



“AMOR MI MOSSE CHE MI FA PARLARE”^[1]. Note sulla poesia di Vicente Aleixandre

Valeria Scorpioni

Pretesa assurda sarebbe quella di aggiungere qualcosa di realmente originale alla vastissima bibliografia critica^[2] relativa ad un poeta la cui già preclara fama^[3] fu suffragata nel 1977 dal Premio Nobel per la letteratura. In questa sede, pertanto, mi limiterò ad evidenziare la funzione veicolante della parola nei confronti dell'universo concettuale che sottende l'opera di Aleixandre; per far ciò mi propongo di fornire una sintesi di alcune tematiche ricorrenti nella sua poesia, affiancata all'analisi di un singolo componimento assunto come campione significativo.

Il nucleo tematico centrale della poesia di Aleixandre è la solidarietà affettiva del poeta con tutto l'universo. L'amore si rivolge, in un primo tempo, al mondo fisico, all'intera natura, agli esseri elementari e, successivamente, al mondo umano, in cui l'esistenza viene concepita come un lampo compreso tra due oscurità, la nascita e la morte. A queste due direzioni affettive corrispondono le due tappe fondamentali della sua poesia, il cui discrimine è segnato dalla pubblicazione della raccolta *Historia del corazón* nel 1954^[4].

Mi occuperò qui solo della prima fase; per illustrarla, se pur sinteticamente, ritengo di dover fare riferimento al testo concreto che analizzerò più dettagliatamente nelle pagine successive.

da *La destrucción o el amor*:

Ven siempre, ven

- 1 No te acerques. Tu frente, tu ardiente frente, tu
[encendida frente,
- 2 las huellas de unos besos,
- 3 ese resplandor que aún de día se siente si te acercas,
- 4 ese resplandor contagioso que me queda en las manos,
- 5 ese río luminoso en que hundo mis brazos,
- 6 en el que casi no me atrevo a beber, por temor después
[a ya una dura vida de lucero.
- 7 No quiero que vivas en mí como vive la luz,
- 8 con ese ya aislamiento de estrella que se une con su luz,
- 9 a quien el amor se niega a través del espacio
- 10 duro y azul que separa y no une,
- 11 donde cada lucero inaccesible
- 12 es una soledad que, gemebunda, envía su tristeza.

- 13 La soledad destella en el mundo sin amor.
- 14 La vida es una vívida corteza,
- 15 una rugosa piel inmóvil
- 16 donde el hombre no puede encontrar su descanso,
- 17 por más que aplique su sueño contra un astro apagado.

- 18 Pero tú no te acerques. Tu frente destellante, carbón encendido
[que me arrebató a la propia conciencia,
- 19 duelo fulgúreo en que de pronto siento la tentación de morir,
- 20 de quemarme los labios con tu roce endeleble,
- 21 de sentir mi carne deshacerse contra tu diamante abrasador.

- 22 No te acerques, porque tu beso se prolonga como el choque
[imposible de las estrellas,
23 como el espacio que súbitamente se encendia,
24 éter propagador donde la destrucción de los mundos
25 es un único corazón que totalmente se abrasa.
- 26 Ven, ven, ven como el carbón extinto oscuro que encierra una
[muerte;
27 ven como la noche ciega que me acerca su rostro;
28 ven como los dos labios marcados por el rojo,
29 por esa línea larga que funde los metales.
- 30 Ven, ven, amor mío; ven, hermética frente, redondez casi rodante
31 que luces como una órbita que va a morir en mis brazos;
32 ven como dos ojos o dos profundas soledades,
33 dos imperiosas llamadas de una hondura que no conozco.
- 34 ¡Ven, ven muerte, amor; ven pronto, te destruyo;
35 ven, que quiero matar o amar o morir o darte todo;
36 ven, que ruedas como liviana piedra,
37 confundida como una luna que me pide mis rayos!

La prima fase della poesia aleixandrina è caratterizzata da quello che Bousño definisce “panteismo erotico”; è noto che, secondo la dottrina panteistica, il motore primo dell'universo è immanente alla realtà, intrinseco ad ogni suo aspetto. Secondo Aleixandre esso si identifica con l'amore, che è concretamente presente in tutte le cose, pur non coincidendo con nessuna di esse, in quanto tutte le trascende e di tutte è la ragion d'essere^[5]. L'amore porta l'individuo a compenetrarsi con l'oggetto amato, realizzando appunto una *fusionne* panica tra gli esseri e ristabilendo in tal modo l'armonia di una totalità inscindibile.

In una simile prospettiva tutti gli elementi del cosmo hanno pari dignità; l'uomo non è un essere superiore, bensì si confonde con “lo elemental”, con tutto ciò che è naturale, elementare appunto: animali, vegetali, minerali, elementi e fenomeni della natura, corpi celesti, ecc.; sarà, pertanto, possibile identificare con un astro l'amata (la “redondez casi rodante” nella propria orbita ai vv.30-31), o l'amante (a cui la luna chiede i suoi “rayos”, v.37), mentre il contatto tra i due, il bacio, è assimilato ad un urto fra stelle (v.22); gli elementi extraumani, a loro volta, assumono caratteristiche umane: la notte è “ciega” e può mostrare il proprio “rosto” (v.27).

Gli esseri umani, si è detto, non sono privilegiati in quanto tali; tre figure, per altro, emergono grazie al proprio ruolo: il contadino, in quanto maieuta, sorta di ostetrica e nutrice della natura; l'amante, posto che la natura stessa è amore; il poeta, in quanto detentore della parola ed interprete dell'intero cosmo.

Aleixandre, dunque, predilige la natura primordiale di tutti i componenti dell'universo: flora e fauna devono essere selvagge, non asservite all'uomo; pertanto, i corpi celesti e i fenomeni cosmici, su cui l'uomo non può interferire (o, almeno, non lo poteva in passato) sono elementi privilegiati, sono gli “eroi” della sua poesia. L' “antieroe”, che incorre nell'ira del poeta, è evidentemente tutto ciò che è frutto dell'artificio umano (dagli abiti alle città), ma soprattutto è l'uomo innaturale, che non partecipa alla vita cosmica; colui che non ama, essendosi allontanato dal motore stesso dell'universo, può essere considerato come addormentato, immobile, privo di vera vita, è un “astro apagado” cui è inutile rivolgere i propri sogni (v. 17): è questo il concetto di morte negativa, contrapposto a quello positivo di cui parleremo tra breve.

Se, dunque, la solidarietà con l'universo nasce dall'impulso d'amore che porta ad identificarsi con tutto ciò che esiste, se l'universo stesso è un'unità di cui ciascun ente non è che un elemento differenziato della totalità, ne consegue che le barriere che segnano l'individualità del singolo

devono essere annullate. I limiti corporali, spaziali, temporali ostacolano e impediscono la vera libertà, che consiste nella fusione panica uomo-natura-cosmo.

Il corpo, in questo contesto, diviene un carcere, una barriera negativa (la “vida” fisica è una “vívida corteza” che imprigiona la linfa spirituale-v. 14): il prezzo della libertà è la rimozione della barriera stessa, lo strumento adeguato per conseguire lo scopo è l'amore che fonde gli amanti in un tutto unico, riportandoli in seno all'universo. Se l'amore, dunque, è annullamento dei limiti, è anche distruzione. Nel titolo della raccolta *La destrucción o el amor* la presenza della congiunzione disgiuntiva assicura l'equivalenza tra l'annientamento del corpo individuale, la morte fisica, e l'amore.

La morte fisica è positiva, in quanto responsabile della fusione panica, in contrapposizione alla morte affettiva -l'assenza di amore -, che conferma l'isolamento dell'individuo. La morte fisica è il supremo atto di libertà, il definitivo concedersi alla natura, e, perciò, non è che vera vita: ne nasce la paradossale equivalenza tra due assolute identità (in senso filosofico e matematico), che può essere sintetizzata con una formula del tipo $amore = distruzione \approx vita = morte$, dove i termini “distruzione” e “morte” hanno un senso puramente fisico in contrapposizione a quello cosmico-spirituale di “amore” e “vita”. Ai vv.34-35, infatti, si dice: “¡Ven, ven muerte, amor; ven pronto, te destruyo; / ven, que quiero matar o amar o morir, o darte todo”[...].”, dove la distruzione a cui porta l'amore (uccidere o morire) corrisponde all'estremo dono di sé alla natura, la fusione (“darte todo”).

Passiamo ora all'analisi dettagliata di *Ven siempre, ven*; seguirò un percorso progressivo che, partendo da considerazioni di ordine abbastanza generico, attraverso una sintetica analisi dell'apparato retorico, si propone di evidenziare il processo di veicolazione del significato tramite il significante, l'interazione reciproca dei quali produce un effetto ulteriore di senso.

Immagini si susseguono ad immagini nella trascrizione poetica dei concetti che abbiamo esposto: la stella, nel suo isolamento, incarna la solitudine che deriva dall'assenza di amore, la corteccia e la pelle rugosa si identificano con le barriere opposte alla fusione; vi è una costante opposizione tra amore, rappresentato da immagini che si rifanno alla luce e al calore (“ardiente”, “encendida”, “resplandor”, “río luminoso”, “duelo fulgúreo”, “abrasador”...ecc.), e assenza di amore con immagini di freddo e oscurità (“astro apagado”, “carbón extinto oscuro”, “noche ciega”...)

I concetti che sottendono la poesia di Aleixandre sono disseminati lungo tutto il testo e si organizzano in tre blocchi di significato, a cui corrispondono tre riprese anaforiche:

- *No te acerques* (vv. 1, 18, 22). Luce e calore (che rappresentano l'amore) sono temuti in quanto comportano il rischio di una non corrispondenza e di una possibile vita solitaria. Ai vv. 18 segg. è confessata la tentazione di lasciarsi bruciare e morire. Ai vv. 22 segg. si affaccia la consapevolezza che il lasciarsi ardere è l'unico mezzo per raggiungere la fusione,

- *No quiero* (vv. 7 segg.) Qui compaiono tutti gli elementi negativi da cui è necessario fuggire (isolamento, barriere, ecc.)

- *Ven* (vv. 26 segg.) Accettazione di tutti i rischi connessi all'atto d'amore, che si traducono in immagini concrete: il “carbón extinto” corrisponde alla morte negativa; la “redondez” e la “hermética frente” indicano insiemi chiusi, non accessibili alla fusione, ecc. Dominante risulta essere il richiamo primordiale (“imperiosas llamadas de una hondura que no conozco”, v. 33). E finalmente viene invocato l'amore, produttore di morte e, pertanto, di fusione cosmica (“confundida como una luna que me pide mis rayos”, dove l'avvenuta fusione è garantita dal fatto che l'amata è una luna, ma i raggi appartengono all'amante).

Fin qui questa breve indagine ha preso in considerazione la tematica ricorrente e la rappresentazione della stessa per immagini specifiche se pur oniriche, talora smaterializzate e quasi sempre aliene dalla logica associativa corrente. Ho inoltre rapidamente accennato alla particolare disposizione delle riprese linguistiche, che delineano sul piano formale la progressione dei contenuti.

Vorrei ora affrontare il problema di come le immagini, in cui si concretizzano i diversi temi, si avvalgano di un ricco apparato retorico capace –di per se stesso– di suggerire i contenuti: non, dunque, la figura come orpello, bensì come organismo formale interagente con altri piani di lettura. Ecco un sintetico campionamento^[6].

Si è detto che la natura intera è apparentemente molteplice, frammentata in una miriade di entità singole ed isolate da barriere fisiche; tra queste entità non esiste gerarchia possibile: ogni elemento è parte integrante di una totalità in cui aspira ad integrarsi tramite la fusione panica.

Il poeta –in quanto tale– è il demiurgo della parola e, pertanto, l’interprete dell’universo e delle sue leggi.

Ai vv. 1, 18 l’amata è identificata dalla sola fronte: si tratta di una sineddoche e la figura si avvale di una parte per indicare il tutto; la figura, dunque, ribadisce sul piano del significante il concetto per cui –sul piano del significato– il frammento equivale all’insieme.

Dal punto di vista concettuale tutti i limiti fisici devono essere annullati. Sul piano retorico due figure sono deputate a coniugare, tramite un legame sintattico, termini non accostabili nel linguaggio puramente denotativo: l’*ossimoro* e la *sinestesia*. Nel primo uno dei due componenti esprime una predicazione contraria al senso dell’altro; la seconda collega e salda in un tutt’uno esperienze appartenenti a sfere sensoriali distinte. In entrambi i casi si produce un ulteriore effetto di senso.

Mi limito qui a proporre due esempi.

L’*ossimoro* “roce indeleble” (v. 20) sottintende il fatto che l’atto d’amore, responsabile della fusione panica, è incancellabile, se pur epidermico e breve, ed è destinato all’eternizzazione; la *sinestesia* “resplandor... que me queda en las manos” (v. 4) cancella i confini fra vista e tatto. In entrambi i casi, nel momento in cui un legame sintattico avvicina due parole, individualmente rinchiusi in ambiti semantici diversi o addirittura contraddittori, avviene tra di esse una specie di fusione: cadono le barriere tra il loro significato, se ne produce uno nuovo, complessivo e ulteriore. Il processo retorico riproduce fedelmente quello tematico-concettuale.

La fusione panica è la meta ultima dell’individuo. Sul piano retorico l’accostamento di parole con analoga sonorità riguarda figure quali l’*allitterazione* e la *paronomasia*: “vida/vívida” (v. 14) o “redondez/rodante” (v. 30). Il fenomeno quasi non richiede commenti: con tutta evidenza, le parole si compenetrano, si fondono, tendono a perdere la propria individualità nella catena verbale...esattamente come i singoli enti si confondono in seno alla natura.

La fusione panica, tuttavia, trova la sua espressione formale completa e assoluta nella metafora, figura di ardua classificazione^[7]. Nell’ambito di questo breve lavoro mi limito a prendere in considerazione il fatto che la metafora accosta due termini, di cui evidenzia i tratti comuni, ignorando (o assimilando) quelli distintivi in vista della produzione di un ulteriore significato^[8].

Nei testi di Aleixandre, per altro, la metafora è quasi sempre inglobata in un contesto intessuto di altre figure di appoggio che, producendo un effetto di ridondanza, ne garantiscono la decodificazione.

Ai vv. 11-12 si legge che “cada lucero inaccesible es una soledad”, in cui l’identificazione tra i termini è garantita dalla comune caratteristica dell’isolamento; ad appoggiare la metafora interviene la *sinestesia* del v.13 “la soledad destella”, in cui alla solitudine viene attribuita l’azione impropria del brillare. A ben vedere, la *sinestesia* contiene una sfumatura *ossimorica*, in quanto coniuga un termine negativo (“soledad”) con uno positivo di luce (“destella”). Le due figure sono evidentemente interdipendenti, in quanto l’identificazione tra la stella e la solitudine è garantita dalla comune azione del brillare, mentre l’attribuzione indebita del verbo *destellar* è resa logica dalla

metafora precedente. La ridondanza non fa che ribadire le caratteristiche concettuali del “mundo sin amor” (v.13).

I vv. 16-17 si riferiscono all’inermità delle pulsioni amorose di fronte all’indifferenza di un “astro apagado”. La metafora, che ovviamente rimanda all’amata, è *in absentia*, e per la sua riduzione risulta fondamentale la conoscenza della tematica che sottende la poesia di Aleixandre. Il quale, infatti, ricorre spesso ad immagini cosmiche assimilando l’amata agli astri; sappiamo, inoltre, che l’assenza di luce e calore corrisponde all’assenza di amore e, in ultima analisi, alla non-vita. L’ “astro apagado”, pertanto, è con tutta evidenza l’amata che non corrisponde all’amore.

Il supporto concettuale, dunque, si avvale costantemente della forma in cui si presenta per suggerire, ribadire o approfondire il messaggio: la visione panteistica dell’universo, la particolare concezione del rapporto tra vita- amore- morte, l’anelito al ritorno in grembo alla natura tramite la distruzione delle barriere fisiche, trovano nella fusione delle parole (paronomasia, metafora), nella loro contrapposizione (ossimoro) o coniugazione indebita (sinestesia), nel loro potere parcellizzante (sineddoche), un formidabile veicolo di significazione.

La manipolazione del significante si fa portatrice non solo del significato, ma produce un effetto ulteriore di senso. Il trionfo della funzione veicolante della parola (forma) nei confronti della tematica (contenuto) è rappresentato dall’ultima strofa, in cui una sorta di accumulazione sintetizza l’identità tra amore e distruzione, l’anelito del mondo chiuso individuale (“ruedas como liviana piedra”^[9]) alla fusione liberatoria (“confundida como una luna [tú] que me pide mis rayos”[yo]).

Note

[1] Dante Alighieri, *Divina Commedia*, Inf. II, v.72

[2] Le pagine che seguono sono ampiamente debitrice all’insostituibile e ponderoso saggio di C. BOUSOÑO, *La poesía de Vicente Aleixandre*, Gredos, Madrid 1956.

[3] Anteriormente al conferimento del Nobel, riviste come “Papeles de son armadans” e “Ínsula” gli riservano articoli e numeri speciali; Gabriel Celaya nel 1959 scrive una *Cantata en Aleixandre*; nel 1968, in occasione del settantesimo compleanno, viene pubblicato in “Ínsula” un homenaje da parte di ottantaquattro studiosi; nel 1969 ottiene il “Premio de la crítica”; Sevilla e Madrid gli intitolano vie cittadine...

[4] Cfr. C. BOUSOÑO, *cit.* Questa seconda fase concettuale afferma la centralità della vita umana, intesa come lunga fatica compresa in un breve lasso di tempo (cfr. *Entre dos oscuridades un relámpago*). La sintesi dell’umanità è rappresentata dalla coppia degli amanti. La visione totalizzante riguarda il vivere umano e la comunione spirituale, anziché il cosmo e la totalità materiale che, come vedremo, caratterizzano la tematica aleixandrina fino al ’54. La prospettiva analitica si appunta sui particolari dell’esistenza o del corpo umano (cfr. *Mano entregada*) anziché su “lo elemental” della natura. Si tratta, insomma, di un percorso di pensiero sostanzialmente omogeneo applicato a entità diverse.

[5] Difficile non rilevare l’eco dantesco “Amor che move il sole e l’altre stelle” (Parad. XXXIII, v.145).

[6] Preferisco partire dalla funzionalità delle singole figure nei confronti del supporto concettuale del testo (annullamento dei limiti, fusione panica, ecc.) ignorando la specificità delle figure stesse in relazione a fonetica, morfologia, sintassi e semantica.

[7] Figura (o, meglio, tropo) assai discussa. Tradizionalmente è considerata come la contrazione di un paragone - la “similitudo brevior” dei latini- (Cfr. H. LAUSBERG, *Elementi di retorica*, trad. it., Il Mulino, Bologna 1969 [ed. or. 1949]). A. HENRY dimostra come molte specie di paragoni non si trasformino in metafora grazie alla mera soppressione del “come” (*Metonimia e metafora*, Einaudi, Torino 1975 [ed. or. 1971]). Secondo U. ECO le varie definizioni per cui la metafora consisterebbe nel trasferimento del nome di un oggetto ad altro oggetto per rapporto analogico rasenterebbero la tautologia (*Semiotica e filosofia del linguaggio*, Einaudi, Torino 1984). La complessa teoria avanzata dal GRUPPO μ (*Retorica generale. Le figure della comunicazione*, trad. it., Bompiani, Milano 1976 [ed. or. 1970]) ascrive la metafora ai “metasememi” -o cambiamenti di senso- che implicano lo studio della “significazione della significazione”; propone inoltre un sistema di costruzione della metafora basato sull’accoppiamento di due sineddoci di segno contrario (particolarizzante e generalizzante).

[8] Per esempio, in metafore ampiamente lessicalizzate (o consunte, se si preferisce), come “labbra di corallo” o “denti di perla” viene assunto come caratterizzante esclusivo il colore (vermiglio o candido-iridescente) trascurando del tutto il riferimento dei termini al mondo umano o animale.

[9] È appena il caso di ricordare la coincidenza con un verso di León Felipe: (“Como tú, piedra que ruedas, como tú / piedra ligera como tú”).

