



# Linguae &

Rivista di lingue e culture moderne

2  
2006

---

William Dodd	7
“That question’s out of my part”: Preparing and performing Shakespearean character	
Roberta Mullini	19
Why <i>A Play of Love</i> in 1534 London? John Heywood and Castiglione’s <i>Libro del Cortegiano</i> : An Intertextual and Intercultural Hypothesis	
Maria Innocenza Runco	33
Un Prologo in scena: osservazioni sull’arte in recitativo conversante	
Giovanni Darconza	47
La poetica dell’assenza nei versi di guerra di Miguel Hernández	
Iaroslav Solodovnikov	59
La dialettica del sé nella <i>Confessione</i> di Lev Tolstoj	
Giampiero Cordisco	79
La Bibbia apocrifia di Nick Cave: <i>And the Ass Saw the Angel</i> fra delirio e catarsi	
Recensioni	89

## La poetica dell'assenza nei versi di guerra di Miguel Hernández

darconza.gianni@uniurb.it

---

### 1. L'USIGNOLO DELLE SVENTURE

Miguel Hernández e Federico García Lorca costituiscono per la lirica spagnola le due facce opposte della stessa medaglia nel contesto devastante e travagliato della guerra civile. Nel secondo infatti, come ha sottolineato Aldo Garosci, di politico vi è ben poco sia come contenuto che come ispirazione (anche perché il poeta granadino fu assassinato all'inizio della contesa), eppure il suo nome si è tramutato ben presto nel vessillo e nel simbolo della resistenza liberale impegnata a contenere l'avanzata dei nazionalisti, al punto che “contro il pericolo franchista il fato e il nome di Lorca vennero impiegati come un'arma” (Garosci 1959: 27). Per Hernández invece, dal momento in cui si arruolò volontario nelle file dei repubblicani a qualche settimana dall'inizio della contesa, la guerra significò un lungo e logorante periodo di lotta in trincea e in seguito un altrettanto lungo e travagliato periodo di prigionia che cesserà solo con la morte del poeta, avvenuta nel marzo del 1942 alla giovanissima età di trentadue anni. Al mito creato attorno alla figura di García Lorca, a cui non poco contribuì la pubblicazione di numerose elegie da parte di molti dei più celebri esponenti di varie generazioni poetiche, da quella del '98 a quella del '27 e del '36 (compreso anche il nostro Hernández<sup>1</sup>), si oppone il destino oscuro di Hernández, caratterizzato da un lungo oblio letterario e da un riscatto tardivo legato alle circostanze sfavorevoli vissute dal poeta e dalla Spagna intera.

Alla morte spettacolare di García Lorca, complice, come per tante altre morti violente avvenute nel corso del Novecento, della creazione del suo mito

---

<sup>1</sup> Tra le varie elegie dedicate a García Lorca vale la pena citare “El crimen fue en Granada: A Federico García Lorca” di Antonio Machado, “Elegía a Federico García Lorca” di Manuel Altolaguirre, “A un poeta muerto (F.G.L.)” di Luis Cernuda, “Federico García Lorca” di Jorge Guillén e “Elegía primera” dello stesso Hernández.

imperituro, si contrappone l'agonia lenta e silenziosa di Hernández (e di centinaia di altri spagnoli come lui), divorato fino alla morte da fame<sup>2</sup>, freddo, stenti e malattie nelle gelide e squallide prigioni spagnole del dopoguerra. In carcere, come gli farà dire Pablo Neruda, Hernández venne "giustiziato lentamente". La sua morte fu peggiore di quella di García Lorca perché tutt'altro che eroica (come avrebbe sognato il poeta), perché lontana dai clamori dei giornali, "distratti" dalle vicende della Seconda Guerra Mondiale, e infine perché avvenuta a guerra civile conclusa, quando le speranze dei repubblicani si erano dissolte definitivamente e ai vinti (per lo meno a quelli rimasti in terra spagnola) non restava più alcuna voce in capitolo.

Ma le contrapposizioni tra García Lorca e Hernández non si esauriscono qui. Di estrazione alto-borghese il primo, di origine contadina il secondo (all'età di quattordici anni Hernández dovette interrompere gli studi per raccogliere l'eredità del padre lavorando come pastore di capre), entrambi i poeti erano però convinti che si potesse cambiare attivamente il paese attraverso un'adeguata istruzione anche dei ceti più bassi. García Lorca riuscì in parte nell'intento di portare la cultura al popolo rappresentando i classici del teatro della *Edad de Oro* di villaggio in villaggio con la sua compagnia itinerante, *La Barraca*. Hernández dovette accontentarsi di portare le proprie poesie nella Terra di Nessuno e leggerle ai propri commilitoni per sollevare il morale e infondere coraggio a chi, come lui, difendeva la causa della libertà.

Eppure questo destino di miseria e sofferenza era stato avvertito dal poeta valenciano già prima della guerra civile. Nella raccolta *El rayo que no cesa* (1934-1936) Hernández presentava infatti le proprie credenziali al pubblico nei termini seguenti: "Me llamo barro aunque Miguel me llame./ Barro es mi profesión y mi destino/ que mancha con la lengua cuanto lame" (Hernández 1999: 41). Il poeta si unisce così alla tradizione che, da Antonio Machado fino a García Lorca, pare condurre a simpatizzare per gli emarginati, probabilmente una conseguenza di quel duplice senso di marginalità, della Spagna nei confronti della storia e dell'artista nei confronti della società, che gli scrittori cominciarono ad avvertire a partire dal *Desastre del 98*<sup>3</sup>.

Già in *Campos de Castilla* (1912) Machado si riferisce ripetutamente al popo-

---

<sup>2</sup> La parola "fame" è proprio quella che più ricorre nelle lettere che Hernández scriverà dal carcere alla moglie. Del resto la fame sarà una prerogativa di tutto il popolo spagnolo per l'intero periodo della Seconda Guerra Mondiale, come è testimoniato dalla celebre poesia "Nanas de la cebolla" che il poeta dedicherà al figlio "dopo aver ricevuto una lettera della moglie nella quale gli diceva che non mangiava altro che pane e cipolla" (Hernández 1999: 135).

<sup>3</sup> Il senso di emarginazione e solitudine dello scrittore viene ben descritto in un brano in prosa dello stesso Hernández: "El hombre anda solo por el mundo, pero, en general no lo sabe. Se da cuenta de la infinita soledad del hombre el que, además de hombre, es poeta." (Hernández 1976: introd., V).

lo contadino in termini di “stirpe di Caino”<sup>4</sup> (e non si può non avvertire in queste parole un’eco di sinistra profezia pensando alla futura guerra fratricida che per tre anni dilanerà la Spagna), come se la discendenza ripudiata da Dio per essersi macchiata del primo omicidio avesse scelto come luogo per stabilirsi proprio gli altopiani iberici. Anche Hernández si unisce a Machado quando parla dei contadini. Ma nel suo caso l’identificazione con l’umile volgo sembra più stretta e non dettata solo da un senso di simpatia, poiché nel contatto con la terra e nella vita contadina Hernández sapeva di ritrovare le proprie origini. Per questo motivo egli si riconosce nato per il lavoro duro, per la schiavitù e lo sfruttamento da parte della classe agiata, come il protagonista di “El niño yuntero”:

Carne de yugo, ha nacido  
más humillado que bello,  
con el cuello perseguido  
por el yugo para el cuello. (Hernández 1999: 76)

O come nel sonetto in cui, attraverso la metafora della corrida, il poeta si riconosce nel destino amaro del toro, nato “per il lutto e il dolore” perché votato fin dalla nascita ad una lotta impari ed inutile, dal momento che sa che alla fine c’è ad attenderlo l’ombra certa della sconfitta e della morte:

Como el toro he nacido para el luto  
y el dolor, como el toro estoy marcado  
por un hierro infernal en el costado  
y por varón en la ingle con un fruto<sup>5</sup>. (Hernández 1999: 44)

Nonostante queste considerazioni quasi fatalistiche, il poeta valenciano è consapevole dell’alta missione (nell’accezione romantica del termine) a cui è stato chiamato, anche se il periodo storico particolarmente ostile e sfavorevole gli ha riservato un destino da cantore di guerra. Per questo il poeta di Orihuela, con tono epico ed eroico, in “Sentado sobre los muertos” ammette di essere un figlio della terra nato in tempi ingrati:

Si yo salí de la tierra,  
si yo he nacido de un vientre  
desdichado y con pobreza,  
no fue sino para hacerme  
*rui señor de las desdichas,*

---

<sup>4</sup> Si vedano ad esempio le poesie “Por tierras de España” o il lungo *romance* “La tierra de Alvargonzález”, fino alle ultime composizioni di *Poesías de guerra* (1936-1939) dove il riferimento alla “stirpe di Caino” si lega già indissolubilmente alla guerra civile (Machado 1994: 154, 185 e 455).

<sup>5</sup> Per una discussione di questa poesia si veda il già citato articolo di Garosci 1959: 51-2.

eco de la mala suerte. (Hernández 1976: 84. Corsivo mio)

Hernández ha avuto la sfortuna di nascere “usignolo delle sventure” proprio perché gli è toccato l’ingrato compito di cantare le avversità della guerra e di non poter assistere a tempi migliori di libertà ed armonia. Il riferimento all’usignolo si lega al simbolo del poeta per antonomasia, in particolare nella poesia romantica anglosassone (si pensi a “Ode to a Nigtingale” di Keats). Il canto dell’usignolo, come quello del poeta, dovrebbe essere una manifestazione intrinseca, istintiva e vitale, come gli stessi atti di sopravvivenza fisiologica. Dovrebbe essere un canto “gratuito” e “naturale” in quanto sganciato dalla storia (Borghello 1986: 60). Dovrebbe infine essere un canto di felicità in cui è evidente l’assenza di un fine. Ma Hernández è “usignolo delle sventure”, nato in un periodo storico nel quale è impossibile rimanere passivi spettatori, un periodo di violenza e sofferenza di cui dovrà farsi portavoce attivo per le generazioni future. Questo farà di lui un perfetto esponente di quella *Generación del 36* che, a differenza di quella del 27 (nella quale Hernández è stato inserito spesso e a torto da una parte della critica) conoscerà quasi esclusivamente la realtà conflittuale e violenta di una guerra fratricida che finirà per imprimersi indelebilmente e per lungo tempo nell’immaginario di un’intera nazione.

## 2. LA VITA COME UNA GUERRA

Tra le numerose raccolte pubblicate nel corso della sua breve ma intensa esistenza, *El hombre acecha* (1939) è quella che più direttamente riflette l’esperienza della guerra in trincea e gli orrori vissuti dal soldato al fronte. Le poesie “Es sangre no granizo lo que azota mis sienes”, “Las cárceles”, “El tren de los heridos” e “El herido” sono vivide testimonianze di un uomo che assiste in prima persona a due anni caratterizzati da una vera e propria “inondazione di sangue” (Hernández 1999: 89). Le immagini del sangue riempiono i versi di Hernández, al punto che in guerra persino il tempo sembra essere diventato sangue (*Ibid.*). L’orribile visione delle tremende ferite e delle mutilazioni che stravolgono i corpi dei soldati e la denuncia della brutalità e della violenza della guerra moderna avvicinano Hernández ad alcuni poeti anglosassoni della Prima Guerra Mondiale, come Wilfred Owen. A differenza di Owen, che attraverso l’uso reiterato della parafraasi e dell’assonanza sembrava voler comunicare a livello testuale il caos che contraddistingue ogni guerra, e in particolare quella moderna privata ormai di ogni aspetto eroico (Mullini 1977), Hernández sembra voler ricercare una parvenza d’ordine nel caos dello sterminio e della sofferenza che lo circondano. Tale ricerca di un ordine oltre l’orrore dei sensi si riflette nell’uso di strutture

metriche tradizionali e ordinate e nella conservazione di uno schema rimico. Un buon esempio è costituito dal seguente brano tratto da un sonetto:

Es sangre, no granizo, lo que azota mis sienes.      7+7 A  
Son dos años de sangre: son dos inundaciones.      7+7 B  
Sangre de acción solar, devoradora vienes,      6+(1)+7 A  
hasta dejar sin nadie y ahogados los balcones<sup>6</sup>.      7+7 B (Hernández 1999: 89)

In questa prima quartina è evidente l'uso del metro alessandrino, o meglio del doppio settenario (dal momento che, ad essere fiscali, il terzo verso è composto da tredici sillabe), al posto dei classici endecasillabi, quasi a voler sottolineare persino a livello metrico l'effetto debordante della fiumana di sangue che inonda ogni cosa<sup>7</sup>.

Un ottimo esempio di corrispondenza tra livello semantico e struttura metrica è costituito da "El herido", suddiviso in due parti di sei e cinque quartine, rispettivamente. Anche in questo caso Hernández conserva la rima alternata e predilige l'uso degli alessandrini (7+7) nei primi tre versi seguiti da un settenario. Si veda ad esempio la prima strofa della seconda parte:

Para la libertad sangro, lucho, pervivo.      6+(1)+7 A  
Para la libertad, mis ojos y mis manos,      6+(1)+7 B  
como un árbol carnal, generoso cautivo,      6+(1)+7 A  
doy a los cirujanos.      7 B (Hernández 1999: 98)

Si noti ancora una volta come i primi tre versi siano solo in apparenza di tredici sillabe. In realtà i primi emistichi che terminano con "libertad" o "carnal" sono tronchi, e dunque nel computo totale va aggiunta una sillaba ad ogni verso.

Il tono della poesia, benché il titolo possa far pensare ad un messaggio doloroso e pessimistico, è pervaso da acceso ottimismo. Il soldato ferito, mentre cerca di riprendersi su una branda d'ospedale tra chirurghi e bendaggi, è consapevole della propria mutilazione ed è convinto di aver donato parti del proprio corpo per la causa della libertà. Le parti perdute in battaglia costituiscono delle "reliquie", ad indicare la sacralità di ciò che è stato amputato e stabilendo al contempo un parallelismo tra il soldato e il santo votato al martirio. Si noti che vi è una stretta corrispondenza tra il tema della poesia e la struttura metrica. Ai tre alessandrini di ogni strofa segue un verso "amputato" di sette sillabe. Come se la mutilazione interve-

---

<sup>6</sup> Nel corso di questo lavoro si farà uso della notazione metrica utilizzata da Isabel Paraíso per indicare il numero delle sillabe e la rima. Se la rima è perfetta si usa una lettera maiuscola, se assonante minuscola (Paraíso 2000).

<sup>7</sup> Nell'uso dell'alessandrino, metro usato spesso nella raccolta in questione, Hernández dimostra di aver bene appreso la lezione dei modernisti, e in particolare la loro grande ammirazione nei confronti della cultura francese di fine Ottocento, dal momento che fu proprio a partire da Rubén Darío che tale metro invaderà alcuni campi tradizionali dell'endecasillabo, come appunto il sonetto (Paraíso 2000: 135).

nisse anche a livello metrico per rafforzare quello semantico.

Anche il tema dell'amputazione è visto sotto una luce non del tutto negativa, dal momento che l'io poetante paragona il mutilato ad un "albero carnale". Ma è nell'ultima strofa che l'identificazione tra il mondo animale e quello vegetale si compie pienamente:

Retoñarán aladas de savia sin otoño	7+7 A
reliquias de mi cuerpo que pierdo en cada herida.	7+7 B
Porque soy como el árbol talado, que retoño:	7+7 A
porque aún tengo la vida.	8 B (Hernández 1999: 99)

Nell'immagine dell'uomo che rigermoglia come una pianta a primavera scaturisce tutta la carica vitale del poeta nella profonda convinzione che finché c'è vita c'è speranza. Si noti come, a differenza di tutte le quartine precedenti, l'ultimo verso dell'ultima strofa sia un ottonario invece che un settenario, come se l'operazione di rinascita e germinazione evocata nella poesia fosse già cominciata a livello metrico. Come l'albero potato, anche l'uomo rinascerà, se non nel corpo almeno nell'anima, così come ha già cominciato a rigermogliare il verso.

Si è visto in questi ultimi esempi come, nonostante la dura realtà affrontata dal poeta nella dolorosa esperienza della guerra, i messaggi delle sue poesie contengano un tono di eroica fiducia nel proprio operato. Quella stessa fiducia che egli cercava di infondere ai suoi commilitoni. Hernández è consapevole, e non lo nasconderà mai, di vivere "la vida como una guerra" ("El niño yuntero", Hernández 1999: 76), ma sa anche che i suoi commilitoni, come lui, potranno alleviare, pur se solo per brevi istanti, le proprie sofferenze e potranno sentirsi meno soli grazie alla magia della parola e alla poesia. Non a caso in "Llamo a los poetas" Hernández lancia un disperato appello a tutti i poeti della sua e delle precedenti generazioni, ricordando loro la funzione vitale che la poesia ha nel rinvigorire l'animo degli uomini:

Siempre fuimos nosotros sembradores de sangre.  
Por eso nos sentimos semejantes al trigo.  
No reposamos nunca, y eso es lo que hace el sol,  
y la familia del enamorado. (Hernández 1999: 101)

Ancora una volta nel riferimento ai "seminatori di sangue" e al desiderio di essere "simili al grano" viene fuori l'origine contadina di Hernández, il suo desiderio di rimanere vicino alla terra e agli elementi della natura. La stessa attività del poeta è cosa naturale, come la presenza del sole nei cieli.

Nonostante la vita del poeta sia stata "dipinta del colore delle grandi passioni e disgrazie" ("Canción última", Hernández 1999: 103), vi è un sentimento che non

lo abbandonerà mai fino all'ultimo istante di vita, la piccola consolazione che nel mito classico del vaso di Pandora accompagna da sempre i mali del mondo. Come esclama Hernández nell'ultima poesia della raccolta, anche se odio e distruzione imperversano e tutto sembra condurre verso una realtà da incubo, che almeno al poeta resti un ultimo conforto: "Dejadme la esperanza" (*Ibid.*).

### 3. GUERRA E ASSENZA

Mano a mano che la guerra civile avanza inesorabile verso la vittoria delle truppe franchiste, la poetica di Miguel Hernández evolve dai toni epici ed eroici di *Viento del pueblo* (1937) e *El hombre acecha* (1939) verso una poesia più intimista in *Cancionero y romancero de ausencias* (1938-1941). Nella prima raccolta citata, Hernández si rivolge spesso al popolo per incitarlo ad una presa di coscienza fino a raggiungere in alcuni casi toni di critica sociale, come in "Aceituneros" dove attraverso la ripetizione dei deittici "vuestro" ("vuestra sangre", "vuestra vida", "vuestro afán", "vuestros huesos") il poeta si rivolge alla classe contadina, esemplificata qui dai coltivatori di olive di Jaén, sfruttata da tempo immemorabile dal sopruso dei proprietari terrieri

que os sepultó en la pobreza  
que os pisoteó la frente,  
que os redujo la cabeza. (Hernández 1999: 84)

La libertà a cui il poeta fa riferimento nella strofa finale della poesia pare essere la libertà di quella "España real" (o, per usare le parole di Ortega y Gasset, "vital") che i rigenerazionisti del '98 avevano contrapposto alla "España real" corrotta e degradata. Il poeta decide di lottare attivamente per il futuro della propria nazione, e non solo come soldato impugnando il fucile, ma anche usando la grande arma della parola. In tal senso importante dovette rivelarsi l'influsso, politico e letterario, del grande mentore e amico Pablo Neruda.

Quando la guerra civile comincia a assumere lentamente la dolorosa piega della sconfitta per i repubblicani, ecco emergere la voce più intimistica di Hernández. L'io comincerà a penetrare verso il mondo segreto dell'interiorità per cercare di analizzare e colmare, se possibile, quel grande vuoto che si è venuto a creare con la frattura della guerra. L'ultima raccolta di Hernández (vero e proprio diario intimo del poeta), rimasta per anni inedita e pressoché sconosciuta, fu composta tra il '38 e il '41, nel corso delle forzate "assenze" del poeta dalla guerra (per motivi di salute) e nel primo periodo di prigionia. Tema principale di molte poesie diventerà proprio l'*assenza*, come espresso già a par-

tire dal titolo della raccolta: *Cancionero y romancero de ausencias*.

In “Ausencia en todo veo” tale assenza pare investire tutti e cinque i sensi, uno per ognuna delle cinque strofe di cui è composta la poesia, fino al finale in cui l’assenza riempie graficamente e semanticamente il verso: “Ausencia. Ausencia. Ausencia.” (Hernández 1976: 114). A dispetto del titolo, l’assenza si avverte anche in “Cada vez más presente”, e non solo a livello lessicale ma anche sintattico e metrico, in particolare nel finale della poesia:

Cada vez más ausente.	7 -
Como si un tren lejano	7 a
recorriera mi cuerpo	7 b
Como si un negro barco	7 a
negro.	2 b (Hernández 1962: 114)

Nell’ultima strofa la frase viene lasciata in sospeso e risulta priva persino del predicato verbale. La frase ipotetica viene troncata bruscamente, pur suggerendo al lettore oscure immagini funeree simbolizzate da una nera imbarcazione che pare condurre verso il mare dell’oblio e della morte. Questo senso di orribile destino viene rafforzato dalla ripetizione, negli ultimi quattro versi, della liquida /r/ che concorre anche a riprodurre il rumore del “treno lontano”. Ai settenari assonanzati dei versi precedenti si sostituisce alla fine un verso bisillabo (estremamente raro nella poesia di Hernández e nella lirica spagnola in generale<sup>8</sup>). Tale verso “spezzato” rimanda alla struttura “mutilata” già analizzata in “El herido”, ad indicare qui che la morte in guerra del soldato è sempre una vita falciata prima del tempo.

In “Bocas de ira” la poetica dell’assenza si esprime attraverso una enumerazione caotica di elementi privi ancora una volta di predicati verbali, dove prevalgono immagini di violenza, sterilità e morte:

Bocas de ira  
Ojos de acecho.  
Perros aullando.  
Perros y perros.  
Todo baldío.  
Todo reseco.  
  
Cuerpo y campos,  
Cuerpos y cuerpos.  
¡Qué mal camino,  
qué ceniciento!

---

<sup>8</sup> Si veda ad esempio Paraíso 2000: 126.

¡Corazón tuyo  
fértil y tierno! (Hernández 1962: 114)

Alla desolazione dei campi circostanti divenuti proprietà dei cani, si contrappone qui la fertilità del cuore che ancora pare serrare un ultimo barlume di speranza. Ma le isotopie legate alla cenere e al vento ritornano di frequente anche in altre poesie, quasi a ricordare, biblicamente, che l'uomo è destinato a tornare alla polvere da cui è nato (nell'elegia dedicata all'amico García Lorca, Hernández dirà: "Federico García/ hasta ayer se llamó: polvo se llama"<sup>9</sup>). In "Un viento ceniciento" questi elementi si accompagnano in una strofa in cui ancora una volta è assente il predicato verbale:

En medio de la noche,  
la cenicienta cámara  
con viento y sin amor. (Hernández 1962: 156)

L'effetto di assenza si esprime, oltre che attraverso l'omissione del verbo, anche attraverso l'uso della preposizione "sin".

Forse la poesia più significativa, oltre che una delle più celebri e antologizzate, che meglio riassume gli elementi fin qui esposti è quella intitolata "(Guerra)", nella quale il termine che indica il conflitto appare in modo esplicito solo nel titolo (e tra parentesi) e dove ancora una volta la poetica dell'assenza si rivela attraverso la mancanza totale di predicati verbali e attraverso la ripetizione del privativo "sin":

La vejez en los pueblos.	7 a
El corazón sin dueño.	7 a
El amor sin objeto.	7 a
La hierba, el polvo, el cuervo.	7 a
¿Y la juventud?	6 B

En el ataúd. 6 B

El árbol solo y seco.	7 a
La mujer como un leño	7 a
de viudez sobre el lecho.	7 a
El odio sin remedio.	7 a
¿Y la juventud?	6 B

En el ataúd. 6 B (Hernández 1999: 116)

La poesia costituisce la risposta alla domanda implicita che il lettore dovrà porsi prima dell'inevitabile seconda lettura: "quali sono gli effetti nefasti della guerra?" La poesia è una risposta (o una serie di risposte) alla questione: l'an-

---

<sup>9</sup> "Elegía primera", Hernández 1999: 68.

nientamento di un'intera generazione di giovani combattenti che lascerà in vita solo vecchi, vedove e campi sterili (perché abbandonati per andare a combattere). La serie di settenari assonanzati (/e-o/) è spezzata da un distico a rima baciata che costituisce una specie di ritornello macabro e che si potrebbe tradurre con: "E la gioventù?/ Nella sepoltura"<sup>10</sup>. Nella ripetizione dei due senari tronchi del distico vi è una riproduzione onomatopeica del rumore della bara che si chiude con un *tud tud* a coprire i cadaveri dei giovani che hanno sacrificato la vita per combattere per la libertà. L'assenza a livello verbale e lessicale ("sin" ripetuto tre volte, oltre alle immagini di assenza evocate) si unisce ad un'assenza anche a livello metrico, dal momento che il verso si riduce di una sillaba nel ritornello. Inoltre l'uso reiterato di suoni cupi, in particolare dei fonemi vocalici /o/ e /u/, concorda a creare un clima funereo, come se in sottofondo fosse possibile udire il rumore lento e cadenzato delle campane che suonano a morto<sup>11</sup>.

La poetica dell'assenza nell'ultima raccolta di Hernández si esprime insomma in un'estrema condensazione del linguaggio e nella massima riduzione degli espedienti metaforici. La funzione del sostantivo diventa in tal senso predominante a spese dell'aggettivo e talvolta, come si è visto, anche del predicato verbale. Anche il verso si condensa e agli alessandrini delle poesie di *El hombre acecha* si sostituiscono di preferenza il settenario e il romance in ottonari del Cancionero. Attraverso la condensazione della materia cantata e l'ellisse verbale la parola poetica di Hernández appare in tal modo "come sospesa a un presente quasi immobile, atemporale, senza memoria: rarefatta, trasparente, immediata" (Puccini 1962: xxxvii).

#### 4. CONCLUSIONE

Il destino tragico di Miguel Hernández riflette per molti versi la tragedia della Spagna durante la guerra civile. Il poeta vivrà questo tragico destino della comunità spagnola attraverso un'espressione politica e poetica. La sua poesia è

---

<sup>10</sup> La traduzione è mia. Non mi convince molto quella di Dario Puccini che rende il distico nel modo seguente: "E la gioventù?/ Nella bara laggiù" (Hernández 1970: 153). Puccini sceglie di mantenere la rima baciata, ma tramuta l'originale senario di Hernández in un settenario tronco, cosa assai strana dal momento che Puccini nelle sue traduzioni in genere predilige la stretta osservanza del metro a discapito talvolta di altri elementi importanti, come quelli fonosimbolici. La mia traduzione mantiene il senario (anche se piano anziché tronco) e in parte il gioco fonosimbolico dell'originale.

<sup>11</sup> L'effetto fonico ottenuto da Hernández ricorda molto quello utilizzato da Edgar Allan Poe nella celebre poesia "The Bells", dove appunto la strofa dedicata alle campane a morto presenta una ripetizione quasi ossessiva delle vocali cupe /o/e/u/. Si veda ad esempio Poe 1986: 91-94.

infatti politica nel senso più profondo del termine, poiché la politica, nella devastazione della guerra, non è qualcosa di estraneo all'uomo, ma una dimensione del suo essere.

La missione speciale che la poesia di guerra si prefigge, secondo il poeta valenciano, è condurre il popolo verso cime più elevate, come ricorderà nella dedica rivolta al poeta e amico Vicente Aleixandre che precede la raccolta *Viento del pueblo*:

Los poetas somos viento del pueblo: nacemos para pasar soplando a través de sus poros y conducir sus ojos y sus sentimientos hacia las cumbres más hermosas. Hoy, este hoy de pasión, de vida, de muerte, nos empuja de un imponente modo a ti, a mí, a varios, hacia el pueblo. El pueblo espera a los poetas con las orejas y el alma tendidos al pie de cada siglo. (Hernández 1976: 82)

Per raggiungere e incoraggiare con i suoi versi accesi di passione i soldati in trincea e il popolo intero, Hernández si fa “vento del popolo” per potersi insinuare tra i pori e le fessure della storia. Il poeta sceglie, come modalità di espressione, un linguaggio semplice e diretto, come ogni manifestazione di natura, rifuggendo i toni aulici e cattedratici. Non a caso Hernández aderì fin dai primi mesi del '36 al manifesto nerudiano “Sobre una poesía sin pureza”<sup>12</sup>, in chiara opposizione alla “poesía pura” rappresentata da Juan Ramón Jiménez.

Hernández era consapevole di essersi compromesso doppiamente per la causa della libertà, come soldato e come poeta. La poesia costituisce un'arma ben più potente del fucile, come ebbe modo di dichiarare il poeta in più di un'occasione:

Con mi poesía y con mi teatro, *las dos armas que más me corresponden y que más uso*, trato de aclarar la cabeza y el corazón de mi pueblo. (Hernández 1976: Intr. XIV. Corsivo mio)

Due le battaglie combattute da Hernández nel corso della sua vita. La prima contro le truppe franchiste e, più tardi, contro la prima fase della dittatura. In questa prima battaglia Hernández soldato è stato sconfitto e imprigionato. Ma anche rinchiuso fra solide sbarre troverà il coraggio di ripetere incessantemente: “Ata duro a ese hombre: no le atarás el alma” (Hernández 1999: 92). Sconfitto nel corpo ma mai nell'anima, nonostante le disgrazie e le sofferenze patite, lo spirito eroico del poeta di Orihuela conserverà fino all'ultimo la speranza di un futuro migliore se non per lui, almeno per il figlio nato alla fine della contesa, e che Hernández riuscirà a vedere in prigione solo in poche occasioni (“Para el hijo será la paz que estoy forjando”<sup>13</sup>).

La seconda battaglia combattuta da Hernández fu molto più dura e insi-

---

<sup>12</sup> Pubblicato nel primo numero della rivista “Caballo verde”, ottobre 1935 (Puccini 1962: XVIII).

<sup>13</sup> “Canción del esposo soldado”, Hernández 1999: 75.

diosa. Una battaglia più universale, che richiama alle armi tutti gli uomini di ogni nazione e fazione, e non è ristretta unicamente ad un preciso ambito geografico (la Spagna) né ad un determinato contesto storico (la guerra civile). Una battaglia combattuta contro nemici molto più infidi e pericolosi di Franco: il tempo e l'oblio. In questa seconda guerra Hernández è uscito alla fine vincitore. Nonostante la poetica dell'assenza che caratterizza l'ultima fase della sua attività creativa, c'è una cosa di cui per fortuna vi è ormai solida e affermata presenza nel panorama letterario spagnolo del Novecento: la sua voce poetica.

#### BIBLIOGRAFIA

- Borghello, G. (1986), *Il simbolo e la passione. Aspetti della linea Pascoli-Pasolini*, Milano, Mursia.
- Garosci, A. (1959), "Lorca, Alberti, Hernández", in *Gli intellettuali e la guerra di Spagna*, Torino, Einaudi, pp. 27-54.
- Hernández, M. (1970), *Poesie*, trad. di D. Puccini, Milano, Feltrinelli.
- Hernández, M. (1976), *Antología poética*, Madrid, Agrupación Nacional del Comercio del Libro.
- Hernández, M. (1999), *Poesía*, Barcelona, Plaza y Janés.
- Machado, A. (1994), *Poesías completas*, Madrid, Espasa Calpe.
- Mainer, J.C. (1999), *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Madrid, Cátedra.
- Mullini, R. (1977), *Killed in action*, Bologna, Editrice Ponte Nuovo.
- Paraíso, I. (2000), *La métrica española en su contexto románico*, Madrid, Arco/Libros.
- Poe, E.A. (1986), "The Bells", in *The Fall of the House of Usber and Other Writings*, London, Penguin.
- Puccini, D. (1970), "Introduzione" a M. Hernández, *Poesie*, Milano, Feltrinelli.