

para un puertorriqueño y admirador Rafael
arute

1002/1-79

LETTERATURA SPAGNOLA

La poesia spagnola in quest'ultimo decennio

Preliminari

Qualcosa avrei da cambiare ai tratti fondamentali della prima edizione della mia antologia guandiana (1) in ogni sua sezione, giacchè qualcosa in questi anni si è svolto di radicalmente nuovo su piano intergenerazionale e corale, che è il supporto dei mutamenti profondi e aperti degli individui poetici. Il fattore politico-sociale che alimenta la fantasia ed eccita la dolorosa memoria della narrativa dei Goytisolo e Ferlosio (accennai già alla superiorità della giovane narrativa) trova una certa corrispondenza visibile e consistente nel genere lirico. Poeti, quali Hierro, Otero, Bousoño, E. de Nora, se talora sfumano la protesta nell'aria rarefatta e viziata della tradizione castigliana, eccedono nella severa coscienza critica. Le personalità degli anziani del glorioso '25 (Guillén, Alonso, Aleixandre, Cernuda) cercano di dedurre oltre le loro pure strutture interiori l'umano e lirico avanzamento, accertando continuamente i tentativi eteronomi sulla memoria ed esperienza dell'antico purismo estetico.

La nostra preoccupazione è essenzialmente storiografica, non di ragguaglio; dentro tali termini ometteremo la fortuna dei defunti o l'attività dei viventi, quando l'una o l'altra non si siano configurate in una presenza determinante; per una

diversa giustificazione diremo caso per caso. Per Rubén Darío nessun nuovo testo scoperto mi sembra degno di rilievo e una scelta notevole si può trovare nell'antologia di Tentori (2); resto sempre fermo nell'idea di un centro poetico « castigliano » nell'opera del nicaraguense. Manuel Machado, rimasto alquanto offuscato dalla gloria del fratello e dal ricordo delle sue politiche debolezze, meriterebbe un suo volume in italiano, e infatti un fine poeta come Caproni se n'è accorto e l'ha tradotto sulla *Fiera*. Migliore fortuna sembra spettare a Miguel Hernández, e qui sollecitiamo Feltrinelli a stampare presto un'antologia curata da Dario Puccini. Per Alberti auspichiamo una nuova edizione del volumetto di Luraghi (3). Per Manolo Altola-guirre, tragicamente perito in un incidente d'auto alla fine di luglio, esortiamo l'amico Cano a curarne l'opera completa, base di un maggiore interessamento italiano. Su Lorca ho detto tutto quello che potevo e sapevo nella silloge guandiana; in patria Lorca è alquanto *démodé*; gli è che si è portato nella tomba il segreto delle sue violente caratterizzazioni, certo vitalismo di mitiche figure nascenti, moduli ingrati e inaccessibili a un'età tetra e depressa come la nostra. Rosales e Ridruejo hanno taciuto in questi anni, l'uno dedito alla ricerca erudita, l'altro all'azione.

Non ho dedicato un paragrafo particolare ad Antonio Machado, ma la sua presenza sarà costante in questo panorama, specialmente il Machado novantottesco, unamuniano, apocrifo e delle liriche di guerra che son grandi ritorni della sua

arte, quando non restino pragmatiche, intenzionali. Non è il migliore Machado, ma il più carico di tempo e di esempio all'azione letteraria; il suo costume asciutto e virile, antirettorico, di religiosità inclusa nell'umano, di patriottismo incluso nell'universale, di vigilantissimo autonomismo spirituale ed estetico compreso negli echi dell'altro cuore umano: queste le ragioni che l'hanno accomunato a Unamuno nella invisibile direzione della gioventù contemporanea, tornata al serio rigore del '98, ancor più sgomenta e sconsolata in una segregazione o esilio senza speranza.

A tal riguardo si attenuano fortemente, se non si dissolvono, le distinzioni anagrafiche, regionalistiche, di poeti emigrati e in patria, cattolici e marxisti, conservatori e anarchici, ecc. Pur persistendo, come vedremo, alcune nette opposizioni, si va delineando l'immagine comune di una resistenza nella poesia, un accento nuovo e solenne di verità e umanità, dentro i limiti di ciascuna persona o gruppo. Perfino il vecchio Jiménez ha escavato il suo « animal de fondo » sotto la vetrina del più egotistico ed esalato simbolismo; vedremo che cosa si è sviluppato dal purismo guilleniano; perfino Cernuda ha tentato l'alieno dalla sua propria natura; lo spirito di Machado è penetrato nelle più intime fibre di poeti come Vivanco e Valverde di cattolicissima estrazione; la parola di Panero contro Neruda ci lascia pensosi nel suo dignitoso volume, nel suo roco e segreto affanno sotto il brunito e martellato endecasillabo; l'irrequietezza politica o filologica di un Ridruejo o di un Rosales sono casi estremi, ma non meno significativi, come — si vedrà — la voce novissima, tagliente ed elementare del giovane Goytisolo.

Abbiamo tentato di offrire la figura di questo travaglio su un unico fronte, pur accidentato in ogni senso; solo una sparuta minoranza rimane devota al lustro classicismo dei bei versi, in monastica dilettezza del proprio recinto domestico. È ovvio che il rigore critico dei nostri maestri non ci permetta di indulgere al troppo umano che è il più nauseabondo rettoricismo, ma questo novello « seme del piangere » (per dirla con il titolo dantesco di un recente libro del nostro Caproni) ha una sua strana potenza di liberazione

e catarsi, un timbro di accoratezza che nella sua giusta misura lo parifica in consonanza coeva in ogni paese di civiltà occidentale.

Sia implicito e costante il riferimento al diorama della nostra antologia cit. La bibliografia nelle note è limitata alle voci più importanti.

Da Unamuno a Otero attraverso Alonso

È la famosa linea della « poesia *desarraigada española* » (« sradicata, lacerata »), secondo la definizione di Dámaso Alonso (4), sul cui pensiero storiografico-letterario ho discusso nel saggio su *La stilistica di D. A.* (5).

In effetti, uno dei nostri compiti principali è quello di rafforzare l'accento critico e la documentazione sul cambio esistenziale-religioso di Alonso e della sua scuola in senso lato. La meravigliosa avventura della Generazione del '25, il cosmo iridato della giovinezza (fantasia ed espressione) si offuscano nel Dámaso postbellico di *Hijos de la ira* e di *Hombre y Dios* (6), protendendosi lo spirito poetico alla ricerca di esemplari interni più propri dell'improvvisa agonia con le larve trascendenti e tradizionali della patria e del divino (Quevedo, Unamuno), e alla ricerca di una fraternità europea nella catastrofe comune (Hopkins). Il fronte della poesia radicata si afferra alle ancore delle fedi metafisica, storica, teologica, familiare e rurale (Garcilaso - Góngora - Jiménez - Guillén - Panero - Valverde - Muñoz Rojas). Il fronte opposto è presentato in termini apocalittici (è il cap: *Poesía arraigada y poesía desarraigada* nel vol. cit.): indecifrabile apparenza, mostro tra mostri, cadaveri tra milioni di cadaveri viventi, pianeta deserto d'amore, angoscia universale e singolarissima, eterna e minutamente, capillarmente temporalizzata, « La mia voce era soltanto una tra molte di fuori e dentro la Spagna, coincidenti tutte in un immenso sconforto, in una ricerca frenetica: di centro e di ormeggio. Quanti poeti spagnoli hanno sentito questo appello! ». È la linea Ausias March - San Juan de la Cruz - Quevedo - Bécquer - Unamuno - Alonso - Otero - (Hopkins).

Le caratteristiche che Alonso osserva in Blas de Otero sono le stesse della sua poesia, desiderata e vista come affrancata dal purismo della tradizione gongorino-guilleniana-juanramonesca. Il primo tema oteriano è « nichilista »: « desolazione, vuoto, vertigine... la caduta onirica nel vuoto interminabile »; quindi il tema di *Hombre y Dios*, che è proprio il titolo del terzo libro di Alonso: « Questo eterno e fuggitivo agonizzante, che chiede Dio in maniera straziante, grida inorridito per mantenerlo desto, parlando da solo, graffiando le ombre in un vano tentativo di scoprire l'essenza e le forme impossibili; sì, questo miserabile in agonia esprime bene l'angoscia della nostra ricerca disperata... Così, tutta la poesia di Otero è una disperata corsa verso Dio, un cercare in solitudine... »; tema dell'amore umano che « è, nella nostra vita mortale, la cosa che più si avvicina all'infinito; cioè, quel che le può somigliare maggiormente all'amore divino... »; tema della morte. E la conclusione: « Dentro la poesia sradicata spagnola, dentro questa poesia nella quale molti di noi cercano angosciosamente i propri ormezzi essenziali — non esistenziali! —, questi libri di Blas de Otero sono una meravigliosa realtà. E una lunga speranza ».

Dámaso Alonso

Sette anni prima, nel '43, era esploso l'urlo troppo umano di *Hijos de la ira*, pressato coacervo « contemporaneo » di tutte le bibliche maledizioni, le classiche erinni, gl'inferni danteschi e quevedeschi, macerazioni della mistica iberica, amebe e imenotteri del surreale novecentesco. Iniziava: « Madrid è una città di più di un milione di cadaveri (secondo le ultime statistiche)... », e terminava: « Ah, povero Dámaso, / tu, il più miserabile, tu l'ultimo degli esseri, tu che con la tua bruttezza e con l'oscuro turbine del tuo disordine, perturbi la serica armonia / del mondo... ». Lasse alliterate, parallelistiche, estrema tensione espressiva; previa esperienza tecnica del verso libero e aperto di Lorca newyorkese, Aleixandre, Neruda, ma differenza radicale nella struttura psicologico-

metafisica dell'oggetto poetico: il cuore dell'uomo-Dámaso immune dalla carne putrefatta che ha contaminato l'anima (« Potrai ferire la carne / e anche strizzare l'anima come un fazzoletto: / non spegnerai la brace del grande amore che rifulge / dentro in cuore, / bestia maledetta » / *La injusticia*). Di « *desarraigado* » c'è la voce della passione, ma inalterata è la trama sottostante degli istituti e delle persuasioni millenarie: la giustizia, la madre e il suo esemplare « la Virgen María », Dio. Solo si è intensificato il processo immanentistico unamunescò, il luogo della carne in cui mostruosamente si allevano i semi della verità e della bellezza, il nemico e l'altro con cui agonizzano cuore e intelletto, la vita profonda toccata nel dolore, forse di ascendenza (culturale) arabo-semitica nell'immagine della *Mujer con alcega*, tra i poemi più belli della raccolta.

In altro saggio, cit., su *La poesia di D. A.* (7) ho studiato l'esito in *Hombre y Dios* dell'accennato complesso di *Hijos de la ira*: la teoresi visiva e carnale del mondo, l'intelligenza voracemente descrittiva d'ogni linea tracciata dal supremo Architetto, la protesta contro il grigio mostro dell'uomo moderno convenzionale e cloroformizzato, la meta verso l'uomo quale immagine della ignuda bellezza di Dio. La fenomenologia cosmologica del divino è viepiù attratta e concentrata nel « punto tenero » della sua massima rivelazione, l'uomo, e anzi l'uomo-Dámaso, microcosmo tanto più povero e miserabile, quanto più significativo e unico nella cosmica congerie indifferenziata. Elementarissima concentrazione che provoca il ritorno alla forma chiusa del sonetto: il delirio orfico-cristiano del « libero Dámaso-Dio », figlio e amministratore delegato, si contrappunta in una fitta rete monosillabica e asindetica, e si placa in una strana estasi sensoriale, determinata dal violento e diretto rapporto Uomo-Dio senza mediazione del Figlio, forse senza assistenza dello Spirito. L'unica Madre di *Hijos de la ira* si è convertita nell'unico Padre di *Hombre y Dios*, permanendo il « Niño de Dios », che « al suo Dio prolunga il suo fertile sogno ». Qui i sonetti alla libertà segnano uno dei vertici della lirica novecentesca.

Otero

La lotta a corpo a corpo, la penetrazione nella tenebra per afferrare tangibilmente il Dio unico e trascendente, continuano con non minore tenacia in Blas de Otero (8), verace autoimmagine di «angelo con grandi ali di catene». Si accentua la fisicità planetaria dei sensi in conflitto (fame, sete, sesso), e quindi l'oro di riposi intravvisti, alti e solenni: «Lì, a uno spiro di zeffiro oscillando, / in finissima luce e in acque d'oro, / godon la pace, sembra che ti guardino, / serena verità, coi miei due occhi...». In questo nesso di preda sensuosa, pressochè spermatica e melmosa, del Creatore sta il segreto del lirismo oteriano, del suo unanimità di schiuma alle labbra e manate al Signore e disperato tentativo di catturare il Signore da vivo, nel corpo vivo della parola poetica. Al termine c'è il «poeta bianco, senza saliva» (*Tabla rasa*) su un deserto apocalittico della Nada totale. *Ancia* conclude con una poesiole: «Cinque anni / e una notte / ho camminato fuori / di me. Torno / al mio essere...». Ma il passaggio dall'io al noi, dalla voce singola al coro umano in *Pido la paz y la palabra* non è illusorio; non poesia sociale, giacchè permane l'assillo della salvezza personale, e alla fine la decisione eroica di continuare da solo a gridare pace («Se volete seguirmi, / questa è la mia mano e quella è / la strada»), di allontanarsi come Rimbaud dall'Europa se non c'è nulla da fare, se non ha il poeta nè un pezzo di pace nè un filamento di luce da dare agli uomini. Che è poi la vera poesia sociale, della «patria dell'uomo» accanitamente cercata. Sulla lingua poetica e lo stile di Otero raccomando il discorso di Alarcos Llorach (9).

Morales - Bousoño - Hierro - E. de Nora - Il tremendismo

Una «piccola storia» dei suoi versi l'ha scritta Rafael Morales nei cinque prologhi in prosa della *Antología* del '58 (10). Nel primo di essi nega l'appartenenza al movimento di *Juventud creadora* e della riv. *Garcilaso*; d'altra parte non riconosce la

paternità del «tremendismo» che si suole derivare da *El corazón y la tierra* del '46. Tali dichiarazioni a noi interessano soltanto nei confronti dell'autocoscienza del poeta. Anche il Secolo d'Oro di Morales volge a un ideale Quevedo: «Dolore dell'uomo; Pena; Terra debbo essere; A un puledro, morto una notte di luna; ecc.» di *El corazón y la tierra*; si cala al «Cantico doloroso per il secchio dell'immondezza», e in *Los desterrados* trascorre la teoria baudelairiana degli esiliati dai beni della vita: «Gli ammalati; I pazzi; I lebbrosi; I ciechi; I non amati; I tristi; I vecchi amanti; I dimenticati; Gli idioti; ecc.».

Del '54 la raccolta *Canción sobre el asfalto*, dove prosegue nello stesso aureo metro il compianto elegiaco per queste derelitte figure sul tetro fondo dell'«impassibile asfalto»: «I cencioli; Suburbio; Gli spazzini; Alla ruota di un carro; Cantico doloroso, cit.; La quercia caduta; L'acacia prigioniera; Sonetto triste per la mia ultima giacchetta; ecc.». Poesia, in fondo, semplice e innocente, non immune da descrittivismo naturalistico e da culturale scolasticismo, pur fini e discretamente assimilati; ma tanto più significativo è il suo valore documentario e generazionale di resistenza interna.

Più indeterminato e insieme più complesso il mondo di Bousoño, evoluto o involuto in *Noche sin sentido* (11) verso ambizioni ontologico-metafisiche di eccezionale rarità spiritualistica, grazie altresì a una raffinata cultura estetica, di cui ha offerto prove critiche eccellenti nell'ambito della neoretorica contemporanea. Dubbio scettico sul valore dei sensi e delle terrene apparenze, donde una volontà di percezione pura delle essenze amate: il Cristo adolescente incorporato da ogni scrittura e tradizione, la Spagna superna estinta, l'amore umano incalcolabile desolato in eterno. Di qui l'ambiguità infracategoriale di una lingua poetica asostanziale, per simboli di simboli, un mondo larvale e «fantasmagorizzato», come ha detto J. L. Cano, che mette in rilievo la «melodiosità», «la tenerezza e abbandonato amore» (12), «l'incertezza dell'essere» (13). Intanto si profila il nuovo libro, *Invasión de la Realidad*, titolo indicativo di un cambio dall'inconcreto e dall'allusivo, di un'evasione dalla «Notte senza senso»...

Di José Hierro è da notare la difficile e tormentosa «Allegria», l'escrata torre d'avorio e il sacrificio alla collettività, il popolarismo in lotta intestina con l'educazione artistica dell'io e della sua inestinguibile malinconia; di Eugenio de Nora la generosa effusione neoromantica, la melodia del cuore graziato dalla sua stessa confidenza nella luce delle stagioni e del cuore innamorato.

Dal nostro panorama e gusto personale restano esclusi i poeti tremendistici e orgiastico-esistenzialistici, esplosi in questi ultimi tre lustri; altri potranno cercare e trovare esempi probanti (Gaos, Cremer...) dove siano esclusi il compromesso e l'eclettismo a compenso della eccessiva rettorica dell'angoscia e dell'ossessione.

Il «Cancionero» di Unamuno

La linea unamunesca deve far capo al *Cancionero*, *Diario poético*, il cui manoscritto è stato esattamente curato da Federico de Onís (14). Il più grande evento letterario di questi anni per la qualità della mente più comprensiva dell'anima novecentesca e per mole di memoria, fantasia, estro di continua invenzione: 1755 poesie numerate, che corrono giorno dopo giorno dal 26 febbraio 1928 al 28 dicembre 1936, a 3 giorni prima della morte; scritte in caratteri minutissimi in ottavi di foglio da riporsi in tasca, palpate, corrette, ricorrette, annotate, illustrate con schizzi, grafici, disegni. Altamente significativo uno dei primi titoli: «Canzoniere spirituale sulla frontiera dell'esilio»; allude all'esilio in Hendaya, presto interrotto, ma il senso è simbolico d'una frontiera tra la vita e la morte, la realtà e il sogno, la terra e il cielo, come già nei «canti di frontiera» del *Cancionero apócrifo* di Antonio Machado: «Giacché io sono, Padre, tua immagine / e a tua somiglianza ho visto / che è buona questa pura piccola opera - che dal mio petto è uscita. / Sulla frontiera del cielo - e della mia patria l'ho scritta» (è la poesia n. 16 dedicata «Al Dio ignoto»). È il Dio ignoto che gli infonde la fede nel possibile poetizzabile d'ogni istante della vita terminale contigua con il risveglio nella morte, e la stessa poesia donatagli fruga il Dio in ogni fibra dell'u-

niverso e in ogni battito del cuore: circuito d'immanenza e trascendenza, entro il quale si frammenta e si riunifica continuamente questo poema epico-tragico della preparazione alla morte, delibando bellezza e verità dei minimi e dell'insieme del visibile filtrato nella poesia, fatto interamente significativo, giacchè «l'anima rediviva» dovrà «vivere i sogni sognando la vita». Di qui la tremenda carica semantica della «nuda parola» unamunesca che si addanna nell'aggregato mondano di materia e corpo, natura e spirito, caparbia nel suo tradizionale classicismo, nelle sole risorse dell'estro personale, senza assistenza di tecniche romantico-simboliche (ma fino a qual punto?).

Onís riassume i temi del *Cancionero*: «il fondo basco della sua infanzia e della sua razza, il salmantino dei suoi lunghi anni di creazione; il significato spagnolo della storia nelle sue città, fatti e uomini; l'attaccamento alla terra che lo generò e dove visse, la vita domestica e gli affetti familiari, la passione per la lingua; il gioco con le parole, i metri e le rime; l'amore per la natura nei suoi aspetti più grandi e più piccoli; e tante altre cose, tutte quante colorate dallo stesso sentimento di religiosità agonica, di ricerca infaticabile del Dio ignoto, al quale dedicò il libro e consacrò la sua vita, per giungere alla fine di essa e del *Cancionero*».

scrutando l'implacabile cipiglio
— cielo deserto — del signore eterno,

come dice alla fine della sua ultima poesia, scritta tre giorni prima di morire, in piedi, come muore il toro in faccia al vuoto e alla morte».

La rivolta di León Felipe

Dobbiamo all'*Antología* di Guillermo de Torre (15) i nuovi testi di León Felipe, nonchè l'aggiornamento biografico. La poesia di questo «caminante» e «romero» accentua dopo il '38, fino al parossismo e al chimerismo avveniristico e apocalittico, i suoi elementi e spettri pragmatici, oratori, narrativi, scenici; ira sgolata, scherno da *cancionero* medievale, protesta e denuncia diretta-

mente esclamate, cupo singhiozzo per una partita irrimediabilmente perduta, sconquasso d'ogni tecnica premeditata, unica misura (ma quanto aderente, talvolta, all'oggetto interno della passione) unica misura il « Viento » di essa passione che come in Hernández (16) travolge e annienta i sogni, il verme dell'io, il « Viento » e la « Luz » che son capaci insieme di convertire un verme in farfalla, come il miracolo del sorcio di Whitman...

Al principio del mutamento sta il Chisciotte unamunESCO, ridotto a re da pantomima « duro y de verdad », a « pagliaccio degli schiaffi »; ma è lui che « inventa la giustizia » e « chiede la parola » (« Viento » che era stato di Hernández; « parola » che sarà « chiesta » da Otero). E l'unica parola è « sangue », senza possibilità di compromessi; « ma ormai non vi sono più pazzi » in Spagna. *El hacha del '39* riprende il simbolo cainesco di Machado, con diretto ricordo della *Tierra de Alvarogonzález* (pag. 65), mostruosamente dilatata nella « nera pantomima fraticida della Spagna » vista da « Tubal-Cain »; « Il pianto si faccia luce! ». In *El poeta prometeico* del '42 la dialettica di « Viento » e « Luz » si universalizza nella eterna fenomenologia dell'« Altritesi », che è il Verbo, il Figlio, incarnato nel Poeta prometeico, il vero ribelle tra la « Tesi » del Padre e la « Sintesi » dello Spirito: Prometeo, Edipo, Cristo, Don Chisciotte. Trattasi d'una dilatazione immaginifica dell'evangelismo puro e del puro umanesimo di Unamuno e Machado apocrifio; quel che conta in tanto delirio mitopoietico è il singolo che cerca ed ama il singolo con le sue uniche e univoche lacrime, Cristo come « sangue dell'Uomo... di qualunque Uomo »; il traguardo è la rivelazione, l'avvento del « terzo uomo di Pane e Luce ». « Ma la Poesia », è detto espressamente (pag. 84), « si fonda sulla biografia. È biografia finché la raccoglie il Vento, la fa Destino che è farla Poesia ed entra a far parte della grande canzone del Destino dell'Uomo ».

Basti questo appunto per chi voglia cercare nelle seguenti raccolte questa « poetica della fiamma » nell'amorfa congerie lirico-prosastica, la più ingrata, ma anche la più sincera e scoperta della rivolta dello spirito di verità alla « Gran Buffonata

teologica dei gangsters e dei clowns del mondo... »; in fondo, il primo sacrificio di questo « poeta maledetto », che rappresenta e combatte tutti gli « inferni » delle potenze mondane, è la sua stessa poesia che si arrovela nell'orrore della sua stessa assurdità su tutti i fronti dell'appello e della comprensione. Uno dei poemi più impressionanti è *Un poderoso talismán* in *De Antofagasta a La Paz* (1954), dove il talismano è « una lacrima mia », con cui

*andrò in cerca del primo e dell'ultimo Iddio...
di quell'isola sconosciuta che il navigante insegue infaticabilmente...
e che si trova nascosta
nella palla aggomitolata del filo del Tempo,
fuori della matassa dei secoli...
e all'altro lato dell'ultima lacrima del Mondo.*

Se la neutralità impersonale mallarmiana ha esaurito la sua vitalità nel mondo poetico contemporaneo, anche il troppo umano della saliva di Whitman fila nell'ineffabile cartilagine di una serpe che si morde la coda, secondo un'immagine dello stesso León Felipe: l'idea di un fiore e il tatto di una singolarissima lacrima finiscono con l'identificarsi mostruosamente, e per il poeta non c'è tempo da perdere, se vuole sopravvivere.

La « Poesía arraigada »

Gli schemi alonsiani si possono in qualche maniera applicare nella sfera « radicata » della crisi, del malessere esistenziale, fino alla protesta civile e alla rivolta più o meno compromessa e condizionata. Gli è che la parentela tra poeti, pur così diversi, è garantita da una sorta di comune ritorno di elezione ai maestri del '98 e ai loro caratteri più accesi ed inquieti di problematicità spirituale e politico-morale, di angosciosa ricerca dei fondamenti eterni ed essenziali del singolo, della patria, del destino. Il dopoguerra esacerba l'esecrazione o il complesso della colpa; vieppiù paurosa la minaccia di afflusso di elementi eteronomi e pragmatici nel centro catartico della poesia, donde l'ibridismo, la folle od opaca resistenza nell'uno o nell'altro campo, l'astrazione in un

idillismo familiare di fortuna, talora il compromesso eclettico, imperando su tutti, in maniera più viva o più elevata, il tetro e assente cipiglio d'un'inesplicata Necessità, d'un Fato ispanico, d'una dannazione specifica dell'unica e sola patria spagnola: è strano e altamente significativo che i due fronti siano concordi in un punto, nella eterne missione ispanica di resistenza e difesa dei valori dello spirito, della fede, della qualità intrinseca dell'umano, contro le differenziate e disumane anatomie della scienza, della tecnica, dell'economia, della quantità dedotta dalle capacità evolute della specie umana. In tal guisa si spiega la comunità dei maestri: Ortega e Américo Castro, Unamuno e Antonio Machado; l'anarchico più ribelle, come León Felipe, odia « la vecchia Volpe avara » dell'Inghilterra mercantile, quanto l'intellettuale più ligio e conservatore.

La lettera di Panero a Neruda

In tale ideario è compresa la cultura artistica ispanoamericana; anche nel caso estremo della voce della « materia » nerudiana. Nel prologo di Dionisio Ridruejo al *Canto personal, Carta perdida a Pablo Neruda* di Leopoldo Panero (17) è detto: « Per un cristiano la perdita di un proprio simile, di un fratello... si sente come causata a colpi d'ascia nel proprio tronco... E lo stesso accade a uno spagnolo autentico quando dal tronco della sua ispanità si spezza un membro o gli si ribella. Neruda può valere qui come l'ultima colonia perduta... ». Dionisio scrive anche in nome di Rosales e Vivanco; nell'epigrafe ricorda Unamuno e Machado. Panero prelude con « testi umani » di Lorca, Vallejo, San Paolo, Cernuda, Martí, José Antonio, l'anonimo della *Epistola moral a Fabio*; nel poema ricorrono con umanissima e poetica devozione i nomi di Lope, Lorca, Hernández, Vallejo « indiocristiano viejo », Machado, Darío, Martí, José Antonio, Unamuno, Nicolás Guillén, Palés Matos; si aggiunge un poema intitolato *César Vallejo* e dedicato a Valverde, e altro, *España hasta los huesos*, rivolto a Lorca e dedicato a D. Alonso, un intreccio fraterno

oltre ogni dissidio composto nella tolleranza e nella pietà di remota ascendenza erasmiana e cervantina, un arduo gioco segreto e un'intesa del cuore che io personalmente ho accertato in annosi colloqui e corrispondenze con poeti spagnoli e ispanoamericani: l'esistenza di un patrimonio spirituale comune trascendente le dittature e i partiti, le razze e gli accidenti del caso. Ad alto livello è stato Neruda l'unico della ispanità qualificata che ha rotto la consegna, che ha fatto dei nomi, ha puntato il dito su alcuni vecchi compagni, ha deriso a sangue la persona storica e intemporale, ha fustigato il « cristiano viejo » fin nella ridotta dell'evangelismo di Unamuno, Machado, León Felipe. Denuncia e caccia troppo facili, forse anche necessari nella struttura del « canto material », ma è il rettoricismo che vizia la profonda bellezza di tale poesia per tanti rispetti radicata nella tradizione epica coloniale. La lettera di Panero a Neruda ha, pertanto, un suo significato storico-letterario che ne trascende l'occasione e l'umore; siamo all'estremo opposto, nella « fede radicata », espressa in quella terzina endecasillabica descrittivo-narrativa così perentoria e inflessibile nella carica stabile e moderata dei suoi accenti; eloquenza meditata e concentrata nei miti della persona, dello spirito ispanico, del Cristo redentore della natura, della parola effusa e innamorata; i motivi biografici sono i più rilevanti, e vedasi il pezzo « Nací en Astorga... » (18). Naturalmente, i nostri quesiti, perplessità, disagio di lettura, permangono, e più acuti da questa parte; l'imparzialità critica è messa a dura prova; ma disagio non è sospetto sulla sincerità, si invece sulla eccessiva semplicità, sull'organismo troppo elementare di essa fede ed eloquenza, che poeticamente appena si affranca alla superficie di se medesima.

« El descampado » di Vivanco

Trattasi, in fondo, di una severa stilizzazione di quella « dignità morale », su cui Dámaso Alonso ferma la voce preliminarmente nel prologo a *El descampado* di Luis Felipe Vivanco (19). Della

stessa qualità dev'essere il silenzio di Luis Rosales dopo *La casa encendida* del '49, e su Rosales si legga il capitolo dello stesso Vivanco nella sua così intensa e ricca *Introducción a la poesía española contemporánea*.

Il «descampado» («separato dalla natura, con la quale brama convivere», secondo Alonso) è l'ammiratore e creatore di preziosi, minuti, luministici idilli campestri e familiari, rivelatori della realtà del mondo che a Dio appartiene; qui poesia e fede si identificano come unico desio di ridurre l'eccesso di coscienza e castigare il falso vocabolo per aderire intimamente con anima pura e parola viva alla pittura reale ontologica della natura in ogni suo punto di grazia visiva e tattile delicatezza.

Non potrei, Signore, continuare sempre al tuo fianco se non essendo queste cose che voglio essere, che voglio soffrire dal di dentro. Il mio dolore e il mio gaudium non sei Tu, che avvivandomi permani occulto, ma questi fiorellini di reseda, gialli.

Voce umile e confidente, esclamata in parole vive e, diciamo, reali, giusta l'osservazione di Alonso sull'assenza di metaforismo barocco-simbolista.

J. M. Valverde

Un consimile sistema di segni naturali-familiari nella stretta convivenza dell'umano col divino si svolge e si matura in *Versos del domingo* (20) di J. M. Valverde: è il nucleo autentico, intorno al quale si intrecciano e concregono rare e complesse esperienze culturali, tecniche e paesistiche (poeti inglesi e americani, nicaraguensi e italiani - Leopardi, Montale -, Rilke, la Bibbia, la Sicilia; e si guardi all'attività critica, i saggi su Vallejo e Machado [21], e l'Humboldt, la freschezza di certe pagine sulla letteratura spagnola, la vastità di letture e l'impeto di esplorazione nella letteratura universale...). Ma la molla di tanto lavoro, duro e severo, di operaio della vigna, è lì nella potenza e nel significato della parola poetica, e meglio ancora, nel sacro orrore di sentirsi umilmente e felicemente graziati nell'usarlo dirittamente, giu-

stamente. Ci basti leggere la prima lirica, *Salmo dominical ante el verano*. Determinata la situazione spazio-temporale («ante el verano»; «Esa mañana...» in tre riprese parallelistiche), poesia è imitazione della genesi verbale delle cose («dije "verde" "cielo"...»; «dije "vino" "pedras"...»; «no dije Tu nombre...», che è modo negativo di dire il nome di Dio). E le cose son già lì e s'inventano nella loro fusa destinata realtà di cose-parole. La realtà si filtra attraverso la parola ed è essa parola; la parola aderisce giustamente ad essa realtà ed è essa realtà. La nominazione si fonda su questa giustizia definitoria: «a dire se l'acqua meriterebbe il nome di "bianco"...»; «meditai accuratamente sul lago...»; «minuscoli nuotatori»; «stipulare le parole giuste»; «meticolosa popolazione di alberi»; «discernere gli aggettivi esatti alle qualità delle cose»; «nominare tutto»; «la giustificazione di bellezza». Ho detto imitazione del Verbo, e sembrerebbe una posizione tomistica, ma non è passato invano l'intuizionismo moderno e il simbolismo; per Valverde, in particolare, il «salmo verdadero» e i «campos» di Machado, dove l'evocazione presuppone la realtà della cosa e della parola, e la «poesia» è «cosa cordial». Segni di questo realismo genesiaco-giovanneo sono alcuni sintagmi di fusioni tra natura e umano, verità e bellezza: «pianure con rette di lavoro... popolazione di alberi... campagne di umanità... mari di tumulto e linguaggio, orizzonti di famiglie festive, fiumi di operai in bicicletta... la giustificazione di bellezza...». La presenza implicita, non ancora nominata, del divino è quel tremore finale, quell'intima ambrosia del nume dovizioso e provvidenziale con l'immagine machadiana della «mano» materna:

ma sentii confusamente che il sangue scorrendo sonnecchiava in un diffuso conforto, in un propizio ed ultimo suolo, [qualcosa come una mano.

E l'alveare di Machado nella lirica seguente; i poeti cercano compagnia

nel pozzo caldo di suono dove ronza il mormorio dei tempi...

Ma Valverde è immune dalla crisi mairiana (22); la sua visione mistica è interamente positiva,

«arraigada»; si legga soprattutto *La ronda de los Angeles* con il suo duplice e fuso fluire panoramico-fotografico e insieme spirituale-cordiale della visitazione angelica sulla terra dell'Uomo-Dio distinto e uno, col suo battito naturale riposato d'immanenza e trascendenza:

- Vedemmo il Volto appena intravisto sull'altura, nuovo e tenero, più nostro nella sua miseria umana.

- E c'inginocchiammo nel sangue dell'uomo a ricevere quell'allegria diversa e ci ritirammo con una stanchezza nuova...

Da Juan Ramón a J. L. Cano

Isolato il caso di D. Alonso che incide coralmente, come s'è visto, con il suo appello ascoltato, l'antico complesso generazionale del '25 si dirompe alla fine della Guerra Civile e i singoli in quest'ultimo ventennio diramano ciascuno nell'interno della propria anima e del proprio destino. La primigenia potenza spirituale-generazionale resta intatta nei suoi valori di fantasia ed etica-artistica, e anzi concrege nell'intimo di ciascuno, verso una seconda o terza maturità. Fedeltà e avventura, costanza e variazione, purismo estetico e umano avanzamento si ordinano, si articolano, si conguagliano entro limiti di alta misura espressiva e morale, da un massimo di conservazione (esempio di Juan Ramón) a un massimo di ampliamento nell'umano (esempio di León Felipe, Guillén...).

«Animal de fondo» di J. R. Jiménez

Per Juan Ramón rimando il lettore volentoso allo studio su *Metafisica e lingua poetica di J.R.J.* (23), dove ho tentato di definire lo *sprint* finale della autodeificazione estetico-metafisica dalla *Estación total* a *Animal de fondo* (24), la ontologizzazione nel «dio desiderante e desiderato» della coscienza individuale della bellezza così come si era fenomenologizzata nelle equivalenze di bellezza, eternità, parola poetica, ecc. La proliferazione neologistica strettamente individuale è altro segno vistoso

della monade della Coscienza divinizzata. La trascendenza floreale di Mallarmé, l'essere meridiano di Valéry, l'infantile egemonismo di Rimbaud, il sacerdozio poetico di George, l'orfica rete delle universali analogie di Rilke, l'immane tentativo della moderna poesia simbolista verso una separata e autosufficiente sublimazione dello spirito artistico nel cerchio magico illuso e mistificato della pura soggettiva immanenza: tanto si attua nell'opera finale di Juan Ramón con eroica limpidezza ellenica e mediterranea. Quel che sorprende è l'assenza dei negativi dialettici dell'immanenza (morte, esistenza, nulla, infermità, angoscia, inferi e superi, peccato...), quei negativi indissolubili dall'esperienza della scuola mallarmiana. La positività, l'imperio dell'essere pieno, della luce, dell'assoluto, si esaltano al tramonto della vita, congregandosi le denudate pulcritudini delle assolute identità in un *punctum* unico: il «niñodios», il «bambinoiddio», un «cuore di rosa» tra la coscienza e il suo iddio:

Un cuore di rosa costruita tra te, dio desiderante la mia vita, e me, desiderante la tua vita.

Le differenze tonali, intellettive, sentimentali di tale cosmo cosciente e divinizzato si effettuano e si articolano nello stesso pieno e assoluto che palpita e vibra «animale di fondo dell'aria».

Il contenuto di questa arcaica e modernissima costruzione panteistica ed emanistica vive del midollo biografico del poeta, come un grande ritorno all'infanzia di Moguer con l'occhio alla Croce del Sud-aquilone, verso il clima delle favolose città australi, l'escavare la terra alla ricerca della madre, il cane amico, il «gaudio planetario della coscienza amante» nei recuperati fiori e corpi dell'edenico meridione, l'invitta categoria andalusa della poesia.

«Confianza» di Salinas

Per Salinas mi richiamo alla mia introduzione all'antologia citata e allo studio citato nella bibliografia (25); raccomando, in particolare, l'intelli-

gente prologo di Bodini alla sua silloge (26). Una sintesi della poetica sta nella conferenza dello stesso Salinas (*El poeta y las fases de la realidad*) (27); *Todo más claro* è l'ultima raccolta del poeta; *Confianza*, postuma del '54 (28), contiene poesie degli anni 1942-44, importantissime per analizzare i motivi lirico-sentimentali di rottura e stacco dall'emblematismo psicologico-metafisico dell'opera precedente. Libro fresco e nitido, pagina nuova e gentile della natura sillabata; si stanca il « mondo » di « essere un enorme sogno indistinto? », tipografia del bosco, andirivieni laborioso di esseri necessari e felici, brama di « Ver lo que veo », « Veder quel che vedo », e un etere luminoso di distinte distanze e scene d'un non inquieto amore, agiato nella durata della parola che finalmente si è incontrata con la propria ontologica felicità. Aria di famiglia con il Guillén delle punte più ilari di *Cántico*, del « Paraíso » di Aleixandre, delle « Gracias » di Cernuda. Ultimo fiore di una generazione confidente nella fattura provvidenziale dell'universo. S'è accennato altrove che Salinas scaricò la sua umana protesta di preferenza in altre prove, di saggistica, di narrativa e di teatro, con l'eccezione di poche liriche strozzate di grido e pianto alieni dal suo nume destinato (*Contra esa primavera, El viento y la guerra, Cero* con le tremende epigrafi di Quevedo e Machado...).

« Clamor » di Guillén

Le quattro pagine che Hugo Friedrich dedica a Jorge Guillén (29) sono acutamente sintetiche e consequenziali di una visione della poesia moderna fondata sulla spersonalizzazione, la vuota idealità, il Verbo pitagorizzante, la fantasia dittatoriale. Guillén vi appare uno dei maggiori esemplari dedotti da Mallarmé e Valéry, dalla parte di un intelletto matematizzante dell'Essere e dell'Assoluto, nella stasi onirica e disumana della sua « bianca, totale, perenne assenza ». Le interpretazioni storico-categoriali riescono suggestive e proficue a costo di essere taglienti e parziali, e tale è la tesi dell'esimio filologo romanzo. Nel cui quadro stori-

grafico quelli che restano amputati sono i poeti di ambiente e cultura latina e mediterranea (e già il Valéry del *Cimetière marin* è sacrificato; il Valéry che, come dianzi Salinas, si salva dall'« enorme sogno indistinto » verso l'esistente operante pindarico, proteso a un tentativo di vita semplice e reale, una col beccheggio della prua festosa; come Salinas dianzi, brama di « Vedere quel che vedo... »). Questo passaggio dal platonismo floreale di Mallarmé all'aristotelismo e al pindarismo valerista (30), preludio allo scoppio del mostruoso babbone simbolista-idealista, è una situazione tradizionalmente costitutiva nei poeti delle generazioni di Juan Ramón e di Guillén, di Ungaretti e di Montale. Del resto, è sintomatico che il modernismo di Dario, dello stesso Juan Ramón e di Manuel Machado inclinano al verlainismo, non alla lezione mallarmiana. S'è accennato che Juan Ramón reca fino alle ultime conseguenze la passione del Verbo simbolista « animalizzandolo » e divinizzandolo nella coscienza individuale; ma tale conversione e metamorfosi si operano, abbiamo insistito, nel positivo, nel bene-bello, nella luce, nella pienezza dell'essere.

Il *Cántico* di Guillén (31) è inspiegabile senza questo elemento di struttura reale ed umana, di confidenza ed esultanza, di autentico amore dell'Altro e del diverso approvati immessi nel magico cerchio di vita-poesia. « Poesia pura » non fu « disumanizzazione dell'arte », come aveva teorizzato Ortega, ma liberazione dall'ansia psicologica dei molti e del contingente, eliminazione delle false opacità e sterili ebbrezze, sì da addivenire a un mondo armonico e cristallino, interamente posseduto dalla Ragion Poetica, familiare e vibrante nei suoi Immediati e Minimi e Istanti. Mondo terso, mente limpida, cosmo immerso in una « bianca, totale, perenne assenza », che è ancora l'assenza mallarmiana, ma risolta nell'ontologia positiva del paesaggio egemonico di Castiglia, dei favolosi quanto semplici e tangibili eventi della giornata mortale cristallizzata nell'eterno della Parola poetica; affettuosa guerriglia con i demoni della bellezza, dei lari, della patria... Di fronte alla rivolta andalusa di Lorca ed Alberti, di fronte al neoromanticismo tellurico e specifico di Alei-

xandre, si esprimeva in Guillén una contenuta ed eletta *metafisica sensibile*, dominata da un acuto e fiero intelletto che ancora confidava in una memoria di classicità, nel processo operativo-formale della categoria autonoma della poesia.

La prova, la garanzia del dato primordiale di *Cántico* (larico, paesistico, patrio e paterno, intriso di pudore, vorrei dire, vichiano, unto anzi di eccessivo umano amore), la prova di questo dato sta nella maturazione — durante quest'ultimo decennio — della seconda fase o prospettiva guilleniana. Fase di esperienza abbracciante, stoico-biblica in una sua dimensione da *Siglo de Oro* (sapienza di Fray Luis, luce-bellezza di Herrera, ira-amore di Quevedo, sinuose soavità di Góngora avido di naturali oggetti...). E biblico è il titolo della nuova silloge, *Clamor*, nome-simbolo della voce immane del mondo esteriore che ha soffiato i cardini delle contenute e vigilate intimità, ed affluisce tonante e paurosa nei penetranti del povero cuore umano:

Accordo primordiale. E tuttavia avviene che... ci avviene... Lo sappiamo. Il giorno fosco già diventa amaro, al bravo rematore sfugge il remo, e il dolore, d'assalto, prepotente, a un imperio sinistro ci sovrappone, che disordina infine un mondo ottuso di fiele, di rivolta, d'empio male, principio della nausea con ira, ira crescente. Polvere di sabbia accecante ci copre, ci risucchia. E la mattina duole, non s'inaugura.

Sono versi dell'introduzione a *Maremagnum*, prima raccolta di *Clamor*. Nulla è cambiato della pura parola di verità e bellezza di *Cántico*, anzi comincia una nuova lunga impresa di lotta ed esorcismo del mostro e del nemico su tutti i fronti delle forme e toni artistici della parola: sarcasmo e pazienza, astuzia e viso aperto, accettazione e ribellione, dedica (altra raccolta *in progress* è *Homenajes*) e denuncia. Il discorso si snoda fluido di raziocinante rovello, oppure si contrae in purismi cristallizzati, s'inerpica in teogoniche e miltoniane allegorie (*Lucifero in disarmonia*) o si diletta a tra-

scrivere in fantasie mitologiche figure ed eventi della bellezza transeunte (*L'incanto delle Sirene e La bella e gli eccentrici*, squisita variazione del *Cántico dei Cánticos*). Ma ecco che a un giro di pagina urge la realtà quotidiana della esecrata dittatura (*Potenza di Pérez*), della minaccia bellica (*Guerra nella pace*), della città tentacolare e della accettazione esistenziale nella convivenza con gli umili e traditi come noi (*Aria con epoca, Dolore dopo dolore, Vivendo*).

Quel che importa mettere in rilievo è l'aspetto formale e concettuale dello strumento inventivo ed espressivo: l'intelletto laico, liberale in senso lato, quanto i similari di Valéry e Montale, sempre trasparente attraverso allegorie e mitologie, come la lucida brama di conoscenza e il tremore dell'umano nel vago involucro della Venere lucreziana. È poesia dell'uomo che generosamente va incontro al caos e al male di questi nostri giorni, e tra furia e pietà tenta di domare il nemico con l'incanto del Verbo inestinto, non di rado con l'ironia scaltra e sottile, con l'elegantissima stilizzazione: il « Satana atomico » o la « Ninfa Penicillina », il « tacito clamore »,

Europa e Toro ancora fronte a fronte.

Particolare menzione merita la *Serie Italiana*, tra i sospiri del tempo perduto: Lucca, San Marino, La Versilia, Giorgione, ragazza di Capri, le *Prospettive con fonti* (eccellentemente tradotte da Sergio Baldi) d'una Tivoli intatta nel suo perpetuo favoloso rinascimento, immagine d'una dimora dell'anima in questa vecchia Italia che si onora di ospitare il decano della poesia spagnola novecentesca.

« Amor solo » di Gerardo Diego

Gli elementi esterni della storia poetica di Gerardo Diego ci sono offerti dalla biografia di Gallego Morell (32); un saggio penetrantissimo della struttura di essa poesia è il capitolo *La palabra artística y en peligro de G. D.* nella *Introducción* di Vivanco. Il quale, dopo aver mostrato il duplice aspetto dell'arte gerardiana (tradizionalismo e

creacionismo), tende a valorizzarla nella sintesi superiore della accennata « parola artistica in pericolo ». L'alienazione cosciente e superficiale in un mondo gratuito ed estroso di ben costrutte immagini, il grazioso e mirabile modellino artificioso del poema oggettivamente creato, si permeano e si fondono con le radicali emozioni provinciali, familiari, professionali (della musica, della scuola), religiose, sentimentali. Da *Imagen a Biografía incompleta*, che contiene la poesia creacionista 1925-1952. Da *Soria a El romancero de la novia* e a *Versos humanos*. La ricerca e fissazione della « parola umana integrale » sta nei sonetti di *Alondra de verdad* (il *Cántico* di Gerardo Diego!) e *Variación*, e in *Ángeles de Compostela* (33).

L'esattezza della tesi di Vivanco è provata dall'ultima raccolta, *Amor solo*, tra le più pure e intense di Diego e di questi anni. Oserei dire che il genio o demone creacionista è stato ed è sempre egemonico; nella fase « umana » si è trasferito nell'interno, nel midollo degli affetti, ma identica è la struttura delle metafore, piani castelli scene e rilievi del gioco immaginativo, del contrappunto realtà-sogno, dell'ebbra e vigilantissima ascesa ritmica al quattordicesimo verso del sonetto. In *Amor solo* il gioco si fa più periglioso, alcunchè di profondo e sentito in una accarezzata probabilità e speranza di nuovo destino, una creatura d'amore che qua e là si affaccia troppo viva, e la rete dell'affabulazione si tesse più fitta e rapida, la rinuncia dolorosa, il ritorno al sogno, e nuovo tentativo di uscirne. Drama rimosso con superiore perizia, quasi all'estremo delle forze. « E una freschezza sulla lingua mi rivelò d'improvviso la tua essenza più profonda ». Nel sonetto *Mis labios*, prezioso, la figura muliebre si occulta in una delle pieghe delle di lui « labbra serie d'innocenza », ed ivi si stende senza peso. L'effetto è istantaneo: « Su, su, labbra di cuore ». Poi il simbolo di schiavitù ed evasione:

...il gabbiano
e la sua ombra nel mare alla deriva.

Come in *Insomnio* la « schiavitù d'isolano » e la fulminea dissonanza di clausura e fuga:

le navi per il mare, tu nel tuo sonno.

Passaggio all'umano di Aleixandre

Si sa che tra gl'iperurani della felicità costruiti sulle mere virtù sensibili della specie umana nel suo proprio ambiente tellurico (aria, acqua, terra, fuoco...) eccelle il « paradiso » di Aleixandre con le « grazie » di Cernuda, la « primavera » di un certo Guillén, gli « angeli » di Alberti, la « spiaggia salina » di Salinas, l'« amore oscuro » di Lorca, qualche « nudo » della plastica creazionista di Diego... E in effetti *Sombra del Paraiso* (34) è il vertice di tale elemento specifico-edonistico, l'ultimo frutto stillante e maturo della libera graziata fantasia del '25! Ascesa sì alta che, come nota Vivanco (cit., pag. 381), postula nuove « miradas », nuove « prospettive ».

Che cosa è accaduto? Un fatto semplicissimo, congruente con l'evolversi di tutta l'età postbellica. La prima intenzione della scoperta del paradiso sensibile, immersa nella visione della città natale, Málaga, si converte in figure e significati diversi, diciamo tradizionali e umani; l'infanzia ritrovata polarizza in sé tali significati; sono sei poesie alla fine del libro citato: *Padre mio, Città del Paradiso, All'uomo, Figli dei campi, Al cielo, Non basta*. Merayiglioso è il senso di scoperta del clan storico e personale, la patriarcale figura del padre, quelle strade e quel mare di lui poeta-bambino, l'uomo del lavoro e della morte che è il tragico risentito limite del « paradiso » bramato, l'insufficienza del sogno la vergine foresta i concupiti esseri felici di inerente e pura felicità, un'altra strana « sombra », quella della trascendenza...

Instaurato il dualismo natura-storia, libertà-tradizione, fasto paradisiaco-umana povertà, esso continua nell'amore degli amanti già cosciente della sua solitudine (*Mundo a solas*, 1950), nei *Cinco poemas paradisiacos* di *Nacimiento ultimo* (1953).

È questa la preistoria di *Historia del corazón* (1954). Già vedemmo in *Como el vilano* « la realtà della vita, / il richiamo dell'ore quotidiane », il simbolo del « fiore del cardo » nella fuggevole contemplazione del corpo amato. Ben più svelato *Il poeta canta per tutti*, dove l'irrisolta fusione di

cuore personale e massa del coro umano si decide verso una superiore dimensione di umana trascendenza nello stesso umano:

*Y un cielo de poderlo, completamente existente,
hace ahora con majestad el eco entero del hombre.*

Costanza di Cernuda

Ancora Vivanco, e Ricardo Gullón (35), ci soccorrono per questi anni del lavoro di Cernuda sul filo completo della sua storia artistica, per quanto io non sia d'accordo sull'importanza data alla parte civile, politica, religiosa e perfino cattolica delle raccolte posteriori a *Invocaciones* (36). Questa parte si limita a *Las nubes* (1937-1940) e a *Como quien espera el alba* (1941-1944); a nostro parere la protesta è esteriore, l'altro non è raggiunto, la nostalgia della patria resta eloquente e giustapposta rispetto all'intimo e vero « deseo », alla brama della felicità sensibile effrenata e totale. D'altro canto, il poeta è fondamentalmente sincero nella stessa rettorica della « realidad » che cerca di comprendere o idealizzare. In *Las ruinas* si rivolge a Dio: « ...Ma tu non esisti. Sei soltanto il nome / che dà l'uomo alla sua paura e alla sua impotenza, / e la vita senza di te è questo spettacolo, / di queste stesse rovine belle nel loro abbandono: / delirio della luce già sereno alla notte, / delirio forse bello quando è breve ed è lieve... / lasciami solo / con le mie opere umane che non durano... / Questo è l'uomo. Impara, dunque, e desisti / dall'inseguire sorde divinità / nutrite dalla tua preghiera e annullate dal tuo oblio... »

*La notte cade sacra e misteriosa,
dolce come una mano amica che accarezza,
e sul suo seno, dov'io ora, altri un dì
la fronte riposarono, mi piego
a contemplare i campi e le rovine ».*

A me sembra che non ci sia da leggere altro ed altro ascoltare al di là di questa musica-sospiro di effusa paganità andalusa, come nel preromanticismo della scuola herreriana sul tema delle rovine.

Nelle tre raccolte seguenti dell'ultima edizione dell'opera completa, continua e ritorna l'indolente

estasi onirico-erotica; semmai si accentua il dolore lirico degli impedimenti della « realtà », ma cruccio peccato scandalo popolaccio turpe accademici corvi della morte dei grandi che patirono, tutto ciò resta in superficie, giammai si permea con il « desiderio ». Ed è bene che sia così nella struttura andalusa dell'anima-corpo o del corpo-anima. La figura di *El César* conclude *Vivir sin estar viviendo*, terribile insularità dell'imperatore che si contempla le mani flaccide e sanguinarie,

*La vittima provoca il carnefice innocente,
e il sangue non accusa, il sangue è beneficio
massimo, necessario come l'acqua alla terra.*

Ivi si leggano i *Cuatro poemas a una sombra*, dove l'« amico » si è neoplatonicamente identificato col poeta e il doppio indistinto colma la solitudine. Nei *Poemas para un cuerpo* in *Con las horas contadas* l'insoddisfazione del mito soggettivo dell'amore si acuisce fino allo spasimo della esteriore tangibile concretissima « bella materia » necessaria allo stesso mito, con che il vecchio neoplatonismo herreriano e becqueriano sono superati e il « tempo d'amore » assume il valore di una « eternità », tempo autentico quanto esso corpo e la tensione implacata. Nell'ultima raccolta, *Sin título, inacabada*, l'autobiografismo traspare nelle immagini di Mozart e della coppia Verlaine-Rimbaud in *Birds in the night*: separazione dell'iperuranio musicale dalla « vita abietta e turpe », senza « redentore »,

Nessun peccato in lui, nè martirio, nè sangue.

Verlaine bacia la mano che lo respinge, « accettando il castigo ». In *Las Sirenas*

Chi le ascoltò una volta vedovo e desolato resta per sempre.

Di qui sceglieremo, come nella prima edizione, liriche brevi, di tipo madrigalesco, d'impalpabile essenza, dove esala il sortilegio dell'antico intimismo animistico tra la natura e la grazia della stessa natura.

Cano, Nieto e ammonimento finale

Un tentativo di liquidazione dell'« ozio andaluso » trapela qua e là in *Otoño en Málaga* di José Luis Cano (37), ultimo fedele discepolo dei grandi

andalusi del '25. Si legga *Abora* con tracce evidenti del furore maritale e paterno di Hernández; *El entierro* di vaga memoria machadiana; i quattro sonetti alla figlia Teresa, dove pietosamente un tema così topico e consunto è strizzato fino al limite di un'estasi strana e oscura:

*Oh tierra, oh desamparo, oh ciego viento
que va perdido por la noche oscura
y encuentra al fin la luz, la paz, la nada.*

Sono fermenti isolati che meriterebbero sviluppo più denso ed ampio, lo stesso umano coraggio che anima il critico e il letterato.

Un perpetuo lamento di insoddisfatte inattività, di generiche proteste, di topici della morte della fame del nulla, caratterizza l'ultima raccolta di José García Nieto, *La red* (38), la quale contiene anch'essa dei sonetti alla figlia. Lo sperpero di tanti gemiti e confessioni e negazioni riesce facile per la riserva aurea del blocco saldo della tradizione con tutti i suoi numi e famiglie e saggezze. Di qui un sorprendente sfasamento tra l'apparenza retorica dei contenuti (anche della metrica: versi liberi lorchiani alexandrini, allitterati parallelismi e statici sonetti) e l'accettazione di una forma a priori, quella « rete »: « ...E, tuttavia, libero, Oh Iddio! quanto oscuro / è il mio petto vicino al tuo chiaro muro, / che ti racconta le pene e le ore, / sapendosi nella tua mano. Rete, stringi! / Che vieppiù senta il tuo giogo questa segreta / libertà che io spendo e tu tesoreggi ». Ma il gioco è pericoloso; tanta disponibilità di formale perfezione si regge su uno sforzo di pura volontà, lo sforzo di difendere la dignità, ormai immotivata, di una mitica poesia e di un mitico poeta; e si veda la *Lettera a Gabriel Celaya*.

Gli è che le nuove generazioni non vanno per il sottile; non basteranno i Bousoño, Hierro e Otero a salvare il vecchio tempio della poesia purificandola dei miti erronei e consunti. I *Salmos al viento* di José Agustín Goytisolo (39) attaccano

con una fredda lineare parodistica cronaca della nascita dei *Celestiales* e della loro rivista *Garcilaso*. Non mi sono divertito con questa lettura di sarcastica dissacrazione; ma il tono è sincero, elementarissimo. Ai Nieto, ai Cano e anche ai Morales spetta meditare, e non c'è da perder tempo su tutti i fronti che ci minacciano...

Intanto, con trepidazione ascoltiamo i nuovi versi come dopo un diluvio cauti e tersi di umano pudore, fratellanza, amica allegria; ad esempio, le sei poesie di *Claridad* dello stesso Goytisolo (*Papeles de S. A.*, maggio, 1959):

*Desde el ayer me habla
un Hombre como todos
los hombres de la tierra,
que nació con mi nombre,
que anduvo entre tinieblas
y rayos de esperanza,
que ha seguido el camino
que pisaban mis pies.
Desde el ayer me dice:
tu destino es el mundo,
es tu pueblo, es tu casa,
es el hombre, eres tú.*

(Un hombre)

La quinta ai fratelli narratori - artisti della stessa temperie e rigore - Juan e Luis:

*Yo os he tenido
desde el principio,
en los días amargos,
y después, en el lento
vivir,
en el duro martillo
que nos ha ido golpeando,
siempre, siempre conmigo,
hombro con hombro,
mis hermanos,*

(Siempre)

Sono versi intraducibili, o meglio, temo che si stia estenuato il mio organo versificatore.

ORESTE MACRÍ

NOTE

- (1) *Poesía española del Novecento*, a cura di O. M., Guanda, Parma, 1952. Il presente scritto servirà di introduzione alla nuova edizione.
- (2) Poesia ispano-americana del 900, a cura di F. Testroet, *ibid.*, 1957.
- (3) Meridiana, Milano, 1949.
- (4) *Poetas españoles contemporáneos*, Gredos, M., 1952.
- (5) In *Letteratura*, 29, settembre-ottobre, 1957.
- (6) *Hijos de la ira*, Rev. de Occ., M., 1944, Austral, B. A., 1946⁸, *Hombre y Dios*, « El arroyo de los Angeles », Málaga, 1955.
- (7) In *Il Verri*, 3, Milano, ottobre 1958.
- (8) *Ángel firmamento humano*, Insula, M., 1950. *Redoble de conciencia*, Inst. de Est. Hispánicos, B., 1951. *Pido la paz y la palabra*, « Cantalapiedra », Santander, 1955. *Áncora* (*Ángel firmamento humano*, *Redoble de conciencia* 2ª edición, con 48 poemas inéditos), A. P., Editor, B., 1958.
- (9) *La poesía de B. de O.*, Universidad de Oviedo, 1955.
- (10) *Canción sobre el asfalto*, « Los Poetas », M., 1954. *Antología y pequeña historia de mis versos*, Escelicer, M., 1958.
- (11) Insula, M., 1957. *Invasión de la realidad* (in preparazione).
- (12) *De Machado a Bousoño*, Insula, M., 1955.
- (13) Recensione in *Insula*, 15 gennaio 1957.
- (14) Losada, B. A., 1953, « Publicaciones del Hispanic Institute ».
- (15) *Antología rota*, Epilogo por G. de Torre, Losada, B. A., 1947. 1957 (con aggiunte). *Llamadme publicano*, Almendros y Cia, México, 1950. *La manzana*, Tezontle, *ibid.*, 1951 (n. ediz., estratto da *Cuad. americ.*, 1954). *No es cordero que es cordera*, dalla rivista cit., 1953; *Machado o el ascenso del sueño*, Librería Madero, *ibid.*, 1954 (sono due variazioni sceniche shakespeariane). *El cielo*, México, 1958 (ediz. di Jussó).
- (16) Autore di *Viento del pueblo*, Poesía en la guerra, 1937 (M. e Valencia); Lantaró, B. A., 1952.
- (17) Edic. de Cultura Hispánica, M., 1953.
- (18) Cit., pagina 70.
- (19) Col. Juan Ruiz, Palma de Mayorca, 1957. Vivanco, che è architetto, ha una folta e apprezzata produzione di critica d'arte.
- (20) Barba, B., 1954. *Voces y acompañamientos para San Mateo* (in preparazione). *Guillermo de Humboldt y la filosofía del lenguaje*, Gredos, M., 1955. R. M. Rilke, *Cinquenta poesías*, trad. en verso, Ágora, M., 1957. *Historia de la literatura universal en colaboración con M. de Riquer*, Noguera, B., 1957-1959 (3 tomi). Valverde è ordinario di estetica nell'Università di Barcellona. Anteriormente è stato professore nell'Istituto de Literatura di Roma e lettore nella Facoltà di Lettere di quell'Università.
- (21) Alludo agli *Estudios sobre la palabra poética*, Rialp, M., 1952.
- (22) Juan de Mairena, autore apocrifo dell'ultima parte delle *Poesías completas* di A. Machado e di una silloge di pensieri edia nel 1936. La crisi accennata è di tipo immanentistico-unamuniano, risposta ispanica alla teologia negativa esistenzialistica.
- (23) In *Palatina* di Parma, 4-5, 1957-8 (con bibliografia italiana). Si

vedano F. Mercalli in *Letterature moderne*, VIII, 1, 1958, nonché il saggio di Carlo Bo in *Paragone*, III, 1959.

- (24) L'opera di J. R. J. da *Sonetos espirituales a Animal de fondo* è raccolta in *Libros de poesía*, Aguilar, M., 1957.
- (25) In *Paragone*, 28, 1952.
- (26) *Poesía de P. S.*, Lerici, Milano, 1958.
- (27) In *Insula*, 15 gennaio 1959.
- (28) *Poesías completas*, Aguilar, M., 1956⁸, (edizione alquanto scorretta). *Volverse sombra* (1938), Scheiwiller, Milano, 1957. *Teatro completo*, Aguilar, M., 1957. *Ensayos de literatura española*, *ibid.*, 1958.
- (29) *Die Struktur der modern Lyrik*, Rowohlt, Amburgo, 1956, (traduzione italiana, Garzanti, 1958, e spagnola, Seix Barral, B., 1959). La citaz. si riferisce alle pagg. 215-9 della traduzione italiana.
- (30) Tale passaggio è esaminato e dimostrato per la prima volta nel mio commento a *Il Cimitero Marino* di P. V. Sansoni Firenze.
- (31) *Cántico*, Edición completa, Sudamericana, B. A., 1950. *El encanto de las Sirenas*, México, 1953. *Huero de Melibea*, Insula, M., 1954. *Del amanecer y del despertar*, Vall., 1956. *Luzbel descontentado*, Scheiwiller, Milano, 1956. *Lugar de Lázaro*, Málaga, 1957. *Clamor*, Marenigum, Sudamericana, B. A., 1957. *Viviendo y otros poemas*, Seix Barral, B., 1958 (antologia dell'opera posteriore a *Cántico*). *Serie italiana*, da *Papeles de San Armadans*, 1958. La conferenza su Berceo, con mia traduzione, in *Paragone*, 110, 1959.
- (32) *Vida y poesía de G. D.*, Aedos, A., 1956 (con bibliografia).
- (33) *Soria*, novembre 1948⁸. *Biografía incompleta*, La encina y el mar, M., 1953. *Segundo sueño*, Sante, 1953. *Variación*, Nebli, M., 1954. *Amazóna*, Ágora, M., 1955, 1956⁸. *Ángeles de Compostela*, B., M., 1956. *Amor solo*, Espasa-Calpe, M., 1958.
- (34) *Ámbito*, Losada, B. A. (n. ediz.). *Pasión de la tierra*, *ibid.*, 1957⁸. *La Destrucción o el Amor*, *ibid.*, 1954⁸. *Poemas paradiáticos*, Málaga, 1952 (scelta da *Sombra del paraiso*). *Nacimiento último*, Insula, M., 1953. *Historia del corazón*, Espasa-Calpe, M., 1954. *Mis poemas mejores*, Gredos, M., 1957. *Mundo a ratas*, Clan, M., 1950. *Sombra del Paraiso* uscì nel 1944.
- (35) In *Avanante*, 2-3, 1950.
- (36) *La realidad y el deseo*, Tezontle, México, 1958 (terza edizione definitiva in 11 sezioni relative alle 11 raccolte che vanno dal 1924 al 1956).
- (37) « A quien conmigo va », Málaga, 1955. *De Machado a Bousoño*, *Notas sobre poesía esp. cont.*, Insula, M., 1955. *Antología de poetas andaluces*, Gredos, M., 1958.
- (38) Juana García Noreña [prestanome], *Dama de soledad*, Adonais, M., n. 100. *La red*, Ágora, M., 1957.
- (39) *Salmos al viento*, Instituto de Estudios Hispánicos, B., 1958. *Claridad*, *Seis poemas*, da *Papeles de S. A.*, maggio 1959. *El retorno*, Adonais, M., 1955. Goytisolo ha tradotto *Seis poemas* di Cesare Pavese, estratto dalla rivista citata, febbraio 1959.

Estratto da "L'Approdo Letterario" - N. 7 - 1959 - ILTE - Torino