

questa presentazione mi ridurrò all'essenziale, e dirò subito che il volume è interamente rappresentativo di tutta l'opera nerudiana, sedimentato e articolato, attraverso un decennio di studio costante, nelle sue varie parti. Sobria e perspicua l'introduzione, tesa a escavare e fissare le radici dello spirito poetico nerudiano: l'infanzia vivente e operativa nel paesaggio interiore; la Spagna tra il 1927 e il 1937, della gloriosa Generazione di Lorca e Alberti, che lo ospita generosamente e lo naturalizza nel suo seno, maestro e compagno, infine protagonista all'ala estrema della rottura e dell'avvento dell'umano.

Neruda recava con sé nel '27 la prima *Residencia en la Tierra*, elaborata nell'ambiente antimoderista del terzo decennio, nel segno della prima rivolta autentica, naturalista e sociale, che aveva avuto nella Mistral suo massimo esempio e guida, contro gli spiriti nazionalistici e rettoricistici dell'«americanismo» dei Lugones e Santos Chocano. Nella sua *Residencia* il cilenlo reca alle ultime conseguenze l'agonismo tra ansia e annientamento, la gigantesca invasione dell'eros e del sogno nel campo dell'essere e dell'esistere. È toccato il fondo della povertà dell'io nella corteccia del mondo; la passività del poeta-antenna, non tanto capta e interpreta, ma tocca e tangibilmente esprime le potenze elementari del caos fecondo, come la pioggia «senza forma tenace». Giustamente Puccini mette in luce la «cosmogonia terrorifica» della *Residencia* (opera unica e unitaria) quale matrice della «conversione» nel *Canto general*: al punto estremo della «creazione di veleni» il salto alla poesia sociale, annunciato nei tre «canti materiali».

Abbiamo attinto anche al folto e accurato commento, fondato sulla migliore critica nerudiana e, in particolare, sulla mirabile e fondamentale monografia di Amado Alonso: Puccini ci conduce con mano nel complicato labirinto degli impulsi e cose dell'aformale nerudiano, che, oltre qualunque «conversione», permane nella sua sostanza e struttura surreale ed espressionistica anche nell'infinita frammentazione descrittiva, encomiastica, satirica, azionistica, della passione e della missione dell'uomo e del politico. Quella di Puc-

cini dovrebbe essere lezione salutare per l'intellettualità italiana «impegnata» (e non impegnata), la quale sta conducendo un processo insano e assurdo al Novecento letterario. Questo libro su Neruda dimostra la unità e validità del Novecento planetario e delle sue avanguardie, e che nulla può essere umano se prima non è stato ermetico (e se non continua ad esserlo, aggiungerei con mia legittima parzialità). Puccini insiste ovunque su uno «stabile sostrato romantico permanente», sul «neoromanticismo costante»; il nodo della personalità e conversione del poeta è sciolto sul piano del surrealismo europeo, che dall'anarchia si trasfonde nel sentimentalismo comunista; è la via di Eluard e di Aragon, di Rafael Alberti (sodalizio a Parigi!); dopo, l'azione può portare alla rettorica, all'afasia, al servizio sociale; può, in rari casi come quello di Neruda, coincidere con l'antico demone, la cui insorgenza è visibile nelle liriche migliori degli ultimi libri delle *Odi elementari*, dello *Stravagario*, dei *Cento sonetti d'amore*, dove in cerchio pitagorico Neruda sommuove l'umida ansia, il cuore del vento, l'uva simbolica delle giovanili *Poesie d'amore*.

Puccini, sulla traccia di Alonso (nonché di Cardona Peña, E. Florit, Hamilton, F. Alegría e l'ottimo García-Abrines) ci porge i dati per concretare criticamente una metafisica nerudiana, quanto più minacciata e improbabile ai confini della identità di simbolo e realtà, se non nella macerazione delle lacrime nella *pietas* del troppo umano; ma un soffio arcangelico spira fin nel fondo del secchiaio della matercula nelle *Odi elementari*. Penso soprattutto al centro della poesia nerudiana, al libro maggiore americano-spagnolo, la citata seconda *Residencia en la Tierra* (per una antologia ideale aggiungerei, nella stessa temperie: *El padre di Crepusculario*, *Es la mañana llena e Juegas todos los día di Poemas de amor*, *Tuerzo esta hostil maleza* dell'*Hombre infinito*, *Alma mía* di *El bondero*, *España en el corazón* della terza *Residencia*, il *Macchu Picchu* del *Canto general*).

Ivi, nella *Residencia*, un iperuranio si disegna di «astrazioni concretizzate» nel vivo pullulante della materia cosmica, quando la realtà è stata interamente predata e scuoiata come già nei due

maestri di Neruda: Rimbaud e Whitman. In *Josie Bliss* è il « nome assoluto che cade sulle settimane / con un colpo d'acciaio che le uccide »; da una probabile notte d'amore dimenticata in se stesso esalano spoglie immortali dell'amata in vago « azzurro » surnuotante:

« Colore azzurro d'ala d'uccello dell'oblio, / il mare ha completamente bagnato le sue penne, / il suo acido decaduto, la sua onda di pallido peso / insegue le cose affastellate negli angoli dell'anima, / e invano il fumo bussa alle porte. / Sono là, sono là / i baci trascinati dalla polvere presso una triste nave, / sono là i sorrisi scomparsi, gli abiti che una mano / scuote invocando l'alba: / sembra che la bocca della morte non voglia mordere volti, / dita, parole, occhi: / sono là ancora come grandi pesci che ricoprono il cielo / col loro azzurro materiale vagamente invincibile ».

La spersonalizzazione del poeta è totale; il trascendente sussulta per sé nella materia primordialmente sensibile, accarezzata, colorata, quale è il cosmo eroicamente inventato dallo spirito poetico novecentesco crede di Rimbaud; Neruda potenzia il delirio dei contatti e degli scambi tra simboli e realtà, cose e assenze. Genesiaco e pitagorico è il poema iniziale di *Residencia II: Un giorno emerge*: « Dal sonoro sorgono numeri... Dal sonoro... la notte esce sola... Nel sonoro la luce si avvera: / le vocali s'inondano, il pianto cade a petali, / un vento di suoni come un'onda rim-bomba, / risplende, e la popolano pesci elastici e freddi... Attorno al sonoro l'anima gira... Verso il sonoro l'anima accorre... Dal silenzio l'anima sale... Dal sonoro sorge il giorno... ». È la stessa forma cava sonora di Valéry nel *Cimetière* che segna la crisi esistenziale nel cuore del neosimbolismo; la sonorità nerudiana pertiene anch'essa al poema e all'essere, uno spazio-tempo sensibilmente qualificato nella sua virtù di eco del « sangue celeste ». Parimenti il « rumore cupo » in *Barcarola* in alito ritmato di sinfonia strawinskiana nella dissonanza del mezzo tecnico della Parola, delle « nere sillabe di sangue ».

La stessa interiorità radicale e metafisica è dato trovare nel *Canto general*, oltre qualunque con-

traria apparenza. I fiumi solenni, i conquistatori, indios eroi e popolo del millenario lavoro anonimo, i coloni, i vescovi, l'oceano, i liberatori e i tiranni: tutto emerge e ha vita e morte nella pasta materiale-verbale degli elementi aria luce terra fuoco acqua, ha valore poetico-umano nel limite puro di sé dell'eroismo mentale e manuale, dove la dignità dell'uomo si offre nuda e vera all'« amore americano ». Il purismo della *pietas* nerudiana (« Cupola del silenzio, patria pura ») non è meno assoluto del *cantico* di Jorge Guillén o delle creature felici di *Alexandre*, poeta congeniale ben più di Alberti e di Lorca. I bifolchi e i pastori del *Macchu Picchu*, gemma del libro, parleranno con le *parole* e il *sangue* del poeta; il poema si spiega tra terra profonda e suo uomo destinato alla genesi della parola poetica in virtù della sua povertà (« Povera la mano, il piede, la vita... »): « ... ho affondato la mano dolce e turbolenta / in ciò che di più genitale ha la terra. / Ho posato la fronte sui gorgi profondi, / sono sceso come goccia nella pace sulfurica, / e, come cieco, sono tornato al gelsomino / della consueta primavera umana ».

Odore, colore, suono genesiachi è l'impressione prima e ultima della poesia nerudiana: andata e ritorno nelle « primarie, azzurre materie »: « La terra è una cattedrale di pallide palpebre, / eternamente unite e accumulate / in un ciclone di segmenti, in un sale di cupole, / in un colore di autunno perdonato » (*Eternità*).

Senza che ce ne siamo accorti abbiamo citato dalla traduzione, invece che dall'originale: è la virtù versificatoria di Puccini, che ha dato il meglio di sé in questo lavoro: discrezione e fedeltà nella resa della complessa polimetria nerudiana, immagine di un'infinita varietà creaturale.

Miguel Hernández

Anteriore nella fattura, ma non meno diligentemente curato dall'infaticabile Puccini (presentazione, note, bibliografia, scelta, versione) è il libro *Poesie* di Miguel Hernández, tomo tipograficamente solido e decoroso dell'editore Feltrinelli

(carissimo: lire cinquemila). Avvenimento di rilievo, quanto è grande questa poesia di estrema forma e di estremo sacrificio, frutto maturo e radicale rinnovamento d'una tradizione di mezzo secolo.

E per prima mi piace segnalare l'unità e coerenza del disegno biografico, sulla cui traccia il curatore intesse le varie coordinate storico-culturali e critico-stilistiche: «... come poesia essenzialmente di diretta confessione e di presenza sulle cose, intensamente intrecciata alla vicenda sentimentale e civile del poeta, quella di Hernández abbisogna di un'indagine sempre confortata dalla biografia, ovvero conforme allo schema consueto, ma comunque pregnante, della storia di un'anima». Istruttiva la lezione di Auerbach citato: l'opera poetica è prova semantica dell'esistenza di un uomo, di una possibilità di noi stessi, donde l'esistenza di Hernández, la sua peripezia dolorosissima di stenti fame focolare distrutto carcere malattia desolazione e morte, è enarrata e scrutata da Puccini nei momenti e nei transiti di coincidenza tra valore dell'uomo e valore del poeta. È lo strano, l'inimitabile di tale avventura eroica; di qui Puccini si muove con libertà e giustezza.

La sua immagine è palesemente impegnata e finalistica in funzione del «messaggio» della poesia hernandina, di una riduzione pura della vicenda mortale e artistica a esemplare altissimo di protesta e rivolta nel senso umanistico-marxista dello stesso metodo critico impiegato, che è poi una fede attiva ed esistenziale del giovane ispanista. Sembra una tautologia o giro vizioso, in effetti è coerenza agevolata dalla singolarità del poeta esaminato: il quale evolve verso e dalla «conversione» al marxismo umanistico, che è — secondo la persuasione del critico — sostanza e modo dell'essere e del destino dell'uomo contemporaneo.

I documenti oggettivi, che Puccini ha messo a profitto, sono ovviamente enormi, e concernono le reazioni di Hernández giovane poeta «cattolico» che si converte ai valori umani emersi dalla tragedia della Guerra Civile, banco di prova della prima Resistenza antifascista. Puccini sfugge al

giro vizioso, giacché storicizza l'esperienza di Hernández in un determinato ambiente artistico «impegnato»: Alberti, Neruda e la «poesia impura», Prados, León Felipe, Aparicio, Antonio Machado ultimo non ultimo... E i risultati critici sulla migliore base bibliografica sono considerevoli. Si veda la fine analisi della *Folgore incessante*, primo frutto della leopardiana «esplorazione del proprio petto», con cui l'idillismo anteriore del poeta si rompe «sotto il peso d'una sostanza tragica, solenne e amara... che sembra emergere da un fondo abissale di corporea, totale e antica angoscia». E la questione delle varianti...

Con il *Vento del popolo* la «conversione» alla poetica sociale e resistenziale è completa; flagrante è la lezione di Neruda nella liberazione dai vecchi miti religiosi e metafisici. Giusto, seppure troppo reciso mi pare il rilievo sulla esultanza della «rottura apostatica col passato», che «si esprimerà in un vero impeto di gioia e d'ottimismo», e sulla mancanza di una riflessione filtrata e schermata nello «stare in mezzo al popolo combattente», quale si dà in Alberti Prados Neruda; Hernández partecipa e soffre direttamente, organicamente, instaurando altresì un legame dialettico tra poesia militante e canto popolare verso una «possibile epica moderna».

Con *L'uomo in agguato* del '39 lo spirito poetico di Miguel, bardo proletario e «animale familiare», è saturo di sangue visto, spossato e afflitto nel presentimento della catastrofe; riemerge l'antica angoscia che attutisce i sentimenti privati di padre e marito; dall'intimo della pena il poeta attinge la volontà eroica, la disperata speranza nel regno futuro dell'universale umano, della palinogenesi, del riscatto... Fra il '38 e il '40 si stende il *Canzoniere*, il diario in cui Hernández «vive con tale veemenza, partecipazione, furia contenuta e crudo realismo le vicende del suo cuore come raramente è dato vedere in un poeta dei nostri tempi».

Il vertice della forma e del «messaggio» sta nelle *Poesie ultime*, cui Puccini con tutta la critica hernandina attribuisce particolare importanza. Nel *Figlio della luce* la sposa-madre s'aderge in una temperie cosmica e genesiaca: «la concezione

materialistico-palingenetica del poeta rivoluzionario si colora qui d'un *pathos* romantico e si sviluppa entro un tessuto fantastico ultrasemantico; la famosa *Ninnananna della cipolla*, scritta in carcere per il figliuolletto affamato, «è come il coronamento, il culmine della spasmodica tensione di sentimenti che vibra in tutto il *Canzoniere*»; in *Eterna ombra* si suggella la fusione tra visionarismo cosmico e vena popolare e primitiva: «Per arrivare alla sottilissima e irripetibile sintesi esistenziale entro cui si coagula l'ultima parola d'angoscia e di speranza di Hernández si possono scandire alcuni momenti che quasi dialetticamente la preparano, in una affannosa corsa contro le quattro pareti di quella più grande prigione ch'è la vita, veduta senza più alcuno schermo di trascendenza, di mito, d'illusione».

Credo che Puccini sia andato oltre il segno; è l'impressione che mi accade di avere di fronte a qualunque esame fideisticamente e generosamente marxista della poesia ermetica novecentesca, della quale Hernández è alto esemplare al limite. Si escava una terminologia eccezionale (visionarismo, cosmicità, palingenesi, materialismo, romanticismo, riscatto, ecc.) per quindi esorcizzarla e semplificarla nella razionalità dell'umanistica immanenza, restandone il critico contagiato nello stesso furore del puro immanentismo: una sorta di mito del non mito, un'illusione della non illusione. Il terribilismo visionario hernandino è un dato in netto contrasto con la conclamata «conversione» e rottura con la tradizione cattolica. Per Hernández a mio parere si dovrebbe parlare di una *metamorfosi* della passione mistica ispanica come polarizzazione e decantazione novecentesca degli elementi più carnali, tellurici, realistici, dotti e focolorici di essa tradizione nella lotta espressiva con il divino e il trascendente.

Nessuno più di H. è confitto nella tradizione ermetico-barocca, dai canzonieri a Garcilaso, da Herrera a Góngora; l'aria di sacra rappresentazione e la vena pastorale continuano le magie preziose e festose di Encina e Lope; l'eroticismo plastico si modella sulla lezione dei più sfrenati classici culterani. L'innocente (e scaltra) semplicità della prima parola poetica, frustrata e con-

traddetta, si arrovela in cuspidi e volute d'estro formale-vitale, al fuoco del più impervio metaforismo cattolico-barocco: il processo trasformativo e la simbolica ineffabile della notte oscura giovannea, i colori apocalittici del Greco, l'inferno di Quevedo tra insorgenze del tripudio e abisso della disperazione (il «fango» di H. è la «polvere innamorata» di Quevedo), l'eresia della corporeità spirituale unamunesca!

È esatto che H. ha giocato la partita mortale con il puro umanismo e immanentismo e che in lucidi istanti ha esultato innanzi alla materia per sé significativa, non sorretto neppure da una teologia negativa di che si armarono Unamuno e Machado; è l'incanto che spira dalla selvaggia *immediatezza* dell'eroismo popolare del pastore e autodidatta di Orihuela, la serrata continuità della sua strofa ove ogni logica e ragione si riplasma in emozione e figura. Ma non è immanenza «epicurea e lucreziana», come crede Puccini, quale sta in un Valéry o in un Montale; è cecità mistico-sensuosa che urla e lampeggia quevedesca-mente nella prigione della carne, quasi costrizione e asceti nel proprio fango istantaneamente eternato. Barocca, in questo preciso significato di permanenza e trasformazione, è la poesia *Eterna ombra*: «Io che pensai che la luce era mia / precipitato nell'ombra mi vedo... Fuori, la luce nella luce sepolta. / Sento che solo m'illumina l'ombra. // Solo l'ombra. Senza stelle. Né cielo. / Volumi. Esseri. Corpi tangibili / entro l'aria che non contiene volo, / centro dell'albero degli impossibili...». I segni linguistici sono invertiti: «luce» è la vecchiaia trascendenza, «ombra» la sufficienza umana, corporea, senza voli, da cui non è possibile uscire. Non conosco verso d'oggi più misticamente temperato: «centro dell'albero degli impossibili». E ancora: «Oscurità del rancore assoluto. / Corpi simili a pozzi accecati... Carne senza stella che va come onda / verso la notte sinistra, deserta. / Qual è il raggio di sole che l'inonda? / Io cerco. E non trovo del giorno un'orma. // Solo il fulgore dei pugni serrati, / lo splendore dei denti che insidiano...». Quindi l'immagine del «carcere», che si trasforma, come quello inquisitoriale di Fray Luis de León, in dimora