2005. *Il teatro e il suo doppio: con altri scritti teatrali*. Torino, Einaudi.

BACHELARD, Gaston (1973) 2015. *La poetica della rêverie*. Bari, Dedalo.

BAHR, Hermann 1945. *Espressionismo*. Milano, Bompiani.

BAL, Mieke 2009. "Leggere l'arte?" in PINOTTI Andrea –SOMAINI, Antonio (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*. Milano, Raffaello Cortina Editore.

BARTHES, Roland 1980. *La camera chiara. Nota sulla fotografia*. Torino, Einaudi.

BARTRA, Roger (1987) 2013. *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis de mexicano*. México, Debolsillo.

BAUDRILLARD, Jean (2005) 2013. *Il complotto dell'arte*. Milano, SE.

BEARDSELL, Peter 1983. "Los niveles de la verdad en Corona de luz de Rodolfo Usigli". *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Vol. 12, Universidad Complutense de Madrid. (pp. 13-27).

BEARDSELL, Peter (1992) 2002. *Teatro para caníbales: Rodolfo Usigli y el Teatro Mexicano*. México, Siglo XXI.

BECERRA Y TANCO, Luis (1675) 1780. *Felicidad de México en la admirable aparición de la Virgen María, Nuestra Señora de Guadalupe, y origen de su milagrosa imagen*. Por D. Felipe de Zuñiga y Ontiveros, México.

- BELTING, Hans (2002) 2013. *Antropologia delle immagini*. Roma, Carocci.
- BELTING, Hans 2009. "Immagine, medium, corpo. Un nuovo approccio all'iconologia" in PINOTTI Andrea – SOMAINI, Antonio (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*. Milano, Raffaello Cortina Editore.
- BENAVENTE, Toribio de 2001. *Historia de los indios de la Nueva España*. C. Esteva Fabregat (ed.), Madrid, Dastin.
- BENJAMIN, Walter 1986. *Parigi, capitale del XIX secolo. I "passages" di Parigi*. TIEDMAN, Rolf (a cura di). Torino, Einaudi.
- BETANCOURT, Ignacio (1976) 1977. *De cómo Guadalupe bajó a la montaña, y todo lo demás*. México, Joaquín Mortiz.
- BLANCARTE, Óscar (dir.) – PARTIDA, Armando (guión) 1992. *Óscar Liera. Pasión por el teatro (Documental)*. México, Sinaloa.
- BOBRINSKOY, Boris 1991. "Prefazione" a QUENOT, Michel 1988. *L'icona. Finestra sull'Assoluto*. Milano, Edizioni Paoline.
- BONAVENTURA DA BAGNOREGIO (1259) 1994. *Itinerario della mente verso Dio*. Milano, Rizzoli.
- BONFIL BATALLA, Guillermo (1987) 1994. *México profundo. Una civilización negada*. México, Grijalbo.
- BOSQUET, Alain 1971. "L'image à son arrê" in "L'image. Ses pouvoirs, ses limites, son rôle". *La Nouvelle Revue Française*, n. 226, Gallimard. (pp. 104- 106).
- BOTTA, Sergio 2004. *Le acque preziose. Saggio sui sistemi religiosi mesoamericani*. Roma, Bulzoni.
- BRADING, David (1973) 1995. *Los orígenes del nacionalismo mexicano*. México, Era.
- BRADING, David (2001) 2002. *La Virgen de Guadalupe. Imagen y tradición*. México, Taurus.
- BRAVO ARRIAGA, María Dolores 1988. "Identidad y mitos criollos en Sigüenza y Góngora". *Plural*, n. 205, México. (pp. 33-36).
- BRAZZOLI, Valeria 1997. "José Ortega y Gasset. Meditazione sulla cornice" in MAZZOCUT-MIS, Maddalena (a cura di), *I percorsi delle forme. I testi e le teorie*. Bruno Mondadori, Milano.
- BRECHT, Bertolt (1957) 1962. *Scritti teatrali*. Torino, Einaudi.
- BREDEKAMP, Horst (2010) 2015. *Immagini che ci guardano. Teoria dell'atto iconico*. Milano, Raffaello Cortina Editore.
- BREIDBACH, Olaf –VERCELLONE, Federico 2010. *Pensare per immagini. Tra scienza e arte*. Milano-Torino, Bruno Mondadori.

- BRUNORI, Livia 2012. "Coloquio de las apariciones de Nuestra Señora de Guadalupe (1807)" in FIALLEGA, Cristina (coord.) *Historia del teatro guadalupano a través de sus textos*. México, Universidad Veracruzana.
- BURGESS, Ronald 1991. *The New Dramatists of Mexico, 1967-1985*. The University Press of Kentucky.
- BURKE, Peter (2001) 2002. *Testimoni oculari. Il significato storico delle immagini*. Roma, Carocci.
- CABRERA, Miguel 1756. *Maravilla americana y conjunto de varias maravillas observadas con la dirección de las reglas del arte de la pintura en la prodigiosa imagen de Nuestra Señora de Guadalupe de México*. México, Imprenta del Real, y mas Antiguo Colegio de San Idelfonso.
- CACCIARI, Massimo 2014. "Il produttore malinconico" in BENJAMIN, Walter (1936) *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. Torino, Einaudi.
- CARAMORE, Gabriella 2012. *Nessuno ha mai visto Dio*. Brescia, Morcelliana.
- CARRASCO, Pedro 1975. "La transformación de la cultura indígena durante la colonia". *Historia mexicana*, Vol. 25, n. 2. (pp. 175- 203).
- CARTA PASTORAL DE LOS OBISPOS DE MÉXICO, 1.09.2010. *Conmemorar nuestra historia desde la fe, para comprometernos hoy con nuestra patria*. Conferencia del Episcopado Mexicano.
- CARTESIO (1637) 1983. *Diottrica* in ID. *Opere scientifiche*, II. Torino, Utet.
- CASSIRER, Ernst (1922) 2009. *Eidos ed eidolon. Il problema del bello e dell'arte nei dialoghi di Platone*. Milano, Raffaello Cortina Editore.
- CASSIRER, Ernst (1944) 2011. *Saggio sull'uomo. Introduzione a una filosofia della cultura*. Milano-Udine, Mimesis.
- CASSIRER, Ernst (1946) 1961. *Linguaggio e mito*. Milano, Il Saggiatore.
- CASTAÑÓN, Adolfo (comp) 2007. *Arca de Guadalupe. Cinco siglos de inspiración*. México, Jus.
- CASTILLO, Ana 2000. *La Diosa de las Américas*. N.Y., Riverhead Books.
- CATTARULLA, Camilla 2006. "Storie di corpi reali e metaforici" in CATTARULLA, Camilla (a cura di) *Identità americane: corpo e nazione*. Roma, Cooper.
- CERVERA SALINAS, Vicente 2010. "El teatro conjetural de Rodolfo Usigli". *Arrabal*, n. 7-8. (pp. 139- 150).
- CHABAUD, Jaime 1990. "Liera critica a la Iglesia por formar parte del poder establecido". *El día*, 26.05.1990.
- CHÁVEZ, Eduardo 2009. *Santa María de Guadalupe: reto para la historia, la ciencia y la fe*. México, Ángel Servín Impresores.
- CÓDICE FRANCISCANO, Siglo XVI 1941. (Nueva Colección de Documentos para la Historia de México), México.

- COLINA, Margarita Alegría de la. "La imagen de la Guadalupana en Corona de luz de Rodolfo Usigli", *Tiempo y Escritura*, n. 17, Departamento de Humanidades, Universidad Autónoma Metropolitana, Azcapotzalco, 2009.
- CUEVAS, Mariano 1930. *Álbum histórico guadalupano del IV centenario*. México, Escuela tipográfica salesiana.
- CURI, Umberto 2004. *La forza dello sguardo*. Torino, Bollati Boringhieri.
- CUSANO, Niccolò (1440) 1991. *La dotta ignoranza*. Roma, Città Nuova.
- CUSANO, Niccolò (1450) 1972a. *Dialoghi dell'idiota* in ID. *Opere filosofiche*. Torino, Utet.
- CUSANO, Niccolò (1453) 1972b. *La visione di Dio* in ID. *Opere filosofiche*. Torino, Utet.
- DANTO, Arthur (1997) 2008. *Dopo la fine dell'arte. L'arte contemporanea e il confine della storia*. Milano, Bruno Mondadori.
- DEBORD, Guy (1967) 2001. *La società dello spettacolo*. Milano, Baldini & Castoldi.
- DE TORO, Fernando 1987. *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires, Editorial Galerna.
- DÍAZ DEL CASTILLO, Bernal (1632) 1870. *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. México, Porrúa.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2007) 2008. *L'immagine aperta. Motivi dell'incarnazione nelle arti visive*. Milano, Bruno Mondadori.
- DIDI-HUBERMAN, Georges 2015. "La condizione delle immagini. Intervista con Frédéric Lambert e François Niny" in ECO, Umberto – Marc AUGÉ – Georges DIDI-HUBERMAN. *La forza delle immagini*. Milano, FrancoAngeli.
- DIDI-HUBERMAN, Georges 2009. "L'immagine brucia" in PINOTTI Andrea – SOMAINI, Antonio (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*. Milano, Raffaello Cortina Editore.
- DOMÈNECH GARCIA, Sergi 2008. "Iconografía de la Mujer del Apocalipsis como imagen de la Iglesia" in GARCÍA MAHÍQUES, Rafael – ZURIAGA SENENT Vincent Francesc (eds.) *Imagen y cultura. La interpretación de las imágenes como Historia cultural*. Biblioteca Valenciana. (pp. 563-580).
- DOMÈNECH GARCÍA, Sergi 2011. "Función y discurso de la imagen de devoción en Nueva España. Los «verdaderos retratos» marianos como imágenes de sustitución afectiva", *Tiempos de América*, n. 18. (pp. 77-93).
- DUFRENNE, Mikel (1987) 2004. *L'occhio e l'orecchio*. Milano, il Castoro.
- ECO, Umberto (1979) 2001. *Lector in fabula*. Milano, Bompiani.

FABBRI, Maurizio 2012. "Auto mariano para recordar la milagrosa aparición de Nuestra Señora de Guadalupe (1817)" in FIALLEGA, Cristina (coord.) *Historia del teatro guadalupano a través de sus textos*. México, Universidad Veracruzana.

FERRARI, Federico 2013. *L'insieme vuoto. Per una pragmatica dell'immagine*. Milano, Johan&Levi Editore.

FIALLEGA, Cristina (coord.) 2012a. *Historia del teatro guadalupano a través de sus textos*. México, Universidad Veracruzana.

FIALLEGA, Cristina 2012b. "Comedia famosa de la sagrada aparición de Nuestra Señora de Guadalupe" in FIALLEGA, Cristina (coord.) *Historia del teatro guadalupano a través de sus textos*. México, Universidad Veracruzana.

FIALLEGA, Cristina 2012c. "La visita más feliz y compañía misteriosa. Drama místico en tres actos para personas religiosas, por estar prohibidas en los teatros públicos las comedias de santos (1811)" in FIALLEGA, Cristina (coord.) *Historia del teatro guadalupano a través de sus textos*. México, Universidad Veracruzana.

FIALLEGA, Cristina 2012d. "Un relato indígena: Nican Mopohua y el nacimiento de un género dramático" in FIALLEGA, Cristina (coord.) *Historia del teatro guadalupano a través de sus textos*. México, Universidad Veracruzana.

FIEDLER, Konrad 2006. "Sull'origine dell'attività artistica" in PINOTTI Andrea –SCRIVANO, Fabrizio (a cura di), *Scritti sull'arte figurativa*. Palermo, Aesthetica.

FLORENCIA, Francisco de 1688. *La estrella de el norte de México, aparecida al rayar el día de la luz evangélica en este Nuevo-Mundo, en la cumbre de el cerro de Tepeyacac orilla del mar Tezcucano, a un natural recién convertido; pintada tres días después milagrosamente en su tilma o capa de lienzo, delante del Obispo, y de su familia en su Casa Obispal para luz en la fea los indios; para rumbo cierto de los españoles en la virtud; para serenidad de las tempestuosas inundaciones de la laguna*. México, Imprenta de Doña María de Benavides, viuda de Juan de Ribera.

FLORENCIA, Francisco de (1688) 1895. *La estrella del Norte de México. Historia de la milagrosa imagen de María Santísima de Guadalupe*. Agustín de la Rosa (ed.), Guadalajara, Imprenta de J. Cabrera.

FLORENCIA, Francisco de - OVIEDO, Juan Antonio de 1995. *Zodiaco Mariano en que el Sol de Justicia Christo con la salud en las alas visita como Signos, y Casas propias para beneficio de los hombres los templos, y lugares dedicados a los cultos de su SS. Madre por medio de las mas celebres, y Milagrosas Imágenes de la misma Señora, que se veneran en esta America Septentrional, y Reynos de la Nueva España*. Antonio Rubial García (ed.). México, CONACULTA.

FLORENSKIJ, Pavel (1922) 2014. *Le porte regali. Saggio sull'icona*. Milano, Adelphi.

FLUSSER, Vilem (1983) 2006. *Per una filosofia della fotografia*. Milano, Bruno Mondadori.

FRANZINI, Elio 1993. *Fenomenologia. Introduzione tematica al pensiero di Husserl*. Milano, FrancoAngeli.

- FRANZINI, Elio 2001. *Fenomenologia dell'invisibile. Al di là dell'immagine*. Milano, Raffaello Cortina Editore.
- FRANZINI, Elio 20.10.2011. "Il pensiero simbolico. Tra imitazione e rappresentazione". Conferenza tenuta presso il Centro Culturale *Fondazione Collegio San Carlo*, Modena.
- FRANZINI, Elio 2008. *I simboli e l'invisibile. Figure e forme del pensiero simbolico*. Milano, Il Saggiatore.
- FREEDBERG, David (1989) 2009. *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico*. Torino, Einaudi.
- FRISCHMANN, Donald 1992. "Desarrollo y florecimiento del teatro mexicano: siglo XX". *Teatro: revista de estudios teatrales*, n. 2. Universidad de Alcalá de Henares. (pp. 53-59).
- FUENTES, Carlos (1971) 1997. *Tiempo mexicano*. México, Joaquín Mortiz.
- FUENTES, Carlos 1992. *El espejo enterrado*. México, Fondo de Cultura Económica.
- GADAMER, Hans-Georg (1960) 1983. *Verità e metodo*. Milano, Bompiani.
- GADAMER, Hans-George 1986. *L'attualità del bello. Studi di estetica ermeneutica*. Genova, Marietti.
- GADDA, Carlo Emilio (1928) 1974. *Meditazione milanese*. Torino, Einaudi.
- GALEANA, Patricia – FERNÁNDEZ DELGADO, Miguel Ángel (eds.) 2013. *Los Sentimientos de la Nación de José María Morelos. Antología documental*. Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, SEP.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis 2001. *Cómo se comenta una obra de teatro*. Madrid, Editorial Síntesis.
- GARCÍA ICAZBALCETA, Joaquín (1888) 1896. *Carta acerca del origen de la imagen de Nuestra Señora de Guadalupe de México*. México, Imprenta y Encuadernación de Ireneo Paz.
- GARCÍA, Javier 2012. "Guadalupe en la religiosidad del pueblo de México. Non fecit taliter omnis natio". *Ecclesia*, XXVI, n. 1. (pp. 17-31).
- GARIBAY, Ángel María 1933. "Sonetos" in CASTAÑÓN, Adolfo (comp) 2007. *Arca de Guadalupe. Cinco siglos de inspiración*. México, Jus.
- GARIBAY, Ángel María 1961. *Llave del nahuatl. Colección de trozos clásicos, con gramática y vocabulario, para utilidad de los principiantes*. México, Porrúa.
- GARRIDO, Felipe 2003. "Virgen de los pobres" in MEYER, Jean. *Miradas guadalupanas*. México, Jus. (pp. 191-210).
- GENETTE, Gérard (1982) 1997. *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*. Torino, Einaudi.
- GENTILI, Bruno (1983) 2006. *Poesia e pubblico nella Grecia antica. Da Omero al V secolo*. Milano, Feltrinelli.

- GIBSON, James 1971. "The information available in pictures". *Leonardo*. Vol. 4, n. 1, The MIT Press. (pp. 27-35).
- GIOVANNI DAMASCENO 2015. *Difesa delle immagini sacre. Discorsi apologetici contro coloro che calunniano le sante immagini*. Trad. it. a cura di Vittorio Fazzo, Roma, Città Nuova.
- GOMBRICH, Ernst Hans (1960) 2014a. *Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica*. London/New York, Phaidon
- GOMBRICH, Ernst Hans (1999) 2014b. *L'uso delle immagini. Studi sulla funzione sociale dell'arte e sulla comunicazione visiva*. London/New York, Phaidon.
- GONZÁLEZ GARCÍA, Juan Luis 2015. *Imágenes sagradas y predicación visual en el siglo de oro*. Madrid, Akal.
- GRUZINSKI, Serge (1988) 2013. *La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI-XVIII*. México, Fondo de Cultura Económica.
- GRUZINSKI, Serge (1990) 1991. *La guerra delle immagini. Da Cristoforo Colombo a Blade Runner*. Milano, SugarCo.
- GUIDORIZZI, Giulio 1991. "Lo specchio e la mente: un sistema d'intersezioni" in BETTINI Maurizio (a cura di), *La maschera, il doppio, il ritratto. Strategie dell'identità*. Roma-Bari, Laterza.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (1835) 1967. *Estetica*. Torino, Einaudi.
- HEIDEGGER, Martin (1957) 2013. *Identità e differenza*. Milano, Adelphi.
- HEREDIA, Carlos María de 1945. *Así debió pasar: nuevo drama guadalupano en diez cuadros, un prólogo y un epílogo*. México, Buena Prensa.
- HERNÁNDEZ SANDOVAL, Adriana (2000) 2001. "El humor en cuatro obras de Óscar Liera". GARCÍA PÉREZ, David – HERNÁNDEZ SANDOVAL, Adriana (et. al.) *Literatura en Latinoamérica. Análisis y comentarios sobre las obras de Rulfo, Fuentes, Beltrán, Liera, Bianco, Fernández de Lizardi y Arlt*. México, Ediciones Coyoacán.
- HUERTA MAZA, Gerardo 2012. *La desaparición del ayate*. México, Debolsillo.
- IBARGÜENGOITIA, Jorge (1962) 2000. "Advertencia", *El atentado*. VILLORO, Juan – DÍAZ ARCINIEGA, Víctor (coords.) *El atentado. Los relámpagos de agosto*. México, Fondo de Cultura Económica.
- ICAZA, Xavier (1931) 1955. *Retablo de Nuestra Señora de Guadalupe*. México, Orbis.
- ITA, Fernando de 1991. "Un rostro para el teatro mexicano" in *Teatro mexicano contemporáneo. Antología*. Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- JAUSS, Hans Robert (1970) 1999. *Storia della letteratura come provocazione*. Torino, Bollati Boringhieri.

- JIMÉNEZ CATAÑO, Rafael 2012. "La Madonna di Guadalupe e l'identità messicana" in MARTÍNEZ FERRER, Luis (a cura di), *L'evangelizzazione e l'identità latinoamericana*, Roma, Pontificia Università della Santa Croce, Facoltà di Teologia, ESC. (pp. 33-55).
- KANDINSKY, Wassily (1910) 2005. *Lo spirituale nell'arte*. Milano, SE.
- KANT, Immanuel (1781) 2000. *Critica della ragion pura*. Roma-Bari, Laterza.
- KANT, Immanuel (1786) 1996. *Che cosa significa orientarsi nel pensiero*. Milano, Adelphi.
- KEATS, John (1819) 1996. "Ode su un'urna greca", *Poesie*. Milano, Mondadori.
- KJØRUP, Søren 1974. "George Inness and the battle at Hastings, or doing things with pictures". *The Monist*. Vol. 58, n. 2, Oxford University Press. (pp. 216-233).
- KLEE, Paul (1920) 2004. *Confessione creatrice e altri scritti*. Milano, Abscondita.
- KLEE, Paul (1922) 1970. *Teoria della forma e della figurazione*. Vol. I, Milano, Feltrinelli.
- KRIS, Ernst 1967. *Ricerche psicoanalitiche sull'arte*. Torino, Einaudi.
- LACAN, Jacques (1964) 1979. *Il seminario – Libro XI: I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi*. Torino, Einaudi.
- LAFAYE, Jacques (1974) 2006. *Quetzalcóatl y Guadalupe: la formación de la conciencia nacional en México*. México, Fondo de Cultura Económica.
- LANGSHAW AUSTIN, John (1962) 1987. *Come fare cose con le parole: le William James Lectures tenute alla Harvard University nel 1955*. Genova, Marietti.
- LASSO DE LA VEGA, Luis 1649. *Huei tlamahuiçoltica omonexiti in ilhuicac tlatocaçihuapilli Santa Maria Totlaçonantzin Guadalupe in nican huei altepenahuac Mexico itocayocan tepeyacac* [Maravillosamente se apareció la señora celeste Santa María, Nuestra Amada Madre Guadalupe, aquí junto a la gran ciudad de México, donde se dice Tepeyácac], México, en la Imprenta de Juan Ruyz.
- LATOUR, Bruno 2009. "Che cos'è iconoclash?" in PINOTTI Andrea – SOMAINI, Antonio (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*. Milano, Raffaello Cortina Editore.
- LEÑERO, Vicente 1996. *La Nueva Dramaturgía Mexicana*. México, El Milagro.
- LEONARDO DA VINCI (1651) 1995. *Trattato della pittura*. Milano, Tea.
- LEÓN-PORTILLA, Miguel (1992) 2003. "Il pensiero náhuatl" in ROBLES, Laureano (a cura di) *E la filosofia scoprì l'America. L'incontro-scontro tra la filosofia europea e culture precolombiane*. Milano, Jaca Book.
- LEÓN-PORTILLA, Miguel (2000) 2012. *Tonantzin Guadalupe. Pensamiento náhuatl y mensaje critsiano en el "Nican Mopohua"*. México, Fondo de Cultura Económica.
- LESSING, Gotthold Ephraim (1766) 1991. *Laocoonte*. Palermo, Aesthetica.
- LIERA, Óscar (1977) 2003. "Cúcara y Mácara", *Dulces compañías*. México, El Milagro.

- LIERA, Óscar (1987) 2008. "Los caminos solos", *Teatro escogido*. México, Fondo de Cultura Económica.
- LISPECTOR, Clarice (1964) 2009. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro, Rocco Editora.
- LLAGUNO, José (1585) 1963. *La personalidad jurídica del indio y el III Concilio Provincial Mexicano*. México, Porrúa.
- LOMELÍ, Francisco 1978. "Los mitos de la mexicanidad en la trilogía de Rodolfo Usigli". *Cuadernos hispanoamericanos*, n. 333. (pp. 466-477).
- LOPES, Dominic 2005. "Le immagini e la mente rappresentazionale". *Discipline filosofiche: elementi di estetica analitica*, anno XV, n. 2. (pp. 59-80).
- LÓPEZ AUSTIN, Alfredo 1989. *Hombre-Dios. Religión y política en el mundo nahuatl*. México, UNAM.
- LÓPEZ BELTRÁN, Lauro 1972. *Teatro guadalupano*. México, Jus.
- LÓPEZ LUJÁN, Leonardo – NOGUEZ, Xavier 2011. "El Códice de Teotenantzin y las imágenes prehispánicas de la Sierra de Guadalupe, México". RAGOT, Nathalie – PEPERSTRAETE, Sylvie – OLIVIER, Guilhem (eds.) *La quêtes du Serpent à Plumes. Arts et religions de l'Amérique précolombienne. Hommage à Michel Graulich*. Vol. 146, Paris, Bibliothèque de l'École Pratique des Hautes Études Sciences Religieuses. (pp. 251-276).
- LOTMAN Jurij – USPENSKIJ Boris (1975) 1995. *Tipologia della cultura*. Bompiani, Milano.
- LOYOLA, Ignazio di (1548) 2001. *Esercizi Spirituali*. Centro ignaziano di spiritualità, Napoli.
- LUPO, Alessandro 1995. "Palabras rígidas, conceptos elásticos, uso e interpretaciones de algunos textos sagrados cristianos por los indígenas mexicanos". *Anales de Antropología*, Vol. XXXII, Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM. (pp. 241-255).
- LUPO, Alessandro 2006. "Pagani o cristiani? Il recupero della religione azteca nel Messico indigeno di oggi" in LUPO, Alessandro – LÓPEZ LUJÁN, Leonardo – MIGLIORATI, Luisa (a cura di) *Gli Aztechi tra passato e presente. Grandezza e vitalità di una civiltà messicana*. Roma, Carocci.
- LUPO, Alessandro 2015a. "Glossario" in PRANZETTI, Luisa – LUPO, Alessandro (a cura di) *Civiltà e religione degli Aztechi*. Milano, Mondadori.
- LUPO, Alessandro 2015b. "Introduzione" in PRANZETTI, Luisa – LUPO, Alessandro (a cura di) *Civiltà e religione degli Aztechi*. Milano, Mondadori.
- MARRONE, Gianfranco 2015. "Immagini in lotta, simulacri in azione", postfazione a ECO, Umberto - Marc AUGÉ - Georges DIDI-HUBERMAN. *La forza delle immagini*. Milano, FrancoAngeli.
- MARTÍ, José (1891) 2002. *Nuestra América*. Notas de Cintio Vitier. Universidad de Guadalajara. Centro de Estudios Martianos.

- MARTÍNEZ, Pilar (1980) 1982. "Carlos Fuentes y los cronistas de Indias" in BELLINI, Giuseppe (coord.) *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Roma, Bulzoni. (pp. 743-749).
- MATOS MOCTEZUMA, Eduardo 2006. "I simboli preispanici e l'identità nazionale" in LUPO, Alessandro – LÓPEZ LUJÁN, Leonardo – MIGLIORATI, Luisa (a cura di) *Gli Aztechi tra passato e presente. Grandezza e vitalità di una civiltà messicana*. Roma, Carocci.
- MAZA, Francisco de la 1945. "Fray Diego Valadés, escritor y grabador franciscano del siglo XVI", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. México, UNAM.
- MAZA, Francisco de la (1953) 1986. *El guadalupanismo mexicano*. México, Fondo de Cultura Económica.
- MENARINI, Piero 2012. "Coloquio alegórico guadalupano (ed. 1823)" in FIALLEGA, Cristina (coord.) *Historia del teatro guadalupano a través de sus textos*. México, Universidad Veracruzana.
- MÉNDEZ PLANCARTE, Alfonso (comp.), JIMÉNEZ AGUIRRE, Gustavo - LARA ASTORGA Eliff – RAMÍREZ VUELVAS, Carlos (eds.) 2003. *Amado Nervo. Mañana del poeta (1886-1891) II*. México, Centro de Estudios Literarios del Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM.
- MENDIETA, Jerónimo de (1596) 1870. *Historia eclesiástica indiana. Obra escrita á fines del siglo XVI*. Joaquín García Icazbalceta (ed.), México.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1960) 1967. *Segni*. Milano, Il Saggiatore.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1961) 1989. *L'occhio e lo spirito*. Milano, SE.
- MILLIKAN, Ruth Garrett 1998. "A common structure for concepts of individuals, stuffs, and real kinds: More Mama, more milk, and more mouse". *Behavioral and Brain Sciences*, 21. (pp. 55–100).
- MONDZAIN, Marie-José 2006. *Immagine, icona, economia. Le origini bizantine dell'immaginario contemporaneo*. Milano, Jaca Book.
- MONSIVÁIS, Carlos 1992. "Muerte y resurrección del nacionalismo mexicano" in NORIEGA ELIO, Cecilia (comp.) *El nacionalismo en México*. México, El Colegio de Michoacán.
- MONSIVÁIS, Carlos (1995) 2013. *Los rituales del caos*. México, Era.
- MONSIVÁIS, Carlos 2000. "Mexicanos, volad presurosos. La Virgen de Guadalupe y el arte popular" in CASTILLO, Ana (ed.) *La Diosa de las Américas*. N.Y., Riverhead Books. (pp. 180-193).
- MONTALE, Eugenio (1925) 2015. *Ossi di Seppia*. Milano, Mondadori.
- MORESCO, Antonio 2002. *L'invasione*. Milano, Rizzoli.
- MOVIA, Giancarlo (a cura di) 2001. ARISTOTELE. *L'anima*. Milano, Bompiani.

- MUÑOZ, Juan Bautista 1817. "Memoria sobre las apariciones y el culto de Nuestra Señora de Guadalupe de México". *Memorias de la Real Academia de la Historia*. Tomo V, Madrid, Imprenta de Sancha.
- NAPOLITANO VALDITARA, Linda 2007. *Platone e le 'ragioni' dell'immagine. Percorsi filosofici e deviazioni tra metafore e miti*. Milano, Vita e Pensiero.
- NEBEL, Richard (1992) 1995. *Santa María Tonantzín Virgen de Guadalupe. Continuidad y transformación religiosas en México*. México, Fondo de Cultura Económica.
- NOGUEZ, Xavier 1993. *Documentos guadalupanos. Un estudio sobre las fuentes de información tempranas en torno a las mariofanías en el Tepeyac*. México, Fondo de Cultura Económica.
- NUTINI, Hugo, 1976. "Syncretism and Acculturation. The Historical Development of the Cult of the Patron Saint in Tlaxcala, México (1519-1670)". *Ethnology*, Vol. 15, n. 3, University of Pittsburgh. (pp. 301-321).
- O'GORMAN, Edmundo (1986) 1991. *Destierro de sombras. Luz en el origen de la imagen y culto de Nuestra Señora de Guadalupe del Tepeyac*. México, UNAM.
- OLGUÍN, David 2003. "Guadalupanos: ¡a darles!". *Dulces compañías*. México, El Milagro.
- ORTEGA Y GASSET, José (1914) 2015. *Meditaciones del Quijote*. Madrid, Alianza.
- ORTIZ DE MONTELLANO, Guillermo 1990. *Nican Mopohua*. México, Universidad Iberoamericana, Departamento de Ciencias Religiosas - Departamento de Historia.
- PACHECO, José Emilio 1981. "Rodolfo Usigli. La indignación y el Amor", prólogo a *Tiempo y memoria en Conversación desesperada*. México, UNAM.
- PASINI, Roberto 2012. *Teoria generale dell'immagine*. Milano, Mursia.
- PARTIDA TAYZAN, Armando 2003. "Las fábulas morales de Óscar Liera", introducción a LIERA, Óscar, *Dulces compañías*. México, El Milagro.
- PAZ, Octavio (1950) 2008. *El Laberinto de la Soledad*. SANTÍ, Enrico Mario (ed.), Madrid, Cátedra.
- PAZ, Octavio (1957) 1984. "Introducción a la historia de la poesía mexicana" in ID. *Las peras del olmo*. México, Seix Barral.
- PAZ, Octavio 1973. "Entre orfandad y legitimidad" prefazione a LAFAYE, Jacques (1974) 2006. *Quetzalcóatl y Guadalupe. La formación de la conciencia nacional de México*. México, Fondo de Cultura Económica.
- PEACOCKE, Christopher 1987. "Depiction". *The Philosophical Review*. Vol. 96, n. 3, Duke University Press. (pp. 383-410).
- PELLICER, Carlos (1977) 2000. *Cuerdas, percusión y aliento*. México, Fondo de Cultura Económica.
- PEÑALOSA, Joaquín Antonio 1987. *Flor y canto de poesía guadalupana siglo XVII*. México, Jus.

- PÉREZ-AMADOR ADAM, Alberto 2012. "Introducción. La compuesta de flores Maravilla: Francisco de Castro" in PÉREZ-AMADOR ADAM, Alberto (ed.), *Francisco de Castro. La octava Maravilla y sin segundo milagro de México, perpetuado en las rosas de Guadalupe y escrito heroicamente en octavas*. México, Fondo de Cultura Económica.
- PERNIOLA, Mario 1980. *La società dei simulacri*. Bologna, Cappelli.
- PHAKE-POTTER, H. M. S 2003. "Nuestra Señora de Guadalupe: la pintura, la leyenda y la realidad. Una investigación arte-histórica e iconológica", *Cuadernos de arte e iconografía*. Madrid, Fundación Universitaria Española. Seminario de arte e iconografía "Marqués de Lozoya". Tomo XII, n. 24.
- PINEDA BALTAZAR, Miguel Ángel 1984a. "La farsa es un género que subvierte la realidad". *El Día*, 26.08.1984.
- PINEDA BALTAZAR, Miguel Ángel 1984b. "Hay que luchar por un teatro que sea síntesis del ser mexicano". *El Día*, 27.08.1984.
- PINOTTI, Andrea 1997. "Gerog Simmel. *La cornice del quadro. Un saggio estetico*", in MAZZOCUT-MIS, Maddalena (a cura di), *I percorsi delle forme. I testi e le teorie*. Bruno Mondadori, Milano
- PINOTTI, Andrea 2009. "Teorie dell'immagine: linee genealogiche", Introduzione a PINOTTI Andrea – SOMAINI, Antonio (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*. Milano, Raffaello Cortina Editore.
- PINOTTI, Andrea 2014. "Estetica, visual culture studies, Bildwissenschaft", *Studi di estetica*, anno XLII, IV serie, n. 1-2.
- POMPA Y POMPA, Antonio 1938. *Álbum del IV Centenario Guadalupano*. México, Cvltvra.
- PONCE, Manuel 1943. "Romance de Nuestra Señora de Guadalupe sumergida en Caleta" in CASTAÑÓN, Adolfo (comp) 2007. *Arca de Guadalupe. Cinco siglos de inspiración*. México, Jus.
- PONCE, Manuel 1976. "Al traslado de la soberana imagen de santa María de Guadalupe a su nueva basílica" in ZAID, Gabriel 2003. "Musas del Tepeyac" in MEYER, Jean. *Miradas guadalupanas*. México, Jus.
- POOLE, Stafford. 1995. *Our Lady of Guadalupe. The origins and sources of a Mexican national symbol, 1531-1797*. Tucson, University of Arizona Press.
- POZZI, Giovanni 2002. *La parola dipinta*. Milano, Adelphi.
- PRANZETTI, Luisa 2015. "Aspetti della civiltà azteca. Religione" in PRANZETTI, Luisa – LUPO, Alessandro (a cura di) *Civiltà e religione degli Aztechi*. Milano, Mondadori.
- PREZZO, Rossella 2004. "Il primato di un paradosso", introduzione a MERLEAU-PONTY, Maurice (1946) *Il primato della percezione e le sue conseguenze filosofiche*. Milano, Medusa.
- QUENOT, Michel (1988) 1991. *L'icona. Finestra sull'Assoluto*. Milano, Edizioni Paoline.

- RAMOS, Samuel (1934) 1972. *El perfil del hombre y la cultura en México*. México, Espasa-Calpe Mexicana.
- RE, Mario 1999. "Il secondo Concilio di Nicea e la controversia iconoclastica" in RUSSO, Luigi, (a cura di). *Vedere l'invisibile. Nicea e lo statuto dell'Immagine*. Palermo, Aesthetica. (pp. 171-183).
- REGNIER PETATAN, Rubén 1990. "Óscar Liera fue un guerrillero de la cultura". *El Día*, 04.97.1990
- REYES, Alfonso 1932. "El ruido y el eco" in CASTAÑÓN, Adolfo (comp) 2007. *Arca de Guadalupe. Cinco siglos de inspiración*. México, Jus.
- RICARD, Robert (1947) 1986. *La conquista espiritual de México. Ensayo sobre el apostolado y los métodos misioneros de las órdenes mendicantes en la Nueva España de 1523-1524 a 1572*. México, Fondo de Cultura Económica.
- RICOEUR, Paul (1969) 2006. *Il simbolo dà a pensare*. Brescia, Morcelliana.
- RICOEUR, Paul (1975) 1981. *La metafora viva. Dalla retorica alla poetica: per un linguaggio di rivelazione*. Milano, Jaca Book.
- RICOEUR, Paul 2009. *La logica di Gesù*. Testi scelti a cura di BIANCHI, Enzo. Edizioni Qiqajon – Comunità di Bose.
- RODRÍGUEZ, Roberto 1977. "La función de la imaginación en las Coronas de Rodolfo Usigli". *Latin American Theatre Review*, El Paso Community College. (pp. 37-44).
- RODRÍGUEZ BECERRA, Salvador (1989) 2003. "Introducción" in ÁLVAREZ SANTALÓ, Carlos – BUXÓ I REY, María Jesús – RODRÍGUEZ BECERRA, Salvador (coords.) *La religiosidad popular. Antropología e historia*. Vol. I. Barcelona, Anthropos.
- RODRÍGUEZ NÓBREGA, Janeth 2008. *Las imágenes expurgadas: censura del arte religioso en el periodo colonial*. León, Universidad de León.
- ROURA, Víctor 1995. "Censura teatral". *El Financiero*, 23.11.1995.
- RUIZ BAÑULS, Mónica 2006. "La devoción popular guadalupana en la teatralidad mexicana" in ARACIL, Beatriz - RUIZ, Mónica (coords.) *Fiesta religiosa y teatralidad popular en México. América sin Nombre*, n. 8. (pp. 36-42).
- RUSSELLO, Nicoletta (a cura di) 1994. EPICURO. "Lettera a Erodoto [46]" in *Lettere: sulla fisica, sul cielo e sulla felicità*. Milano, Rizzoli.
- RUSSO, Luigi, (a cura di) 1999. *Vedere l'invisibile. Nicea e lo statuto dell'Immagine*. Palermo, Aesthetica.
- SACCO, Daniela 2005. "Mimesis e tradizione classica" in CENTANNI Monica (a cura di), *L'originale assente. Introduzione allo studio della tradizione classica*. Milano, Bruno Mondadori.
- SAHAGÚN, Bernardino de (1575-1585) 2009. *Historia General de las cosas de Nueva España*. Vol. II, Juan Carlos Tempranos (ed.), Madrid, Dastin.

SALVI, Donato (a cura di) 1860. DOMENICI, Giovanni (1403). *Regola del governo di cura familiare*. Firenze, presso Angiolo Carinei libraio.

SÁNCHEZ, Miguel 1648. *Imagen de la Virgen María, madre de Dios de Guadalupe, milagrosamente aparecida en la Ciudad de Mexico. Celebrada en su historia, con la profecía del capítulo doce del Apocalipsis*. México, Imprenta de la viuda de Bernardo Calderón. Ristampato in TORRE VILLAR, Ernesto de la - NAVARRO DE ANDA, Ramiro 1982. *Testimonios históricos guadalupanos*. México, Fondo de Cultura Económica.

SÁNCHEZ VALENZUELA, Gloria Martha 2003. *La imagen como método de evangelización en la Nueva España. Los catecismos pictográficos del siglo XVI. Fuentes del conocimiento para el restaurador*. Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense.

SCHMIDHUBER DE LA MORA, Guillermo 1984. "Nueva dramaturgia mexicana". *Latin American Theatre Review*. (pp. 13-16).

SCHMIDHUBER DE LA MORA, Guillermo 2007. "Las tres generaciones de la dramaturgia mexicana del siglo XX" in PELLETTIERI, Osvaldo (ed.) *Huellas escénicas*. Buenos Aires, Galerna.

SCHREYER, Lothar 2004. "Ricordi dello Sturm e del Bauhaus" in KLEE, Paul (1920). *Confessione creatrice e altri scritti*. Milano, Abscondita. (pp. 63-69).

SCIOLLA, Gianni Carlo 1995. *La critica d'arte del Novecento*. Torino, Utet.

SEGOVIA, Juan de (1573) 2004. *De praedicatione evangelica libri quatuor*, R. M. Herrero (ed.) en Miguel Ángel Garrido Gallardo (ed.), *Retóricas españolas del siglo XVI escritas en latín*. Edición digital, Madrid, CSIC-Fundación Ignacio Larramendi.

SENDER, Egon (1981) 2007. *L'icona, immagine dell'invisibile. Elementi di teologia, estetica e tecnica*. Milano, Edizioni San Paolo.

SIGÜENZA Y GÓNGORA, Carlos de (1689) 1960. *Piedad Heróyca de don Fernando Cortés*. Edición de Jaime Delgado, Madrid, Porrúa Turanzas.

SIMONE, Francesco – FELICI, Fiorella 1973. *L'occhio e lo sguardo: approccio fenomenologico*. Roma, Il Pensiero Scientifico Editore.

SINI, Carlo 1991. *Il simbolo e l'uomo*. Milano, EGEA.

SPANG, Kurt 1991. *Teoría del drama. Lectura y análisis de la obra teatral*. Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra.

SPERBER, Dan (1974) 1991. *Per una teoria del simbolismo. Una ricerca antropologica*. Torino, Einaudi, 1981.

SINI, Carlo. *Il simbolo e l'uomo*. Milano, EGEA.

SPINATO BRUSCHI, Patrizia 2012. "Retablo de Nuestra Señora de Guadalupe" in FIALLEGA, Cristina (coord.) *Historia del teatro guadalupano a través de sus textos*. Universidad Veracruzana.

- SPINICCI, Paolo 2008. *Simile alle ombre e al sogno. La filosofia dell'immagine*. Torino, Bollati Boringhieri.
- STEN, María 1974. *Vida y muerte del teatro náhuatl: el Olimpo sin Prometeo*, México, Secretaría de Educación Pública.
- SULLIVAN, Jem 2006. "The Beauty of Faith: Sacred Architecture and Catechesis". *Sacred Architecture Journal*, Vol. 11, The Institute of the Sacred Architecture.
- SWANSEY, Bruce 2009. *Del fraude al milagro. Visión de la historia en Usigli*. México, Universidad Autónoma Metropolitana.
- TAVIRA, Luis de (ed.) 1994. *Autos, pastorelas y dramas religiosos (1817-1862). Teatro mexicano. Historia y dramaturgia*. Vol. XI, México, CONACULTA.
- TAVIRA, Luis de (1994) 1996. "La ciudad del teatro", prólogo a *Teatro completo IV*. México, Fondo de Cultura Económica.
- TENORIO, Miguel Ángel (1993) 1996. "Travesía guadalupana" in LEÑERO, Vicente (comp.), *La Nueva Dramaturgia Mexicana*. México, El milagro.
- TENORIO, Miguel Ángel 2016. "Entrevista".
- TODOROV, Tzvetan (1984) 2008. *Teorie del simbolo. Retorica, estetica, poetica, ermeneutica: i fatti simbolici nella storia del pensiero occidentale*. Milano, Garzanti.
- TORQUEMADA, Juan de (1615) 1976. *De los veinte y un libros rituales y monarquía indiana, con el origen y guerras de los indios occidentales, de sus poblaciones, descubrimiento, conquista, conversión y otras cosas maravillosas de la misma tierra*. México, UNAM.
- TORRE VILLAR, Ernesto de la (1966) 1985. *Los Guadalupe y la Independencia*. México, Porrúa.
- TORRE VILLAR, Ernesto de la (1985) 2004. *En torno al guadalupanismo*. México, Porrúa.
- TORRE VILLAR, Ernesto de la – NAVARRO DE ANDA, Ramiro 1982. *Testimonios históricos guadalupanos*. México, Fondo de Cultura Económica.
- TORRE VILLAR, Ernesto De la – NAVARRO DE ANDA, Ramiro 2005. *Nuevos testimonios guadalupanos*. México, Fondo de Cultura Económica.
- TORRES SÁNCHEZ, Rafael 2000. *Óscar Liera. El niño perdido*. México, Casa Juan Pablos.
- TUÑÓN, Julia 2006. "Corpi di donna, corpi di patria. Le icone nazionali in Messico. Appunti per un dibattito" in CATTARULLA, Camilla (a cura di) *Identità americane: corpo e nazione*. Roma, Cooper.
- USIGLI, Rodolfo (1931) 1996. "Primeros apuntes sobre el teatro" in ID. *Teatro completo IV*. México, Fondo de Cultura Económica.
- USIGLI, Rodolfo (1943) 1979. "Prólogo a Corona de Sombra" in *Corona de Sombra. Corona de Fuego. Corona de Luz*. México, Porrúa.

- USIGLI, Rodolfo 1963. "Advertencia general" in ID. *Teatro completo I*. México, Fondo de Cultura Económica.
- USIGLI, Rodolfo (1963) 1965. *Corona de luz. La Virgen*. México, Fondo de Cultura Económica.
- USIGLI, Rodolfo 1964. "Para alcanzar la Universalidad precisamos ser mexicanos integrales". *México en la Cultura*. México, 18 de octubre de 1964. (pp. 1-4).
- USPENSKIJ, Leonid 2007. "Il significato e il linguaggio delle icone" in USPENSKIJ, Leonid – Vladimir LOSSKIJ. *Il senso delle icone*. Milano, Jaca Book.
- VALDÉS MEDELLÍN, Gonzalo 1990. "La asombrosa visión microhistórica de Óscar Liera". *Punto*, 30.01.1990.
- VALERO DE GARCÍA LASCURAIN, Ana Rita 2012. "Coloquio de María Santísima de Guadalupe, cuando se le apareció al dichoso Juan Diego" in FIALLEGA, Cristina (coord.) *Historia del teatro guadalupano a través de sus textos*. Universidad Veracruzana.
- VALERO DE GARCÍA LASCURAIN, Ana Rita 2014. *Santa María de Guadalupe a la luz de la historia. Su legado a medio milenio de distancia*. Madrid, Biblioteca de autores cristianos.
- VÁZQUEZ, Josefina Zoraida 2014. "De la Independencia a la consolidación republicana" in ESCALANTE, Pablo et. al., *Nueva historia mínima de México*. México, El Colegio de México.
- VEGA, Patricia 1988. "Vetada, la investigación en el caso de Cúcara y Mácara: Liera". *La Jornada*, 26.01.1988.
- VELÁZQUEZ, Primo Feliciano 1931. *La aparición de Santa María de Guadalupe*. México, Imprenta Patricio Sanz.
- VILLEGAS, Juan 2000. *Para la interpretación del teatro como construcción visual*, Irvine (California), Gestos.
- VILLERÍAS Y ROELAS, José Antonio de 1728. "Guadalupe" in OSORIO ROMERO, Ignacio 1991. *El sueño criollo. José Antonio de Villerías y Roelas (1695-1728)*. México, UNAM.
- VILLORO, Juan 2010. "El fundador, un retrato a contraluz". *Revista de la Universidad de México*, n. 76. (pp. 78-83).
- VILLORO, Luis 1990. "Emilio Uranga: la accidentalidad como fundamento de la cultura mexicana" in URANGA, Emilio (1952) *Análisis del ser del mexicano*. Gobierno del Estado de Guanajuato.
- VITALI, M. (a cura di) 1992. PLATONE. *Sofista*. Milano, Bompiani.
- VIVEROS, Germán 2012. "El portento mexicano (siglo XVIII)" in FIALLEGA, Cristina (coord.) *Historia del teatro guadalupano a través de sus textos*. Universidad Veracruzana.
- VOLTOLINI, Alberto. *Immagine*. Bologna, Il Mulino, 2013.
- WITTGENSTEIN, Ludwig (1953) 1967. *Ricerche filosofiche*. Torino, Einaudi.

WOLF, Eric 1958. "The Virgin of Guadalupe: A Mexican National Symbol". *The Journal of American Folklore*. Vol. 71, n. 279. (pp. 34-39).

WOLLHEIM, Richard 1987. *Painting as an Art*. London, Thames and Hudson.

WUNENBURGER, Jean-Jacques (1997) 1999. *Filosofia delle immagini*. Torino, Einaudi.

WUNENBURGER, Jean-Jacques (2003) 2008. *L'immaginario*. Genova, Il Melangolo.

YEH, Allen – OLAGUIBEL, Gabriela 2011. "Religion and Identity. The Virgin of Guadalupe: a study of socio-religious identity". *International Journal of Frontier Missiology*. 28: 4. (pp. 169-177).

ZAID, Gabriel 2003. "Musas del Tepeyac" in MEYER, Jean. *Miradas guadalupanas*. México, Jus. (pp. 71-93).

ZEA, Leopoldo 1974. *Conciencia y posibilidad del mexicano* (1952). *El occidente y la conciencia en México* (1953). *Dos ensayos sobre México y lo mexicano* (1952). México, Porrúa.

ZIRES, Margarita 1994. "Los mitos de la Virgen de Guadalupe. Su proceso de construcción y reinterpretación en el México pasado y contemporáneo". *Mexican Studies/Estudios Mexicanos*, Vol. 10, n. 2. (pp. 281-313).

ZUMÁRRAGA, Juan de 1543. *Doctrina breve muy prouechosa de las cosas que pertenecen a la fe catholica y a nuestra cristianidad en estilo llano para comun inteligencia*. México, Juan Cromberger.

## Ringraziamenti

Ringrazio la Prof.ssa Camilla Cattarulla, per aver creduto fin da subito in questo progetto e avermi sempre sostenuto nel realizzarlo; il Prof. Alessandro Lupo, che con generosità e passione mi ha accompagnato nel complesso e meraviglioso mondo del Guadalupano; il Prof. Xavier Noguez, per i suoi preziosi consigli e la sua calorosa accoglienza presso *El Colegio Mexiquense* di Toluca; la Prof.ssa Cristina Fiallega, la Prof.ssa Ana Rita Valero de García Lascurain, il Prof. Ignacio Betancourt e Miguel Ángel Tenorio, per avermi ispirato nuove prospettive di analisi; la Prof.ssa Cristina Iglesia, per avermi aiutato a porre le giuste domande; la Prof.ssa Rose Corral e il Prof. Miguel Rodríguez Lozano, per avermi guidato durante le mie ricerche rispettivamente presso *El Colegio de México* e *l'Instituto de Investigaciones filológicas* (UNAM); il Prof. Jorge Fonet, per il suo affettuoso incoraggiamento; la *Coordinación Nacional de Literatura del Instituto Nacional de Bellas Artes* di Città del Messico per la totale disponibilità nella consultazione degli archivi.

Ringrazio infine fra' Massimiliano Re, per avermi fornito la bussola in questo grande viaggio di scoperta, e mio marito e la mia famiglia, per avermi sostenuto con amore e pazienza durante questi anni di lavoro.