

## LETTERATURA SPAGNOLA

José María Valverde, essendo nato nel 1926, appartiene, o quasi, all'ultima leva intellettuale spagnola, tra le cui fila le sue doti di poeta e di critico gli hanno già assicurato la prima linea; nè la sua posizione soffre scosse se lo si paragona ai meno giovani e agli anziani del mestiere. Esaminiamo adesso il suo ultimo libro, *Estudios sobre la palabra poética*, che porta la data di quest'anno e raccoglie più saggi, di diversa lunghezza e intensità, dedicati in gran parte a poeti della sua lingua, qualcuno a stranieri. Anche dalla sola informazione che ne darò, si rileverà come i primi due, intitolati al poeta peruviano César Vallejo, occupino più spazio degli altri (circa la metà del libro); tale sproporzione è giustificata dallo stesso autore, che presenta quei saggi come un'introduzione ai restanti, per il carattere generale del discorso che promuovono. Questa è anche la mia giustificazione per il maggiore spazio che dedicherò loro.

Ma precede i saggi una introduzione, nella quale l'autore difende il diritto del poeta alla riflessione critica, contro l'idea orfico-romantica — così la definisce — che gli vieta l'uso del pensiero, per essere egli strumento passivo dell'ispirazione. Già in altra occasione, in uno scritto sul poeta Salinas, oggi morto, osservai come il nostro tempo ci abbia abituati alla figura del poeta-critico, una volta — e alludo in particolare al secolo scorso — quasi sospetta. Mitologie e sentimentalismi di ogni genere impedivano che a quel binomio, considerato ibrido, si accordasse fiducia: il poeta doveva necessariamente vivere in uno stato di perenne ispirazione, e come immerso in un fluido magnetico e fatale. Di conseguenza, la riflessione critica non gli era permessa. Oggi, invece, dal poeta quasi si esige quella riflessione, o almeno essa gli è largamente consentita. Gli esempi di questo esercizio sono innumerevoli: Valéry, Mallarmé (e lo stesso Baudelaire del resto), Eliot e Auden, Rilke, Machado, lo stesso Lorca, sulla cui spontaneità si è fatta troppa retorica. Ma concludiamo il pensiero di Valverde: egli afferma che occorre rivendicare alla critica di poesia il suo vero esercizio, che è quello di piegare su se stessa la parola; e suggerisce che il dedicarsi un poco alla scomposizione del meccanismo poetico può forse

convenire a un poeta, perchè quell'operazione, se non uccide la poesia, non può che affinarla.

E veniamo ai saggi. Il primo si chiama *Note di entrata alla poesia di César Vallejo*, e vuol essere una introduzione ai suoi temi e ai suoi modi. Morto a quarantacinque anni, il venerdì santo del 1938, in una clinica di Parigi che aveva nominata in una lirica, questo grande peruviano, « il cui nome — scrive Valverde — sembra un cardine sul quale gira la lingua lirica spagnola, aprendosi verso nuove distese di tempo », fu sempre ossessionato dall'idea della morte, che sentiva crescere dentro di sé e accompagnarlo per tutta la vita, tarlo divoratore: tumore, dice Valverde, che ingigantisce fino alla distruzione dell'essere che lo ospita. Fu poeta che affrontò il linguaggio come Adamo, ricominciandolo dal principio. « César Vallejo forse non ha fatto che rompere a parlare », scrive Valverde, il quale ci dà di lui questo bel giudizio: « Grandissimo poeta piccolo, la cui opera è un resto di naufragio, i rottami iniziali, eruttivamente espulsi, di un primo tentativo mezzo abortito della nascita di un poeta radicalmente nuovo, di lingua originale e magicamente vergine. Il suo verso è al confine estremo dell'*ahi* e del balbettio, che salta, ma senza arrivare del tutto alla pienezza della parola ». I suoi libri sono: *Los heraldos negros*, pubblicato a Lima nel 1918; *Trilce*, pubblicato a Lima nel 1922 e a Madrid nel '30; e *Poemas humanos*, pubblicato postumo a Parigi nel 1939, il quale comprende *España, aparta de mí este caliz*, scritto durante la guerra civile. Il saggio di Valverde è imperniato sullo studio del tempo nella poesia e dei rapporti tra lirica e tempo. Ricordando la definizione della poesia come « parola nel tempo », del grande spagnolo Antonio Machado, egli osserva che la parola « figlia del tempo, nasce contro di esso », perchè esprimendolo, fissandolo, ne arresta l'opera distruttrice, paralizzando e incanta la sua azione mortale. Funzione fondamentale della poesia — dove la parola trova la sua pienezza — è infatti quella di accogliere il tempo dentro di sé, e di tramandarlo uguale. E' così — definisce Valverde — che essa, per il fatto di essere lirica, « è quella che maggiormente vince il tempo, per mezzo del

tempo stesso, e quanto più è lirica, cioè temporale, tanto più è resistente al tempo». Vallejo ha del tempo un senso mortale; lo avverte come vuoto, mancanza continua; è questa la «ferita del tempo» di cui egli parla, l'assenza di cui Valverde dice che «gli ha divorato metà del cuore». La sua poesia ignora la memoria; il passato vi è avvertito come mancanza, difetto: il tempo allora è morte, rovina, e insieme un presente costante e assoluto, colmo di quella rovina. Ma volendo dividere, molto imprecisamente, la sua ispirazione, vediamo che i suoi temi sono l'infanzia, che è cantata in modo assolutamente originale, lasciando quasi sempre che parli non la memoria ma il bambino stesso, reduce dal limbo (e in queste liriche si riconosce quella «tenerezza che confina con l'orrore» della quale parlò il giovane poeta nicaraguense Carlos Martínez Rivas in una conferenza su Vallejo, dove lo paragonava a Charles-Louis Philippe); l'amore, sentimento immediato, sensazione pura e assoluta, e la morte, una spettrale continuazione della vita dove il poeta cerca ancora i suoi morti. Concludendo sulla radice, sul centro del carattere di Vallejo, Valverde ci parla della contraddizione esistente tra la sua condizione fondamentale, che è di naufrago, di uomo disperato, alla deriva dell'esistenza, tra il suo sentimento della miseria e della morte (poichè di filosofia dell'esistenza non si può parlare per questo istintivo), e la sua vena profetica che allude — alla fine della sua vita, in *España, aparta de mí este caliz* — a un futuro glorioso, benefico, redentore, quasi un millenarismo. Questa contraddizione, secondo molti ispanoamericani, è una manifestazione del meticcio (Vallejo era nipote di indii quechua puri), per cui le profezie promettono salvezza al dolore, all'antichissima disperazione dell'indio.

Il secondo saggio su questo poeta, *César Vallejo y la palabra inocente*, vuole seguire l'altro modo di penetrare nella sua lirica, che è quello di studiare come si svolge il processo di espressione del mondo poetico, come l'universo contemplato si fa parola. «Occorre — dice Valverde — fermarci sulla sua stessa parola, la cui suggestiva e bella stranezza ci porta la sostanza più viva dell'America spagnola». Il saggio ha inizio con una considerazione sulla parte che hanno i sensi nel preparare la rappresentazione poetica, e su quella che hanno il tatto e la vista nella poesia sudamericana; e qui cade un'allusione al poeta cileno

Pablo Neruda. Altre considerazioni, sulla genericità e originalità coesistenti in ogni linguaggio (con una citazione da Humboldt, sulla «individualizzazione nella coincidenza generale»), introducono all'originale linguaggio americano di Vallejo. Linguaggio americano, perchè notevoli differenze separano l'espressione ispanoamericana da quella spagnola; esse interessano il dizionario, la sintassi e la fonetica, ma consistono soprattutto in una diversità dello spirito interiore della lingua. Per quanto riguarda la poesia, quelle differenze si rivelano nel tono di conversazione (frequentissimo in Vallejo), in una fluidità emotiva che influenza grammatica e sintassi, infine in quel senso originale e propriamente americano (anche dell'altra America, seppure in modo meno accentuato) della formazione di parole nuove, o rinnovamento delle antiche, che già faceva parlare Lorca, a proposito di Neruda, di «sfacciattaggine». Tornando a Vallejo, la sua inventiva verbale, che fu attribuita alla sua parentela coi Larrea, i Gerardo Diego e gli Huidobro del momento creazionista di Parigi, il quale si inserisce a sua volta nel tempo delle cento rivoluzioni verbali europee, è invece la sua forte originalità a provocarla, nell'ambito del rinnovamento americano. Valverde fa a questo punto un riferimento al linguaggio infantile, con la sua natura di scoperta, per paragonarlo alla maggiore libertà, al minor peso storico della lingua americana nei confronti delle europee. Rimane da dire che la parola di César Vallejo, che può sembrare minacciata dal pericolo della bravura, accecata dal miraggio del virtuosismo, è sempre salvata dalla fantasia, dalla suggestione emotiva del suo linguaggio: vera «parola innocente», come vuole Valverde, inconsapevole e pura.

Dopo questi due saggi veramente impegnativi, il lettore ne trova alcuni altri dedicati a poeti spagnoli. Il primo di essi tratta, come dice il titolo, dell'«evoluzione del senso spirituale dell'opera di Antonio Machado», e ha fatto parte dell'omaggio che i *Cuadernos hispanoamericanos* dedicarono nel dicembre del '49, decennale della sua morte, a Machado. Di quell'omaggio, al quale contribuì gran parte dell'intelligenza spagnola e sudamericana, la prosa di Valverde era tra quelle che con più fortuna definivano il poeta scomparso. Valverde non ci fa in queste pagine la storia di una lirica familiare a ogni spagnolo e ormai conosciuta anche da noi; ma lamen-

tando la poca attenzione solitamente dedicata alla prosa di quel poeta che fu anche un grande mediatore (e per il quale non esita a parlare di complessità e intrezza goethiane), traccia un'immagine delle affinità e delle divergenze che passano tra la sua poesia e la sua meditazione — si sa che anche in Mallarmé, ad esempio, esse non andarono di pari passo — indicando dove la fantasia poetica cede alla secchezza del pensiero scettico, e dove questo è riscattato e salvato da quella. Machado vedeva la radice della poesia in un « intimo monologo » dell'anima, e la sua missione nella ricerca delle « universali del sentimento »; voleva salvare il tempo nella poesia, ma la sua storia è quella di un uomo diviso tra ironia e sentimento (« vate — scrive Valverde — che, veicolo della voce suprema, non può vivere all'ombra della voce che serve »), e la cui poesia corrosa dalla riflessione finisce nella filosofia ironica dei *Cancioneros apócrifos* e nelle negazioni dolorose del supposto pensatore Juan de Mairena, sua creazione e sua ombra.

Un altro saggio si chiama *Pienezza critica della poesia di Jorge Guillén*. E' un tentativo, a mio parere, se non di ridurre a misura temporale quest'unica poesia situata fuori del tempo, di dimostrare almeno che la condizione umana non le è ignota. Si sa fino a che punto la lirica di Guillén non conosca la realtà, e crei in suo luogo una zona astratta, assoluta, dove immagini meravigliose, immagini leggerissime ed estreme simbolizzano una vita estrema, di contemplazione e di assenza. Ebbene, in questa poesia, che pure definisce « assorta intorno a un'estasi di zenith », sostenentesi in un presente assoluto (il *redondo Ahora*, pieno adesso, del poeta), in questo muro di bella astrazione, Valverde cerca le crepe, le rotture. La sua astrattezza — egli dice — è corrosa dal tempo, e piegata alla memoria, alla tenerezza, alla fantasia, ai sentimenti umani; il disordine della vita la minaccia; la sofferenza, il dolore, la morte la assediano. Nei testi di Guillén egli cerca esempi che provino la sua affermazione, e cita confessioni innegabili: quel « patire, sommo scandalo », quel « soffro. La memoria è pena »; tuttavia resto nell'idea che, anche se temi così umani e concreti entrano in questa poesia, poichè l'astrattezza è la sua radice, essa non potrà mai esprimersi se non mediante gli antichi simboli limpidi e irreali. Mi sfiora anche il sospetto che Valverde

abbia un poco voluto convertire alla sua fede poetica il celeste Guillén.

Ci sono ancora due brevi saggi su poeti spagnoli. Uno di essi ha per nome *La humildad de ser poeta*, che è quello di un libro di Luis Felipe Vivanco, poeta che entra in una recente tradizione di lirica a tendenza ascetica cominciata in Spagna prima della guerra civile, con Juan Panero. « Libro-erbario di paesaggi e di giorni » lo definisce Valverde; esempio di coincidenza tra opera e vita, dove la comunione con le cose e l'interiore disposizione tessono la trama di un'esistenza e di una meditazione fedeli e assortite, un vero misticismo minore. L'altro saggio è dedicato a San Giovanni della Croce, e a studiare nell'opera del grande mistico le divergenze tra verso e prosa. La sua poesia mistica, « bosco di bei simboli », ci arricchisce, mentre la sua prosa ascetica ci impoverisce, afferma Valverde. In realtà i due movimenti, di creazione e annichilamento, si armonizzano; il problema è trovare il loro punto di unione, quel punto dove il linguaggio negativo della prosa s'incontra con la distruzione della parola, conseguenza ultima della poesia mistica. A questa inevitabile morte dell'espressione non si può che opporre, come fece San Juan de la Cruz, la creazione di simboli, ai quali è affidata la raffigurazione del trascendente. Così si illude, per così dire, l'ineffabile. E' notevole il paragone che, a cagione della sua natura creativa, visionaria, fantastica, Valverde fa di San Juan de la Cruz con grandi poeti « estetici » quali Góngora e Hölderlin. Quello che lo distanzia da essi come da chiunque altro, introducendolo al misticismo, è che il suo universo soprareale, il suo mondo magico, ha dietro di sé un abisso di rinuncia.

Chiudono il libro alcuni saggi su poeti stranieri. Uno su Eliot, nel quale l'autore sottolinea il paradossale americanismo di quel poeta, che appartiene al numero di quei ribelli, tra cui primo Pound, che, incapaci di fare poesia americana, come di crederci, fuggono da un mondo dove la poesia è americanista, cioè vuol essere americana, ma non lo è ancora. Particolare « scandaloso » che tradisce quegli scrittori, sostiene Valverde, è l'abitudine delle citazioni in altre lingue, l'uso cioè di « parole che dietro di sé hanno altre parole, invece di realtà spirituali ». Fenomeno tipicamente nordamericano; un europeo non cederebbe a quello « sfrenato poliglottismo ». Come accade nei personaggi di Henry James, —

si osserva acutamente in questo saggio — è il suo ultraeuropeismo a tradire in Eliot l'americano. Eliot, poeta intellettuale, — si legge, più avanti nel discorso — organizza dal di fuori la sua poesia, affidandosi ai simboli, che non necessariamente e non sempre fanno poesia. *The waste land* manca di dimensione lirica, è un poema logico; è vero che il suo tema è il tempo, tema eminentemente lirico, tuttavia in quel libro desertico noi troviamo un tempo astratto, non un tempo umano. Rappresentante indiscutibile e ammirevole di un'epoca quasi sterile per la creazione e corrosa dall'intelligenza — conclude Valverde questo notevole saggio — Eliot è un poeta negativo, o meglio « ciò che si produce quando non si può produrre un gran poeta ».

L'altro studio è su Hölderlin. Nato come prologo ad alcune versioni (e il discorso introduttivo conduce l'autore a interessanti considerazioni, come quando osserva le differenze di tono, di intensità lirica, che si notano tra le poesie del tedesco: « come se si ritirasse un fluido magico, alcune di esse restano indigenti, fredde all'attraver-

sarle »), è in realtà un vero saggio, anche se breve, che illumina il pathos tragico e l'entusiasmo di quel grande romantico, così affidato all'invocazione, ai gesti dell'emozione, al lamento. La sua poesia, che può ridursi all'evasione verso un mondo ideale, che fu una mitica Grecia, è ricondotta da Valverde, come alla sua fonte, a un « idealismo del cuore », formula non priva di suggestione, da opporre all'idealismo dei filosofi. A questo punto ricordo, perchè mi sembra significativa, la conclusione del saggio: che è la difesa della poesia dalle interpretazioni dei filosofi (in particolare l'autore allude ad Heidegger interprete di Hölderlin), in virtù delle quali un universo lirico rischia di divenire il pretesto delle più illusorie costruzioni metafisiche. Il libro si chiude con un saggio brevissimo su Verlaine, appena una serie di appunti, che secondo l'autore è stato posto di proposito a conclusione, perchè alluda, dopo l'analisi critica, alla « speranza nella canzone ». Verlaine diviene in esso il simbolo della fuga ironica verso la lirica: un modo di salvezza.

FRANCESCO TENTORI

## LETTERATURA AMERICANA

Si è data notizia, nell'ultima rassegna di letteratura americana, del successo riportato dai libri di James Jones, *From Here to Eternity*, e di William Styron, *Lie Down in Darkness*. Sono nomi che non si possono tralasciare, in un panorama dell'annata; le cronache letterarie ne echeggiano ancora. Anche Paul Bowles ha fatto molto parlare di sé: il suo *Let it Come Down* ha dato uno scrollone alla rispettabilità letteraria americana e ha riaperto i ricordi degli scandali della generazione perduta. Un altro scrittore ha cercato di riaprire quei ricordi, con mezzi diversi ma altrettanto efficaci: alludo a Gerald Sykes, il cui *The Center of the Stage* riprende, a un anno di distanza e con lievi differenze, il mondo spirituale che rese famoso l'autore quando l'anno scorso uscì il suo *The Nice American*.

Più nobile, serio, lievemente patetico, è un avvenimento letterario di tutt'altro genere: la rivista *Poetry* ha pubblicato nel mese di ottobre un numero speciale in occasione del quarantenario della sua fondazione. E' un fatto che passerà del tutto

inosservato in Italia, dove sono pochissimi a conoscere questa rivista e comunque conoscerne la funzione divulgatrice e protettiva. Eppure Harriet Monroe rese un grande servizio alla cultura americana, quando nel 1912 prese l'iniziativa di bussare di porta in porta agli uffici dei grandi « business men » di Chicago per raccogliere i fondi necessari alla pubblicazione di una rivista che potesse « esser utile a quei poeti che creano il tono letterario e spirituale della nostra epoca; procurar loro un mezzo con cui mostrare la loro opera; scoprire nuovi poeti; pagare le poesie; far conoscere e comprendere questi poeti dai loro contemporanei per mezzo di premi, pubblicità e critica ».

Oggi l'editoriale del numero speciale, con commossa sobrietà, riporta questo programma e si limita a commentarlo con una frase che è insieme un saluto e una promessa: « Questi erano i fini di Harriet Monroe e siamo orgogliosi di dedicare questo numero alla sua memoria »; ma dovettero passare molti anni prima che la Monroe acquistasse davanti alla storia della cultura il posto che