

## ANTONIO MACHADO E GREGORIO MARAÑÓN

Antonio Machado, un contemplativo; Gregorio Marañón, un attivo. Due poli dell'anima spagnola del nostro secolo; due « complementari » che hanno tuttavia in comune la cosa piú importante, la ricerca dell'autenticità: d'un'autenticità che aspira ad essere universalmente umana, e lo è; ma partendo da una radice spagnola. Ciò giustifichi l'accostamento di due studi nati da impegni diversi nello stesso tempo.

### I

#### ANTONIO MACHADO, « NEL TEMPO »

L'occasione del ventesimo anniversario della morte di Antonio Machado è stata raccolta dall'ambiente letterario spagnolo, e con maggiore zelo, si direbbe, da parte di coloro che non poterono conoscere il poeta, da parte delle ultime promozioni, d'accordo, in questo caso, con i rappresentanti di quel gruppo di poeti, noto col nome di « generazione del '25 », che sembrò respingerlo nel passato. È lo stesso Jorge Guillén che proclama Machado il maggiore dei grandi lirici spagnoli di questo secolo; e ciò, se non può sorprendere, perché Guillén fu sempre un ammiratore di Machado, anche quando questi seguiva con malcelato scetticismo le nuove esperienze di lui e degli altri innovatori, non manca di un particolare significato storico. Del resto, lo stesso Jiménez, dopo aver percorso vie ben diverse da quelle dell'amico, insisteva negli ultimi anni, conversando con Ricardo Gullón, sulla profondità del suo sodalizio con Antonio Machado. Eppure è Jiménez appunto che in questi anni ha perso parecchio della sua esemplarità, a favore di Machado. Anche il decennio della morte era stato un pretesto volonterosamente messo a profitto: aveva avuto come frutto un memorabile numero unico dei *Cuadernos hispanoamericanos*. Ma è da notare un tono diverso nel piú ampio e vario concerto della commemorazione piú recente. A un Machado rivolto ai problemi generali della vita umana, politicamente neutri, allora si dirigeva il culto; ora, si direbbe, si pensa soprattutto, lo si dica o no, al Machado

morto a Collioure nel 1939: un poeta, senza dubbio, ma anche un esempio di vita.

Recentemente Juan Goytisolo rimproverava ad Ortega di essere il teorico d'una concezione «disumanizzata» dell'arte. L'attuale gioventù sente la torre d'avorio come un tradimento e una complicità. Bisogna dire che è ingiusto il credere che la diagnosi di Ortega sia da interpretare come un'adesione: lo notò già, appunto, Antonio Machado. Chi osserva da vicino lo svolgimento degli interessi di Ortega nota che questi, che aveva, a suo modo, esercitato la critica letteraria, in epoca giovanile, abbandonò tale suo interesse, quando la letteratura divenne «disumanizzata». Senza rifiutare le nuove tendenze, dimostrava così, nel modo più autentico, il suo distacco da esse: è più lontano da un'attività che di proposito se ne disinteressa, che chi la combatte. In realtà, Ortega è impegnato, non meno di Unamuno e di Machado; è alieno dal posteriore calligrafismo. La celebrazione di Góngora trova assente lui come Unamuno e Machado.

Ma resta comunque chiaro il significato della deplorazione dell'arte disumanizzata e il legame di tale deplorazione col culto per Machado. Non ci si può chiudere in squisite dilettezze mentre la gente ha bisogno di noi. Al rimprovero di Goytisolo fa eco l'impegno con cui, ad esempio, i giovani della rivista malaghegna *Caracola* hanno ricordato il ventennio machadiano. In fondo, Machado «meritava» di morire come è morto, più di García Lorca. «*Más que la victoria, importa merecerla*», scriveva Antonio ad Unamuno. D'altra parte, è troppo facile essere ingrati coi padri. Nell'affermazione di Guillén vibra non solo lo spirito del numero machadiano dei *Cuadernos hispanoamericanos*, ma anche quello dei giovani di *Caracola*.

Questo carattere umano, oltre che letterario, del trionfo di Machado non può non trovare consenziente chi di Machado ammira soprattutto la esemplare autenticità umana.

\* \* \*

Tutta la vita d'oggi è diretta al successo; l'accettazione d'una missione superiore può farci compiere grandi sacrifici; ma esigiamo come compenso, almeno, l'ammirazione degli adepti, il miraggio d'un trionfo, la straordinarietà stessa della vita, anche se si tratti d'una straordinarietà di miserie. Siamo in un mondo di ambiziosi, di avidi, di fanatici, di furbi: di furbi soprattutto, perché, al di là di molte qualificazioni, come volto dietro la maschera, sta la furbizia. Ed ecco un uomo inetto al successo, spoglio di ambizioni e di pretese, di suscettibilità individuali e di impuntature. Un uomo che ama la solitudine, ma che non se ne fa un piedestallo; che ama la cultura, ma che non se ne fa un'arma per imporsi agli altri. L'approdo della sua vita è questo: attraversa a piedi sotto la pioggia il confine colla Francia, accompagnando la madre più che ottantenne: senza niente; è costretto a gettare anche i suoi manoscritti. Gli danno pane e formaggio.

Antonio Machado è un capolavoro di ingenuità, di modestia, di disinteresse. Figlio e nipote di uomini socialmente qualificati, anzi illustri, si sposa una ragazzina di campagna, la figlia della padrona della pensione in cui vive. Nello sconquasso della guerra civile, dopo aver preso la parte del popolo, non pensa ad organizzare la ritirata: come l'ultimo fantaccino delle truppe repubblicane in sfacelo. Quando nuove generazioni appaiono all'orizzonte letterario spagnolo e arrischiano di respingerlo prematuramente nel passato, dice candidamente quello che pensa: che la poesia è semplicità e chiarezza: certo, frutto di approfondimento, ma frutto che non si può coltivare e rendere bello con innesti e serre.

Una profonda lezione umana ci viene dunque da Machado. Come dev'essere, perché i veri poeti insegnano sempre, specialmente se non si propongono d'insegnare.

Antonio Machado era un uomo di sinistra. Molti uomini di sinistra vogliono un nuovo assetto sociale (precisamente come molti uomini di destra vogliono mantenere l'antico) per guadagnarci di persona: magari solo moralmente, in termini di prestigio, di esemplarità. Machado era uomo di sinistra perché amava la gente semplice. Si accompagnava colle persone più grigie dell'ambiente provinciale in cui viveva: non coi contadini soltanto, ma coi piccoli borghesi, che è più difficile.

Egli realizza in sé ciò di cui abbiamo bisogno per disintossicarci della nostra «civiltà», anche degli aspetti per sé legittimi di essa, anche del culto per la ricerca scientifica (che spesso è una ricerca di nuove tecniche utili); del culto del mezzo cui si subordina il fine, cioè l'uomo. Essendo modernissimo, in quanto non gli importa di urtare i conformismi, è il contrario del mondo moderno. Il suo uomo vive verso dentro, le sue ricchezze sono nel sapere gioire e soffrire, nel pensare al destino, nel guardare un albero, una nube. Ascetismo, edonismo? Le due cose insieme. C'è in lui un fondo quietistico, di ascendenza molto spagnola. Dicono che se ne stesse per ore, seduto al tavolo del caffè, senza dire una parola, senza fare un gesto. Quel silenzio gli occorreva per sentire la voce del suo io profondo.

\* \* \*

In questo Machado uomo c'è anche il Machado poeta: poeta dell'approfondimento, dell'ieri che dura nell'oggi, dell'originalità che è fedeltà. Machado è infatti l'uomo e il poeta della fedeltà. «*Las siete fidelidades de Antonio Machado*» ha esaltato Mario Aguilar.

Un indubbio carattere della personalità letteraria di Antonio Machado è la sua fedeltà ad alcuni pochi temi profondamente legati alla sua esperienza vitale. In fondo, egli non dà l'impressione di essere una persona molto intelligente, nel senso esteriore della parola<sup>1)</sup>. Era però fedele a se stesso; scavava profondamente in sé, per cercare il senso o, forse meglio, il ritmo, della

propria vita. Poche immagini, pochi temi, pochi aggettivi, continuamente elaborati ed innalzati ad esponenti del proprio destino umano, hanno fatto d'una persona apparentemente non superiore al livello comune della gente un grande poeta: anche questo è un insegnamento della sua singolare figura. Alcuni critici hanno negato che vi sia un sostanziale svolgimento nella sua personalità letteraria. La cosa è in parte vera: ci sono storie umane impostate sull'inquietudine e il mutamento, e altre caratterizzate piuttosto dalla fedeltà; e quest'ultimo è il caso di Antonio Machado. In mezzo alle espressioni giovanili, riflettenti le mode letterarie di quegli anni, appaiono già, prima che i caratteri stilistici, i temi caratteristici della sua poesia. Non volendo giungere al successo, ma alla autenticità, egli riuscì ad essere fedele a se stesso.

D'altra parte, occorre, anche nel rilevare questa fedeltà, non superare una certa misura. Anche Machado, come ogni uomo, è storia. È un ieri che sopravvive nell'oggi, ma questo stesso sopravvivere è un modificarsi, un arricchirsi, un deteriorarsi. Ricardo Gullón è divenuto il sostenitore intransigente d'una visione della personalità e dell'opera di Antonio Machado che escluda ogni evoluzione. « *En actitudes, sentimientos, técnicas y formas de expresión, Machado permaneció invariable desde el principio hasta el fin* »; « *en la obra de Antonio Machado no acierto a ver evolución* ». Che non si tratti d'una *boutade* ci assicura l'insistenza con cui Gullón, uno tra i più intelligenti cultori di critica letteraria in Spagna, ritorna sulla sua affermazione; e del resto molta critica machadiana, anche la migliore (Rosales, Serrano Poncela, Zurbiría) insiste su una topografia tematica o stilistica che implicitamente nega o trascura la storia nella personalità letteraria di Machado. Senza dubbio la fedeltà di questo ad alcuni pochi temi stimola la curiosità a ricercarne la sopravvivenza attraverso i decenni; ma questa stessa sopravvivenza, se bene è osservata, rivela nella fedeltà il mutamento. Sarebbe veramente curioso che non fosse così, tanto più in chi ha definito la poesia « *palabra en el tiempo* ». Occorre dunque, al di là della fedeltà, e riconoscendo la fedeltà, mettere in rilievo lo sviluppo. Nell'ormai straripante produzione critica su Machado ci sono anche, e sarebbe incomprendibile che non ci fossero, scritti che lumeggiano qualche aspetto di questo sviluppo; ma, almeno tra quelli che ho potuto leggere, non ho trovato la parabola letteraria e umana di Machado così chiaramente delineata come, mi pare, risulta dal semplice esame delle opere, lette facendo attenzione all'epoca in cui furono scritte. Anche chi si propone di dimostrare uno sviluppo nella personalità letteraria di Machado, come J. M. Valverde, ha messo in rilievo, mi pare, più una diversità di interessi umani, attraverso i decenni, che un vero svolgimento di atteggiamenti letterari e di pensiero. Sembra dunque legittimo aggiungere un numero alla bibliografia machadiana, pur sapendo che il culto più naturale per la poesia di Antonio Machado consiste nella lenta e silenziosa fruizione.

Gli sviluppi, in Machado, non sono dovuti, almeno fino a un determinato momento, a mutamenti intenzionali di tecnica o di tematica, ma alla naturale vicenda delle scoperte che si inseriscono sul suo essere antico. Il Machado delle *Soledades* è preoccupato di se stesso; eppure non è un individualista. Non necessariamente individualistica è la poesia che riguarda l'uomo di fronte ai dati inevitabili del suo destino. Quando un uomo pensa alla sua morte, affronta un problema che lo riguarda come uomo, cioè un problema dell'uomo in generale. La poesia civile e sociale, invece, può talora, malgrado le apparenze, essere una poesia individualistica: quando si ispiri ai sentimenti e ai risentimenti dell'individuo. Senza dubbio, *Soledades* è un libro piú « modernista », assai a suo modo, e *Campos de Castilla* è un libro piú « novantottista ». In questo s'afferma l'influsso di Unamuno, che in fondo è il Novantotto, come Darío è il modernismo. Ma lo sviluppo è, forse ancor piú che nello spostamento d'interessi dal soggetto all'oggetto, rilevato da Valverde, in un prevalere della riflessione sul canto. Nelle *Soledades* abbiamo soprattutto una poesia della *Stimmung*; ma questa si trova anche in alcuni momenti di *Campos de Castilla*; e già nelle *Soledades* appare un riflettere che si serve di metafore, che poi predomina nei *Campos*. Si tratta d'un riflettere (d'un riflettere, piuttosto che d'una riflessione; di qualcosa che è in atto, piuttosto che qualcosa che si conclude) in cui va la vita; che riguarda il nostro destino, non una particolare esperienza. Dalla lirica sentimentale alla lirica esistenziale. Il Manzoni diceva che la poesia è pensiero commosso: possiamo dire, piuttosto, che questa poesia è pensiero emozionato: dal riflettere, quando conduce all'intuizione del nostro annullamento, nasce un'emozione, piuttosto che una commozione. Nella commozione c'è una *doloris voluptas* che non c'è in queste liriche. Quando l'emozione machadiana si esprime attraverso una sentenza metaforica, in forma di *copla* popolareasca, abbiamo il *proverbio*. Il *proverbio* machadiano è stato, mi pare, sottovalutato dalla critica. È una delle espressioni piú caratteristiche del poeta, e significa forse quel momento d'equilibrio di due esigenze che in piú d'un poeta costituisce la vetta. Qui poesia e pensiero sono inscindibili; poi prevarrà il pensiero, e Machado giungerà quasi ad abbandonare il verso per la prosa, come del resto è abbastanza naturale (questo è il contenuto psicologico dello schema crociano dei due momenti, estetico e filosofico, dell'attività teoretica: forse l'unica sua giustificazione).

Nelle *Nuevas canciones* e nel *Cancionero apócrifo* è piuttosto il destino dell'uomo che i problemi civili, che hanno tanta parte nei *Campos de Castilla*, ciò che preoccupa il poeta. Sembra quindi che le ultime raccolte siano tematicamente piú affini a *Soledades*. Ma in questa prevale l'espressione della *Stimmung* individuale, mentre la preoccupazione esistenziale è non piú sporadicamente presente nelle altre raccolte, specie nelle ultime. Nessun italiano

può pensare al crepuscolarismo leggendo le *Nuevas canciones* o il *Cancionero apócrifo*, mentre il richiamo è naturale nel lettore di *Soledades* e anche di alcune liriche di *Campos de Castilla*.

Anche a proposito della metrica si può notare in Machado, nello stesso tempo, una caratteristica fedeltà a se stesso, e uno svolgimento. Machado non ama le esteriori novità: ancora una volta, non lo interessa il lato «sperimentale» della letteratura; ancora una volta, si nota la sua indifferenza per il calligrafismo modernistico. Eppure c'è anche in lui uno svolgimento.

Nelle *Soledades* prevale largamente la *silva* di endecasillabi e settenari, assonantati. Accanto a questa troviamo degli alessandrini, degli ottonari, dei dodecasillabi, dei senari. Non troviamo invece, nemmeno nelle liriche rifiutate, raccolte da Dámaso Alonso, alcun sonetto. Darío, nelle *Prosas profanas*, aveva fatto largo uso del sonetto, sebbene principalmente del sonetto di alessandrini. Questo ci dice come, malgrado le tracce modernistiche del primo Machado, in lui sia nulla la componente parnassiana, importante nel modernismo spagnolo. Nello stesso senso si deve interpretare la predilezione di Machado per l'assonanza, che non ha diritto di cittadinanza nelle *Prosas profanas*, le quali sono in rima o senza rima, ma mai in rima imperfetta. L'assonanza (come, d'altra parte, la predilezione per Jorge Manrique) collega Machado alla poesia medioevale.

Non grandi novità dal punto di vista metrico apportano i *Campos de Castilla*, benché in questo si trovi un accentuato uso dell'alessandrino, particolarmente adatto al tono riflessivo, che prevale in molto di tali canti. Innovazioni importanti si trovano invece nelle *Nuevas canciones*. Vi appaiono, da una parte, il sonetto e, dall'altra, la *copla* popolare, questa presente solo timidamente in *Campos de Castilla*.

Nell'edizione originaria delle *Nuevas canciones* i due sonetti *Pío Baroja* e *Ramón Pérez de Ayala* sono datati rispettivamente 1899-1919 e 1901-1916. Ma evidentemente le prime date non si riferiscono alla composizione dei sonetti, poiché in questi si allude al viaggio di Baroja a Londra, che avvenne, ricorda lo stesso Baroja, nel 1905 o 1906, e a *El sendero innumerable*, che è del 1916. I sonetti dovettero dunque essere scritti nelle seconde date segnate; le prime indicano, verosimilmente, l'epoca della prima conoscenza tra Machado e i due scrittori.

Possiamo dunque affermare che Machado non sembra aver scritto sonetti prima del 1916. I quattro intitolati *Los sueños dialogados* sono del 1919; i cinque del n. CLXV del 1928. Tra le pochissime liriche scritte durante la guerra civile ben nove sono in forma di sonetto. Non è facile dire quale causa abbia questa spiccata differenza delle due epoche, per quanto riguarda questa forma metrica. Certo, significa una tendenza a una forma più rigorosa e definitiva.

D'altra parte, caratterizza le *Nuevas canciones* anche la tendenza alla *copla* popolare, che non appare in *Soledades* e fa solo qualche timida appari-

zione nei *Campos de Castilla* («*Soria fría, Soria pura / cabeza de Extremadura!*»), se prescindiamo dai *Proverbios*, che coniugano in modo suggestivo lo spirito dell'aforisma con il metaforismo e la metrica della *copla* popolare. In *Nuevas canciones* invece la *copla* è prevalente, e di fronte ad essa e ai sonetti la *silva* assonantata, che era stato il metro prediletto, perde importanza. Si potrà dunque discutere sul valore delle *Nuevas canciones*, ma non certo aderire all'opinione di coloro che pensano che esse non apportino nulla di nuovo. La forma metrica infatti è esponente di un nuovo atteggiamento nei confronti della poesia. La *copla* popolare vuol essere la forma esteriore d'una poesia piú legata ai sentimenti del popolo che allo stato d'animo individuale del poeta: a suo modo, corrisponde a quella tendenza all'oggettività, sostituita alla confessione, di cui parla lo stesso poeta, e su cui si fonda l'interpretazione di Valverde.

Per quanto riguarda il *Cancionero apócrifo*, che comprende scritti posteriori a quelli contenuti nella prima edizione delle *Nuevas canciones*, abbiamo *silvas*, sonetti, *coplas* popolari, polimetriche influite da Jorge Manrique: un po' di tutto, insomma; quasi una ripresa delle varie forme metriche, ad eccezione degli alessandrini che, dopo aver avuto una funzione di primo piano in *Campos de Castilla*, scompaiono completamente in *Nuevas canciones* e nel *Cancionero apócrifo*. L'alessandrino è legato al tono riflessivo della poesia civile.

\* \* \*

A sua volta, lo studio dell'atteggiamento di Machado nei confronti della donna e dell'amore dimostra la necessità d'una prospettiva storica. Bisogna delineare una storia; non si può dare una topografia. Con la consueta sagacia studia Serrano Poncela l'atteggiamento del poeta nei confronti dell'amore; ma nemmeno egli sente tale atteggiamento nel tempo. Dice che Machado fu «uomo molto dato alle preoccupazioni erotiche», e cita a dimostrazione i noti due versi del *Retrato*: versi assai generici. Che in età giovanile Machado abbia avuto qualche esperienza erotica è ancor meno caratteristico. L'erotismo di alcuni versi giovanili di Antonio è una insincera adesione alla moda modernista e all'esempio di Darío e di Manuel. Poi, per lungo tempo, l'elemento erotico tace, come tema poetico. Leonor, nelle *Poesías*, esiste solo «in morte». Infine, c'è tutta un'operetta, *De un cancionero apócrifo*, in cui si parla di Abel Martín «*hombre mujeriego*». Quando Serrano Poncela si riferisce all'erotica di Machado è costretto a fondarsi quasi esclusivamente su questa operetta. Ma questa non rappresenta tutto Machado; rappresenta il Machado che nasce dalle riflessioni sul ricordo di Leonor e dall'esperienza di Guiomar; l'epoca «apocrifa» ed ermetica.

Machado, nel *Cancionero apócrifo*, ha negato la sua vocazione alla semplicità, alla comunicazione umana, e, nell'ansia di esprimere i suoi complessi e segreti pensieri, ha cercato le vie d'un ermetismo aristocraticistico: di ciò

appunto che stava negando a parole. Su questa via lo incoraggiò l'opportunità d'occultare il suo amore senile, che aveva la disperazione degli ultimi gridi. Tale ermetismo, come l'escogitazione dell'apocrifo, è anche da spiegare come repressione prudenziale. Si tratta d'un ermetismo diverso da quello formalistico di Góngora, o da quello, fondato sull'uso e l'abuso della metafora, di García Lorca; ma in qualche punto non è meno arbitrario. In realtà, chi conosce la cosiddetta filosofia di Abel Martín può aver la chiave per comprendere liriche come le *Ultimas lamentaciones, En memoria de Abel Martín, Otro clima*; ma è lirica una composizione che esige una chiave, di concetti e di termini? La ricerca dell'evasione nel sogno e nell'allegoria era l'ultima risorsa d'un canto che si esauriva; dopo, non rimaneva che il silenzio, interrotto solo dalle poesie militanti, cioè strumentali, della guerra. Senza dubbio, una vena di sogno e di mistero non mancava nella poesia di Machado fin dalle *Soledades*: le « *secretas galerías del alma* » rilevate da Ricardo Gullón; ma il sogno e il mistero invadono tutto, nel *Cancionero apócrifo*, fino a costringere spesso al mortificante esercizio dell'analisi logica. Machado si è stancato di scrivere liriche « *tan sencillas en apariéncia, y tan claras que hasta las señoras de su tiempo creían comprenderlas mejor que el mismo* » (*De un Cancionero apócrifo: Abel Martín*), ed è passato al nemico, a quella « *creencia supersticiosa en la virtud mágica del enigma* » che aveva deplorato nel 1916 (*Notas sobre la poesía*).

Non bisogna d'altra parte dimenticare che si tratta di liriche « apocrife », dovute non al Machado ufficiale, ma a un complementario che era in lui: una vacanza dal proprio modo, forse con qualche proposito di sfida ai piú giovani. Il *Recuerdo de sueño* (che non manca certo di suggestione) è del 1931, di pochi anni avanti la dichiarazione del Mairena (XIV): « *Sólo en sus momentos más perezosos puede un poeta dedicarse a interpretar los sueños* ».

\* \* \*

*Juan de Mairena* non è, a rigore, un libro. È uno zibaldone di pensieri vari, pubblicati in quotidiani dal novembre 1934 al maggio 1936 e raccolti, nello stesso 1936, in volume. Questo risulta chiarissimo al lettore che consideri come il volume abbia inizio, come termini (o si interrompa), come pensieri affini vengano espressi in frammenti diversi. Naturalmente, che, trattandosi d'un uomo così concentrato in se stesso, disposto sempre a contraddirsi (« *Nunca estoy más cerca de pensar una cosa como cuando he escrito la contraria* »: sembra Unamuno), ma d'una contraddizione che sia un'ulteriore escavazione, lo zibaldone abbia un'intima unità, è quasi ovvio.

Molto di ciò che vi troviamo è anticipato nei *Proverbios*. Vi affluiscono pensieri anche dal *Cancionero apócrifo*; ma non ci sono dei veri « complementari ». Qui Mairena, piú che un complementare di Machado, cioè un altro io, magari un anti-io, è quasi sempre un semplice prestanome. La vacanza