STORIA DEL MIO MACHADO

Desidero anzitutto spiegare il determinante «mio» del sintagma «mio Machado» del titolo di questa, non proprio «storia», ma cronaca esterna e interna di critico e di traduttore dell'opera machadiana, semisecolare fino alla *Edición del Cincuentenario* presso Espasa-Calpe all'insegna della Fundación Antonio Machado e col patrocinio del Ministerio de Cultura spagnolo[1].

Quel possessivo singolare rappresenta ogni mia responsabilità di lacune ed errori, diventando «nostro» se riferito ai machadisti, cui debbo molto, e, in particulare alla mia gloriosa generazione. Mi posi al suo servizio fin dagli anni Trenta, quando essa generazione della dittadura, come quella del 27 spagnolo, esplose visibilmente a Firenze, zona franca e ombelico della patria letteratura e della resistenza nella poesia. Segni marcati: la vocazione europea e il demone delle letterature straniere e rese fraterne. Il nostro azionismo letterario, autentico e simbolico d'istanze politico-sociali e religiose represse, si esprimeva nelle selezioni antologiche e corrispondenti traduzioni, dentro gli angusti limiti dell'informazione degli strumenti a nostra disposizione. I maestri delle due anteriori generazioni avevano dato l'esempio, da Rebora a Ungaretti, da Onofri a Jahier, da Montale a Solmi; privilegiati i francesi, ma subito implicati gli spagnoli, per primo García Lorca nel segno del suo

[1] L'opera è uscita nel 1989 in due formati, diversi solo per il titolo e per il numero dei volumi; una in due tomi e in carta fine: Antonio Machado, I *Poesías completas. Edición crítica de* Oreste Macrí *con la colaboración de* Gaetano Chiappini, Espasa-Calpe/Fundación Antonio Machado, Madrid 1989, pp. XXIV-1.032; Antonio Machado, II *Poesías completas* [...], pp. XXIV-1.033-2.547 [...]. («Clásicos Castellanos»); altro formato in quattro tomi, secondo la collana: Antonio Machado, *Poesía y prosa.* Tomo I 422; *Introducción* [...]. [...] Tomo II; *Poesías completas* [...], fino a p. 1.052. [...] Tomo III: *Prosas completas (1893-1936)* [...], fino a p. 1.904 [...]. Tomo IV: *Prosas completas (1936-1939),* fino al termine. Nell'indicare le pagine non ci riferiamo ai tomi, data la paginazione continua.

Questi gli estremi dell'edizione italiana delle poesie: *Poesie di Antonio Machado. Studi introduttivi, testo criticamente riveduto, traduzione, note al testo, commento, bibliografia. III edizione completa/a cura di* Oreste Macrí, Lerici Editori, s.l., stampato a Torino, 1969 («3/Poeti Europei»), p. 1.488.

sacrificio nel '36; non senza integrazione e recupero dei classici, come i lirici greci di Quasimodo e il Pindaro di Traverso.

Il modo occasionale e marginale dei padri si convertí per noi ventenni in avventura globale di letteratura europea e planetaria. A Sergio Baldi anglista occorse di dire lepidamente che ci eravamo divisi il mondo. Operavamo in antologie poetiche come autonomo genere letterario, strutturate in versione metrica, testo a fronte e, derivati empirici dall'opera, introduzione e note in vista d'una riforma comparatistica della storia letteraria fondata solo sui testi e le persone artistiche. Nacquero cosí i francesi specifici di Carlo Bo, Luzi, Bigongiari, Parronchi; i tedeschi di Leone Traverso, gli inglesi dello stesso Baldi e di Bertolucci, i russi di Poggioli e Landolfi, i portoghesi di Panarese, i brasiliani di Jacobbi, piú tardi poeti americani come Williams della Campo e di Sereni, l'Eliot di Sanesi. In sincronia i narratori americani di Vittorini e Pavese, congiunta alla poesia l'area della prosa narrativa sullo stesso temperamento lirico-soggettivo in senso musicale e simbolista come nella sintassi vittoriniana; e basti rammentare l'Alain-Fournier di Bilenchi, il Radiguet di Pratolini, il *Dedalus* joyciano di Cassola.

Dicevo della poesia spagnola alla morte di Lorca, e fu la miccia con il *Llanto por Ignacio* tradotto da Bo pioniere, cui seguirono del medesimo i *Lirici spagnoli,* cui seguirono la mia *Poesia spagnola del Novecento,* il Lorca drammaturgo e i surrealisti di Bodini, ecc. Si formava via via la grande costellazione iberica: la diade Unamuno e Machado, e il 27 da Lorca a Jorge Guillén, Salinas, Aleixandre, Alberti, il 36 di Hernández, il 50 di Ángel Crespo, ecc. I piú giovani ampliarono il nostro interesse per la poesia continentale, da cui il Neruda di Puccini, i *Poeti ispanoamericani del 900* di Tentori. Si risalí ai classici dal Góngora di Mario Socrate al Quevedo di Bodini, con il conforto di Ungaretti traduttore dello stesso Góngora. La mia attenzione si rivolse a Fray Luis de León e a Fernando de Herrera. In questa ricreazione traduttoria e critica dell'ultimo classicismo spagnolo contiguo con il barocco si collocava lo Shakespeare di Montale.

La nostra *filía* si maturò gradualmente in scienza letteraria, linguistica e filologica, cosí che l'ispanofilia si convertí in ispanismo senza tradire l'origine militante, collegandosi all'ispanismo accademico in un comune lavoro, che si è fatto e si fa onore nel quadro dell'ispanismo mondiale.

Questo, dunque, è lo sfondo storico-generazionale del novecentismo poetico spagnolo, sul quale si colloca il mio machadismo, ossia la centralità reale e simbolica della poesia di Antonio Machado nella linea «castigliana» tra il magistero unamunesco e il *Todo más claro* di Salinas con il Jorge Guillén di *Clamor*, posteriore al *Cántico.* Essendo in gioco il significato umano-esistenziale della poesia in generale e specificamente machadiana nella sua stessa incarnazione musicalversale, riprendo qui *nuovamente questo stesso che fu il còmpito e ideario della mia generazione che fu* ed è detta ermetica con un termine senza senso. Essa nei primi anni Trenta insorse contro la inerte stagnazione manieristica e formalistica culminata in quel tempo: ungarettismo, montalismo, quasimodismo, ludico lirismo di poesia pura, elzeviro, «pesce rosso», paralleli all'estenuato neosimbolismo, purismo orante bremondiano, valerismo. La poesia si restaurò nei suoi valori vitali e di canto alle stesse fonti degli

autentici Ungaretti e Montale sclerotizzati. Nel contempo fu ripresa e riformata la Poetica del Verbo di Onofri, Comi, Vigolo, del primo Fallacara; purificata del suo misteriosofico simbolismo oggettivo e fatta Parola umana, questa conservando la sua istanza etico-religiosa e salvifica nel limite fra immanenza e trascendenza, identificato il significante ritmico-sintagmatico con le cose dell'uomo e della natura filtrata attraverso il cuore umano; e siamo già al sintagma machadiano «poesía, cosa cordial», cui intitolai una antologia della poesia di Machado. Rammenterò come rappresentativa del nuovo stile, non senza il ricordo dello stil nuovo, la *Barca* di Mario Luzi, discesa da *Realtà vince il sogno* di Carlo Betocchi e da *Confidenza* di Fallacara; che era la «barca» di quell'amicizia fraterna quanto il «vasel» di Dante e il «faselus» catulliano; d'ispirazione creaturale francescana in figure e numeri foscoliani, così come Machado aveva espresso il suo nume orfico-cristiano sull'esempio della *copla* manriquegna, della lira luisiana, del romance secolare, della silva unamuniana; francescanesimo ch'io risentivo analogo a quello del maestro di Machado, Francisco Giner, «el viejo alegre de la vida santa» e dell'essere dell'«alma», sepolto sotto una «encina casta»; per tale qualifica francescana lodò *Platero y yo* di Juan Ramón. L'ossimoro «encima casta» della CXXXIX, come le «madrecitas en flor» e la loro «ruda madre» della CXII, sembra coniato tra l'«aqua [...] casta» e il «focu [...] robustoso e forte» del *Cantico* di San Francesco. Cosí, la «blanca paloma» e il «ciprés centenario» (XXIV), le «hojas verdes» e l'«olmo seco» (CXV), l'«infinito viejo» e l'«alba pura» (XVII), la «blanca virgen Scyla» e il «niño bárbaro» (XVIII), il «dulce salmo» sul «viejo atril» (XX), l'«áspero granito» e il «rayo de un camino» (CLXXVI), ecc. Di questi infiniti e variati contrappunti si tesse, direi, l'*acerada ternura* della lirica machadiana come le poco piú che adolescenti sillogi dei miei compagni: *Poesie* di Penna, *Solstizio* di De libero, *Campi elisi* di Sinisgalli, *Sirio* di Bertolucci, *Isola* di Gatto, *Finzioni* di Caproni, *I giorni sensibili* di Parronchi, *Frontiera* di Sereni, la stessa *Barca* di Luzi, *La figlia di Babilonia* di Bigongiari, *La luna dei Borboni* di Bodini.

La mia prima approssimazione a Machado riguardò *Campos de Castilla,* la prima edizione del '12, che mi vendette un ebreo antiquario in Porta Santa Maria a Firenze, caro amico. Insegnavo al Ginnasio Inferiore di Maglie e Bodini veniva a trovarmi con trenino da Far-West. Leggevamo rapiti il primo poeta che ci capitasse non metropolitano, tellurico e campesino, umile e sublime, culto e folclorico, infinito amore e lamento per il suo paese e la sua gente da imperio a miseria, tra rimpianto, sarcasmo ed esortazione. Vittorio stava creando la sua *Luna dei Borboni,* il nostro Salento sassoso e sitibondo, pitagorico magnogreco, barocco, di nobile tradizione e reazionario, assente, inerte, di poveri braccianti e mezze pagliette; coi nostri Don Guido e gioventú simildorata. Cominciai con le «versioni metriche» di *I sogni dialogati* in «Prospettive» del '40, *Sopra la nuda terra* in «La Fiamma» parmense del '43, altre poesie dal '43 al '45, la prima breve antologia in «Poesia» di Falqui del '46, *Il Dio ibero* nel «Critone» leccese del '58, *L'arte poetica di Juan de Mairena* in «Letteratura» del '42. Mi fermo per rilevare ch'io ero, non un poeta-traduttore come i miei compagni poeti, ma, bene o male, un traduttore-poeta, ovverossia con la mediazione critica immanente e preliminare alla fluidificazione

semantica del testo nel suo prelinguistico e reinvestimento nel significante linguistico e ritmico-sintagmatico italiano, da sistema a sistema, come aveva insegnato Benvenuto Terracini. Per tale reinvestimento mi servivo analogicamente dei sintagmi e ritmi di essi compagni poeti della mia generazione risalendo ai padri e maestri.

Con questa azione traduttoria mi sentii preparato per passare all'esame propriamente critico, e il titolo del primo studio in «Paragone» del '58 esprime la mia stima di Machado fondatore del poetare del secolo: *Alle origini della poesia novecentesca: «Soledades» di Antonio Machado.* Una seconda antologia di 52 poesie con saggio critico me la pubblicò nel '47 Massimo Carrà, il figlio del pittore; 22 poesie entrarono nella I[a] edizione di *Poesia spagnola del Novecento,* del '52 e II[a] del '62, diventate 27 nella III[a] garzantiana del '74 e IV[a] ivi dell '85; finalmente, dopo alcuni viaggi in Spagna a esplorare bibliografia, emeroteche e i rarissimi fondi manoscritti, dopo annoso lavoro di interpretazione e traduzione, uscirono dal coraggioso Roberto Lerici le tre edizioni di tutta l'opera poetica, gradualmente (1959, 1962, 1969), della purezza e autonomia della poesia, tanto più s'intensificava l'impegno etico-religioso e politico nel continuare e approfondire l'ideario novantottesco di riqualificazione delle coscienze, previe alla ripresa dell'umano lavoro per una rifondazione di tutti gli istituti della nazione europeizzata.

Il paragrafo che inizia il mio *Estudio crítico* s'intitola all'intimismo di *Soledades* e alla conseguente metamorfosi del decadentismo. Questo fu il primo compito del poeta nella prima raccolta corrispondente —vita e poesia!— alla dimora andalusa, reale fino agli otto anni e fisicamente madrilegna, sino al 1907 della seconda dimora, la soriana conclusa nel 1912 del ritorno al paese andaluso, l'orientale di Baeza. Il quinquennio del cuneo castigliano mi servì criticamente, come già agli insigni machadisti che mi precedettero, per comprendere la bivalenza di *Soledades* nei riguardi del decadentismo europeo *sub specie gallica*, penetrato in Spagna sotto la forma del modernismo; a parte una fase premodernista, direttamente e mediata dalla Catalogna e dall'Ispanoamerica. In *Soledades* Machado esperimentò e visse nelle sue intime fibre e fino in fondo l'equivoca ambiguità della *Décadence* postromantica, riassunta da Mario Praz nella formula della «carne, la morte e il diavolo», riflesso del disfacimento onirico, chimerico, floreale, negromantico, penetrato nella moda e nel costume. Juan Ramón aveva consentito nelle prime sillogi, porgendo a Machado l'esempio d'un lirismo soave, inerte, fantasmatico, melodizzato. Soluzione puristica per nulla congeniale alla tempra di Machado, che pure con vigile e acuta coscienza volle provare di persona sul filo stesso della stremata melanconia (unico termine italiano, pur inadeguato, corrispondente allo spagnolo *soledades*), del *derretimiento* musicale nei labirinti, grotte, gallerie, in quel mondo serrato e magico di echi e specchi, fate, larve e spettri, notte e sogno, dell'anima e del paesaggio naturale interamente animizzato; ne soffrì sino in fondo l'asfissia, il vacuo incanto, l'estenuazione e l'entropia; era, con una sua immagine, l'ape che si nutre del suo miele. Minacciosa altresí la Musa spavalda, guerrigliera e sarcastica di Valle-Inclán, che aveva mimetizzato e stravolto l'esemplare dannunziano del nostro decadentismo (un altro D'Annunzio fu scoperto dai nostri maestri). Dalla III[a] estrassi alcune antologie fino all' «Oscar» mondadoriano, e su di essa si è esemplata

dopo 20 anni la citata di Espasa-Calpe con la collaborazione di Gaetano Chiappini, completata di tutta la prosa. Nel '68, insieme con Elisa Aragone, avevo pubblicato presso lo stesso Lerici le *Prose* in sola traduzione, anche di inediti[2].

* * *

La prima fase della storicizzazione dell'opera di Machado nel quadro della poesia europea riguardava il complesso ideologico e la grande prosa del Novantotto, del quale egli faceva parte e ne era erede; aveva trasformato la prosa in poesia o catarsi poetica, corale nella sua individualità, con lo strumento pur esso affinato e umanizzato del *côté* modernista di essa generazione. In *Campos de Castilla* e in *Nuevas canciones* i maestri e compagni sono sublimati ed eroicizzati: la rivolta ispanica unitaria di Rubén Darío, il vibratile analitico sentimento e musica verbale di Jiménez, il canto romanzistico e il folklore del fratello Manuel, la provincia romantica e laboriosa di Azorín, l'azionismo picaresco di Baroja vivente simbolo della «preocupación de España» comune a tutti, lo spirito missionario di Ramiro de Maeztu peninsulare e continentale, lo spirito esperpentico e infernale di Valle-Inclán acuminato nella estrema perfezione dello stile; infine, ultimo non ultimo il piú amato, venerato, Miguel de Unamuno, evangelista col suo «dolor de España» della «regeneración» della patria e dell'uomo concretamente totalmente religioso nel Cristo vivente umanizzato, lo stesso scoperto da Carlo Bo nel nostro gruppo fiorentino.

Machado andava alimentando la poesia con la prosa di meditazione e di poetica, costituendo un fronte di resistenza all'ondata avanguardista di arbitrarismo, purismo asettico, disumanismo, industrialismo e meccanicismo artistico, antinaturalismo, rigurgiti di neoidealismo e neopositivismo. Da parte di Machado, nulla di reazionario e di gelosa conservazione con una *fin de non reçevoir* alle nuove esperienze europee; bastino l'adesione al programma europeo di Ortega, il discorso su Moreno Villa, la stima per Gerardo Diego creacionista, la considerazione di Bergson. Nel '12 nascevano i «complementarios», nel '17 la poesia apocrifa ed esistenziale sincronizzandosi con ben altre e piú profonde esperienze della poesia europea e americana. Senza nulla cedere né prostituire.

Non vogliamo confrontare e gerarchizzare altissimi valori poetici se all'ascetico, ebbro, puristico edonismo, figurativismo e musicalismo espansivo e illimite di Jiménez con le sue arie tristi, giardini, pastorali, foglie verdi, solitudine sonora, ballate, elegie, aromi, spartiti musicali inseriti, opponiamo le smilze ed essenziali *Soledades* machadiane; castigate e depurate (con processo immediato per esclusione), e si guardino le 24 *Sueltas* che ho potuto raccogliere, o variantistico, e si guardi l'apparato alle pp. 843-877 dai rischi e vizi del neosimbolismo bergsoniamo e valeriano; si aggiunga in patria la maniera juanramonesca, e peggio alla Salvador Rueda, rispondente al nostro crepuscolarismo, neodannunzianesimo, neopascolismo,

[2] Ogni informazione in *Bibliografia di Oreste Macrí/a cura di* Gaetano Chiappini [...], Opus Libri, Firenze 1989.

simbolismo liberty, il tutto spazzato via dai *Frammenti lirici* di Rebora e dall' *Allegria* di Ungaretti. Cosí riconoscemmo la grande lezione di Machado, che aveva isolato dalla ganga decadentista il filone aureo dell'autentica poesia simbolista, il cui benefico influsso è rilevato nel mio commento con profitto ricavato dai valenti machadisti; egli stesso esaltó le opere immortali «de toda una escuela perfectamente lograda: el simbolismo francés», «Tras el simbolismo francés, comienza el período de la franca desintegración, la reducción al absurdo del subjetivismo romántico» (pp. 1.786-1.787).

Questo Machado, interprete ed elaboratore dell'ideario e tecnica del Novantotto-modernismo nella linea romantico-simbolista, apriva nel contempo la nuova epoca della poesia europea, mentre la poesia italiana stagnava, come accennato, negli epigoni della Triade finiseculare; essa entrava nel Novecento con una generazione in ritardo intorno alla Guerra Mondiale, ripercorrendo il duplice percorso machadiano delle fonti del romanticismo-simbolismo e della tradizione: Ungaretti coniugó Leopardi con Baudelaire e parimenti Cardarelli; Onofri scoprí la riforma wagneriano-mallarmiana inventando un Pascoli simbolista, Rebora fra Dante e i narratori russi; Campana carducciano e *maudit* rigenerando la chimera romantica. In tal modo considerai il modello del tragitto machadiano tra *Soledades* e *Nuevas canciones:* la dimora vitale andalusa-soriana-andalusa con le icone familiari e le figure paesistiche intimizzate rispondeva alla Alessandria egiziana e Lucca toscana di Ungaretti, a «Trieste e una donna» di Saba, all'alpe reboriana e la Verna di Campana, Liguria di Montale, ecc. Valeva in generale l'equazione, con reciproca tensione in crescenza, fra contenuto esistenziale e forma classica dall'intimo di cuore e anima nel libero investimento, oltre la rima, di tutto il significante versale nel concerto poematico. E' la ragione per la quale nel commento ho fatto seguire all'apparato delle varianti la minuta descrizione metrica di ciascuna poesia machadiana nei tre ordini consonanzato, assonanzato e libero nella rima.

* * *

Detto in breve, la poesia per noi si affermò sulla crisi della filosofia idealistica. Il modello poetico per via empirica si costituiva in misura esemplare del valore e del giudizio critico: Betocchi e Campana di Luzi, Leopardi e Montale di Bigongiari, Tasso e l'*Alcyone* per Caproni, Lorca di Bodini, ecc. Io, prima di entrare nelle Giubbe Rosse, mi ero educato sui filosofi meridionali e, in particolare, sulla poetica di G. B. Vico, dalla quale passai ai poeti-filosofi e filosofi-poeti protoromantici, Herder, Hamann, Hölderlin, in accordo con il Bo di *Letteratura come vita*, il Luzi dell'*Idea simbolista* e il Bigongiari di *Hölderlin e noi;* Hölderlin tradotto da Leone Traverso. Questo mondo di poesia filosofica s'inverò, s'incarnò nei poeti simbolisti francesi con smarrimento del discorso filosofico e, soprattutto, con la Negazione dell'istanza ontologico-metafisica, identificato il Mistero con l'*Absence* di Mallarmé.

In Machado ho scorto via via rimarginata la lacerazione tra io e mondo, singolo e comunità, ontologia e simboli concreti. Partenza, in *Soledades,* dall'intimità dell'io, che, secondo il prologo alle *Escogidas,* s'immerge per destino e volontà nella

«corriente de vida», nelle «vivas aguas de la vida». Questo prelinguistico germinale-conativo non è un puro assoluto *a priori,* inteso a una degustazione ludico-edonistica ferale della natura e di se medisimo che la introietta, ma un dono e un abbandono all'altro da sé per un approfondimento e ampliamento dello stesso io che in sé si trascende senza alienarsi, sola condizione per attingere le comuni «idee cordiali» e gli «universali del sentimento». Con questo processo d'intimizzazione comunitaria Machado in *Campos de Castilla* cantava la patria storica, attuale e naturale nel bene e nel male con lode, esortazione, sarcasmo a volte, scrutandone il tesoro celato e il *mysterium iniquitatis* razziale e storico, «mosaico», nella *Tierra de Alvargonzález,* in *Un criminal,* nel proprio *Fragmento de pesadilla,* in *El quinto detenido,* passato e domani effimero, la giovane Spagna in pace, il gran pagano e santo fratello Don Guido, il canto folclorico, la sapienza popolare nei proverbi e cantari, le «madrecitas en flor» nella stupenda *Pascua de Resurrección,* Demofonte simbolo della rinascita andalusa al fuoco della Dea della natura e del lavoro umano nel mirabile *Olivo del camino* alla testa di *Nuevas canciones.* Eroicizzava, come ho accennato, tra gli elogi e le glosse a Ronsard, come in un cielo mitico e quotidiano, sublime e giustamente temperato, persone esemplari della rinascita da Azorín a Francisco Giner, da Rubén Darío a Valle-Inclán, da Baroja a Pérez de Ayala, da Unamuno a Juan Ramón, ma anche umili figure, come il «buen amigo» Palacio, uomini del «campo», poveri emigranti. Dallo «esencial humano» Machado fa cantare la «copla» lamentosa nella *Tierra de Alvargonzález,* vichiana e romantica l'idea del popolo anonimo poeta come Omero, che in *Sobre la poesía* conia l'archetipo della nave cava per tutti i popoli navigatori, «il cieco e meraviglioso poeta» nelle lettere a Guiomar, autore dell'«immortale esametro» sulla generazione delle foglie come quella degli uomini nel XII del *Juan de Mairena.*

Quanto piú lo spirito poetico machadiano si espande e si oggettiva, tanto piú rifluisce in se stesso, alle origini dell'atto creativo di frontiera, accresciuta l'esperienza vitale dell'Essere con quelle che ho citato «idee cordiali» e «universali del sentimento». Il sogno si confronta con la realtà e nel ritorno è un altro sogno: metafora della speranza nella disperazione, futuro nel presente, credenza nella stessa scepsi, ascesa agli archetipi platonico-cristiani dall'esperienza della vita vissuta nei suoi minimi e istanti di letizia e dolore.

Nei momenti piú graziati la sintassi del canto machadiano si riduce alle pure sostanze dei nomi esclamati da un amore ardente e straziante. Ad es., nella serie dei *Campos de Soria,* ai vertici della lirica di Machado, si danno tali momenti d'estasi ineffabile innanzi ad apparizioni creaturali, come tagli tra il tempo e l eterno, emergendo la parola al limite del silenzio come da un pudore che teme di corrompere il sacro dell'umano e della natura:

«¡Las figuras del campo sobre el cielo! [...] —tal el golpe de un hacha sobre el leño [...] Soria, ciudad castellana/¡tan bella bajo la luna! [...] tardes de Soria [...] ¡Colinas plateadas,/grises alcores, cárdenas roqueadas!... [...]». Quando leggevo questi versi per la prima volta, rammentavo i «nomi, evocazioni pure» di Ungaretti. La peregrinazione del poeta augurante e benedicente si fa concorde con gli esseri amati in un crescendo patetico-musicale: «hoy siento por vosotros; en el fondo/del

corazón, tristeza,/tristeza que es amor [...] conmigo vais [...] que el sol de España os llene/de alegría, de luz y de tristeza!».

La fusione tra soggetto e oggetto, amante e amato, sembra incredibile al poeta commosso, esprimendosi in una interrogazione circa l'iniziativa di quelle creature verso il poeta o che questi li abbia scovati dal profondo della sua anima: «me habéis llegado al alma,/¿o acaso estabais en el fondo de ella?».

Al centro della poetica machadiana in prosa e in verso sta il sentimento del tempo, titolo del secondo libro di Ungaretti e nucleo della poetica novecentesca. Il *Poema de un día,* che attacca con «Heme aquí, profesor» e continua in un allucinato presente come l'*Allegria* dello stesso Ungaretti, è esempio di sincronia del soggetto generale con il se stesso vivente, del poetare nell'istante del vissuto, ridotto quasi a zero il tempo di elaborazione tecnica; ne è figura metrica il ritmo ottosillabico polistrofico, rotto, incessante, precipite, nel contrappunto tra gli elementi esterni condizionanti e l'anima passiva e che istantaneamente reagisce. Gli esseri soriani, abbiamo visto, s'accordavano, compagni di viaggio, con il poeta; qui, invece, si ha sfasamento tra tempo esterno e tempo interiore, tra l'animico e il meccanico: «monotonía,/que mide un tiempo vacío [...] Pero ¿tu hora es la mía?/¿Tu tiempo, reloj, el mío?».

E' una scrittura diaristica-performativa, presentistica, coscienziale dei dati immediati di Bergson e degli *Incidentes domésticos* di Unamuno, entrambi citati nel poema: «Este Bergson es un tuno [...] Unamuno [...] el dilecto/predilecto/de esta España que se agita».

Machado aveva appreso da Bergson la durata interiore eterogenea, qualitativa, non deterministica; ma non bastava, paventando una dissoluzione irrelata dei puri elementi coscienziali scissi dall'essere. Unamuno gli offriva la soluzione tra essere ed esistente. Gli *Incidentes domésticos* citati alternano tempo ed eterno, l'*hic et nunc* e il suo significato immanente e nel contempo trascendente nel suo incarnarsi temporale. Da una parte:

«Tendido yo en la cama [...] junto a mí [...] yacía el niño [...] encorvadas las tres [...] Y yo tendí mi diestra/para tocar su cuerpo [...] Es de noche, en mi estudio [...] Y me digo [...] tiemblo de terminar estos renglones [...]», ecc.

Dall'altra:

«Una visión de eternidad fingían [...] un símbolo de vida [...] Sentí la eternidad [...] Los terminé y aún vivo», ecc.

Mutuati dalla matrice unamuniana, approfonditi e personalizzati, si costituiscono le costanti supreme di Machado, gli archetipi platonico-evangelici filosoficamente elaborati nei sedici scritti dei *Complementarios* dal 1912 al 1916. In *Espacio y tiempo* del '15 si fissa per sempre la concezione della radicale eterogeneità dell'essere ideale-noumerico, ricevuta dal pensiero kantiano; essere estraneo alla costruzione trascendentale, razionale-fenomenica astraente e disoggettivante, fondatrice della scienza e della prassi, da cui, per esclusione della zona dell'essere, il totalitarismo meccanicistico, psicologistico e meramente sperimentale. All'opposto in Bergson trovava la cieca corrente vitale; in Leibniz e Schopenhauer il mondo, non solo cieco, ma senza testa né volontà. L'essere eterogeneo, tra l'estetica trascendentale kantiana

e il monadismo leibniziano, si conferma in *Sobre la objetividad* del '23; tale oggettività ne è il rovescio confuso e stinto, esistendo realmente soltanto le coscienze individuali, varie e uniche, integrali e incommensurabili tra loro, comunicanti con un atto d'amore e sacrificio dal nucleo del loro essere omogeneo.

Così Machado, nel fondare con l'atto d'amore il divino immanente nel singolo cuore umano, cercò una terza dimensione intuitivo-unitiva rispetto alla teologia analogica, etico-razionale, di Kant e alla conoscitiva tomista da un principio assoluto extrafenomenico, ma non meno razionale, *per speculum et in aenigmate.* Se assegnò alla poesia una funzione rivelatrice, la purificò d'ogni intenzione esteticistica, di che è testimone il suo spirito comunitario, continuo, generoso, fino al sacrificio della stessa poesia.

Negli anni 1922-1924, concluse le *Nuevas canciones* in continuità con il *Cancionero apócrifo* del 1925-1936, la meditazione in prosa di Machado estrae e compie il sistema filosofico dalla esperienza poetica di *Campos de Castilla* dal 1907, e delle stesse *Nuevas canciones,* dal 1917. I testi principali sono *Sobre literatura rusa* del '22 e *Problemas de la lírica* del '24. Piú sistematico questo secondo scritto, dove Machado si districa e si salva dalla doppia tara novantottesca dell'individualismo scettico-anarcoide e dalla modernista del puro io irrelato. E' la scoperta del «tercer mundo» né soggettivo né oggettivo, il mondo «de los otros yo», non speculare né riflesso, che non si raggiunge né con la pura intuizione bergsoniana né con la ragione speculativa kantiana, matematica e quantitativa, ma con un teorico-sperato atto d'amore dei vari io complementari tra loro, per iniziativa concorde di ciascuno di essi. Non si pensi a un sistema tetragono e fideistico. Se la prosa meditativa è abbastanza costante, alla superficie della poesia emergono di quando in quando accenti maledetti e sinistri del vecchio «hastío», e «sombra negra; tarde horrible; tarde parda y fría; pobre melancolía; mala tristeza; muerta mi alma y vieja; bostezo universal; tarde cenicienta y mustia; tarde mustia y desabrida», ecc. Si ripete il rischio d'entropia, sofferto nelle «galerías del alma» di *Soledades.* A furia di disostantivare l'essere d'ogni scoria cosmica, la «lira pitagórica» è inudibile nel suo silenzio e «el mundo es, un momento,/transparente, vacío, ciego, alalo» (CVI, VII), restando solo l'aura emotiva dell'anima del poeta. Ma anche nella prosa non manca qualche indizio della crisi di cui diremo avanti. Ad es., nell'appunto del '24, *El Siglo XIX,* ci appare uno Schopenhauer tra «ciega voluntad cósmica» e «ser volente»; ci basti rilevare che tale «ser volente» capta una «*realidad distinta* [...] con un latido que le llega de las raíces del ser».

Centrale è il discorso sulla letteratura russa; ivi il termine «literatura» acquista, come nella mia generazione, un profondo significato vitale e conoscitivo, anzi metafisico verso il complesso essere-anima, come la poesia-conoscenza nei ricordati filosofi-poeti romantici, quindi nei simbolisti fino alla ermeneutica esistenzialista di Dilthey, Heidegger, Gadamer. Machado accenna ai popoli eredi delle due forme di universalità: l'ellenica intellettualistica che da Platone s'inoltra fino a Cartesio, e la cristiana dell'Evangelo con la sua «honda revelación del amor fraterno». L'evangelica si riscontra unica ed esclusiva nella letteratura russa, esente da ogni razionalismo e quindi piú profonda nel suo eros eucaristico: figlia dell'amore, comunione tra i cuori

umani, compassione, carità, dolore-pietà, umanità intera in ciascun uomo, misticismo in solitudine, ecc. Sintesi dell'anima russa è Tolstoj abbinato a Unamuno; al narratore russo «le preocupa —como a nuestro egregio Unamuno— el problema esencial, el del último destino del hombre. [...]Su religiosidad es mística, porque busca a Dios por el camino del amor. Su misticismo es cristiano». Risvolto negativo sono utilitarismo e edonismo di Francia, Germania, Inghilterra, Italia; e contro questo mondo della quantità e del denato s'appuntano gli strali della parte satirica, umoristica, della poesia machadiana; sono i negativi riassunti nel «sueño epicúreo», quando individui e genti dimenticano il «sentimento tragico della vita» del «gran Unamuno»; e unamuniana, come orsiana, è la concezione del Cristo universale ed eterno; e si veda la lettera del 1913 da Baeza sul *Cristo de Palencia,* «el Cristo precristiano y postcristiano» (p. 1.533); si guardi soprattutto la lettera del '18 sull'*Abel Sánchez,* dove invita Unamuno a scrivere il suo romanzo cristiano nel mentre ne traccia le linee principali, che disegnano il proprio «complementario» o «otro» sinonimo di «apócrifo» nel dover essere ideale:

«Mi hermano no es una creación mía ni trozo alguno de mí mismo; para amarlo he de poner mi amor en él y no en mí; él es igual a mí, pero es otro que yo, la semejanza no proviene de nosotros sino del padre que nos engendró. [...] Con el inmenso amor que sientes por ti mismo —creo yo leer en Jesús— ama a tu hermano, que es igual a ti, pero que no eres tú [...] pero lo que hay de común entre vosotros es la sangre de Dios mismo, vuestro padre./Tal me parece el sentido del Evangelio y la gran revelación del Cristo, el verdadero trasmutador de valores. [...] Cuando reconozco que hay otros yo, que no soy yo mismo ni es obra mía, caigo en la cuenta de que Dios existe y de que debo de creer en él como en el padre» (pp. 1.601-1.602).

Sono frasi piú volte versificate, e basti percorrere *Proverbios y cantares.* C'importa ora appurare il confronto tra l'aspetto teologico e antropologico (in senso etimologico), ossia la relazione tra Cristo e il Padre, nel quale l'io e l'altro si debbono riconoscere e amare, provenendo entrambi da Lui. L'educazione familiare, scolastica, culturale di Machado si formò nella corrente krausista, istituzionale, novantottista d'impronta liberale e illuministica con venature socialiste e teiste. Nel prologo a *Helénicas* di Ayuso rammenta Sanz del Río, fondatore della scuola krausista, Pérez de la Mata, robusto pollone del krausismo e il «maestro Giner». Se in questi maestri non mancano istanze cristiane, specialmente in Giner, restano generiche, omogeneizzate nell'umanismo religioso di fondo. L'evangelismo e, in particolare, la persona del Cristo, fomentata dalla lezione di Unamuno e piú tardi di Tolstoj, furono insorgenza e dramma intimo di Machado, essenziale e volontaristico in senso scotista. Non disponiamo di nessun dato circa una conversione positiva, e quindi restiamo in una sorta di zona di frontiera ch'io definirei *mistica del desiderio,* produttrice della maggiore poesia occidentale di questo secolo.

La *imitatio Christi* si verifica sul piano della scrittura nell'accennato significato profondo che Machado conferiva al termine «literatura». L'Evangelo, pertanto, è umana scrittura che integra i Dialoghi platonici come il *Juan de Mairena* di lui Machado. La triplice proporzione sarebbe la seguente: Platone sta a Socrate come

gli Evangelisti stanno a Cristo, come Antonio Machado sta a Juan de Mairena, che sarebbe a sua volta il Platone e l'Evangelista di Abel Martín. Si aggiunga un'immagine cristiana di Don Chisciotte per influsso, naturalmente, di Unamuno, essendo in gioco l'apocrifo machadiano, per cui tutta la teologia di Machado sarebbe apocrifa, una «ficción» come «historia verdadera» nel titolo del libro cervantino:

«Extraño y maravilloso mundo ese de la ficción cervantina con su doble espacio y doble tiempo [...] dos conciencias [...] dos mónades de ventanas abiertas [...] que dialogan [...] precedentes [...] diálogo [...] de Sócrates en Platón y [...] de Cristo en los evangelios» (p. 1.797, a. 1.931).

Il Padre sovrastante a mezzo di pur rari contesti si chiarisce nella sua duplice accezione: è il Dio dell'Antico Testamento, anteriore al «clima fraterno que trajo el Cristo al mundo», parallelo del «Sócrates» che «descubre la razón» (p. 1.774, a. 1.930), pur diverso in quanto estraneo, negativo, rispetto al platonismo propizio a cristianizzarsi, anzi necessario alla detta integrazione di ragione e amore; è il Dio combattuto dal Cristo, il Dio mosaico e marxista (*Juan de Mairena*, p. 2.104), delle «leyes» e «virtudes del bíblico semental humano», degli «ímpetus de la naturaleza» ed «eros genesíaco» (p. 1.774).

Ancora nel *Juan de Mairena* un passo sintetico sulla congiunzione Socrate-Cristo e sulla rivolta di Cristo contro il Padre:

«No basta la razón, el invento socrático [...] precisa también la comunión cordial [...] tal fue la hazaña de Cristo [...] prometeico y, en cierto sentido, satánica. Para mi maestro Abel Martín fue el Cristo un ángel díscolo, un menor en rebeldía contra la norma del Padre. Dicho de otro modo: fue el Cristo un hombre que se hizo Dios para expiar en la cruz el gran pecado de la Divinidad [...] contra la ley del Dios de Israel» (p. 1.968). «Le estorbaba [a Cristo] la divinidad» (p. 2.351, a. 1.937), «la humanidad produce muy tarde hombres profundos [...] Buda, Sócrates, Cristo» (p. 258, a. 1.938).

Il testo teologico piú lucido e consequenziale è il paragrafo del *Juan de Mairena* postumo, *Sobre una filosofía cristiana* (pp. 2.324-2.325). Procede per dicotomie ed esclusioni al cuore dell'eresia abelmartinesca, esposta e, in definitiva, approvata dal discepolo Juan de Mairena. Cominciamo dalle esclusioni: aristotelismo e cattolicesimo aristotelico, biblicismo semitico, di cui abbiamo discorso, restano due tesi positive, diverse, ma infine congruenti sulla sostanziale divinità del Cristo: l'ortodossa con la investigazione storica e interpretazione dei testi dogmatici, entrambe inutili:

«el Cristo fue el divino Verbo encarnado milagrosamente en las entrañas vírgenes de María, y salido al mundo para expiar en él los pecados del hombre, que es la versión ortodoxa, difícil de comprender, pero no exenta de fecundidad»,

o la eretica:

«fue, por el contrario, el hombre que se hace Dios, *deviene* Dios para expiar en la Cruz los pecados más graves de la divinidad misma que es la versión heterodoxa, y no menos profunda, de mi maestro».

Messa in salvo la divinità del Cristo nelle due tesi e ammesso che sarebbe desiderabile eliminarne una, è abbastanza palese che Mairena propende verso la abelmartinesca in vista della «esencia cristiana en toda su pureza y originalidad», al

punto che occorrerebbe depurare gli stessi Evangeli di residua «escoria mosaica».

Altri vorrà cercare negli eterodossi di Menéndez Pelayo a quale tipo di gnosi attinge Machado per un Dio che ha sbagliato la creazione e tradito l'essere, restato eterogeneo a esso mondo creato per le filosofie naturalistiche e positivistiche, l'essere raggiungibile solo con l'amore fraterno insegnato dal sacrificio del Cristo ribelle e luciferino; in una certa quaternità gnostica, dato il Padre, Cristo è separato dal suo fratello Satana, fungendo lo Spirito da amore contestato tra i due fratelli opposti, e si veda *Saggio d'interpretazione del dogma della Trinità* di C. G. Jung, in *Psicologia e religione,* Boringhieri, Torino, 1970. Sulla rivolta del Figlio e sulla corrente demonistica dal Lucifero miltoniamo, interpretato da William Blake, a Victor Hugo, Baudelaire, Nerval, Rimbaud, Carducci, ideologia retrostante al laicismo immanentista-illuminista dell'umanismo liberale convertitosi al socialismo premarxista, rimando al mio studio, *«L'angelo nero» e il demonismo nella poesia montaliana,* in *Due saggi* [...], Milella, Lecce 1977; sulla gnosi settecentesca degli illuminati, implicata la massoneria, nella elaborazione poetica di Nerval, specie nei riguardi di Gesú vittima del Padre tiranno, si veda la mia edizione di Gérard de Nerval, *Le figlie del fuoco* [...], Guanda, Milano 1979. L'attenzione di Machado per «las entrañas vírgenes de María», del tutto anomala rispetto a detta gnosi, si riscontra nel campo semantico personale del «casto» e del «virgíneo», di cui diremo avanti.

* * *

Distinto, anzi opposto al Dio mosaico, e desiderato, il Dio evangelico, Dio-Cristo, immanente, vissuto, incorporato nella persona singola che dal suo interno coincide con l'altro, il fratello complementare: percorre tutta l'opera machadiana. Abbiamo ricordato l'educazione krausista, istituzionale e illuministica-posivista riformata dalla esistenzialista-religiosa di Unamuno, risalendo a Kierkegaard e alla mistica spagnola ripresa dallo stesso Unamuno («¡Teresa, alma de fuego/Juan de la Cruz, espíritu de llama», CXXXVI, xx). L'agonia unamuniana (in senso greco cristianizzato) rivive in Machado nel «luchar» di Dio e dell'uomo tra loro: «Todo hombre [...] lucha con Dios» (CXXXVI, xxviii) e «el Señor pelea» (CXLI, 44). Questo grandioso e intimo combattimento reciproco «a brazo partido» comincia da *Soledades* e sembra marchiare un mutuo desiderio di umanizzazione da parte di Dio e viceversa, come se l'uomo lo aiuti a farsi Cristo, a uscire dalla nebbia e a cedere il suo imperio terribile e irrazionale, entrambi in lotta comune contro il fato e la natura, da cui sono soggiogati. Il poeta maledice il suo destino e sa che «un Dios más fuerte/con la sustancia inmortal está jugando a la muerte» (XVIII); nella LIX una fontana gli fluisce nel cuore e alla fine sente la felice illusione «que era Dios lo que tenía/dentro de mi corazón»; nella LXXXIV la giovinezza eterna e il ricordo di qualche allegria stanno nella volontà di Dio; nella LXXVII il pover'uomo sognante «siempre buscando a Dios entre la niebla».

Il titolo *Soledades* è un plurale sintetico come *celos, amores, alegrías, gozos,* ecc., nella tradizione *cancioneril* proseguita nella italianista e manierista; in Góngora è un plurale *(primera, segunda Soledad).* E quindi, un sinonimo di *melancolía,*

soledad, titoli di sillogi di Juan Ramón (anzi, *soledad sonora*), che ha anche *tristeza, recogimiento, nostalgia, soledad,* i plurali *remembranzas, arias tristes, recuerdos sentimentales.* Poco o per nulla traducibile in italiano, così al singolare, che s'accompagna a un segnacaso *(in...)*, come al plurale, che si usa per il luogo, non per lo stato d'animo («Le solitudini degli anacoreti», T.-B.). Rubén Darío ha solo due titoli: *La tristeza* e *Melancolía.* Salvador Rueda: *La soledad, Lamentaciones* e, in particolare, i cinque sonetti di *La soledad es la fuerza,* dove «la soledad» ha senso eucaristico, infuso nel poeta, del «Jesús en el Calvario [...] mudo, y pobre, y triste, y solitario».

Questo motivo, che nel Rueda resta entusiasta ed esterno, è il *meollo* delle *Soledades* machadiane dentro il genere della «melancolía» romantica e modernista, già in parte seccata del suo languore dall'umor nero novantottesco. Ancora di maniera il campo semantico religioso del *Preludio* (XX): «un santo amor; un dulce salmo; mi viejo atril; las notas del órgano; la mirra y el incienso salmodiarán; mi rezar», riscattato il poema dall'ultimo verso:

y la palabra blanca se elevará al altar.

Voglio dire che Machado non forza il genere modernista, ma lo depura gradualmente dall'interno per tentare la sua «solitudine» nella stessa cella monacale della maniera decadentista, regredendo a un eremo, «hermita» o «desierto» d'anima, dove essa «solitudine» si fa laicamente analoga dello stato mistico intenzionale di «oración»: «quien habla solo espera hablar a Dios un día» (XCVII, 26).

* * *

Siamo entrati in *Campos de Castilla,* dove Dio, allevato nell'io formato dall'averlo formato, si amplia nel paese e nel popolo ispanici senza sortire dall'io, nelle ferree maglie della poesia: «un pueblo que ponía a Dios sobre la guerra» (XCVIII, 48) contro la «sombra de Caín» che «cruza errante» (IC, 32): la Spagna satanica dei suoi errori sanguinosi e sanguinari: «El numen de estos campos es sanguinario y fiero» (*ib.*, 25). La CI è dedicata a *El Dios ibero* con un «gloria a ti» lungo il poema in andamento anaforico-letanico; è il «Señor» di «doble faz», «paternal» e «cruento», oggetto di «oración, blasfemia y alabanza», specchio concavo del poeta, concordando i rispettivi sintagmi. Il tutto si svolge sulla «rueda del año» del lavoro campestre. Termina con la previsione del suggello dell'arte significante e catartica: il «Dios hispano» inciso dall'«hombre ibero» nella quercia castigliana. Altre immagini: il folle nei campi di Dio (CVI, 23), il Dio custodito dalle genti dell'altipiano numantino come «cristianas viejas» (CXIII, 141-142).

Circa la «doble faz» ricordiamo «Faces de Dios», uno dei *Nombres de Cristo* di Fray Luis de León, poeta prediletto da Machado; il Maestro León enarra le tre volte, in cui il Verbo divino si mostrò e tornerà a mostrarsi al mondo per donare luce e salute al popolo ebraico; così Machado nell'angoscia per la salvezza del suo popolo confida nella parola di Dio («sólo Dios habla», cit.) e nella rivelazione del sacro volto: «¿Quién ha visto la faz al Dios hispano?» (CI, 63). Nell'ultima quartina della

CLVIII di *Nuevas Canciones:* «Y tú, Señor, por quien todos/vemos y que ves las almas,/dinos si todos, un día,/hemos de verte la cara». Il segno maggiore della disperazione e morte di corpo e anima è la non-visione di Dio, dolore esulcerato dal volto dell'amata che nulla riflette (CLXIV, 1):

> ¿Y vio el rostro de Dios? Vio el de su amada.
> Gritó: ¡Morir en esta sierra fría!

Un sonetto terribile, di totale desolazione, nel solco della perdita di Leonor. Tornando a *Campos de Castilla,* la cara sembianza è evocata nelle dieci poesie centrali (CXVIII-CXXVII). Nella prima (CXVIII) viene introiettata in funzione simbolica della pena per l'assente che si proietta negli esseri della natura dalle vecchie muraglie alla luna ansante; prepara alla figurazione dello scontro tra le due volontà divina e umana, entrambe sconfitte, uno dei piú acuti momenti della separazione tra uomo e Dio:

> Señor, ya me arrancaste lo que yo más quería.
> Oye, otra vez, Dios mío, mi corazón clamar.
> Tu voluntad se hizo, Señor contra la mía.
> Señor, ya estamos solos mi corazón y el mar.

Nella CXX l'amarezza si identifica con Leonor: ciò che di lei è rimasto: «no todo/se lo ha tragado la tierra». Nelle due seguenti conversa con lei nel comune paesaggio soriano; nella seconda una variante di quel che resta dell'amata, una finzione d'immortalità: «Vive, esperanza, ¡quién sabe/lo que se traga la tierra!». Segue il racconto della morte personificata, Parca che recide il filo della vita d'entrambi. Nella XXIV torna l'«amargura» con la «esperanza de Ella...», la maiuscola indicativa d'una trascendenza, che sacralizzata si fa terrestre e come universale nei due versi finali della CXX:

> Un día tornarán, con la luz de fondo ungidos,
> los cuerpos virginales a la orilla vieja.

Nella seguente prega l'amico Palacio di salire all'«alto Espino donde está su tierra».

Ristoratasi l'anima machadiana alla memoria e presenza eterna dell'amata, non piú sola con quel mare simbolo d'abisso e disperazione, il poeta riprende il canto epico-lirico all'esterno della natura e dell'uomo, benedicendo il Signore della pioggia fecondatrice dell'arida Spagna (CXXVIII), insieme coi seminatori (CXXX), il Signore dei focolari e delle anime della terra d'uliveti (CXXXII). L'*imago* di Leonor, parodica della Vergine («las entrañas vírgenes de María», «los cuerpos virginales»...), si è fatta dantescamente mediatrice e testimone fra cielo e terra della presenza divina, che trascorre nei *Proverbios y cantares* (CXXXI) e nelle *Parábolas* (CXXXII) secondo il genere epigrammatico erasmiano dell'apoftegma alle fonti

del folclore nazionale; Machado, poeta combattente rubendariano e ignaziano (il Loyola citato nella CLI) della *España en paz,* che ha rifiutato l'immondo e fratricida conflitto: nella XXXIV Dio è diventato finalmente Gesú, di cui l'uomo s'intride (Unamuno «sabe a Jesús», CLI, 26); la sua vera «palabra», oltre perdono-amore-carità, l'evangelico «Velad», imperativo che ritorna nelle poesie della guerra scritte sul fronte, cosí come ritornano due altre esortazioni, «¡Alerta!», gridata dallo stesso Dio al poeta, e «¡Despierta!», gridata dal poeta a Dio nella XLVI. Dios è raffigurato eroe rubendariano o Santiago di Fray Luis «como una fragua/de fuego [...] como un forjador de espadas,/como un bruñidor de acero» (XXXIII). La V delle *Parábolas* s'intitola *Profesión de fe* una delle piú alte preghiere della cristianità, *professio fidei* parodiata da un poeta laico, nella mutua tensione creativa tra uomo e Dio, tra i simboli reali del mare e dell'anima; il nucleo della preghiera sta nella richiesta a Dio della fede quale scambio per averlo creato cosí come da Lui è stato creato. Qui Machado rappresenta la nuova dialettica mistica, che dai filosofi romantici (Schelling...) passa agli spiritualisti e contingentisti francesi, e ai modernisti, cui attinse il nostro Montale attraverso Boine e il primo Rebora; ed è la via per una riconciliazione con la natura:

Dios no es el mar, está en el mar; riela
como luna en el agua, o aparece
como una blanca vela;
en el mar se despierta o se adormece.
Creó la mar, y nace
de la mar cual la nube y la tormenta;
es el Criador y la criatura lo hace;
su aliento es alma, y por el alma alienta.
Yo he de hacerte, mi Dios, cual tú me hiciste,
y para darte el alma que me diste
en mí te he de crear. Que el puro río
de caridad que fluye eternamente,
fluya en mi corazón. ¡Seca, Dios mío,
de una fe sin amor la turbia fuente!

Segue nella VI la Trinità machadiana unificata nel «Dios verdadero» secondo le tre persone che stanno dentro l'uomo: il Dio che portiamo in noi, che noi facciamo e che noi cerchiano senza mai trovarlo.

* * *

Soltanto in questa radice d'umanismo teologico è possibile tentare di sciogliere il mistero biografico, spirituale e quindi poetico dell'apocrifo machadiano sul fondamento della eterogeneità dell'essere e dell'altro complementare dell'io. Il poeta come un Dio si mette a fabbricare poeti invece di poesie, ossia crea poesie di essi poeti con quella che Kierkegaard chiamava «passione del possibile». Questa furia

creativa da un'ottantina di apocrifi si riduce a due: Abel Martín e al suo alunno Juan de Mairena, che resta solo dopo la morte del suo maestro. Lo stesso apocrifo è termine biblico dei libri non canonici, e letterario cervantino; attraverso le note dell'occulto e dell'esoterico, ha valore di verità, della storia come avrebbe dovuto avvenire, sottratta alla natura e alla storia veramente apocrifa nel senso di falsa, errata, Il *Don Chisciotte* è «historia verdadera». Il rischio è ancora quello di *Soledades:* la moltiplicazione degli altri come mere proiezioni dell'io, da cui il tono umorale-burlesco e la detta riduzione del numero di essi poeti apocrifi.

Ci giova, pertanto, concentrarci nella zona finale del *Cancionero apócrifo.* La mistica abelmartiniana, quasi eckartiana, configura Dio quale proiezione del limite dell'uomo: «nada o cero absoluto», «cero divino», il grande occhio che vede tutto nel vedere se stesso; si perviene a un punto estremo, ambiguo d'una totale nullificazione del Noumeno scorporato della minima crosta mondana. Detto tra parentesi, è avvenuta nel frattempo la morte della seconda donna amata, o meglio, di lei come oggetto dell'amore irrealizzabile; da una parte Guiomar ha idealizzato l'amore senza materia; dall'altro, il corpo infermo del poeta ne ha esasperato a vuoto la fisicità erotica, come nelle canzoni a lei dedicate:

«Tu boca [...] tu mano [...] besar tus labios y apresar tus senos» (CLXXIII), «tu carne rosa y morena [...] tu voz [...] tu zarcillo en mi boca» (CLXXIV).

Alla base è mancata a Machado, per fortuna della poesia, una chiara distinzione tra la natura oggettiva e la medesima percepita e formalizzata dalle categorie della ragione kantiana, da cui la estraneità dell'essere da captare solo con l'amore. Ma quale amore? Il «culto a la mujer» di Abel Martín pone la donna come «anverso del ser», il diritto della medaglia dell'essere, illusione di un «hombre en extremo erótico» (LXVII, IV-V). Dall'esperienza etero ed autoerotica (Abel Martín «mujeriego [...] y, acaso, también onanista») il poeta si pone il quesito: «¿Cómo es posible el objeto erótico?» (p. 674).

La parentesi, tra biografica e «metaerotica», ci è servita a capire l'involuzione finale della metafisica dell'essere, cosí puro e smaterializzato da non soffrire nessun investimento mondano: «el amor, como tal, no encuentra objeto; dicho líricamente: la amada es imposible» (p. 686) e nella seconda canzone a Guiomar: «No prueba nada,/contra el amor, que la amada/no haya existido jamás».

In tal guisa la disoggettivazione porta a un ripiegamento in un Dio scontenutizzato e informale. Nel *Diálogo entre Dios y el Santo* (p. 688), il Santo si è costituito al di dentro una «noche», diciamo oscura, affinché risplenda la luce divina, da cui la lepida risposta di Dio: anche le lucciole son cosa sua. E ancora: «Ni Dios está en el mundo, ni la verdad en la conciencia del hombre». Abel Martín inventò sino a ventisette forme di oggettività, che si concludono nel «*serse*» del poeta e, infine, nel «*pensarse como no es*» (p. 689), immane fatica senz'esito, con la coscienza del gioco dialettico.

In quest'aura patetico-umoristica si formano i poemi teologici d'assoluto acosmismo: *Al gran Cero, Al gran Pleno o Conciencia integral.* La metafisica conseguente di Juan de Mairena dichiara la cessione definitiva del mondo alla scienza e alla prassi: pragmatismo, sport, senechismo, cinema, adorazione della massa, superstizione

e retorica del lavoro. Nella riserva dell'essere solo *otium* e contemplazione; azione solo per la giustizia e la libertà.

In tal guisa la Musa di Machado si esaurisce e si sclerotizza nel tragico mysto e ludo della «Nada», il verso si rompe e balbetta in un delirio tautologico, fasciato dalla prosa filosofica nella CLXVII, fino al pianino di Meneses per *coplas* composte coralmente dal popolo innamorato. Eppure, in tale stato agonico e negativo non mancano insorgenze e sussulti di canto agonico eppur esultante, ispirato alla triade del Tempo, della Natura e dell'Eros come larve allegoriche, astrazioni platoniche, intese come vere realtà delle false corrispondenti nella caverna mondana: la «confianza» implorata da Abel Martín moribondo alla «Naturaleza» (CLXIX); e, morto il maestro, il poeta ne ripete le istanze teologiche in onore del Signore creatore del nulla e che ha scolpito la nostra ragione sulla fede (CLXX). Dopo gli appunti sulla geografia emotiva della Spagna, s'intesse la febbrile «madeja» della CLXVII, intitolata allo stesso Abel Martín, il «masón» e «sambenitado»: inferno di Dante, ritorno in sogno nel «barrio» labirintico dell'amore pubblico e in cerca della Manola, che conversa coi suoi mille innamorati, ora defunta pure lei. Cosí è morta anche la Venere Vagante, né c'è da pregare, soltanto andarsene; il conto è saldato: «...Sí, cuatro igual dos y dos» (ultimo verso della CLXXII), simbolo d'equazione finale nel nulla.

Qui s'inseriscono le due canzoni a Guiomar (CLXXIII e CLXXIV), pure lei apocrifa («Reo de haberte creado») d'una ideale-vera realtà, in complementarietà e unione sognate e frustrate nella falsa realtà: «En un jardín [...] se funden y complementan/nuestras horas» (CLXXIII, 21-23), «dos soledades en una» (*ib.*, 42), inseguiti dal Dio geloso e vendicativo. La storia vera d'un amore si conclude col mutuo oblio, sale dell'amore: «Para quererte te olvido [...] olvidando a tu poeta»; resta lei dipinta in un «daguerrotipo viejo», che è sempre l'ottocentesco dagherrotipo di *Soledades* (CXXXIV, 33-42). Termina il dittico guiomaresco con la personificazione allegorica del Dio come oblio, che fa nascere il fiore e la farfalla dalla «caroña orrible» della falsa vita reale, che è il miracolo della poesia, della mediatrice volontà del poeta, anch'egli allegorizzatosi nell'«ángel del poema»:

> Abre el rosal de la caroña horrible
> su olvido en flor, y extraña mariposa [...]
> se ha abierto un abanico de milagros
> —el ángel del poema lo ha querido—
> en la mano creadora del olvido...

Il poeta, anche lui apocrifo, celebra nella CLXXV la *Muerte de Abel Martín* identificandosi nella di lui morte. Le cicatrici sono illuminate da una fiammata di frontiera tra l'essere e il nulla, il miele dell'amore eguale al sacro oblio, soltanto all'uomo riservato il frutto dello zero: «pensaba/que Dios no le veía» (vv. 24-25), «el que todo lo ve no le miraba» (v. 67). La non-visione di lui da parte di Dio è nunzio della fine con la ricapitolazione di tutta una vita come accade ai moribondi: «Viví, dormí, soñé y hasta he creado [...]» (v. 50). Si chiude il cerchio delle incarnazioni fantasmatiche dell'archetipo materno: di *Soledades* la «fuente», la

«figurilla», le varie «figuras», la «imagen», la «fugitiva», la «doncellita», la «sombra [...] de un santo amor», la «hada», «Ella», la «noche», la «hermana triste», la «quimera», la «bendita ilusión», il «demonio de mi sueño», «mi compañera», «nuestra madre», «mi madre», la «misteriosa mano», ecc. Questi fantasmi si rigenerano nelle figure della patria e del «Dios ibero» in *Campos de Castilla:* genti dei campi, emigranti, creature della natura, Leonor e le «madrecitas en flor», compagni d'arte e di lavoro, fino a *Nuevas Canciones.* Tra la morte di Leonor, larvale sopravvivenza, e la delusa illusione di Guiomar —i due drammi dell'amore impossibile e negato—, ogni incarnazione reale e immaginaria gradualmente si concentra nel Dio unamuniano-tolstoiano personalizzato sino alla figura pura, acosmistica, del *Ser* coincidente con la *Nada,* la «pura sombra» di cui è pieno il bicchiere che Abel Martín moribondo porta alle labbra. L'ultima *imago* materna è quella della sua poesia, «la musa esquiva [...] la enlutada [...] la dama de sus calles, fugitiva,/la imposible al amor y siempre amada» col suo «frío desdén». E' la «muerte» che invano tenta di sorridergli. Riconosciamo di *Soledades* la «siempre fugitiva y siempre/cerca de mí, en negro manto [...] el desdeñoso gesto [...] belleza esquiva» (XVI), «la Muerte, al hombro la cuchilla,/[...] torva y esquelética./—Tal cuando yo era niño la soñaba—» (XVI), la «virgen esquiva y compañera» con la sua «aljaba negra» (XIX).

Si badi che con le stesse iniziali di Antonio Machado Martín si chiama Abel, che è il «muerto», l'assassino rappresentato in un «cartel» insieme con «Caín/fugitivo», mentre «los colegiales/estudian», di certo in un'aula d'Instituto soriano dove insegna il professore Machado appena giunto (V). Gli stessi scolari, «pequeños colegiales», tumultuano «al salir en desorden de la escuela» (III). Li rivediamo dodicenni dopo diciotto anni nel poema di Abel Martín cinquantenne, e siamo ora a Segovia da un anno:

los niños gritan, saltan, se pelean [...]
la algazara infantil, y el vocerío,
a la par, de sus doce en sus cincuenta!

Sembrano simboli demonici del mosaico «semental humano» a don Antonio «soltero»: «En su rincón, Martín el solitario» (v. 4), che implora (vv. 27-2):

ahógame esta mala gritería,
Señor, con las esencias de tu Nada.

E' il segno di Caino progenitore della maledetta razza umana del sangue, della pecunia e della guerra, stigmatizzato nella *Tierra de Alvargonzález* il complesso cainesco fratricida; lo stesso Caino, che, ritorna con la Guerra Civile (S. LXIII, II, 13-14):

¿o es, otra vez, Caín, sobre el planeta,
bajo tus alas, moscardón guerrero?

* * *

Sbarazzatosi degli apocrifi, d'ogni malumore tragico-grottesco, Machado, interamente riacquistatosi come da un incubo, detta il poema che chiude *Poesías completas, Otro clima.* Si è spento il canto delle «viejas horas», l'orante mormorio delle «alegrías enclaustradas»; forse nasce un nuovo mondo; s'intravedono sagome di «gigantes con escudos» e «torsos de esclavos» che si liberano; in fondo il «rayo de un camino [...]...». La *Nada* di Abel Martín è diventata un «nihil de fuego», che non è il nulla teologico, ma un minimo attivo, umano, di futuro sperato. Quei «gigantes con escudos» sono previsioni dei «gigantescos capitanes de nuestros días» sul fronte, insieme coi poeti García Lorca, celebrata la sua morte, Alberti, Prados, Morón; cosí restituito il canto epico di *Campos de Castilla.*

Riaffluisce la prosa nelle vesti del socratico Juan de Mairena, non piú apocrifo, ma pseudonimo; prosa quantitativamente enorme, pagine 600 contro le 14 delle poesie, ma i due generi qualitativamente equipollenti nella temperie umana del servizio poetico.

Nessun sincretismo, meno che mai compromesso, tra cristianesimo e socialismo; nulla di ideologico dove affermo (p. 244) il loro allearsi nell'intima coscienza dei popoli che si riconoscono e costruiscono una nuova storia. L'istanza sociale *sub specie* fraterna-evangelica è inerente alle origini della metafisica machadiana della eterogeneità dell'essere, della complementarietà umana nel Cristo quale simbolo reale dell'Unità.

La poesia di Machado porge un modello estremo dell'essere contro quello dell'avere, modello fallito e irrealizzato nella storia personale, agonia e morte di Abel Martín, che si fa esemplare imitazione del sacrificio del Cristo nella sua forma tragico-umoristica rinfocolata dalla identificazione del *Ser* con la *Nada.* Con questa esperienza platonico-evangelica Mairena si è preparato allo stato iniquo e satanico del tempo di guerra, dove il suo Cristo si elementarizza, comprendendo l'ondata necessaria di cinismo, materialismo, scetticismo, centro l'interessato spiritualismo che vernicia la falsa crociata del guilleniano Aggressore Generale.

* * *

Nella politica maireniana, dentro la sua matrice filosofico-letteraria, non si dà nessun sincretismo, meno che mai compromesso, tra cristianesimo evangelico e socialismo, compreso il marxista, sul quale abbiamo citato il giudizio negativo anteriore alla Guerra Civile. L'elemento sociale sta inerente alle origini della complementarietà fraterna nel modello del sacrificio del Cristo. Con la morte di Abel Martín la realizzazione mancata dell'eros individuale si pone a esaltazione del puro amore virtuale che s'incarna e si espande nella comunità in guerra.

Ho cercato cosí di riassumere e in qualche parte rielaborare l'*Estudio crítico,* ch'io già nella prima edizione Lerici avevo concepito e strutturato parallelo alla *Vida* e alla *Historia externa de los textos,* i tre studi interdipendenti e integrati dalle *Notas al texto y comentario,* come in una sinossi tra il tempo biografico delle cinque dimore vitali (Siviglia-Madrid, Soria, Baeza, Segovia-Madrid, Catalogna) e il tempo filosofico-poetico di simbolizzazione, catarsi e oggettivazione artistica di essi dati

biografici. A scanso di equivoci, solo i grandi poeti consentono questo accordo e sintesi di vita e poesia. Non c'è poesia di Machado che non abbia il suo necessario supporto d'occasione esistenziale; il prelinguistico è già linguistico durante il tragitto, sia la gita alle fonti del Duero che produce *La tierra de Alvargonzález,* sia quella alle fonti del Guadalquivir, o la morte di Giner e di Leonor «cuerpo presente» mentre la Parca, ricordavamo, recide il filo tra i due sposi, sia il ritorno da una delle varie escursioni sulla sierra del Guadarrama, quando si accorse che la Guerra Mondiale era inevitabile, donde il poema *España en paz* datato «10 de noviembre de 1914». Di conseguenza le *Poesías sueltas* sono distribuite secondo le quattro sezioni stabilite dal poeta nelle *Poesías completas* dalla III edizione, inserendo nelle *Nuevas canciones* il primo *Cancionero apócrifo* e aggiungendo una quinta sezione dedicata alle *Poesías de la guerra,* vergate sotto le bombe. Fin qui i due primi tomi. Nel terzo e quarto, d'accordo col mio collaboratore, tutte le prose sono schierate in stretto ordine cronologico, finché si è potuto, senza distinzione di generi, secondo una prima parte d'anteguerra (collaborazione a «la Caricatura», *Los complementarios, Cuaderno de literatura, Prosas sueltas*) e degli ultimi tre anni contigui col triennio del tempo di guerra, ossia l'insieme del *Mairena;* quindi una seconda parte delle *Prosas sueltas de la guerra.* Anche le prose sono fornite di *Notas al texto y comentario.* Dicevo delle lettere pur esse nell'ordine cronologico, essendo omogenee degli altri generi, di poetica, filosofia, critica letteraria, politica, ecc.

Nel *Prólogo* ho espresso il mio debito e riconoscimento ai machadisti di tutto il mondo. Esiste una Fundación Antonio Machado, che ha protetto l'edizione Espasa-Calpe, ma noi machadisti non siamo una consorteria di tipo stendhaliano, tentiamo di essere «hombres buenos» come don Antonio. La bibliografia copre 175 pagine con intenzione esaustiva. Non mi sono sentito col mio collaboratore di operare una selezione, cosí nelle riproduzioni dei testi come nella parte critica, qualche riduzione solo negli omaggi poetici. Nel minimo contributo bibliografico si scopre una notizia inedita o un dato sulla fortuna o una scintilla di critica; a tal punto l'alta e umana poesia di Machado è cogente, prensile, incantatrice sul piú umile lettore.

Il quinto tomo, pur esso assistito dal competente consiglio redazionale, linguistico e tecnico del direttore della collana, don Víctor García de la Concha, conterrà, previa riedizione corretta dei quattro volumi, gli indici particolari: dei nomi propri di qualunque specie, dei concetti, metrico, cronologico dei testi, la concordanza degli stessi citati, dei titoli. Ma la novità maggiore sarà la raccolta degli inediti dimenticati e venuti alla luce nel frattempo; per mole e importanza i *Cuadernos* e fogli sparsi del fondo burgense presso la Institución Fernán González, diretto da don Ernesto Ruiz y González de Linares; fondo ottenuto per interessamento e mediazione presso detta Institución; vi sarà illustrato dal collega Chiappini per le prose. Io desidero accennare che trattasi del laboratorio di Machado, molto mescolato e purtroppo decurtato, *letra* non di rado di ardua lettura o del tutto illeggibile in sé o per cancellatura totale dell'autore, mutilazioni, ecc. Le grafie sono piú di una, stranamente diverse tra loro, pur autentiche per ricorrenza e per organicità delle lezioni varianti; tale diversità quasi riproduca la disintegrazione apocrifa della

personalità machadiana. Stiamo cercando di orientarci. Io, che curerò la parte poetica, l'ho divisa in *Poesías inéditas* (poco piú d'una quarantina) e *Poesías éditas variantes:* 7 di *Soledades,* 28 di *Campos de Castilla,* 20 di *Nuevas canciones,* 2 del *Cancionero apócrifo* e 1, *El crimen fue en Granada,* delle *Poesías de la guerra.*

Quanto alle poesie inedite, non mancano preziose novità, come una dedicata ad Azorín in duplice versione, una variazione sull'acqua clessidra del pianeta, *A la muerte,* le «*Tres jóvenes doncellas*», quattro bellissimi *Sonetos,* molti *proverbios, cantares, epigramas.* Ma la parte piú interessante concerne il campo complesso e intricato delle varianti del centro baezano-segoviano: ci mostra il modo machadiano di lavorare a conferma dell'apparato critico già esistente, ma alle radici dell'espressione artistica tra sofferenza, deviazione, pentimento, e scatto felice; un lavoro quasi di artigianato per nuclei e temi spostabili e commutabili, restando ferma la centralità del soggetto creatore. Indicativa la fattura tormentata e complicata di *El Dios íbero* (CI), *Un criminal* (CVIII), *Campos de Soria, La tierra de Alvargonzález* (CXIV), *Poema de un día* (CXXVIII), *Noviembre 1913* (CXXIX), *El mañana efímero* (CXXXV), *Proverbios y cantares* (CXXXVI), *Desde mi rincón* (CXLIII), *Proverbios y cantares* (CLXI). Le varianti possono implicare fitte serie di versi che ho trascritto fuori apparato. Si perviene al delirio variantistico. Ad es., una breve poesia ottosillabica subisce 30 variazioni. Senza stare a numerare, ecco la vicenda: troviamo prima Valdés Leal, Don Miguel de Mañara e Don Juan; dall'«alma huera» si passa alla «calavera vacía», restando Valdés e Don Miguel de Mañara, che diventa Don Juan de Mañara, poi rispunta Don Miguel, interviene Pandolfo con Hegel in varia apparizione. Tutta la serie si comprende —e qui sta la matrice creativa cui accennavo— nel campo semantico della non-fede, la negazione e la morte, cominciando dalla citata «calavera» finché nella ventiduesima variante non diventa «cráneo» per riapparire, ritornata la «calavera» nella ventiduesima e ventottesima, in mezzo ancora la «calavera»; nella tredicesima un «Nihil», che abbiamo visto in *Otro clima,* e nell'ultima la «Nada». In *Poesías completas* resta una quartina della CLXI: «¡Oh calavera vacía!/¡Y pensar que todo era/dentro de ti, calavera,/otro Pandolfo decía».

Siamo prima del '20, ma d'infilata si arriva alle tautologie ossessive di Abel Martín. In una variante di S. LIX troviamo poeti apocrifi inediti. Ci sembra di regredire ai primi moti d'umor nero. Nelle *Sueltas,* a p. 810, c'è un sonetto dal *Cancionero apócrifo, De Antonio Machado (apócrifo);* con la seconda terzina entriamo con il poeta nel «cuarto» segoviano: «Con negra llave el aposento frío/de su cuarto abrirá. Oh, ¡desierta cama/y turbio espejo! ¡Oh corazón vacío!». In un foglio del *Cuaderno 7* vediamo un ben piú duro e squallido ambiente: «hogar, vacío; corredor sombrío; picaporte frío»; la «negra llave» è «férrea llave»; il poeta appare «viejo» ed è «noche»; lo vediamo che «cruza buscando la desierta cama» a tentoni; resta il «turbio espejo». Il tutto reiterato, che è una costante della coazione a ripetere, diremmo, fisiologico-musicale, intervenendo di grado in grado la ragion poetica a sfoltire, dissimilare, essenzializzare. Un esempio vistoso di torbido, passionale, cupo cominciamento, con progressivo illimpidimento, troviamo nella variazione molteplice che termina con *La tierra de Alvargonzález,* esempio della straordinaria polimetria machadiana come è descritta nel *Comentario.* Il tema

trascorre per cinque fasi: 1) prelinguistica di primo impatto con la lettura della cronaca giornalistica del delitto; 2) prove di *metrificazione in alessandrini*; 3) saggi sincronici di versificazione in alessandrini e ottosillabi; 4) racconto in prosa; 5) stesura definitiva in ottosillabi. E' evidente la tensione concettuale-musicale tra il genere culto-primitivo e insieme modernista dell'alessandrino, e il raggiunto felicemente metro romanzistico, popolare e tradizionale, del *pie* di romance.

Un'ultima sezione dell'ordine dei *Cuadernos* comprenderà i brani di prosa e poesia, che Machado cita da autori spagnoli e stranieri.

ORESTE MACRI