

l'« Amico di Dante », che giunge qui, oltre che come voce lirica ricca di fascino, come catalizzatore tra le polarità attraentisi e respingentisi di Guido e Dante).

Così, attraverso un complesso sistema di equilibri interni, la fisionomia di questo secolo di letteratura, che naturalmente non c'era da attendersi subisse trasformazioni rivoluzionarie, è stata ora incisa con maggior sicurezza, ora arricchita di particolari, ora sfumata più sottilmente. E la coerenza del sistema sta proprio in questi equilibri; la sua sussistenza nella saldezza delle linee di forza che stringono i testi l'un l'altro. Linee che si possono cogliere nei « cappelli », dove le notizie esattissime di localizzazione, attribuzione, datazione s'estendono a definizioni tonali e formali, sbocciano, dove il terreno sia adatto, a referti sulla poetica e sulla poesia (sino a costituire vere monografie critiche); si colgono soprattutto nelle note — precedute da quadri sintetici dei caratteri dialettali e metrici — dove esatte « traduzioni », etimologie spesso nuove, accompagnano i raffronti diacronici di stilemi, metafore, sintagmi, allusioni culturali, cioè le vene rivelatrici delle tradizioni poetiche nella loro storia intricata di continuità e di fratture.

Un'esposizione diffusa e apodittica di quanto il volume già dice non era certo nello stile del curatore, amante della brevità, degli accenni illuminanti, delle parentesi fecondamente allusive. Inoltre, egli ha desiderato (e lo dice con parole dove c'è forse più civetteria che intento polemico) che il frutto di decennali fatiche sue e dei suoi collaboratori non apparisse con la funebre definitività d'un mausoleo, ma come un prodotto vivo, passibile perciò di mutamenti e sviluppi: i quali potranno provenire dal completamento delle esplorazioni archivistiche, dalle nuove risultanze delle indagini di storia della lingua e della cultura; ma i quali in ogni caso, bisogna aggiungere, significheranno la funzione, sulla giovane filologia italiana, del magistero continiano.

# REALTÀ E DESIDERIO DI LUIS CERNUDA

di

Francesco Tentori Montalto

Se è sempre difficile in un poeta separare la vita dall'opera, poiché esse si alimentano l'una dell'altra, l'impresa è affatto impossibile per Luis Cernuda, tanto evidente e forte è il legame che stringe in lui vita e poesia, facendone un solo essere, doloroso e vibrante, proteso, in un'illusione costantemente rinnovata, verso le parvenze labili e belle della realtà e dell'esistere. È perciò, la sua, la poesia di una vita; non però nel senso della biografia, perché anche le rare composizioni (come *La familia*), dove questa appare con più immediatezza, possiedono il segreto di farsi allusive e simboliche: ma in un senso profondo, per il quale la vita, rapita a se stessa, è restituita sulla pagina a una nuova esistenza, intima e misteriosa. Verso su verso, così, questa lirica appassionata, in apparenza fragile ma in realtà tenace e certa della sua vocazione e dei suoi mezzi, erige il Luis Cernuda vero, personaggio unico del suo unico libro, che è un libro di abbandoni e di spasimi, dove l'anima si confessa con tremore ed esultanza, e l'essenza quasi indicibile è sottratta all'opaco e sordo della vita e portata alla luce.

Qual è il segreto della poesia di Cernuda? Esso è racchiuso nel titolo sotto il quale il poeta ha raccolto tutta la sua opera, *La realidad y el deseo*; desiderio e realtà, che opponendosi senza tregua, tragicamente, ma al tempo stesso quasi integrandosi, essenziali entrambi per lo spirito creatore, sono i due estremi tra i quali corre l'immobile avventura cernudiana, avventura di trasalimenti, di folgorazioni, di estasi (è l'« amorosa agonia incatenata », che Lorca riconosceva nel primo *La realidad y el deseo*, del '36), nella prima epoca della sua storia; poi di domanda, di meditazione, di solitudine. Lo stesso Cernuda, in *Palabras antes de una lectura* (1935), ci dà la chiave di tale interpretazione, peraltro naturale e inevitabile, nel ricordare il nascere dell'intuizione, che sarebbe stata centrale e dominante: « ... cominciai

a distinguere una corrente simultanea e opposta dentro di me: verso la realtà e contro la realtà, di attrazione e di ostilità nei confronti del reale. Il desiderio mi portava verso la realtà che si offriva ai miei occhi come se solo attraverso il suo possesso io potessi raggiungere la certezza della mia stessa vita. Ma siccome tale possesso non l'ho mai raggiunto se non in modo precario, ecco la corrente contraria, di ostilità di fronte all'ironica attrazione esercitata dalla realtà... L'essenza del problema poetico, a mio giudizio, è costituita dal conflitto tra realtà e desiderio, tra apparenza e verità».

*Mas como esa posesión jamás la he alcanzado sino de modo precario...* Con queste parole Cernuda, che ci ha già porto la chiave per l'interpretazione della sua poesia, ci indica uno dei temi essenziali, se non proprio l'essenziale, di essa: quello della precarietà, e del sentimento drammatico che accompagna la brevità dell'illusione, la fugacità degli oggetti dell'amore, delle delicate e quasi moribonde forme alle quali il desiderio presta l'eternità di un istante assoluto. Ma, dalla stessa prosa di Cernuda, togliamo un secondo esempio, che illumina codesto tema. Commentando la risposta di un teologo musulmano alla domanda di un discepolo, cosa fosse il suono del flauto — risposta che fu: « È la voce di Satana che piange sopra il mondo » —, il poeta scrive: « Secondo quel teologo, Satana è stato condannato a innamorarsi delle cose che passano, e per questo piange; piange, come il poeta, la perdita e la distruzione della bellezza. Qui la definizione è inevitabile e ci si presenta quasi fatalmente: la poesia fissa la bellezza effimera ». Condannato a innamorarsi delle cose che passano, Cernuda piange, nella sua ininterrotta elegia, la perdita e la distruzione della bellezza, dopo il fulmineo apparire all'animo turbato.

Volendo chiamare con un solo nome la poesia di Cernuda, si direbbe che è una poesia d'esilio: d'impossibilità, di disinganno, di solitudine; terra desolata dove il poeta scruta fin nel profondo il suo destino, ne rabbrivisce e insieme gli si offre, vittima predestinata e volontaria. L'esilio colora di sé tutta intera questa lirica, le presta l'anelito e l'accento romantici, il vagheggiamento di paradisi illusori ma beati, la straziante nostalgia di perdite irreparabili, di felicità impossibili o vietate. Le immagini di una libertà naturale ed estatica e della prigione, del muro nemico, si alternano e si oppongono in essa, simboleggiando la drammatica alternativa in cui l'anima si dibatte. Quanto più esaltante e illimitata la libertà nei sogni dell'adolescenza illusa, tanto più profondo e amaro il disinganno dell'età adulta, del tempo adulto del cuore e della mente.

È stato osservato (da L.F. Vivanco) che con Cernuda tornano nella poesia spagnola la tristezza andalusa e la parola adatta all'intimità, all'anima, che nessun poeta aveva più mostrate, dopo Juan Ramón Jiménez. Codesta parola, « naturalmente e quasi fisicamente triste e indolente », è quella del primo Cernuda, del Cernuda di *Perfil del aire*, per il quale si parlò di parentela spirituale con Bécquer (e il parallelo per qualcuno andrà più lontano, toccherà l'essenza tragica dell'amore, comune al sentimento dei due poeti) e al quale i poeti che contano non lesinarono gli elogi: da J. R. Jiménez (« Un accento, un balbettio del più delicato romanticismo inglese e tedesco, inserito nel migliore, più sottile surrealismo

francese, contribuiscono, credo, a questa totale impressione di tenerezza giovanile») a Pedro Salinas, che fu il primo a osservare che quella di Cernuda è una poesia romantica, per il fuoco e la passione con cui esprime il sentimento amoroso («... la depurazione perfetta, l'ultimo possibile grado di riduzione alla sua pura essenza del lirismo romantico spagnolo»); a Federico García Lorca, che all'apparizione di *La realidad y el deseo* così alluse alla remota ascendenza araba di quella grazia fragile e già patetica: «La penna che tracciò le delicate immagini degli arabi, che inventò garofani e nere farfalle sui nastri dei bambini morti, la penna che ha scritto con sangue una lettera d'amore su cui dopo si sputa, che ha copiato con tremore un torso d'Apollo nell'agonia degl'Istituti, penna di pena e frenesia di rugiada, è la stessa che ha tenuta tra le dita Luis Cernuda, mentre udiva la voce che dettava *La realidad y el deseo*». Quel primo Cernuda, che diremo andaluso, sembrò incarnare il pensiero di Ortega, che sulla traccia di Federico Schlegel («la pigrizia è l'ultimo residuo che ci rimane del Paradiso») difende, in *Teoría de Andalucía*, l'ideale vegetativo e innalza la pigrizia andalusa a stile di vita e di cultura.

Nata sotto il segno dell'indolenza, un'indolenza percorsa da fremiti, da inquietudini, da presagi, la poesia di Cernuda si scoprirà ben presto una vocazione dolorosa: l'adolescente poesia ineffabile di *Perfil del aire* sarà la poesia drammatica di *Las nubes, Como quien espera el alba, Vivir sin estar viviendo*; giustificando che un critico (F. Charry Lara) veda in *La realtà e il desiderio* «la tempesta di uno spirito nella sua aspirazione tenebrosa all'insondabile». Ma già da quella prima, pura immagine di Cernuda si distaccava una figura ansiosa e dolente, quella tenerezza trepida si apriva talora in un lamento, in un presagio d'infelicità.

Con qualche approssimazione, si possono osservare nella poesia di Cernuda due ere, o momenti principali: il primo, che da *Perfil del aire* va fino a *Donde habite el olvido* (qui fa la sua apparizione un delirante surrealismo), corrisponde al regno della perfezione sensuale, del languore, della malinconia estatica (*Solo un albero turba - la distanza che dorme, - così il vivo fervore - l'indolenza presente*). In esso la nostalgia è accarezzata, la solitudine amata e difesa; ma si avverte, confuso col desiderio, un sentimento d'impossibilità, di frustrazione; e il dolore si annuncia in balenii, in spiragli, in crepe che s'aprono nel sogno, in un accento subitamente straziato:

*Come il vento spaziando nella notte,  
amore in pena o corpo solitario,  
invano bussa ai vetri,  
abbandona i cantoni singhiozzando...*

«Cosa gracile, visibile in penombra e riflesso», è la bella ed esatta definizione che il poeta dà in un verso di se stesso (e della sua poesia) adolescente.

*Invocaciones a las gracias del mundo* (poi, *Invocaciones*) rivela, quasi in una parentesi, un Cernuda meno essenziale, che obbedendo a un'ispirazione panica e pagana, e probabilmente sotto l'influenza di Hölderlin, letto e tradotto in quel tempo, canta l'amore e il desiderio

trionfanti e la bellezza serena di un'antichità favolosa cui il poeta oppone la triste bruttezza del presente decaduto. A partire da *Las nubes*, in questa poesia predestinata fanno durevolmente irruzione il dramma, il dolore; si inizia il dominio della tristezza angosciosa, subentra un senso solenne e tragico della storia e del destino dell'uomo sulla terra: grandi composizioni drammatiche, vasti quadri storici prendono il posto dell'elegia, o meglio le si alternano, perché parallelamente continuano, seppure con accento mutato, la vena personale, la malinconia dell'antico Cernuda. Si direbbe che questa poesia, a contatto della guerra e dell'esilio, lasci i domini dell'individuale e del sensibile, senta vacillare il mondo privato, che posto di fronte a una realtà tragica perde i suoi confini illusori, mentre l'animo del poeta si volge al comune dramma umano. Converterà anche accennare all'evoluzione del linguaggio poetico, che venuto al mondo nel segno di Mallarmé (di cui Cernuda confessa l'influenza) come purezza diafana e ansiosa, lentezza del gesto, simbolo metafisico, e tecnicamente come verso breve, maturerà, anche per le letture dell'età adulta (Hölderlin, Baudelaire, Keats e gli altri poeti inglesi che dettero a Cernuda il gusto per la sobrietà dell'espressione, d'altronde negata in lui al grido e alla declamazione), ampliandosi in strutture ampie e solenni, inaugurando un versetto biblico, giungendo talora a contaminarsi di prosa: di una prosa però dove il ritmo impera. Tutto questo, con una maestria rara dell'immagine, della parola, della sintassi poetica; con un dominio forse senza uguale della capacità espressiva della lingua spagnola, con un uso sapiente di giri e cadenze, ora colloquiali e dimessi, ora nobili e arcaici, sempre i più giusti per il luogo ove appaiono.

Le poesie di questo secondo periodo compongono quella che può ben essere chiamata l'allegoria di una vita: che in talune di esse si fa trasparente, diviene confessione aperta. Citerò *Soliloquio del farero*, *Himno a la tristeza*, *Lázaro*, *A un poeta futuro*, *Otros tulipanes amarillos* (di quest'ultima, una strofa, e il suo accento, ricordano sorprendentemente Eliot e il nostro Luzi). Ma anche in *Atardecer en la catedral*, una vetta della poesia di Cernuda, che vi appare mosso da un'emozione religiosa, o in *La visita de Dios*, suona l'accento intimo e inconfondibile della testimonianza personale. E così nei grandi affreschi storici e psicologici: se non, o non abbastanza, *Aguila y rosa* (Filippo II e Maria la cattolica), certo *El César*. A queste vaste composizioni drammatiche si alternano, come s'è detto, idilli malinconici (come *Sentimiento de otoño*, *Cordura*, *Jardín*); o meglio, idilli della memoria (*Jardín antiguo*, *Tierra nativa*, *Lo más frágil es lo que dura*), o « nuovi idilli », in un senso che vorrei dire leopardiano: così *La escarcha*, *El perfume*, *La sombra*, e si veda il primo di essi:

*Guarda gli alberi, come nell'estate,  
tra la brina gemmanti  
di nuovo foglie, ma foglie gelate,  
spettro di quelle morte. Così pure alla mente  
quell'immagine dell'amore, un tempo amica,  
ora estranea ritorna.*

*Tutto che allora fu  
calore, movimento,  
restituito così nella brina,  
sospende il tempo, e lascia  
il presente deserto,  
senza incanto visibile il passato.*

*È come se la morte,  
ripetendo la trama della vita,  
le sue forme imitasse,  
non sbocciate dal fuoco originario,  
ma dall'ultimo freddo,  
transustanziato alone di un'assenza.*

Un tale rammemorare e idealizzare il passato ridesta necessariamente nell'animo, con quelle della giovinezza, le immagini della patria lontana (Cernuda dal 1938 non vi ha più fatto ritorno); le poesie che ne nascono sono dunque poesie d'esilio. Ma in Cernuda l'esilio ha una duplice dimensione spirituale, come quasi ogni realtà in questo spirito tormentato: di amore e di avversione, ed è facile rintracciare sulla pagina, volta a volta, gli accenti elegiaci o rissosi e spregiativi che il ricordo e l'intima presenza della patria suscitano nella sua poesia. Nella quale l'esilio ha introdotto grigi scenari di città straniere e ostili, dove la tristezza si allea alla miseria in quadri squallidi e patetici di quartieri poveri e cimiteri abbandonati: *Cementerio en la ciudad* e *Gaviotas en los parques* ne danno testimonianza. Ma il frutto migliore dell'esilio, per la poesia di Cernuda, è espresso in talune dolorose, amare allegorie politiche, come *Lamento y esperanza* e *Ser de Sansueña*, dove lagrime di pena impotente sono l'offerta del figlio lontano alla madre sventurata. Sono questi accenti che hanno fatto osservare che la poesia di Cernuda è stata un'interpretazione lirica della tragedia spagnola; e hanno permesso al poeta e saggista messicano Octavio Paz di scrivere che *La realtà e il desiderio* è qualcosa di più che l'espressione delle esperienze individuali del suo autore: è « l'elegia di una generazione e di un momento della storia, che si congedano per sempre ».

Nata nella solitudine e alla solitudine, s'è visto quali ampiezze di prospettive si siano ultimamente aperte a questa poesia, che in alcune ambiziose allegorie, come *La adoración de los magos* (addirittura un dramma rappresentabile) o *Noche del hombre y su demonio*, si leva a una meditazione distaccata e malinconica sull'uomo e sulla storia. È anzi possibile supporre che questo sia il punto d'arrivo della parabola cernudiana: l'intuizione e interpretazione poetica della storia sotto il segno del precario. Tra le poesie qui tradotte, *Las ruinas* esprime tale intuizione; dalla contemplazione delle rovine, a quella delle ombre trascorrenti