Dialogo con Puccini su Hernández

ORESTE MACRÍ

Alludo alla monografia di Dario Puccini, *Miguel Hernández, Vita e poesia*, edita presso Mursia di Milano nel 1966, in una collana iberica diretta da Franco Meregalli. Trattasi di una rielaborazione, variamente integrata nella parte critica e in quella documentaria, dell'*Introduzione* dello stesso Puccini al suo volume antologico di testi e versioni, *Poesie*, stampato da Feltrinelli nel '62. (Nella monografia è assoluta novità un'appendice su problemi testuali che è un ottimo *excursus* ecdotico eseguito con metodo variantistico continiano, dal quale ci piace auspicare un'edizione critica di tutta la poesia hernandina, da rimediare allo stato brado e sommamente infido in cui versano i testi del grande poeta di Orihuela).

Ma detta rielaborazione per sé resta invariata nella sostanza della tesi critica e delle conclusioni, rispetto alle quali reputo validi i motivi di consenso e dissenso che ebbi ad esprimere in una recensione dell'*Approdo letterario* (n. 19, 1962). In occasione di questo numero dei *Quaderni* di Bertini, dedicato a Hernández, desidero riprendere quel discorso e ampliarlo, anche in ossequio al nostro maggiore studio hernandino che è quello di Puccini.

Dell'antologia feltriniana perdura, in particolare, l'unità e coerenza del disegno biografico, lungo il quale il curatore intesse le varie coordinate storico-culturali e critico-stilistiche. Dice: « ... 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* ». Secondo una citazione da Auerbach, l'opera poetica è prova semantica dell'esistenza di un uomo, di una possibilità di noi stessi, e l'esistenza di Hernández, la sua peripezia dolorosissima di stenti, di fame, di focolare distrutto, di carcere, di malattia e di morte, è enarrata e scrutata nei momenti e nei transiti di coincidenza tra l'uomo e il poeta.

L'indagine di Puccini è palesemente impegnata e finalistica in funzione del « messaggio » poetico-umano e umano-poetico, di una riduzione pura della vicenda mortale-artistica a un altissimo esemplare di protesta e rivolta del senso del metodo critico impiegato, che è poi una fede attiva ed esistenziale. Mi riferisco all'educazione letteraria di Puccini, formatasi alla scuola postbellica del neoilluminismo che, attraverso Gramsci, maestro più ideale che tecnico, intende rimontare alla lezione democratica e positiva del De Sanctis e degli scrittori del *Politecnico*. Le fonti teoriche e strumentali son quelle europee della Praxis e della metodologia sociologica dello storicismo marxista, il quale, come è noto, nei migliori investigatori italiani, si è mescolato e sovente fuso con lo storicismo idealistico, specialmente crociano, in una forma di neoumanesimo, che dentro i suoi limiti di compromesso positivistico-spiritualistico ha dato notevoli frutti, ove si aggiunga per Puccini, nel-

l'area spiritualistica, l'esperienza di persone e aree culturali barocche, simboliste ed ermetiche, come nel caso di Hernández, e si guardi anche il Neruda sansoniano, fino alla bella monografia su Sor Juana (Edizioni dell'Ateneo, Roma 1967).

Orbene, l'Hernández di Puccini « si converte » (con religiosa analogia) a quella umanità immanente che, nella stessa persuasione del critico, è sostanza e modo dell'essere e del destino dell'uomo contemporaneo; cioè, Hernández evolve verso e da tale « conversione ». Questa posizione critica unidimensionale può sembrare tautologica e deterministica. Si sa che i documenti oggettivi sono enormi, riguardando le reazioni di un giovane poeta inizialmente « cattolico » che trasmutandosi accede ai valori umani emersi dalla tragedia della guerra civile spagnola, banco di prova della prima Resistenza antifascista. È da dire che giro vizioso non c'è dove Puccini storicizza l'esperienza di Hernández in un determinato ambiente artistico impegnato: Alberti, Neruda e la « poesia impura », Prados, León Felipe, Aparicio, ultimo non ultimo Antonio Machado... Considerevoli sono i risultati critici su base bibliografica consentanea (basti ricordare di Cano Ballesta la « secolarizzazione » o rovesciamento degli elementi barocchi e cattolici).

Si veda la fine analisi del *Rayo que no cesa*, primo frutto della leopardiana « esplorazione del proprio petto », con cui l'idillismo anteriore 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 ». Con *Viento del Pueblo* la « conversione » alla poetica sociale e resistenziale è completa; flagrante è la lezione di Neruda nella liberazione dai vecchi miti religiosi e metafisici. Qui Puccini avverte che « in Hernández la rottura apostatica col passato si esprimerà in un vero impeto di gioia e d'ottimismo », e che non c'è riflessione filtrata e schermata nel suo « stare in mezzo al popolo combattente », come in Alberti Prados Neruda (si poteva aggiungere Machado che stimava il marxismo cinica necessità in attesa del restaurarsi delle idee platoniche, e faceva coraggio agli altri avendo la morte nel cuore...); Hernández partecipa e soffre direttamente, organicamente, stabilendosi un legame dialettico tra poesia militante e canto popolare verso una « possibile epoca moderna ». Ecco un primo *residuo* di esultanza che Puccini non s'indugia a qualificare; non potrebbe essere lo stesso segno ottimistico di un Fray Luis o di un San Juan de la Cruz? (Chiedo semplicemente; anche la razionalità, l'« entendimiento », di Sor Juana può essere dello stesso segno...).

Andiamo avanti. Con *El hombre acecha* del '39 lo spirito poetico di Miguel, bardo proletario e « animale familiare », è saturo di sangue visto, stanco e triste nel presentimento della catastrofe; riemerge l'antica angoscia che attutisce i sentimenti privati di padre e di marito; dallo stesso intimo d'angoscia il poeta attinge la volontà eroica, la disperata speranza nel regno futuro dell'universale umano, della palingenesi, del riscatto... (E ora, chi non rammenta la disperata mutria del giobbe luisiano o il momento unamuniano del *Cristo de Palencia*?...).

Fra il '38 e il '40 si stende il *Cancionero*, diario in cui Miguel « 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 lirica e del « messaggio » sta degli *Últimos poemas*, cui Puccini e la migliore critica attribuiscono particolare importanza: in *Hijo de la Luz* 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 »; le famose *Nanas de la cebolla*, dedicate dal carcere al bambino affamato, sono « come il coronamento, il culmine della spasmodica tensione di sentimenti che vibra in tutto il *Canzoniere* »; in *Eterna sombra* si suggella la fusione tra visionarismo cosmico e vena popolare e primitiva: « Per arrivare alla sottilissima e irrepetibile 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 ».

Ripeto ora la mia obbiezione fondamentale: i termini usati da Puccini (visionarismo, cosmicità, palingenesi, umanismo, materialismo, romanticismo, ultrasemantismo, riscatto, umana immanenza, ecc.) non sono similari tra loro; sono cioè contraddittori rispetto a una pretesa rottura con la tradizione mistica cattolica e alla insistita « conversione ». Qualunque grande poesia è « conversione », per cui il vocabolo si svuota di significato sul piano ovvio e naturale dei valori poetici. Penso che si dovrebbe parlare semmai di una *metamorfosi* hernandina della passione mistica ispanica come polarizzazione e decantazione novecentesca degli elementi più carnali, tellurici, realistici e immanenti di essa tradizione nell'agonia dialettica con il divino e il trascendente. Il Novecento, specie quello ispanico nel nome di Unamuno, non ignora la zona del trascendente, della mediazione dell'Uomo, dell'unità e della qualificazione universale nell'unità, ma usa violentare e sfidare nella maniera più « extremada » la parte terrestre e umana al fine di rendere più necessario e quasi fatale l'appello e la reintegrazione.

Nell'aspetto letterario, nessuno più di Hernández è confitto nella tradizione barocca-ermetica, dai canzonieri a Garcilaso, da Herrera a Góngora; la vena pastorale continua i preziosi modelli di Encina, Gil Vicente, Lope; l'erotismo plastico della poesia dotta e l'innocente semplicità dei versi più belli del suo canto popolare testimoniano la lezione dei classici nella trama sovente ingrata e affastellata dei neoromanticismi e surrealismi nerudiani e aleixandrini. Questa cultura cattolico-barocca di incarnazione (propria e analogica) è altresì palese negli spiriti semantici dell'estremismo emotivo e visionario, come ci mostra lo stesso Puccini pur con diverso finalismo: il processo trasformativo e la simbolica ineffabile della notte oscura giovannea, i colori apocalittici del Greco, l'inferno di Quevedo fra insorgenza del tripudio e abisso della disperazione (il « fango » di Hernández è la « polvere innamorata » di don Francisco), infine, non ricordata e da noi sopra accennata, l'eresia di Unamuno, autentico maestro del nostro Miguel.

È esatto che Hernández 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 antikantiana di che si armarono Unamuno e il suo più grande discepolo, Antonio Machado apocrifo: è l'incanto che spira dalla selvaggia *immediatezza* dell'eroismo popolare del pastore e autodidatta di Orihuela, la serrata continuità patetica e immaginativa della sua strofa ove ogni logica e ragione sono riplasmate in emozione e figura. Ma non è un'immanenza « epicurea e lucreziana », come crede Puccini, quale si trova in un Valéry, in un Guillén, nel Montale anteriore alla *Bufera*; è cecità mistico-sensuosa

che urla e lampeggia quevedescamente nella prigione della carne, quasi una costrizione e ascesi nel proprio fango istantaneamente eternizzato.

Barocca, in questo specifico significato storico e categoriale di permanenza e metamorfosi, è la poesia *Eterna sombra*: « Yo que creí que la luz era mía / precipitado en la sombra me veo [...] Fuera, la luz en la luz sepultada. / Siento que sólo la sombra me alumbra. // Sólo la sombra. Sin astro. Sin cielo. / Seres. Vólumenes. Cuerpos tangibles / dentro del aire que no tiene vuelo, / centro del árbol de los imposibles [...] ». I segni linguistici sono invertiti: « luz » è la vecchia trascendenza, « sombra » è la sufficienza umana, corporea, senza voli, da cui non è possibile uscire. Non conosco verso d'oggi più misticamente temperato:

centro del árbol de los imposibles.

Citiamo ancora: « Oscuridad del rencor absoluto. / Cuerpos lo mismo que pozos cegados [...] Carne sin norte que va en oleada / hacia la noche siniestra, baldía / ¿Quién es el rayo de sol que la invada? / Busco. No encuentro mi rastro del día. // Sólo el fulgor de los puños cerrados, / el resplandor de los dientes que acechan ». Quindi l'immagine della « cárcel », che si trasforma, come quella inquisitoriale di Fray Luis, in dimora della vita e dell'anima dell'innocente contro la falsa luce in cui esulta il tiranno: « Soy una cárcel con una ventana / ante una gran soledad de rugidos. // Soy una abierta ventana que escucha, / por donde va tenebrosa la vida ». Anche qui la tenebra è la vera luce o preparazione alla luce, come in San Juan de la Cruz; l'angoscia disperata è tensione, spasimo verso altra e libera dimora, come nel « miserable en cárcel dura » della *Canción a la Virgen* di Fray Luis.

In Hernández la accettata autocostrizione immanentistica rompe il filo dialettico, vieta qualunque soccorso, appellandosi a un *sole* interno, che poeticamente resta giustapposto e irrazionale nel contesto complessivo: « Pero hay un rayo de sol en la lucha / que siempre deja la sombra vencida »; un « sol » oratorio, di nobile pungolo all'azione. Parimenti la « escoba » dell'« héroe » contro la « basura », mutata in « palmera, columna hacia la aurora » (*Ascensión de la escoba*). In altre poesie, infatti, nessun sole appare, l'« albañil » erige il suo carcere, « Pero la piedra cobra / su torva densidad brutal en un momento », « Y en su obra / fueron precipitados él y el viento » (*Sepultura de la imaginación*).

È indubitabile una sorta di mortificazione, di tenacia nello stato d'ombra e di carcere; non direi psicanaliticamente masochismo, giacché cresce la furia crescendo di pari passo la coscienza di profittare di una chiusura sepolcrale per maggiormente delibare quella luce del corpo muliebre o diurno. Alludo allo stile parallelistico-sostantivale (remotamente letanico) di poesie come *Cuerpo de claridad*: « Cuerpo de claridad; Carne de limpidez; hueso más transparente; piel hacia el mar; sangre resplandeciente; Cuerpo diurno; Ígnea ascensíon; agua sólida; diáfano brazo; Cuerpo como un solsticio; bóveda plena; Cuerpo de polen », quindi l'implorazione a questa Vergine della Materia con le stesse sillabe di Petrarca e di Fray Luis:

Ilumina el abismo donde moro.

In *Sigo en la sombra* è il proprio corpo pieno di luce nell'ombra che è tomba o volta materna, stato embrionale prenatale e ultimo, che è il segreto dell'anima

di Hernández, il suo Penetrale di narcisismo assoluto da cui germina e distilla sangue e sudore umano, l'amore umano di Miguel... È un sonetto sublime, di silenzio assoluto, di perpetua ombra ravvolta:

Sigo en la sombra, lleno de luz; ¿ existe el día ?
¿ Esto es mi tumba o es mi bóveda materna?
Pasa el latido contra mi piel como una fría
loza que germina caliente, roja, tierna.
Es posible que no haya nacido todavía,
o que haya muerto siempre. La sombra me gobierna.
Si esto es vivir, morir no sé yo qué sería,
ni sé lo que persigo con ansia tan eterna.
Encadenado a un traje, parece que persigo
desnudarme, librarme de aquello que no puede
ser yo y hace turbia y ausente la mirada.
Pero la tela negra, distante, va conmigo
sombra con sombra, contra la sombra hasta que ruede
a la desnuda vida cresciente de la nada.

L'« ansia eterna » e la « desnuda vida » garantiscono un afflato di ricerca *oltre il corpo nel corpo;* se sono vani i tentativi di esterno scorporamento dell'*io* dal suo *vestito*, cioè dell'anima dalla sua prigione platonico-cristiana (giacché il panno aderisce ombra con ombra), la soluzione della nuda vita del nulla è sicura in quel « contra la sombra hasta que ruede », un processo infinito e necessario dall'interno stesso dell'involucro nero ed alieno (« distante »). La stessa dialettica interna tra ombra e luce si stabilisce tra morte e vita, germinando la « simiente » dalla « muerte fecundada» (e si guardi il sintagma del titolo *Muerte nupcial*).

La « simiente » è il possibile hernandino, e solo dopo questo giro torno a essere d'accordo con Puccini sul valore anche poetico del « messaggio » di Hernández. Il « messaggio » è una figura del possibile, il quale è la radice semantica di questa poesia, che segna uno dei rarissimi momenti della storia poetica coincidenti con la storia umana della libertà e della verità.

Il 21 ottobre è spirato a Barcellona, dove era rientrato dopo tre anni di penoso esilio,

l'Abbate di Montserrat
AURELI MARIA ESCARRÉ o.s.b.

Il suo nome è legato non solo alla storia recente dell'abbazia catalana, di cui, finita la guerra civile spagnola, favorì la rinascita, ma ancora allo sviluppo della spiritualità e della cultura, che Egli visse nella visione di un rinnovato umanesimo e di una ferma difesa della libera espressione della Verità.