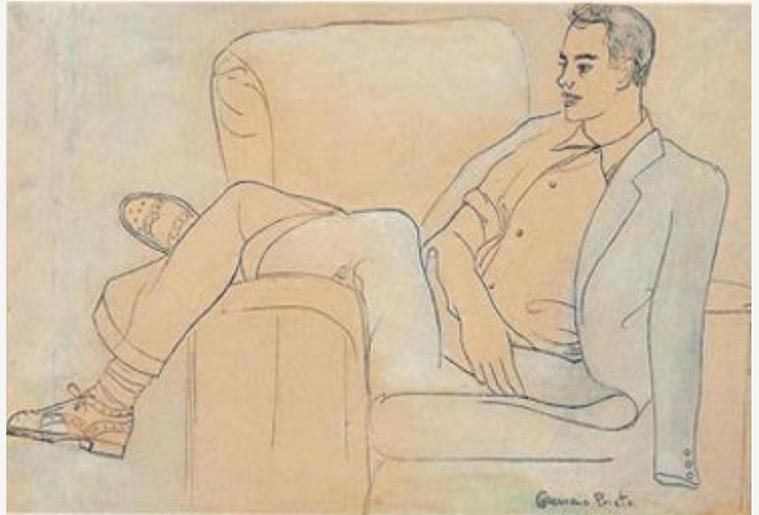




## Paesaggi cernudiani

Maria Rosso Gallo

Le pagine di *La Realidad y el Deseo* (RD) del 1964 (l'ultima edizione dell'opera, pubblicata un anno dopo la morte dell'autore) restano a testimonianza della costante dedizione di Luis Cernuda alla scrittura poetica, in un percorso esistenziale segnato dall'esilio e dal peregrinare attraverso il vecchio e il nuovo continente. L'incontro con diversi ambienti culturali, insieme allo stimolo di numerose letture, alimenta un incessante impulso innovativo, evidente nel modo in cui l'emittente lirico matura la sua espressione poemica e modula la propria voce, arricchendola di nuovi contenuti. Allo stesso tempo, però, è visibile il filo unitario che sorregge l'evoluzione poetica e che si manifesta nella permanenza di temi quasi ossessivi, come la solitudine del poeta e la funzione della scrittura nel vuoto del reale, l'evasione nei mondi alternativi del desiderio, i rapporti fra l'uomo e il cosmo, l'angosciosa percezione della fuga del tempo e la coscienza del fatale fluire verso la morte, a cui si contrappone l'aspirazione di perpetuarsi nell'eternità.



Luis Cernuda ritratto da Gregorio Prieto

Per illustrare l'evoluzione di Cernuda nel suo ventaglio espressivo e concettuale, sottolineando allo stesso tempo la ripresa di elementi che possono essere considerati autentici *leitmotive* di tutta la collezione, analizzerò un motivo particolare, il trattamento del paesaggio, riconoscendo previamente quattro modalità, che mi sembrano particolarmente significative: 1) il paesaggio allegorico, 2) il paesaggio sonoro e visionario, 3) il paesaggio analogico subordinato alla riflessione e 4) il paesaggio della memoria.

### 1. Dallo sguardo alla proiezione allegorica del paesaggio

La sezione iniziale di *La Realidad y el Deseo* (RD)<sup>[1]</sup>, *Primeras Poesías* (PP), si apre con la descrizione di uno scorcio primaverile, contemplato attraverso la cornice della finestra, nello sfumare delle luci crepuscolari (PP I, 1926)<sup>[2]</sup>:

Va la brisa reciente  
Por el espacio esbelta,  
Y en las hojas cantando  
Abre una primavera.

5 Sobre el límpido abismo  
Del cielo se divisan,  
Como dichas primeras,

Primeras golondrinas.  
 Tan sólo un árbol turba  
 10 La distancia que duerme,  
 Así el fervor alerta  
 La indolencia presente.  
 Verdes están las hojas,  
 El crepúsculo huye,  
 15 Anegándose en sombra  
 Las fugitivas luces.  
 En su paz la ventana  
 Restituye a diario  
 Las estrellas, el aire  
 20 Y el que estaba soñando.

Nel componimento, l'enunciatore registra le percezioni di uno sguardo che spazia sull'immensità del cosmo e porta in primo piano alcuni dettagli che sottolineano il momento di rinascita della natura: la primula che sboccia (vs. 4), le prime rondini (vs. 8), l'albero solitario (vs. 9). Solo nel verso conclusivo si manifesta la presenza del soggetto contemplante, qualificato come sognatore («el que estaba soñando»), in un proposito di distanziamento dall'io, accentuato dal ricorso alla terza persona (cfr. Rosso Gallo 2002); tuttavia, alcuni termini connotati sul piano emotivo – *dichas*<sub>7</sub>, *fervor*<sub>11</sub>, *indolencia*<sub>12</sub>, *paz*<sub>17</sub> – incrinano l'apparente oggettività della rappresentazione e lasciano trasparire le reazioni soggettive che lo sguardo suscita nel contemplatore solitario, relegato nell'ambito fantasmatico del sogno, al momento del crepuscolo. Il paesaggio è, dunque, il veicolo dei sentimenti dell'emittente lirico, il quale si occulta dietro allo schermo cosmico e delega il proprio protagonismo alla natura circostante.

Ma il senso componimento non si esaurisce qui, bensì si integra in una dimensione simbolica che si irradia da vari elementi indiziali e si condensa nella bisemia del termine *hojas* ("foglie" e "fogli"), ripetuto nella prima e nella quarta strofa, in cui si saldano e si sovrappongono l'isotopia cosmica e quella della scrittura poetica. Come ha osservato giustamente Ulacia (1986: 119), «la "primavera" que se abre es tanto despertar del deseo del poeta como el principio de la expresión poética». Dalla doppia valenza di questa prima immagine deriva una concatenazione di elementi simbolici che compongono un paesaggio allegorico, producendo la «irisación misteriosa» di cui parla lo stesso Cernuda a proposito della metafora, con la sua «doble posibilidad de significado» che risulta dalla confluenza dei significati letterale e figurato (ed. 2002<sup>2</sup>: 186): la primula che sboccia fra le foglie è il fiorire della scrittura sul foglio (il «blanco papel vacío» di ascendenza mallarméana di PP VIII e XXII); il volo gioioso delle rondini sull'abisso del cielo evoca lo scaturire delle idee e dei segni scuri delle parole, con l'ascesa del poeta nel suo fervore creativo, incarnato nell'albero, con cui l'emittente lirico si identifica esplicitamente in altri testi di *La realidad y el deseo*. Nel paesaggio primaverile il poeta-sognatore evade dall'indolenza del reale e neutralizza la sensazione di isolamento nella vastità dell'universo, grazie alla scrittura, proprio nel momento del crepuscolo, che in tutta la raccolta PP è strettamente vincolato con il risveglio dell'ispirazione poetica (cfr. Rosso Gallo 1993: 30).

Questo breve testo iniziale adempie pienamente alla funzione di prologo dell'opera di Cernuda, descrivendo uno scenario che raffigura la nascita della parola poetica e presentando motivi che si evolveranno lungo la traiettoria di RD, tali come il gusto per la descrizione pittorica (evidente soprattutto a partire dall'esilio in Inghilterra), la contemplazione solitaria del panorama attraverso la cornice della finestra, allo stesso tempo baluardo e tramite verso il mondo esteriore (cfr. Utrera Torremocha: 84 e ss.), e il fascino esercitato dagli alberi, che svolgono un ruolo consolatorio nell'isolamento del poeta, giungendo a mediare un vero e proprio processo identificativo.

I simboli allusivi alla creazione letteraria attivati in PP – dai termini bisemici *hojas* e *plumas*, allo

sbocciare dei fiori e alla presenza degli angeli (PP X: «Y el ángel aparece; / En un portal se oculta. / Un soneto buscaba / Perdido entre sus plumas»<sup>9-12</sup>)– si ritroveranno anche in componimenti di raccolte posteriori. Per esempio, *Alegría de la soledad* (1939, N) è un breve “poema-canción”, che si apre con un paesaggio stilizzato, dove le acque («blancas, solas»<sup>4</sup>), che vanno cantando incontro all’aurora, e la terra («verde y sola»<sup>6</sup>), che sogna «entre las hojas»<sup>5</sup>, si presentano –tramite un soliloquio in seconda persona– in esplicita correlazione con l’anima del poeta («Rubia, sola también, tu alma»<sup>7</sup>), mentre il dischiudersi delle rose e il passaggio degli angeli vittoriosi coronano la gloria della scrittura.

## 2. Il paesaggio sonoro-visionario e il *locus amoenus*

In alcuni componimenti di PP, i paesaggi, anziché dallo sguardo, scaturiscono da una percezione interiore, che si condensa in suoni o immagini. L’emittente lirico, racchiuso in un ambito domestico illuminato dalla lampada, sente l’angustiosa fuga del tempo nel fluire delle acque e nella caduta delle foglie autunnali:

Siento huir bajo el otoño  
Pálidas aguas sin fuerza,  
Mientras se olvidan los árboles  
De las hojas que desertan.  
(PP XII, 5-8)

Mentre le sensazioni di tedio e sonnolenza si trasferiscono dal soggetto umano agli oggetti circostanti (la *llama*, e la *lámpara*<sup>11</sup>) –secondo il meccanismo di spostamento usuale in tutta la sezione (cfr. Rosso Gallo 2002: 57-58)–, il mondo esteriore, in lontananza, supera i muri della stanza e lancia inequivocabili segni di fugacità e di morte, che si proiettano nella visione di un futuro paesaggio ridotto ad elementi primari, in cui solo il sogno dell’amore resta come vestigio della presenza umana:

Bajo tormentas la playa  
Será soledad de arena  
Donde el amor yazca en sueños.  
La tierra y el mar lo esperan.  
(PP XII, 17-20)

Nella percezione visionaria del poeta affiorano spiagge remote, immerse nella sonorità del mare e nella fuga dell’aria, che, nell’eco della reminiscenza di manriqueña, rappresentano rispettivamente gli estremi confini della vita, il dissolversi nell’oceano della morte e l’inconsistenza del tempo:

En la playa remota  
El mar no visto canta;  
Sobre su verde espuma  
Huye el aire en volandas.  
(PP XIV, 5-8)

Se la *realidad* contiene in sé l’effigie della precarietà, in un costante *memento mori*, il *deseo* si realizza, sia pur precariamente, nel giardino nascosto fra i muri (PP XXIII) –colmo di segrete delizie, ma lontano dal mondo e comunque sottomesso alle inesorabili leggi del tempo–, o nella sensazione di *acorde* cosmico, che scaturisce dall’armonia della natura:

Y el acorde total

Da al universo calma:  
 Árboles a la orilla  
 Soñolienta del agua...  
 (PP V, 13-16)

Dal sogno di un fittizio *locus amoenus*, deriva *Égloga* (1927, EEO), in cui Cernuda, attraverso un dialogo intertestuale con Garcilaso e Mallarmé (cfr. Rosso Gallo 1994: 12-20), presenta uno spazio *sombrío*<sub>5</sub> di mitica bellezza, inaccessibile anche agli assalti della luce (vs. 4), dove «sólo la rosa asume / una presencia pura»<sub>14-15</sub> e il desiderio si incarna nell'impulso ascendente della *rama*<sub>3</sub> verso il cielo. Mentre nell'*Égloga* III di Garcilaso l'ombra è attribuito di una vegetazione rigogliosa, nel componimento di Cernuda è l'oscurità del luogo bello ma impenetrabile, chiuso nella *divina soledad*<sub>6</sub>, e nel *silencio*<sub>13</sub>; dove là «el agua baña el prado con sonido / alegrando la yerua y el oído»<sub>63-64</sub>, qui «el agua tan serena»<sub>41</sub> appare tuttavia «fría, cruel, inmóvil de tersura»<sub>45</sub>, priva di riflessi (vs. 43), «gozando de sí misma en su hermosura», contemporaneamente Narciso e specchio. A differenza di quanto avviene nel tradizionale *locus amoenus*, gli elementi del paesaggio idealizzato non funzionano semplicemente come scenario, bensì assumono un ruolo centrale, mentre ogni parvenza umana viene annullata o relegata in lontananza. Il nucleo minimo di azione è costituito dal diffondersi del suono di un flauto, un'eco incorporata che rapidamente svanisce e a cui si sovrappongono *unas secretas voces*<sub>85</sub>, segni perturbanti di *una gris lontananza*<sub>87</sub>, che contaminano la sensazione di *júbilo*<sub>87</sub>. Torna infine il silenzio, con il calare della notte, il cui «aire oscuro»<sub>120</sub> cancella la visione idillica del luogo incantato, cedendo «al horror nocturno de las cosas»<sub>130</sub>.

Anche in questo componimento una serie di elementi simbolici vincolati tra loro è indizio dell'elaborazione allegorica soggiacente: in primo luogo, il *pájaro*, che «cela / al absorto reposo / su delgada armonía»<sub>7-9</sub> e che, come osserva Ulacia (p. 132), sembra personificare il poeta nell'aspirazione al "cielo promesso" che è il poema; e, inoltre, *pájaro* e *rama*, tramite una sineddoche, sono i corrispettivi di *pluma* e *hoja*, il cui valore bi-isotopico si rivela pienamente funzionale in PP. La *rosa*, poi, rappresenta tradizionalmente la poesia e «por florecer con la primavera simboliza los procesos de la creación» (Ulacia: *ibid.*). E, infine, appare l'esplicito riferimento alla musica, il suono del flauto "impuro", che nasce sul labbro (vs. 75), ossia prende vita attraverso il respiro (l'alito del demiurgo) e mediante l'eco (vss. 66 e 74) si propaga nell'aria, superando le frontiere dell'«idílico paraje»<sub>79</sub>, *sombrío* in quanto inaccessibile all'immediata percezione sensoriale, ma nitido nell'attività visionaria del poeta. Si presenta, quindi, un'altra rappresentazione simbolica del mondo della poesia, dove la scrittura attualizza il suo potere di creare un mondo-altro, in una sia pur effimera evasione dal mondo della realtà contingente.

L'evocazione del *locus amoenus* ricompare in un componimento di *Invocaciones, El viento de septiembre entre los chopos* (1934), dove il bosco è lo scenario in cui l'emittente lirico, sotto l'impulso di un «vago afán»<sub>3</sub>, persegue un indefinito oggetto del desiderio:

Un no sé qué, una sombra,  
 cuerpo de mi deseo,  
 arbórea dicha acaso  
 junto a un río tranquilo.  
 (vss. 5-8)

Nel vuoto del reale, l'io lirico tenta di colmare la solitudine materializzando l'ombra del desiderio (si noti la contrapposizione *sombra*<sub>5/20/33/37</sub> / *cuerpo*<sub>6/32</sub>) e, in assenza di un "tu" su cui riversare la pulsione erotico-affettiva, gli elementi della natura -ruscelli e alberi- assumono parvenze antropomorfe. Se le acque taciturne sono riflessi di "fragili amori", «como de sombra humana»<sub>20</sub>, i tronchi dei pioppi sono «cuerpos esbeltos»<sub>32</sub>, in un paesaggio sonoro-visionario. Infatti, l'itinerario nel bosco è guidato innanzitutto dalle percezioni uditive, nell'eco di una «estelar

melodía»<sup>11</sup>, che evoca suoni di baci e battiti di ali e, poco a poco, si trasforma nella «susurrante armonía»<sup>26</sup> di una voce lontana, il cui canto suscita un sentimento di comunanza nel poeta. Allora gli occhi scrutano oltre le foglie dei pioppi, ma solo l'ombra risponde all'attesa di incontrarvi labbra e sguardi (vs. 30) e la ricerca di gioia fra le «inquietas hojas»<sup>31</sup> può appagarsi unicamente nella canzone che scaturisce dal desiderio (vs. 35-36), fino al commiato del poeta, in un impulso di dissolvimento e metamorfosi in un'incorporea «gloria amarilla»<sup>40</sup>. Il *locus amoenus* resta strettamente vincolato al canto, in quanto immagine ideale del miraggio plasmato dalla parola poetica.

Un'alternativa al *locus amoenus* è offerta dai luoghi utopici che appaiono nella fase precedente di *Un río, un amor* (RA, 1929), sezione influenzata dal surrealismo, dove prevalgono i grigi scenari urbani e un cosmo angoscioso, i cui elementi incarnano oscure forze ostili: come scrive Harris (1992: 66) è «un mundo de pesadilla», nel quale «la activación del paisaje, que en *Primeras Poesías* fue un índice de la separación entre el adolescente y el mundo, crea ahora fuerzas monstruosas que son la proyección de la angustia todopoderosa». Il poeta, tuttavia, si concede brevi soste in spazi incontaminati, dove si incarna l'utopia del desiderio: ecco, allora *Nevada*, luogo vagheggiato non nella sua concreta entità geografica, ma per il potere evocatore associato al nome, che suscita la visione di un paesaggio innevato, dove i simili si incontrano («los árboles abrazan árboles»<sup>13</sup>), nella permanenza della «nieve dormida / sobre otra nieve»<sup>17-18</sup>, «simbolo dell'inesauribile forza cosmica che garantisce la fusione con il doppio uguale e distinto» (Rosso Gallo 1993: 62). Oppure, nella desolazione del presente, sorge *Daytona*, il luogo dell'inconsapevolezza, il paradiso dell'infanzia, che ignora la realtà della morte, avvolto dalla luce che trabocca sulla sabbia e sulle nubi.

Anche molti anni dopo, nella poesia dell'esilio, l'attivazione della fantasia per evadere dalla realtà contingente porta il poeta a contemplare luoghi immaginari, come accade in *Magia de la obra viva* (1942, CQA), dove l'incostante primavera nordica, restia ad abbandonare il gelo invernale, induce a ricercare la luce del sole in un mondo fittizio. A differenza di quanto accade nei componimenti delle sezioni iniziali, si introducono espliciti riferimenti allo spazio dell'enunciazione poetica, delimitando in questo modo i confini tra realtà e fantasia ed evidenziando il ruolo dell'immaginazione; inoltre, il testo si sviluppa dinamicamente sul filo di un impulso narrativo, secondo una delle modalità elaborate soprattutto nell'opera dell'esilio. Tramite una metafora e una similitudine, il poeta sottolinea la luminosità e la preziosità del luogo fittizio, in contrasto con il paesaggio che funge da referente reale: l'evasione nel mondo-altro è un viaggio che porta al sole "attraverso le nubi", simile alla ricerca di una pietra preziosa solidificata nei mari del sud, immagini che qualificano la luminosità e la preziosità:

Mas posible es buscarlo a través de las nubes,  
 Tal pescador del sur por el fondo marino  
 La opaca luz redonda en la perla cuajada.  
 ¿No dora siempre el sol los sueños de otro suelo?  
 (vss. 5-8)

Ed ecco la visione di un paesaggio lagunare, sfumato di verde e di rosa, fra i campi di riso e i voli delle gru, che conduce alla maestosa quiete del tempio, dove le figure scolpite sui muri si animano in un movimento di vita. È un'immagine di bellezza, in cui l'opera del cosmo si intreccia con quella dell'uomo:

Figuras esculpidas por los muros ondulan  
 O extáticas se tienden, cercadas de las plantas  
 Y animales amigos, tal si un poder celeste,  
 Todavía alentando, en piedra las trocase.  
 (vss. 25-28)

Lo spontaneo connubio di natura e arte resiste alla corrosione del tempo, come l'acqua delle cisterne, racchiusa nel marmo, che da secoli alimenta i fiori e il muschio profumato (vss. 21-24). La descrizione è seguita dall'inserimento di due segmenti narrativi, con uno spostamento temporale verso due momenti del passato che portano in scena l'artista (VII-IX strofa) e un posteriore testimone (X-XII strofa). L'artefice, evidente proiezione ideale del poeta, è un uomo del luogo, la cui vita scorre nell'apparente normalità, dotato tuttavia di uno straordinario potere demiurgico e che, giunto alla vecchiaia, contempla la propria opera,

[...] las piedras  
Que pobló lentamente de seres a su imagen,  
Mirando cómo el tiempo los iba haciendo suyos.  
(vss. 38-40)

Dopo la sua morte, gli agenti cosmici, anziché corrompere la scultura, ne perfezionano la bellezza:

La lluvia, el sol, la nieve, el viento completaron  
La obra que él dejara viva sobre la tierra,  
Más fuerte que el olvido volviendo su hermosura.  
(vss. 42-44)

Il secondo nucleo narrativo si colloca in un contesto leggendario, in cui la visione di un contadino attesta la sopravvivenza dell'opera, in un trionfo sul tempo e sull'oblio:

Vio jinetes de sombra galopar por los lagos  
Tras las estrellas pálidas de la noche en derrota.  
(vss. 47-48)

Sorprese dalla presenza dell'uomo, le ombre tornano a rifugiarsi nella quiete dei muri del tempio, opere vive, come sottolinea il titolo, che conservano in sé lo spirito del loro demiurgo, pur essendo ormai dotate di una propria esistenza. È questo uno dei grandi temi della poesia di Cernuda, il perpetuarsi dell'opera oltre i confini della morte, auspicio per i propri versi formulato nella chiusura del componimento:

Quién le diera a tus versos, igualando a las sombras  
Que el campesino viera pisar su prado al alba,  
Para volver después al éxtasis inmóvil,  
Vivir sin ti y sin nadie, con vida entera y libre.  
(vss. 53-56)

### 3. Il paesaggio analogico

In RA comincia a plasmarsi l'immagine dell'inferno urbano e nella poesia dell'esilio si accentua la valenza negativa della città, in un più netto contrasto fra metropoli e campagna, dove il paesaggio inglese diviene un'importante fonte di ispirazione, come sottolinea lo stesso Cernuda (2002<sup>2</sup>: 647):

La luz, los árboles, las flores del paisaje inglés comenzaron a aparecer en mis versos, para matizarlos con un colorido y claroscuro nuevos. Así fue el norte completando en mí, meridional, la gama de emociones sensoriales.

A partire dalla sezione *Las Nubes* (N, 1937-1940) -raccolta che riflette le esperienze vitali

provocate dalla guerra civile e dall'esilio e, sul piano culturale, manifesta l'influenza della letteratura inglese<sup>[3]</sup> –, si afferma uno schema concettuale che coniuga osservazione, descrizione e riflessione, avvalendosi di un procedimento analogico, i cui antecedenti derivano non solo dai modelli anglosassoni, ma anche dalla poesia dei Secoli d'Oro: lo sguardo dapprima spazia sul paesaggio, cogliendone l'atmosfera d'insieme, poi si posa su un dettaglio concreto, che genera un'analogia di ordine individuale o generale, spunto di una riflessione, in cui si manifesta l'"emittente-filosofo".

Uno dei primi componimenti in cui si afferma questa modalità è *Cordura* (composto in Inghilterra alla fine del 1938), che si apre con la presentazione di uno scorcio invernale, percepito nel suono della pioggia e delineato nei riflessi dei vetri della finestra, consueta cornice della contemplazione:

Suena la lluvia oscura.  
El campo amortecido  
Inclina hacia el invierno  
Cimas densas de árboles.

Los cristales son bruma  
Donde un iris mojado  
Refleja ramas grises,  
Humo de hogares, nubes.

(vss. 1-8)

Mentre le fugaci schiarite del cielo evocano l'eden perduto, il paesaggio si interiorizza e si connota sul piano emotivo, stimolando nell'emittente lirico la memoria delle gioie perdute, con un mesto sentimento di fugacità e morte. Il mondo esteriore, intanto, segnala acusticamente la sua presenza nel gracchiare dei corvi (in rapporto simbolico con l'emozione funerea) e nelle pacifiche voci dei contadini, che incarnano emblematicamente il vivere comunitario, il contatto umano e la condivisione di un'unica fede, da cui il poeta si sente escluso. La coscienza della propria estraneità lo spinge a trovare conforto al di fuori della realtà contingente, sostituendo lo sguardo oggettivo con una percezione visionaria, che coglie la presenza siderea di Dio oltre lo schermo grigio della pioggia, però senza offrire un appiglio consolatorio, perché solo nell'ombra che lo circonda l'enunciatore scorge l'origine di ogni cosa. È questo l'unico fattore di comunanza con il resto del creato, mentre il destino del poeta è vincolato a un "sogno", che sancisce il suo perpetuo isolamento:

Un sueño, que conmigo  
El puso para siempre,  
Me aísla. Así está el chopo  
Entre encinas robustas.

(vss. 33-40)

La corrispondenza analogica, suscitata dal paesaggio, sfocia nell'identificazione del poeta con il pioppo solitario, isolato fra le querce, con le conseguenti valenze simboliche che si proiettano sull'albero. Il riscatto dalla solitudine richiede un atto di fede, che non si dirige verso Dio, presenza lontana nell'empireo, bensì si colloca nella stessa poesia, «la cruz sin nadie»<sup>44</sup>, in cui l'emittente lirico depone la sua speranza di «hallar un alba pura / comunión con los hombres»<sup>47-48</sup>. Le strofe finali marcano il trascorrere del tempo, con l'avanzare della notte, in un'atmosfera analoga a quella di PP: l'atto enunciativo della scrittura si colloca nuovamente in uno spazio interiore illuminato dalla luce della lampada, oltre le porte chiuse, che suggellano l'isolamento e, contemporaneamente, rappresentano una difesa dall'esterno, dove, in una personificazione cosmica di stampo romantico, «se duele el viento ahora / como alma aislada en lucha»<sup>54-55</sup>. E il componimento si conclude con un verso ambiguo, «la noche será breve»<sup>56</sup>, che può alludere sia all'attesa di una nuova alba, in sintonia con la speranza formulata nella terzultima strofa («hallar un alba pura / comunión con los

hombres»<sup>47-48</sup>), sia alla brevità della vita, identificata con le tenebre notturne.

Mentre gli scenari esteriori continuano ad essere lo schermo su cui si proietta la solitudine del poeta, il silenzio viene colmato dal ricorso sempre più frequente al soliloquio in seconda persona, come in *Atardecer en la catedral* (1938; ed. 2002<sup>2</sup>: 282-284), dove l'emittente si sdoppia in un "io"-locutore e in un "tu"-destinatario, che si identifica con l'anima solitaria, esortata a rifugiarsi nella cattedrale («Ven a la catedral, alma de soledad temblando»<sup>5</sup>; «Entra en la catedral, ve por las naves altas»<sup>31</sup>), in cerca della pace che emana dalla «sombra divina hablando en el silencio»<sup>56</sup>. All'inizio del componimento si presenta uno scorcio di strade deserte, al tramonto del sole, ora in cui l'opera compiuta durante il giorno è fonte di gioia per il lavoratore e il pensiero si eleva a Dio (vss. 8-9). Lo sguardo si posa sui bagliori della campagna:

Algunos chopos secos, llama ardida  
Levantán por el campo, como el humo  
Alegre en los tejados de las casas.  
Vuelve un rebaño junto al arroyo oscuro  
Donde duerme la tarde entre la hierba.  
El frío está naciendo y es el cielo más hondo.  
(vss. 10-15)

Poi gli occhi si spostano sulla cattedrale, in un graduale passaggio dall'esterno all'interno, e ai dettagli materiali si sovrappone l'evocazione di un'atmosfera spirituale, che scaturisce da un «poder misterioso»<sup>55</sup>, capace di diluire il tempo e di assopire le emozioni. L'emittente lirico ha varcato i muri domestici della stanza, ma compie un itinerario che lo porta a cercare un più solido baluardo: il "fuori" è la natura deserta, sotto l'oscurità incombente della notte, mentre il "dentro" è il recinto sicuro dell'opera architettonica, in cui aleggia lo spirito divino, «el soplo animador de nuestro mundo»<sup>62</sup>.

La sensazione di pace e di protezione dal tempo svanisce quando lo sguardo si posa sui desolati scenari urbani, come avviene in *Gaviotas en los parques* (1939, N), dove la repulsione del poeta è evidenziata da una nota di critica sociale nei confronti della «ciudad levítica que niega sus pecados»<sup>4</sup>. Sullo sfondo scialbo di un paesaggio privo di attrattive, all'improvviso appare un dettaglio che stimola il soliloquio dell'emittente lirico:

El verde turbio de la hierba y los árboles  
Interrumpe con parques los edificios uniformes,  
Y en la naturaleza sin encanto, entre la lluvia,  
Mira de pronto, penacho de locura, las gaviotas.  
(vss. 5-8)

Il contrasto fra i gabbiani e lo squallore della città diviene il nucleo centrale della riflessione, attivando un implicito meccanismo identificativo fra il soggetto contemplante e gli uccelli, che pur avendo ali, «son huéspedes del humo» (vs. 9), condannati a vivere in un sordido ambiente da «un viento de infortunio o una mano inconsciente» (vs. 11). Come l'albatro di Baudelaire, i gabbiani incarnano simbolicamente il poeta confinato in un mondo inospite, nonostante le ali, emblemi del desiderio e della scrittura; e, nel testo di Cernuda, all'esilio metaforico del letterato, si aggiunge il riferimento alla reale lontananza dalla propria terra natale<sup>[4]</sup> («Lejos quedó su nido de los mares, mecido por tormentas / de invierno, en calma luminosa los veranos»<sup>13-14</sup>).

Il poeta esule sulla terra è dotato di una profonda sensibilità di fronte agli spettacoli della natura, fonti di sottili analogie, che acquiscono la sua percezione del passo del tempo (cfr. Cernuda 1958, ed. 2002<sup>2</sup>: 660) e si consolidano nell'eco fonica delle parole, ulteriore indizio dei misteriosi vincoli fa la realtà esteriore e quella interiore. Così in *Deseo* (1939, N) lo schema 'descrizione → riflessione' si

comprime sinteticamente nello spazio di due brevi strofe, dove il motivo topico della caduta delle foglie viene rivitalizzato dal rapporto paronomastico fra *Álamo*<sub>2</sub> e *ALMa*<sub>5</sub>:

Por el campo tranquilo de septiembre,  
Del álamo amarillo alguna hoja,  
Como una estrella rota,  
Girando al suelo viene.

5 Si así el alma inconsciente,  
Señor de las estrellas y las hojas,  
Fuese, encendida sombra,  
De la vida a la muerte.

La foglia, simile a una stella cadente, si estingue nel giallo autunnale del pioppo, in un fulgore dorato che riveste l'“ombra” del trapasso e rimuove la desolazione della morte, rendendo auspicabile per il poeta l'incoscienza del ciclo vegetativo, negata all'anima.

Ma l'orrore della morte si incrementa nella miseria di un quartiere povero, scenario di *Cementerio en la ciudad* (1939, N):

Tras de la reja abierta entre los muros,  
La tierra negra sin árboles ni hierba,  
Con bancos de madera donde allá a la tarde  
Se sientan silenciosos unos viejos.  
En torno están las casas, cerca hay tiendas,  
Calles por las que juegan niños, y los trenes  
Pasan al lado de las tumbas. Es un barrio pobre.  
(vss. 1-7)

Mentre allo spettatore si esibiscono vistosi segni d'assenza («La tierra negra sin árboles ni hierba»<sub>2</sub>; «Ni una hoja ni un pájaro. La piedra nada más. La tierra.»<sub>16</sub>), il rumore dei treni, le voci della taverna, il fumo e la polvere evocano l'inferno e il tormento della condanna eterna, dopo una squallida esistenza che si conclude con la perdita estrema di ogni attestazione d'identità, tanto che anche le scritte sulle tombe si sono cancellate (vs. 10) e i morti non sono altro che «huesos viejos»<sub>15</sub>. Il poeta cerca un riscatto agli oltraggi del tempo, ma il tentativo di percepire un vago «sentir» dei defunti, ossia una misteriosa forma di sopravvivenza, si scontra con le parvenze convulse di una vita immonda che, simile a una prostituta (vs. 21), profana anche il sogno della morte, cosicché il sordido cimitero è indizio del perdurare dell'angoscia esistenziale, che neppure l'oblio riesce a cancellare.

La presenza della natura, tuttavia, attenua l'inquietudine suscitata dalla vista del camposanto e induce a una soluzione più conciliatrice di fronte al pensiero della morte. Infatti, diversa è la riflessione che si sviluppa in *El cementerio* (Oxford, 1942, CQA), dove il paesaggio, contemplato ancora attraverso la cornice della finestra, mostra la presenza della vita cosmica che continua a scorrere accanto alle vecchie tombe:

Hay un fulgor aún tras del pino señero  
Sobre las losas, adonde los pájaros regresan  
Al cobijo nocturno, y un mirlo todavía  
Canta. Pero la luz se queda enamorada.  
(vss. 5-8)

Il pino solitario, dove gli uccelli fanno il nido, e soprattutto il canto del merlo instaurano, oltre le frontiere del tempo e della morte, un filo di comunicazione fra il poeta e i defunti, «amigos invisibles» (vs. 11). La morte, allora, appare come un sogno (vs. 10), che può forse percepire le sensazioni della natura circostante («paz, luz, música y aroma», vs. 9) e risvegliarsi nel ricordo.

Come in altri componimenti (per esempio, *Cementerio en la ciudad*, o *Pájaro muerto*), il poeta cerca le tracce di una sopravvivenza dello spirito e, in un paragone di probabile origine biblica<sup>[5]</sup>, immagina il corpo come un seme, il che gli permette di superare il nichilismo, neutralizzando la frattura fra la vita e la morte:

Piensas entonces cercana la frontera  
 Donde unida está ya con la muerte la vida,  
 Y adivinas los cuerpos iguales a simiente,  
 Que sólo ha de vivir si muere en tierra oscura.  
 (vss. 17-20)

In *El chopo* (Glasgow, 1942, CQA), l'emittente lirico, riprendendo il concetto neoplatonico della «escala / de viva perfección» (vss. 3-4) che conduce a Dio, giunge ad auspicare una metempsicosi, un ritorno alla terra mediante la trasmigrazione dell'anima nelle radici dell'albero: nella pianta potrebbe allora germogliare una nuova forma di vita dell'essere, divenuto «hijo feliz del viento y de la tierra» (vs. 10), «vivo sin tiempo» (vs. 12). Si estremizzano in questo modo l'impulso di identificazione con il pioppo, già simbolo del poeta solitario in *Cordura*) e l'anelito di una felice inconsapevolezza vegetativa, espresso in *Deseo*.

Negli alberi, in effetti, il poeta riconosce un'esistenza superiore a quella dell'uomo, poiché in essa si rispecchia la perfezione del mondo della natura. In *El árbol* (Cambridge, 1945, VSV), la riflessione esistenziale sgorga appunto dalla contemplazione di albero ultracentenario, un platano vecchio di due secoli, come precisa Cernuda nelle sue pagine autobiografiche (2002<sup>2</sup>: 653). Dopo aver descritto la magnifica pianta, che in primavera rinasce alla vita, insieme ai fiori che sbocciano e alle voci festose dei ragazzi, il poeta medita sulla sventatezza dei giovani, incapaci di percepire nel pulsare della linfa il segno premonitore del proprio destino, ciecamente avviati a seguire la scia del gregge umano («grey apareada, de hijos productora, / Pasiva ante el dolor como bestia asombrada»<sup>40-41</sup>), finché un giorno lo specchio sarà testimone della loro vecchiaia (altro motivo della poesia dei Secoli d'Oro). L'albero, invece, non conosce il disinganno e vive nell'armonia naturale del suo giardino<sup>[6]</sup>:

Mientras, en su jardín, el árbol bello existe  
 Libre del engaño mortal que al tiempo engendra,  
 Y si la luz escapa de su cima a la tarde,  
 Cuando aquel aire ganan lentamente las sombras,  
 Sólo aparece triste a quien triste le mira:  
 Ser de un mundo perfecto donde el hombre es extraño.  
 (vss. 55-60)

Prossimo ormai a salpare per il continente americano, proprio negli alberi si concentrano le aspettative poeta verso la terra ancora sconosciuta, come ricorderà Cernuda alcuni anni più tardi:

Puesto que mi actitud entonces [...] era refractaria a la metrópoli y afecta al campo (Teócrito y Virgilio siempre fueron para mí poetas predilectos), mi pregunta acerca de la nueva tierra se cifró así: «¿cómo serán los árboles aquellos?», que daría el verso primero para un poema («Otros Aires») escrito luego en Mount Holyoke. No se extraña que en los árboles cifrara, inconscientemente, la curiosidad hacia el país aún desconocido, porque ante mí tuve todos aquellos años los hermosos, los bellísimos árboles ingleses: robles, encinas, olmos. (2002<sup>2</sup>: 652-653)

Nel componimento intitolato *Otros aires* (1948, VSV), gli alberi sono «amigos nuevos»<sup>6</sup>, che popolano il paesaggio incorniciato dalla finestra (altro elemento familiare che agevola l'approccio al mondo statunitense), suscitando nel poeta un sentimento di fiducia:

Allá, por el sendero  
 A la orilla del lago, en una fila,  
 Álamos, arces, abedules,  
 Contra las nubes claras  
 Y libres, pueblan un horizonte  
 Acogedor desde el primer instante,  
 En este fin de invierno hacia la primavera.  
 (vss. 8-14)

Permane la funzione consolatoria della natura, che colma l'orizzonte sostituendosi al rapporto umano e genera il fervore creativo della scrittura poetica, in un atto di totale sublimazione della solitudine:

Una promesa ¿oyes?  
 Acaso está sonando con las hojas nacientes,  
 Su existencia, como la tuya,  
 En música escondida y revelada.  
 (vss. 25-28)

La contemplazione del paesaggio è in questo caso fonte di speranza, ma molto spesso la bellezza della natura si abbina al sentimento di fugacità, che si riflette nel trascorrere delle stagioni e provoca l'urgenza di trattenere l'istante presente con lo sguardo, in una sosta in cui l'imperativo «mira»<sup>[7]</sup> scandisce il soliloquio del poeta. Ne è esempio *Jardín* (1941, CQA):

Desde un rincón sentado,  
 Mira la luz, la hierba,  
 Los troncos, la musgosa  
 Piedra que mide el tiempo  
  
 Al sol en la glorieta,  
 Y las ninfeas, copos  
 De sueño sobre el agua  
 Inmóvil de la fuente.  
 (vss. 1-8)

Ritroviamo gli elementi tipici del *locus amoenus*, con le consuete allusioni simboliche alla scrittura poetica: l'acqua, il cielo oltre «la trama / traslúcida de hojas»<sup>9-10</sup>, il canto del merlo (vss. 13-14). L'istante di quiete e di armonia cosmica non cancella, tuttavia, la coscienza della fugacità, cosicché le due parti dello schema concettuale “contemplazione → riflessione” evidenziano il contrasto fra la luce del presente e il buio che incombe sul futuro, mentre al canto del merlo fa da contrappunto la percezione uditiva dei passi del tempo, finché l'angustioso presagio dell'inverno imminente riecheggia le note cupe del *carpe diem* barocco:

A lo lejos escuchas  
  
 La pisada ilusoria  
 Del tiempo, que se mueve  
 Hacia el invierno. Entonces  
 Tu pensamiento y este  
  
 jardín que así contemplas  
 Por la luz traspasado,  
 Han de yacer con largo  
 Sueño, mudos, sombríos.  
 (vss. 24-32)

Anche in *Los espinos* (1942, CQA)<sup>[8]</sup> la contemplazione dell'incanto primaverile sfocia in un

sentimento di fugacità: di fronte alla bellezza dei biancospini in fiore, l'emittente lirico è consapevole di essere escluso dal ciclico rinnovamento vitale della natura («aunque a la cita / ellos serán siempre fieles, / tú no lo serás un día», vss. 6-8). La coscienza della fatale caducità della vita suggella il soliloquio con l'imperativo «mira», nell'ormai consueto invito a cogliere l'attimo fuggente, almeno con lo sguardo:

Antes que la sombra caiga,  
Aprende cómo es la dicha  
Ante los espinos blancos  
Y rojos en flor. Ve. Mira.  
(vss. 9-12)

L'influenza della poesia barocca spagnola, percepibile nell'eco di questo peculiare *carpe diem*, è evidenziata dal dialogo intertestuale con Quevedo in *Río vespertino* (1944, CQA). Lo spazio dell'enunciazione, definito nei versi iniziali, coincide nuovamente con un *locus amoenus*, che appare nell'ambiente urbano, dove la «hermosura increíble»<sup>8</sup> degli olmi cancella la visione degli «edificios de ámbar ceniciento»<sup>5</sup>. La descrizione del paesaggio sfocia nel dettaglio uditivo del canto de «un mirlo»<sup>10</sup>, nesso della comparazione analogica con il poeta, che origina la parte riflessiva, intessuta di asserzioni sentenziose<sup>[9]</sup>, in un'esplicita denuncia etico-sociale. Mentre il canto del merlo si diffonde nell'armonia della natura, la voce del poeta si perde nell'indifferenza degli uomini, «la grey»<sup>14</sup> di «traficantes de sueños infecundos»<sup>25</sup>. Le citazioni, che rinviano allusivamente a Quevedo («Alguno en tiempos idos se acogía / Al muro propio, al libro y al amigo, / Mas ahora vería roto el muro, / Vacío el libro y el amigo inútil»<sup>37-39</sup>; «Y adondequiera que los ojos miren / Memoria de la muerte sólo encuentran»<sup>60-61</sup>)<sup>[10]</sup>, contrappongono il sentimento della fugacità della vita con l'implicita coscienza del perdurare della parola poetica, in un'affermazione di fede e di speranza. I versi conclusivi (85 e ss.) riportano alla cornice dello scenario e la presenza dell'enunciatore, occultata dal ricorso alla terza persona, affiora nell'istante di «tiempo sin tiempo»<sup>89</sup>, in cui l'intimo contatto con la natura neutralizza i conflitti. Nella descrizione finale, i dettagli del paesaggio (a partire dai termini *hojas* e *mirlo*) si saturano di una polisemia simbolica, che evoca il vincolo fra il cosmo e la poesia:

El viento fantasmal entre los olmos  
Las hojas idas mueve y las futuras.  
Está dormido el mirlo. Las estrellas  
No descienden al agua todavía.  
(vss. 91-94)

#### 4. Il paesaggio della memoria

Nella poesia dell'esilio, le impressioni suscitate dagli scenari circostanti si intrecciano con la memoria del paesaggio nativo. Infatti, come osserva Sicot, la memoria, «unida indivisiblemente a la lengua madre, constituye el refugio inexpugnable del escritor desterrado. Además de la canción y la palabra, el poeta condenado al exilio se lleva consigo los recuerdos» (p. 52).

Già in un componimento scritto a Toulouse, *Quisiera estar solo en el sur* (1929, RA), si evoca un luogo utopico, i cui «ligeros paisajes dormidos en el aire»<sup>2</sup> sembrano scaturire dal ricordo dell'Andalusia lontana, per quanto Cernuda nelle sue pagine autobiografiche neghi ogni reminiscenza nostalgica e menzioni la suggestione esercitata dal titolo di un disco (2002: 635). D'altronde, a questo stesso anno risale *El Indolente*, narrazione in prosa, in cui l'autore configura l'immagine di Sansueña, ridente paesino dei mari del sud, dove la pace dell'esistenza non è turbata dall'inquietudine del desiderio:

Sansueña es un pueblo ribereño en el mar del sur transparente y profundo. Un pueblo claro, si lo hay, todo blanco, verde y azul, con sus olivos, sus chopos y sus álamos y su golpe aquel de chumberas, al pie de una peña rojiza. [...] En Sansueña los ojos se abren a una luz pura y el pecho respira un aire oloroso. Ningún deseo duele al corazón, porque el deseo ha muerto en la beatitud de vivir; de vivir como viven las cosas: con silencio apasionado. La paz ha hecho su morada bajo los sombreros donde duermen estos hombres. Y aunque el amanecer les despierte, yendo en sus barcas a tender las redes, a mediodía retiradas con el copo, también durante el día reina la paz; una paz militante, sonora y luminosa. Si alguna vez me pierdo, que vengan a buscarme aquí, a Sansueña. (ed. 1994: 270-271)

Nella poesia posteriore, Sansueña si vincolerà gradualmente all'evocazione della Spagna, a partire dall'elaborazione mitica del poema drammatico *Resaca en Sansueña* (1938, N), i cui tre frammenti richiamano il motivo dell'Eden e della caduta, contrapponendo un passato idillico all'angustia provocata dalla maledizione della "statua cieca" (vs. 29), che perdura fino al presente. Il «Prólogo» introduce lo scenario, un'altra visione della bellezza del sud nei bagliori di un'alba estiva:

Es el amanecer ligero del estío  
 En la costa del sur, cuando a lo lejos, leve  
 Sospecha de la luz, rizándose de rosa,  
 Abre la madreperla de su mar y su cielo.  
 (vss. 1-4)

È questo il luogo idillico, dove vive nel canto «la gente clara y libre de Sansueña»<sup>25</sup>, ignara della menzogna e dell'avidità e propiziata dai frutti di una terra generosa: un sud mitico, connotato dalla luce, il calore e l'«aroma del mar»<sup>13</sup>, contrapposto al «triste infierno de las ciudades grises»<sup>22</sup>, fino al giorno in cui un "potere maligno"<sup>30</sup> provoca la caduta. Dopo il «Monólogo de la estatua», sullo sfondo della "notte del mare"<sup>33</sup> nel lento trascorrere dei secoli, il «Final» riporta a Sansueña, avvolta dalle ombre notturne, quando il sogno restituisce un istante di pace e di gioia alla gente, ma «ninguna voz responde a la pena del hombre»<sup>89</sup>. Resta, tuttavia, la bellezza del luogo, in un paesaggio visivo e sonoro, dove il biancore dei fiori si intreccia con la musica dei grilli e delle onde:

Blancura de jazmines, de nardos, de magnolias,  
 Aroma da a los patios, mientras la voz del agua  
 Clara, desde los mármoles, a través de las rejas,  
 Acompaña el coloquio de los enamorados.

Entre las tapias altas con densas madre selvas  
 De jardines cerrados, turba la calle en calma  
 El canto repetido del grillo, y el murmullo  
 Más sordo de las olas viene por las esquinas.  
 (vss. 69-76)

Come nota Harris (1992: 128-129), Sansueña è una versione dell'età d'oro, ma lo spazio del mito si riveste di caratteristiche andaluse:

resulta muy claro el proceso idealizador que sufre España; la idea del espíritu eterno de España se ha trasladado al mito de Sansueña y se ha asimilado al sistema de valores representados por los dioses antiguos y la visión idealizada de Andalucía. Confrontado por la ruina de España en la guerra y la victoria franquista, Cernuda ha creado un sueño para consolarse en el mundo ajeno del destierro.

In un componimento scritto a Mount Holyoke dieci anni dopo, *Ser de Sansueña* (1948, VSV),

l'identificazione Spagna-Sansueña perde le sue connotazioni mitiche e lascia emergere il «violento claroscuro»<sup>11</sup> di una terra piena di contrasti e paradossi<sup>[11]</sup>, «la tierra imposible»<sup>6</sup>, «la madrastra»<sup>3</sup>, che rinnega i propri figli, contemplata attraverso il prisma incerto e sdegnoso della lontananza:

Acaso allí estará, cuatro costados  
Bañados en los mares, al centro la meseta  
Ardiente y andrajosa. [...]

(vss. 1-3)

Per Harris, l'espressione dubitativa iniziale («acaso allí estará») è evidente indizio del distanziamento non solo fisico, ma anche spirituale del poeta: «Sansueña ya no es en este poema un paraíso mediterráneo, sino una tierra de contrastes imposibles que recuerda fuertemente la *España de charanga y pandereta* de Antonio Machado» (1992:131). Mi pare un distanziamento che il poeta si autoimpone, in un atto di denuncia che non ammette vagheggiamenti idillici, ma esige uno sguardo criticamente obiettivo: «Mírala, piénsala»<sup>12</sup>. Ecco, allora, i dettagli che si sovrappongono alla prima vista d'insieme, con le loro stridenti antitesi:

Inalterable, en violento claroscuro,  
Mírala, piénsala. Arida tierra, cielo fértil,  
Con nieves y resoles, riadas y sequías;  
Almendros y chumberas, espartos y naranjos  
Crecen en ella, ya desierto, ya oasis.

Junto a la iglesia está la casa llana,  
Al lado del palacio está la timba,  
El alarido ronco junto a la voz serena,  
El amor junto al odio, y a la caricia junto  
A la puñalada. Allí es extremo todo.

(vss. 11-20)

Il poeta, suo malgrado, deve riconoscersi parte di questa terra di eccessi: «Tú compatriota, / bien que ello te repugne, de su fauna»<sup>24-25</sup>. I contrasti della Spagna si riflettono nella vistosa opposizione fra la gloria «monstruosa»<sup>37</sup> del passato («otro tempo [...] / cuando gentes extrañas la temían y odiaban»<sup>31-32</sup>) e la terribile rovina del presente («y mientras tanto / los gusanos, de ella y su ruina irreparable, / crecen, prosperan»<sup>40</sup>). Il doppio volto della terra d'origine giustifica la dualità contrastante che essa suscita nella memoria del poeta: sdegno e repulsione verso la “patria-matrigna”<sup>[12]</sup>, amore per la “patria-madre” (cfr. Sicot: 57).

Sebbene in varie occasioni l'autore manifesti il suo disprezzo per la situazione nazionale e dichiari che la Spagna gli appariva “come un paese decrepito e in disfacimento”, tale da suscitargli solo irritazione (Cernuda 2002<sup>2</sup>: 636), tuttavia, nella poesia dell'esilio, l'“altra” Spagna –quella che sorge nel ricordo delle spiagge luminose, gli aromi di fiori e piante, i bei monumenti (solidi baluardi contro la distruzione del tempo e della storia)–, è oggetto di rimpianto: «dalle brumose lontananze inglesi sogna il poeta l'incanto di luce calda e di forme esatte della sua terra. Egli l'ama a distanza, più che mai, lontana e sfumante nel sogno» (Acutis 1966:18). La “patria-madre” è innanzitutto la “madre-natura”, evocata, per esempio, in *Tierra nativa* (Oxford 1941, CQA):

El encanto de aquella tierra llana,  
Extendida como una mano abierta,  
Adonde el limonero encima de la fuente  
Suspendía su fruto entre el ramaje.

(vss. 5-8)

La memoria scompone il suggestivo quadro d'insieme in alcuni dettagli visivi («el limonero»<sup>8r</sup>,

«el muro viejo»<sup>9</sup>, «la enredadera»<sup>10</sup>, «la golondrina»<sup>11</sup> che, a differenza dell'esule, ritorna al suo nido) e culmina nella sensazione uditiva del "sussurro dell'acqua" (vs. 13), legato ai sogni intatti dell'infanzia, quando il futuro è ancora pieno di attese e di speranza, «como una página blanca» (vs. 16). Mentre la disillusione acuisce il dolore del ricordo, la chiusa del componimento riconosce i vincoli del poeta con la terra natale, che proprio la lontananza rende ancor più indissolubili:

Tu sueño y tu recuerdo, ¿quién lo olvida,  
Tierra nativa, más mía cuanto más lejana?  
(vss. 22-23)

La dualità odio-amore si manifesta in modo esplicito in *Un español habla de su tierra* (1940, N), che si apre con l'enumerazione degli elementi che compongono un paesaggio caro alla memoria:

Las playas, parameras  
Al rubio sol durmiendo,  
Los oteros, las vegas  
En paz, a solas, lejos;  
  
Los castillos, ermitas,  
Cortijos y conventos,  
La vida con la historia,  
Tan dulces al recuerdo,  
(vss. 1-8).

Ma, improvvisamente, nella dolcezza del ricordo irrompe la coscienza di essere stato privato brutalmente dalla propria terra ed esplose lo sdegno contro gli usurpatori, finché l'immagine della patria-madre sfuma in un amaro disinganno:

Ellos, los vencedores  
Caínes sempiternos,  
De todo me arrancaron.  
Me dejan el destierro.  
[...]  
Contigo solo estaba,  
En ti sola creyendo;  
Pensar tu nombre ahora  
Envenena mis sueños.  
(vss. 9-12 e 17-20)

In un'acuta analisi, Sicot (67-70) sottolinea come vari ricorsi del componimento diano espressione al contrasto emozionale: fra la seconda e la terza strofa un violento anacolutto marca il passaggio dall'evocazione alla rimostranza, con una lacerazione sintattica che va di pari passo con la lacerazione storica, riflessa anche dal brusco salto temporale («me arrancaron»<sup>11</sup> → «me dejan»<sup>12</sup>). Il soliloquio si trasforma in dialogo –«diálogo del locutor primero con su país y, después, consigo mismo»–, mentre l'iniziale voce anonima diviene "quella di un portavoce, ossia quella di un poeta".

Ed è proprio attraverso la voce della memoria che il poeta può in qualche modo rifarsi della spoliatazione subita e riappropriarsi nella scrittura di brandelli della propria terra, facendoli sfilare nell'intemporalità dell'enumerazione o ricreandoli come interlocutori sulla scena del ricordo. «Así, Escorial, te mira mi recuerdo»<sup>7</sup>, dichiara l'emittente lirico in *El ruiseñor sobre la piedra* (1939-1940, N), dopo aver evocato l'oggetto della memoria in un'identità metaforica –«lirio»<sup>1</sup>, «ruiseñor»<sup>3</sup>, «fruto de granada»<sup>5</sup>–, che gli permette un accostamento visivo e verbale al luogo del rimpianto, tramite uno sguardo interiore (la «mirada del alma», secondo la felice espressione di Sicot: 55), capace di colmare gli abissi della lontananza:

Tus muros no los veo  
 Con estos ojos míos,  
 Ni mis manos los tocan.  
 Están aquí, dentro de mí, tan claros,  
 Que con su luz borran la sombra  
 Nórdica donde estoy, y me devuelven  
 A la sierra granífica en que sueñas  
 Inmóvil, por la verde foscura de los montes  
 Brillando al sol como un acero limpio,  
 Desnudo y puro como carne efímera,  
 Pero tu entraña es dura, hermana de los dioses.

(vss. 50-60)

Ma l'argomentazione metaforica, come ben segnala Sicot, risponde anche e soprattutto alla «voluntad de anular el carácter unívoco y exclusivo del Escorial como símbolo imperial, tal como era utilizado y ensalzado por el franquismo» (p. 111), rivendicando la «ambivalencia del símbolo arquitectónico» (p. 115). La metafora è, insomma, il veicolo della riappropriazione visiva e ideologica dell'oggetto, per farne il simbolo della Spagna eterna da contrapporre alla "patria impossibile". La rievocazione –che nasce «en el trágico ocio del poeta»<sup>50</sup>– si snoda su filo della nostalgia, istinto ancestrale nell'esule, che si sente un "oscuro figlio" della terra perduta (vss. 20-21) e cerca di ancorarsi ad essa mediante la memoria, che è comunque un atto d'amore. L'emittente è consapevole che «en la vida todo / huye cuando el amor quiere fijarlo»<sup>46-47</sup>, ma nella dura pietra dell'Escorial vede incarnata la permanenza, mentre la sua bellezza, apparentemente inutile come quella di un giglio (vs. 90), è un baluardo contro la mentalità del profitto, che separa il poeta e il mercante (cfr. Faber: 737). Al valore dell'utile si antepone il valore del bello, in cui l'aspirazione all'eternità si concretizza in arte: «agua esculpida eres, / música helada en piedra»<sup>75-76</sup>. La resistenza della pietra si coniuga con la fluidità dell'acqua, immagine polisemica, che rappresenta non solo la pulsione vitale dell'arte, ma si associa anche all'essenza innata dell'essere nei vincoli di identità con le proprie origini, raffigurati correlativamente nel nesso comparativo "mare-acqua" ~ "corpo-terra": «como el mar, no mira / qué aguas son las que van perdidas a sus aguas, / y el cuerpo, que es de tierra, clama por su tierra»<sup>22-24</sup>. L'acqua, infine, è riflesso, ossia specchio reale dell'Escorial «sobre el agua serena del estanque», e specchio metaforico della memoria: nient'altro che un'immagine («y si tu imagen tiembla en las aguas tendidas, / es tan sólo una imagen»<sup>123-124</sup>), ma anche il tempo è soltanto un sogno. E solo attraverso le immagini riflesse nei sogni della memoria, può il poeta mantenere salde le proprie radici, riappropriarsi della terra perduta e riconciliarsi con la propria identità.

## Note conclusive

In questo itinerario attraverso i paesaggi cernudiani, emerge la continuità di un motivo che vincola la scrittura poetica al cosmo, per quanto nelle ultime due sezioni di RD –*Con las horas contadas* (1950 1956) e *Desolación de la Quimera* (1956 1962)– la descrizione della natura circostante decresca gradualmente, sostituita da altre modalità espressive, che tendono a prescindere dagli spunti iniziali dello sguardo, per privilegiare l'immediato monologo riflessivo, la narrazione aneddotica, la proiezione in personaggi storici o leggendari, ecc. Tuttavia, anche in questa fase, appaiono, sia pur più sporadicamente, momenti di rifugio nell'interiorità e nel sogno, in cui il poeta percepisce gli scorci esteriori oltre lo schermo della «lámpara y la cortina» (*Nocturno Yanqui*, 1950, HC), oppure risveglia i paesaggi della memoria sull'onda di suoni ancestrali, come quello delle campane (*Dos de noviembre*, 1960, DQ).

È evidente come nella poesia di Cernuda la contemplazione del paesaggio si muova su un doppio versante: da un lato, la fuga dalla realtà contingente, alla ricerca del mito e del *locus amoenus*;

dall'altro, un addentrarsi con lo sguardo interiore nella verità occulta delle cose, che la natura *-magistra vitae-* offre come lezione a chi sa contemplarla. È questo uno dei compiti che Cernuda attribuisce alla sua vocazione di poeta: infatti, in alcune sue pagine critiche, definisce il poeta come colui che «acaso esté en contacto más íntimo con la realidad circunstante», «quien de modo más agudo siente el paso del tiempo y cómo con él se altera el curso de la vida» (Cernuda 2002<sup>2</sup>: 82, 83).

Come ogni classificazione, anche la griglia di questo percorso ha un valore convenzionale, che non intende affatto isolare e contrapporre le quattro modalità di trattamento del paesaggio, ma funge semmai da orientamento generale. È infatti evidente che i diversi modi di fruizione dello spettacolo della natura non sono affatto impermeabili fra loro, ma spesso si intrecciano: ne è esempio il *locus amoenus*, situato nella triplice confluenza fra percezione visionaria, rappresentazione allegorica del mondo poetico ed elaborazione del paesaggio della memoria. D'altronde, la fuga nel paradiso del *deseo* e il ricordo della terra nativa hanno elementi in comune: in entrambi i casi il paesaggio è l'oggetto del desiderio assente, che deve essere ricostruito attraverso una visione, diretta in un caso verso un 'luogo immaginario', di per sé utopico, e, nell'altro, verso un 'luogo immaginato', ossia recuperato dalla memoria da una realtà antecedente, ma senza pretese "veritative" (cfr. Ricoeur 2003: 16, 38), anzi sottoposto a una rappresentazione sublimante. Il *locus amoenus*, inoltre, si connette con la dimensione allegorica del paesaggio, perché proprio nell'utopia dell'immaginario si trova un corrispettivo con l'attività creativa della scrittura. Una scrittura che nasce comunque da una sensazione di assenza, specchio della solitudine, che cerca di colmare il vuoto del reale mediante la parola poetica e di popolare il proprio mondo con proiezioni che suppliscano alla mancanza dell'"altro". Da questo deriva la funzione sostitutiva esercitata dal paesaggio cernudiano, così patente, per esempio, nel ruolo assunto dagli alberi.

«¿Buscan los hombres, a través del paisaje, aquello que no son?», si chiede Claudio Guillén all'inizio di un suo suggestivo lavoro critico e aggiunge:

no tendríamos paisaje si el hombre no se retirase decisivamente de él, si su protagonismo no cesara de ser visible, si no se privilegiase esa clase tan radical de otredad que en ciertas épocas se ha llamado, con mayúscula, la Naturaleza. Pero por otra parte es precisamente la mirada humana lo que convierte cierto espacio en paisaje, consiguiendo que una porción de tierra adquiera por medio del arte calidad de signo de cultura, no aceptando lo natural en su estado bruto sino convirtiéndolo también en cultural; y ello hasta tal punto que se nos hace difícil no considerar muchos paisajes como entornos nuestros, reales o inminentes, o bien simbólicamente como vías de conocimiento de nuestra situación en el mundo. Así, el paisaje es a la vez emisión y conquista del hombre. (77-78)

I «fantasmi dell'alterità» si manifestano pienamente nei paesaggi di Cernuda: la cessione del protagonismo, soprattutto nella fase iniziale di PP, diviene addirittura la maschera dietro alla quale si occulta l'emittente lirico, che delega agli elementi dell'ambito circostante una funzione attiva, assumendo il ruolo di semplice spettatore o di agente passivo (cfr. Rosso Gallo 2002). Per quanto riguarda l'elaborazione culturale del paesaggio, essa è evidente su molteplici piani, dall'attività simbolica e/o analogica, all'evasione nel mito e alla riappropriazione della terra natale nella scrittura, come tramite su cui fondare la propria identità. La trasformazione culturale, d'altro lato, non investe soltanto il paesaggio, ma coinvolge anche il sostrato autobiografico, quel vissuto che lo stesso Cernuda vincola strettamente alla propria poesia, ma che comunque non viene affatto lasciato allo "stato bruto", ma filtrato e trasfigurato in segno letterario. Il paesaggio, inoltre, è via di apprendimento e di conoscenza, funzione che si fa patente soprattutto nella poesia dell'esilio, quando lo sguardo diviene stimolo esplicito di riflessione e l'emittente assume la voce del locutore-filosofo. E, infine, attraverso il paesaggio Cernuda cerca, sì, quello che non è, ma anche quello che non ha, riuscendo a popolare il suo mondo poetico di "amici nuovi" (come si legge in *Otros aires*), fantasmi dell'"altro" assente, che lo attendono in una promessa di futuro.

## Riferimenti bibliografici

- ACUTIS, Cesare *Introduzione a LUIS CERNUDA, Ocnos, Università di Torino, 1966.*
- BRUTON, Kevin J. *"La mirada" in the Poetry of Luis Cernuda – The "hedgehog on the prowl", «Anales de la Literatura Española Contemporánea», 21, 1-2, 1996, pp. 27-40.*
- CERNUDA, Luis *La realidad y el deseo, Fondo de Cultura, México, 1964.*
- *El Indolente (1929), in Prosa II, ed. 1994, pp. 270-303.*
- *Estudios sobre poesía española contemporánea (1957), in Prosa I, ed. 2002, pp. 65-251.*
- *Historial de un libro (La Realidad y el Deseo) (1958), in Prosa I, ed. 2002, pp. 625-661.*
- *Poesía completa (Obra completa, t. I.), ed. Derek Harris e Luis Maristany, Siruela, Madrid 1993, 1994<sup>2</sup>, 1999<sup>3</sup>.*
- *Prosa I (Obra completa, t. II), ed. de D. Harris e L. Maristany, Siruela, Madrid 1994, 2002.*
- *Prosa II (Obra completa, t. III), ed. D. Harris y L. Maristany, Siruela, Madrid 1994.*
- COLEMAN, J. Alexander *Other Voices: A Study of the Late Poetry of Luis Cernuda, University of North Carolina, Chapel Hill 1969.*
- DEBICKI, Andrew P. *Luis Cernuda: la naturaleza y la poesía en su obra lírica, in Estudios sobre poesía española contemporánea. La generación de 1924-1925, Gredos, Madrid 1968, pp. 284-306.*
- FABER, Sebastiaan *"El norte nos devora": La construcción de un espacio hispánico en el exilio anglosajón de Luis Cernuda, «Hispania», 83, 4, 2000, pp. 733-744.*
- GUILLÉN, Claudio *Paisaje y literatura, o los fantasmas de la otredad, in Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Barcelona, 21-26 de agosto de 1989), ed. A. Vi-lanova, PPU, Barcelona 1992, pp. 77-98.*
- HARRIS, Derek *Luis Cernuda. A Study of the Poetry, Tamesis Books, Londra 1973; trad. spagnola: La poesía de Luis Cernuda, Universidad de Granada, 1992.*
- MARISTANY, Luis *La realidad y el deseo: Luis Cernuda, Laia, Barcelona, 1982.*
- RICOEUR, Paul *La mémoire, l'histoire et l'oubli, ed. du Seuil, Paris 2000 ; trad. italiana: La memoria, la storia e l'oblio, Raffaello Cortina, Milano 2003.*
- ROSSO GALLO, Maria *La lingua poetica di Luis Cernuda. Analisi di «Primeras Poesías», Pluriverso, Torino-Firenze 1993.*
- *La voce, l'eco, il silenzio. "Égloga, Elegía, Oda" e "Un río, un amor" di Luis Cernuda, CELID, Torino 1994.*
- *Luis Cernuda y el poema en tercera persona, in «I mondi di Luis Cernuda» (Atti del Con-gresso Internazionale nel primo centenario della nascita di Luis Cernuda, Udine, 23-24 maggio 2002), a cura di Renata Londero, Forum, Udine 2002, pp. 55-72.*
- SICOT, Bernard *Exilio, memoria e historia en la poesía de Luis Cernuda (1938-1963), Fondo de Cultura Económica, Madrid 2002.*
- ULACIA, Manuel *Luis Cernuda: escritura, cuerpo y deseo, Laia, Barcelona 1986.*
- UTRERA TORREMOCHA, M<sup>a</sup> Victoria *Luis Cernuda: una poética entre la realidad y el deseo, Diputación Provincial, Sevilla 1994.*

## Note

[1] Lista delle abbreviazioni:

- PP *Primeras Poesías (1924-1927)*  
 EEO *Égloga, Elegía y Oda (1927-1928)*  
 RA *Un río, un amor (1929)*  
 PLP *Los placeres prohibidos (1931)*  
 DHO *Donde habite el olvido (1932-1933)*  
 Inv. *Invocaciones*  
 N *Las nubes (1937-1940)*  
 CQA *Como quien espera el alba (1941 1944)*  
 VSV *Vivir sin estar viviendo (1944 1949)*  
 HC *Con las horas contadas (1950 1956)*  
 DQ *Desolación de la Quimera (1956 1962)*  
 RD *La Realidad y el Deseo*

[2] Per la citazione dei versi di Cernuda, utilizzo l'ed. 1999<sup>3</sup>.

[3] Fra le novità peculiari della raccolta, MARISTANY (1982: 75-76) segnala «la tendencia a ensanchar la base del poema, dando cabida en él a nuevos materiales de experiencia y de reflexión», «la tarea de objetivar el poema, cuidando al máximo la construcción del mismo» e «la aproximación del lenguaje poético al lenguaje coloquial».

[4] L'analogia si fa ancor più evidente se si considera questo componimento in relazione con il seguente, *Un español habla de su tierra*, dove appare il motivo dell'esilio.

[5] Cfr., per esempio, Giovanni, 12.24 e Corinzi, 15, 36-37. In *Historial* (2002<sup>2</sup>: 648-9), Cernuda registra la Bibbia fra le sue letture dell'epoca: «Entre mis lecturas de esos años quisiera mencionar cómo, ya en Glasgow, había comenzado todas las noches a leer, por costumbre, una vez acostado, algunos versículos de la Biblia en traducción inglesa; de dicha lectura quizá debe quedar huella, entre otros versos míos, en algunos de los de *Como quien espera el Alba*.».

[6] DEBICKI nota nella poesia di Cernuda «el jardín [...] sugiere o representa la belleza natural en un ambiente en que se detiene el tiempo y se trata de compenetrar el hombre con el mundo» (301).

[7] COLEMAN (p. 75) nota come la frequenza dei verbi *contemplar*, *ver*, *mirar* traduca l'impulso ad impossessarsi dell'oggetto tramite la vista. Si veda anche BRUTON.

[8] A proposito di questo componimento, scrive Cernuda (1958, ed. 2002<sup>2</sup>: 653): «[...] cuando se trata de un tema cuyas posibilidades las conoce de antemano el poeta como limitadas, en el cual, lo mismo que en el relámpago, basta un instante para su iluminación, sólo hay que trasladar lo esencial de la experiencia. Así creo que ocurrió en "Los Espinos", uno de mis poemas preferidos.»

[9] «Sueño no es lo que al poeta ocupa, / Mas la verdad oculta»<sup>22-23</sup>; «Verdad es vehemencia de la masa, / Gloria es complicitad en algo impuro»<sup>53-54</sup>; «Pues fe no necesita lo visible; / Fe, contra toda razón, es algo ciego»<sup>78-79</sup>; «Del hombre aprende el hombre la palabra, / Mas el silencio sólo en Dios lo aprende»<sup>83-84</sup>.

[10] Si vedano i sonetti di Quevedo *Desde la Torre* e «Miré los muros de la patria mía» (*Heráclito cristiano*, *Salmo XVII*).

[11] Cfr. UTRERA TORREMOCHA: 155 e SILVER: 250.

[12] Anche in altri versi, Cernuda qualifica la Spagna come "madrasta": per esempio, «nuestra gran madrastra, [...] / miserable»<sup>36-37</sup> (*A Larra*, N); «la patria madrastra avariciosa, / exigiendo el sudor, la sangre, el semen / a cambio del olvido y del destierro»<sup>44-46</sup> (*Río vespertino*, CQA).

---

– per citare questo articolo:

*Artifara*, n. 3, (luglio - dicembre 2003), sezione Monographica

© Artifara

ISSN: 1594-378X

