

“Mis ventanas ya no dan a los álamos y a los ríos de España”: radici spezzate in *Entre el clavel y la espada* di Rafael Alberti

Francesca COPPOLA
Università di Salerno

Riassunto

Nell'articolo che qui si propone l'attenzione è rivolta a una *suite* della silloge *Entre el clavel y la espada* (1941) del poeta Rafael Alberti, intitolata “Toro en el mar (Elegía sobre un mapa perdido)”. L'intento è quello di illustrare, attraverso l'analisi tematica e simbolica dei suoi componimenti –in particolare il numero diciannove– la rappresentazione del lutto e della perdita che il poeta vive nei confronti della propria patria, dal momento in cui è costretto alla dolorosa esperienza d'esilio.

Parole chiave: *Entre el clavel y la espada*, Rafael Alberti, lutto, esilio, simbolo.

Abstract

In this paper the attention is focused on the section “Toro en el mar (Elegía sobre un mapa perdido)” from the book *Entre el clavel y la espada* (1941) by the poet Rafael Alberti. Through a thematic and symbolic analyses of its poems –more specifically number nineteen– the work aims to reflect on the representation of mourning and loss that the poet feels towards his homeland, since he is forced to live the painful experience of exile.

Keywords: *Entre el clavel y la espada*, Rafael Alberti, mourning, exile, symbol.

“Con luz de lluvia la quise”: se Alberti avesse potuto spiegare questo ottosillabo, forse avrebbe raccontato dei suoi occhi velati dalle lacrime, della contemplazione amorosa turbata da un pianto che scende a fiotti e che avrebbe continuato ad arrecargli sofferenza per molti anni a venire, sino al momento dell'agognato ritorno in Spagna. L'ottosillabo in questione è tratto dalla *suite* “Como leales vasallos” della silloge *Entre el clavel y la espada*, cominciata quando Alberti si trovava ancora in Francia e terminata, dopo una lunga traversata in mare, in Argentina. Qui, nel 1941, la silloge venne data alle stampe dall'editore Gonzalo Losada all'interno della collana “Poetas de España y América”, sebbene una delle otto sezioni che la compongono, “De los álamos y los sauces”, avesse già visto la luce sotto forma di opuscolo nell'ottobre del 1940, nella collana “La Hoja de Hiedra” ad opera dell'editore Ángel Gulab.

La raccolta¹ potrà considerarsi completa solo con l'edizione successiva, quella del 1961, inserita nelle *Poesías Completas* dell'autore e curata, di nuovo per Losada, da Horacio Jorge Becco. A questa seconda e definitiva edizione verranno aggiunti due sonetti inediti, per un totale di dodici, appartenenti alla prima *suite* della raccolta, quella dei "Sonetos corporales", in precedenza esclusi a causa del loro taglio considerato esplicitamente erotico ("Por allí, hondo, una humedad ardiente" e "Cúbreme, amor, el cielo de la boca") e inaccettabile per il gusto conservatore degli anni '40 (cfr. Gagen, 2008). Lo stesso accadrà con il "Diálogo entre Venus y Priapo", un lungo componimento in *silvas* che, allusivo sin dal titolo, si sofferma sull'esercizio dell'amore e sulla rivendicazione della sua natura corporale, andando a occupare, come naturale prolungamento della prima, la *suite* successiva.

Per quel che concerne le restanti sezioni della raccolta, esse rimarranno invariate, ma prima di passarle in rassegna è fondamentale soffermarsi su una serie di elementi imprescindibili ai fini della comprensione di *Entre el clavel y la espada*. Innanzitutto la dedica di apertura, dalla quale si evince che il testo è un omaggio a Pablo Neruda: amico e compagno di partito di Alberti, fedele tanto quanto quest'ultimo agli ideali di libertà e democrazia, Neruda lo aiuterà a stabilirsi, dopo la fuga dalla Spagna, in un primo momento a Parigi, per poi salpare alla volta dell'America.

Seguono due prologhi: il primo in versi e il secondo in prosa, e una citazione di Lope de Vega ("Hoy como espada quedaréis mis ojos"²) che incornicia l'opera in *overture* oltre a quella di Victor Hugo ("Chante l'amour a voix basse, et tout haut la liberté!"³) situata, invece, in chiusura. In mezzo a queste, altre di Góngora, Ovidio, Espinosa, Machado e Lorca con la funzione di scandire il passaggio da una sezione all'altra. Queste sono otto in tutto sebbene l'ultima, "Final de plata amargo", con il suo unico componimento potrebbe essere letta come una sorta di epilogo piuttosto che come una vera e propria sezione della raccolta.

Entre el clavel y la espada è stato definito più volte un libro "encrucijada" (Torres Nebrera, 2003), testimone della condizione esistenziale di Alberti che, sin dalla preposizione inserita nel titolo confessa di convivere con due tendenze poetiche: quella

¹ Tutta la nostra analisi si riferirà a Alberti (2004). Oltre che dal numero di versi citati, ogni componimento sarà accompagnato dal numero di pagina in cui figura in detta edizione.

² L'endecasillabo appartiene al sonetto 88 delle *Rimas* dal titolo "A una dama que tenía los ojos enfermos" e recita così: "Si estás enfermos, dulces ojos claros, / no os espantéis, pues tantos os dessean, / que no es posible, si dexáis que os vean, / que dexen de quereros o embidiaros. / Mis pensamientos, no temiendo hallaros, / libres de la justicia se pasean; / como al sol, cuando nuves le rodean, / dizen mis ojos que podrán miraros. / Enfermos soles y nublados cielos, / oy tomarán vengança mis enojos, / porque en la condición mudéis estilo. / Si azules fuisteis por matar con zelos, / oy como espada quedaréis, mis ojos, / que tiene de cortar gastado el filo". (in Lope de Vega, 1993: 379). Secondo María Isabel López Martínez "Alberti desvía el significado primigenio del verso al sacarlo de su contexto. Para el gaditano, 'mis ojos' son los de la primera persona y no una aposición cariñosa de la dama. Lope modula singularmente el tópico de la mirada que mata, que crea la red tropológica que une ojos con saetas, dardos y multitud de armas". Il topico dello sguardo dell'amata che ferisce o uccide l'amato, dunque, assume in Alberti una valenza soggettiva, ammantandosi del dolore causato dalla separazione forzata dalla terra natia (López-Martínez, 2002: 243).

³ Il verso appartiene al componimento "L'art et le peuple" (Hugo, 1964: 36).

incline al *clavel* (la vita, la natura, la sensualità amorosa) e quella incline alla *espada* (la lotta, la protesta, il dolore, il pianto e la rabbia per la patria perduta). Questa “encrucijada” viene chiaramente esplicitata, insieme al proposito del libro, a partire dal titolo e, soprattutto, nel doppio prologo che apre la raccolta. Nel primo dei due, quello in versi, “De ayer para hoy” (Alberti, 2004: 281), si fa riferimento al “desorden impuesto” (v. 1) vissuto dal poeta, un’urgenza-rottura che ha dovuto subire e contro la quale è necessaria una voce nuova, la “palabra precisa” (v. 3), ciò che Juan Ramón Jiménez nel suo famoso “Inteligencia⁴” definiva “el nombre exacto de las cosas”:

DE AYER PARA HOY

Después de este desorden impuesto, de esta prisa
de esta urgente gramática necesaria en que vivo,
vuelva a mí toda virgen la palabra precisa,
virgen el verbo exacto con el justo adjetivo.

Que cuando califique de verde al monte, al prado,
repiéndole al cielo su azul como a la mar,
mi corazón se sienta recién inaugurado
y mi lengua el inédito asombro de crear. (vv. 1-8)

Nella successiva riflessione, quella del prologo in prosa (Alberti, 2004: 282), la *doble vertiente* albertiana è ancora più manifesta: “Si yo no viniera de donde vengo”, se cioè l’orrore della guerra non l’avesse costretto ai molti chilometri che ha percorso, se non avesse già difeso con l’inchiostro della sua penna la fazione repubblicana –fede irrinunciabile e che gli impedisce di dare un’impostazione unilaterale al libro, perché significherebbe rinnegare l’ideale per cui si è battuto– *Entre el clavel y la espada* avrebbe visto la luce solamente “bajo un signo de flor, lejos de él la fija espada que lo alerta”. A tal proposito, molti anni dopo, Alberti avrebbe giustificato la *doble vertiente* del “volumen inaugural de su obra en el destierro” in un’intervista concessa a Benjamín Prado, in occasione della vittoria del Premio Cervantes nel 1983:

Es que yo necesitaba las dos cosas [...] Sentía furia contra los usurpadores de España y también un dolor terrible de haber perdido mi país, mi idioma, mi casa... Así que esa poesía que se llama elegíaca se imponía con toda naturalidad, era como la narración de aquella tormenta que había en mi interior. Pero, en realidad, había también otra tormenta: yo necesitaba escribir algo al margen de todo aquello, tenía ideas que luchaban por salir, por fluir con una recobrada tranquilidad, aunque fuera una tranquilidad un tanto especial. [...] Por eso el libro se titula, simbólicamente, *Entre el clavel y la espada*, que es como, por otra parte, he vivido casi siempre y he escrito casi siempre, sin querer renunciar a ninguno de los dos términos por mucho que el otro quisiese imponerse. (in Prado, 1989: 96)

⁴“¡Inteligencia, dame / el nombre exacto de las cosas! / ...Que la palabra sea / la cosa misma / creada por mi alma nuevamente. / Que por mí vayan todos / los que no las conocen, a las cosas, / que por mí vayan todos / los que ya las olvidan, a las cosas; / que por mí vayan todos / los mismos que las aman, a las cosas... / ¡Inteligencia, dame / el nombre exacto, y tuyo / y suyo, y mío, de las cosas!” (Jiménez, 1983: 236).

Venendo, finalmente, alle *suite* della raccolta, dopo i “Sonetos corporales” e il “Diálogo entre Venus y Priapo”, la terza in ordine di successione è “Metamorfosis del clavel”. Con i suoi diciotto componimenti, questa si caratterizza per il desiderio di cambiamento e di dimenticanza da parte dell’io poetico. Leggendone le liriche il lettore si imbatte in una sorta di “bestiario” dal sapore ovidiano dove animali come il cavallo, il lupo, il pappagallo e così via rinunciano alla propria condizione per ascendere alla categoria di persona “a través de una co-fusión presidida por el impulso erótico” (Torres Nebrera, 2003: 245). Altre volte, si tratta di piccole metamorfosi che investono elementi della natura, come quella dell’erba di campo che si trasforma in una stella del cielo ai vv. 10-11: “Hubo temblores de yerba / aquella noche en el cielo” (Alberti, 2004: 326). È evidente, in questa trasfigurazione, quanto la volontà dell’io lirico sia incline a un desiderio di superamento, quello delle difficoltà in mezzo a cui si vive e si compone.

Segue, in ordine di collocazione, la *suite* “Toro en el mar (Elegía sobre un mapa perdido)” che sarà oggetto di analisi in un paragrafo ad essa dedicato e, ancora, la quinta: “De los álamos y los sauces”. Quest’ultima, per mezzo dei due alberi che fanno bella mostra di sé sin dal titolo –il pioppo e il salice piangente– rimanda nello specifico a due poeti: Antonio Machado, a cui è dedicata la sezione, e Pedro Espinosa.

Il primo, che con infiniti elogi cantò l’*álamo* situato sulla riva del Duero in *Campos de Castilla*, verrà ricordato in modo particolare nell’ultimo componimento, il quattordicesimo (Alberti, 2004: 382), che si apre con l’epigrafe “A ti, enterrado en otra tierra”. In esso, Alberti lamenta il fatto che anche nella morte don Antonio è costretto a dimorare in terra straniera, lontano dalla sua Castiglia, a causa del decesso avvenuto a Collioure nel 1939, durante il suo ultimo viaggio tra la folla di fuggiaschi che lasciavano una Spagna spaccata in due dal colpo di Stato.

Di Pedro Espinosa, invece, sono i verdi salici piangenti vicino al granadino Genil, personificati nella *fábula* omonima (*Fábula del Genil*), dove si racconta di come i rami, allo scorrere delle acque del fiume, si piegano su di esso per meglio coglierne il lamento d’amore: “y por oílla / los sauces se inclinaron a la orilla” (Espinosa, 1975: 22). In definitiva, la coppia “álamos / sauces” non è altro che “la acutalización del binomio “clavel / espada” que preside todo el poemario” (Torres Nebrera, 2003: 255). Se i salici piangenti e ripiegati su se stessi simbolizzano, di fatto, il dolore, l’abbandono e il garofano appassito sull’arido suolo devastato dalla guerra, i dritti pioppi che puntano al cielo, implicano il contrario, infondendo il coraggio e la durezza della spada che non si arrende al nemico oppressore.

La sesta sezione, “Del pensamiento en un jardín” dedicata a José Bergamín, presenta sin dal titolo una dilogia: il *pensamiento* deve essere letto non solo in quanto facoltà di pensare, evocare e ricordare, ma come lo stesso poeta. Questo *poeta-pensamiento* va a collocarsi in uno spazio nuovo, il *jardín*, vale a dire la terra americana: “jardín prestado, ajeno todavía, y por tanto evocador –por desgarrada ausencia– del campo propio” (Torres Nebrera, 2003: 247-248). Caratterizzato da un unico, lungo componimento (Alberti, 2004: 387-96), “Del pensamiento en un jardín” dà, quindi, voce alla volontà del *poeta-pensamiento* il quale, forte e deciso come gli *álamos* della precedente sezione, intende scalare alla stregua di una pianta rampicante i muri del giardino che

l'esilio gli ha destinato, ed elevarsi al di sopra delle cattive erbe del ricordo. Tale ascensione, però, è possibile solo grazie a un difficile lavoro di rinnovamento: il *poeta-pensamiento*, munito di zappa e forza fisica, deve estirpare dal nuovo suolo gli amari resti del vecchio affinché fioriscano le *nuevas alas* della libertà, sino alla vittoria finale dei versi 150-152:

Aunque le duela el álamo, está vivo,
como no estaban, no, no estaban muertos
mis muertos.

Con la penultima sezione, “Como leales vasallos” a cui si è accennato in apertura, Alberti, simbolicamente, prova a cercare conforto e riparo in quello che è in assoluto il primo testo del *destierro* della letteratura spagnola: il *Poema del Cid*. Per questo motivo, gli otto componimenti che ne fanno parte si aprono e si chiudono con una citazione tratta dall'opera medievale che ha come protagonista il valoroso Rodrigo Díaz de Vivar. E sono proprio i famosi versi iniziali del *Cantar* a fare da sipario alla più corta ed inquietante lirica della *suíte*:

De los sos ojos tan fuertemente llorando,
tornava la cabeça e estávalos catando.
(*Cantar de mio Cid*: 5, vv. 1-2)

In essi si racconta il momento in cui il Cid lascia Vivar per attraversare Burgos e, prima di decidersi definitivamente a partire, guarda con tristezza alla casa che, nella desolazione più totale, è costretto ad abbandonare a causa de *la orden de destierro* giunta nei suoi confronti da parte del re Alfonso.

Allo stesso modo Alberti, come un novello Rodrigo, nel breve componimento (Alberti, 2004: 401) introdotto dalla citazione *cidiana* fonde il motivo della morte dell'amata con il *leitmotiv* che intesse l'intera raccolta: la perdita della Spagna. Due stagioni del cuore che si intrecciano nell'ottosillabo “Con luz de lluvia la quise” (v. 4) in onore alla contemplazione di ciò che si ama e, al medesimo tempo, si smarrisce fra le lacrime di quegli *ojos* pleonasticamente offuscati dal pianto a richiamare il “tan fuertemente llorando” della stessa citazione. Nell'irrimediabile finale, la amata/Spagna scompare lentamente dalla vista del poeta che si allontana, senza pace, verso il mare che lo condurrà su un'altra riva come dichiara nei versi 1-7:

Luego, la vi despeinarse
bajo los arcos del agua,
arcos que ya son de sangre.

Con luz de lluvia la quise.

¡Qué sofocación tan grande
bajo los arcos, doblada,
y hacia la mar, alejarse!

L’ottava e ultima *suite* della raccolta, “Final de plata amargo”, consta di un solo componimento intitolato “Amparo” (Alberti, 2004: 411-12), in ricordo di Amparo Mom, moglie dello scrittore Raúl González Tuñón e amica della coppia Alberti-León. Fu Amparo Mom a prepararne l’accoglienza nel porto argentino, accoglienza alla quale non poté prendere parte perché colpita da morte improvvisa. L’arrivo in terra straniera, dunque, l’approdo a quel mare d’argento metaforizzato nel *plata* del titolo, è per il poeta doppiamente amaro poiché non solo segna il distacco dalla patria, bensì la consapevolezza di una nuova lacuna affettiva. Una lacuna che Alberti prova a colmare immaginando l’incontro impossibile –eppure sognato– con la donna nel porto di Buenos Aires ai vv. 6-7: “Te vi en el puerto, Amparo. / Hermosa de la luz, contra los barcos”. Amparo, in fondo –riparo, protezione, sostegno– continua a vivere, “es América que les acoge y les ofrece descanso” (in Argente del Castillo, 1986: 53).

TORO EN EL MAR (ELEGÍA SOBRE UN MAPA PERDIDO)

La centrale e più estesa delle *suite* con i suoi ventinove componimenti –“Toro en el mar”, sottotitolata “Elegía sobre un mapa perdido”– è quella che più si fa notare perché in essa convivono, seppur in misura diversa, gli opposti concetti che stanno alla base del libro e che vengono annunciati sin dal titolo: il *clavel* e la *espada*. È in questa quarta sezione, di fatto, in questa elegia meditativa, che il poeta dà sfogo all’intimo lamento dovuto alla privazione di una parte di sé. Alberti si interroga circa il proprio futuro, lo fa attraverso il ricordo e la ricostruzione in versi delle conseguenze di un disastro, quello politico, oggetto di una tragedia personale oltre che collettiva (cf. Nantell, 1986: 102). Al garofano, pertanto, finisce per imporsi la valenza della spada e ad essa, seppur in forma lieve, inaspettati fendenti di dolcezza tipici del fiore simbolo dell’Andalusia.

Ognuno dei ventinove componimenti di “Toro en el mar (Elegía sobre un mapa perdido)” ha come referente preciso un simbolo: la Spagna rimembrata –così come vuole il topico– sotto forma di pelle di toro, un toro ferito e agonizzante. Pagina dopo pagina, si contano ben ventitré occorrenze del termine a cui si aggiungono diversi casi di metonimia e proprio ad esso, al toro –e quindi alla madre patria– il poeta si rivolge in un appassionato e nostalgico canto dalla lontananza in terra francese prima e argentina poi. Così facendo, Alberti moltiplica all’interno della sua opera poetica la presenza del “tema taurino” di cui si era servito nei libri precedenti, meno che in *Sobre los ángeles*, e che qui riutilizza da una nuova prospettiva. In questa raccolta, di fatto, l’uso del toro quale “dispositivo simbólico” indica “la lucha indómita contra la represión”(García Montero, 2003: 278).

Si comincia con l’immagine di “verde toro muerto” della lirica di apertura (Alberti, 2004: 337) in cui il poeta, in tono colloquiale, apostrofa la terra natia: molti erano stati i campanelli d’allarme, i segnali della futura disfatta, ma quella che Jiménez Fajardo definisce “lack of awareness” (1985: 73) ha fatto sì che il verde simbolo della speranza, della vita, si trasformasse nel colore nero della morte, della dipartita di uno stato d’equilibrio quotidiano, felice:

A aquel país se lo venían diciendo
 desde hace tanto tiempo.
 Mírate y lo verás.
 Tienes forma de toro,
 de piel de toro abierto,
 tendido sobre el mar.

(“De verde toro muerto”, vv. 1-7)

La pelle di toro distesa sul mare, a richiamare fisicamente la forma geografica della nazione, galleggia su acque insanguinate: “Míra, en aquel país / ahora se puede navegar en sangre” (Alberti, 2004: 338, vv. 1-2). Silenzio e vuoto soffiano da nord a sud senza lasciare alla terra alcuna possibilità di essere abitata. Ciò che un tempo era “jardín de naranjas. / Huerta de mares abiertos” (Alberti, 2004: 339, vv. 1-2), in seguito al conflitto bellico si trasforma in terra bruciata, devastata dalle bombe: “Con pólvora te regaron. / Y fuiste toro de fuego.” (vv. 5-6), o, ancora, in “triste hoguera atizada hoy en medio del mar, / del mar, del mar ardiendo!” (Alberti, 2004: 347, vv. 18-19).

Oltre al toro, a partire dal quarto componimento emerge un coprotagonista: il soldato. Si viene in tal modo a creare una sorta di *suite* nella *suite*, un *leitmotiv* che si spinge fino al componimento diciotto e che racconta le vicissitudini di chi è stato travolto dalla battaglia. Il soldato, dunque, quale elemento della tragedia del toro/Spagna, così come ci spiega la Argente Del Castillo (1986: 48), “va personalizando los individuos muertos, que no sufren, que no esperan, pero que se han hecho simiente de los anhelos colectivos”. Dietro ognuno di questi combattenti si nasconde un aneddoto: la “clara sangre ingenua de soldado” (Alberti, 2004: 340, v. 5) ingiustamente versata, quella caduta “sobre un campo de anémonas” (Alberti, 2004: 341, v. 1) che dal bianco puro diventano rosse come il sangue. Ed è lì che sprofonda il guerriero, nella terra, nei suoi “hoyos y hoyos” (Alberti, 2004: 342, v. 2) sepolcrali, dove non si può fare altro che piangere:

Cuando murió el soldado,
 lejos, escaló el mar una ventana
 y se puso a llorar junto a un retrato.
 (Alberti, 2004: 343, vv. 5-7)

Persino il mare, dunque, conferendo grandezza cosmica agli eventi, leva il suo grido di dolore e, insieme ad esso, la luna. Quest’ultima, nel componimento che segue, spezzandosi in due come trafitta dal dolore, lascia la terra al buio e in silenzio, e il soldato ferito, abbandonato nell’uniforme che di lì a poco ne sarà il sudario: “Mas cuando fue a entender lo que quería, / ya tan solo era un traje” (Alberti, 2004: 344, vv. 10-11). La morte, che rende nullo il corpo, arresta intenzioni e parole e, come se non bastasse, il monologo interiore del soldato il quale, al ritorno dalla guerra progetta di portare doni alla donna amata: “y le daré, si vuelvo, una toronja / y una jarra de barro vidriado” (Alberti, 2004: 345, vv. 1-2). Tuttavia, come si evince dai versi che chiudono il componimento, a raggiungerla è un urlo strozzato che fa appassire i pioppi:

Pero en vez del soldado,

solo llegó una voz despavorida
que encaneció el recuerdo de los álamos. (vv. 5-7)

La pace che segue è un bagno di sangue che questo coprotagonista-soldato non si era immaginato:

Si ganamos,
la llevaré a que mire los naranjos,
a que toque la mar, que nunca ha visto,
y se le llene el corazón de barcos.
(Alberti, 2004: 351, vv. 2-5)

I tondi aranci e il mare popolato di barche, così come il cuore alimentato di speranza, sono soltanto un fantasticare invano: “Pero vino la paz. Y era un olivo / de interminable sangre por el campo” (vv. 6-7). Quel che rimane, di fatto, è l’eco fantasmatica di una voce senza voce che attira l’attenzione da lontano, gridando con “remoto acento” (Alberti, 2004: 342, v. 6), con “tan callado llamamiento” (v. 7), per rammentare al poeta che chi lo ha lasciato in vita è sempre disposto a tornare sotto sinistre sembianze dall’altro mondo e chiedere giustizia. Una giustizia che per dirsi tale ha bisogno di essere onorata nella luce del ricordo: sicché il poeta vorrà essere *álamo*, il vetusto e alto pioppo che nella sua longevità domina spazio e tempo e si erge a testimone di tutti i caduti:

lo mejor es ser álamo.
Álamo que ha asistido a una batalla
y va contando noches con nombres de soldados.
(Alberti, 2004: 353, vv. 3-5)

Soldati che a volte, per merito o per fortuna, vincono, e sventolano con fare glorioso la bandiera della patria metaforizzata nel velo di una monaca, lo fanno “como un desahogo triunfal de la carne sobre los cerrojos de lo prohibido” (Torres Nebrera, 2003: 254). Le gioie del corpo, condannate dalla miope comunità ecclesiastica, sono le gioie dell’ideale repubblicano, schiacciato dalla ferocia della dittatura:

(Cuando salió el soldado de la celda,
sobre la tapia izó el fusil al cielo,
ondeando una toca por bandera).
(Alberti, 2004: 346, vv. 6-8)

Altre volte lo stesso soldato, dietro il quale si intravede l’io lirico (Alberti fu membro del Quinto Reggimento durante la guerra a Madrid), si salva per miracolo o perché così ha voluto il destino: “Sonaba en todo la muerte [...] / no quise verme ni verte” (Alberti, 2004: 348, vv. 6 e 9). Oppure, questa stessa morte nega ogni sogno di libertà per mezzo di un proiettile che spezza l’umano respiro come nel componimento che segue (Alberti, 2004: 349): il corpo del soldato è ormai ricoperto dalla terra che,

come a volerne ricordare il sacrificio, lascia fiorire due magnolie il cui stelo non corrisponde ad altro che alle dita del malcapitato:

(Cuando una bala le partió su sueño,
de entre la tierra que tapó al soldado
dos magnolias subieron,
dos magnolias iguales que tenían
por raíces sus dedos). (vv. 4-8)

Una metamorfosi che ricorda la terra spalancata in cui affondano i piedi di Dafne in fuga da Apollo, e che di lì a poco si tramuteranno in radici. Ma se la Dafne ovidiana è destinata ad esser l'alloro del giovane dio e ad accompagnare “i duci latini quando si leverà lieto il canto del trionfo” (Ovidio, 2008: 83), il domani del soldato è, invece, un domani di guerra: “Pero el alba que vino / venía con un nudo en la garganta” (Alberti, 2004: 350, vv. 4-5). Il suo domani è l'odore del trapasso inaspettato, che dona “a los hormigueros de la tierra / quizá el mejor traje de su vida” (Alberti, 2004: 354, vv. 3-4).

Dal ventesimo componimento (Alberti, 2004: 356) sino alla fine della sezione ritorna, in tutta la sua fierezza, il protagonista assoluto di questi versi: il toro che, “abrumada de nieblas la cabeza” (v. 2), vorrebbe svegliarsi dall'incubo in cui è precipitato. Ancora una volta, attraverso l'animale il poeta si rivolge a una Spagna assediata, espugnata, i cui “niños muertos perdidos rodaban los delfines / por tus desfallecidas riberas” (vv. 15-16); una Spagna dalla quale si sta allontanando mentre, nel bel mezzo dello Stretto di Gibilterra (così come recita l'epigrafe in calce alla lirica indicandone il luogo di composizione), negli occhi del poeta rimane il desiderio frustrato di poter e dover fare qualcosa per cambiare il triste esito della guerra. Alberti è un “canario solo en el mar” (Alberti, 2004: 357, v. 1) che “canta al toro que se aleja / que se va” (vv. 2-3). È lo stesso struggimento che dieci anni più tardi si evincerà dal “precioso canario”⁵ di “Retornos de un día de retornos” in *Retornos de lo vivo lejano*: l'ombra del canarino, come rimasta sospesa, fotografata nel tempo, sarà l'unica presenza viva all'interno dell'abitazione madrilenas che Alberti, nell'ambito di una *riviviscencia* che nasce e muore nello spazio poetico, visiterà dopo molti anni. Allo stesso modo, il canarino/poeta abbandonato a se stesso, dalle acque dell'Oceano che lo conducono altrove canta e si consuma a causa della solitudine dell'esilio: “En el mar perdí la mar / y en la tierra perdí la tierra” (vv. 8-9). L'approdo in terra americana non smorza l'intensità del legame albertiano con la propria patria. Il poeta, infatti “is able to hear the roar of his distant companion” (Nantell, 1986: 105), il muggito del toro che nel cuore della notte lo raggiunge provocandone il tormento:

Te oigo mugir en medio de la noche
por encima del mar, también bramando
y salgo a oírte, sin dominio, a tientas, [...].

⁵ “Contra el muro, aclarada, / flauta azul, se desvive / la minúscula sombra del precioso canario” (in Torres Nebrera, 2003: 142-43).

(Alberti, 2004: 358, vv. 1-3)

Il motivo del muggito ritorna a sei componimenti di distanza dove l'io lirico, il toro e la Spagna del tempo che fu divengono tutt'uno. Accanto ad essi figurano l'io lirico del presente, l'attualità del contesto americano e, di nuovo, il lontano toro che con il suo pianto congiunge due terre distanti, generando una fusione spazio-temporale. Oggetto della meditazione poetica sono "Aquellos algarrobos" (Alberti, 2004: 364, v.1) che "me oyeron cantar" (v. 2), vale a dire i carrubi della patria che ascoltarono il canto felice di Alberti; in opposizione agli "Algarrobos de América" (v. 7) che "me veis llorar" (v. 8), in riferimento all'angosciante situazione presente in cui l'io lirico vive al momento della scrittura. In entrambi i casi il "pobre toro cercano" (v. 5), che prima è qualificato come vicino (l'esilio non è ancora iniziato) e, in seguito, come "lejano" (v. 11), piange: "te oigo bramar" (v. 12). Due paesaggi, dunque, che equivalgono a due tempi storici: "la rota vida" (v. 9) troncata dalla guerra civile e "el nuevo andar" (v. 10) del futuro americano, tutto da costruire.

Frutto di questo dover ricominciare daccapo è lo scoramento del componimento ventitré (Alberti, 2004: 359), datato 21 giugno 1940, e quindi inequivocabilmente scritto in America. Con la sua architettura circolare, che si apre e chiude con lo stesso verso: "Ven y que te amortaje entre violetas" (v. 1 e 13), è il più disperato della sezione. Ogni cosa è perduta, la patria/toro senza vita viene raccolta dal poeta e avvolta in un sudario di violette, fiore della simbolizzazione mortuaria più intensa dai tempi della poesia barocca:

que te amortaje, sí, mientras el humo
de este otoño del Sur me va borrando,
dándome alma de hoja consumida,
niebla en la niebla, sueño de otro sueño. (vv. 5-8)

La morte della madre patria equivale alla cancellazione dello stesso poeta che, dentro di sé, da questo momento in poi albergherà un'anima sbiadita, logorata dalla "noche triste / final de tantas cosas" (vv. 2-3) della prima strofa. Tuttavia, ciò che più colpisce dell'intero testo è l'indicazione cronologica che lo precede, quella del 21 giugno: un solstizio d'estate che di caldo e rassicurante non ha nulla, ma solo l'aroma umido della violetta e un "oculto pasto verde de tus huesos" (v. 12). Nel giorno più lungo dell'anno, quindi, come a voler prostrarre la sofferenza, come a voler sottolineare un destino accanito contro chi già ha pagato un prezzo troppo alto, il poeta si fa carico delle spoglie di una Spagna che non c'è più e per la quale, nel componimento successivo (p. 360) "el trugal se duele" (v. 6), "el pastor se queja" (v. 10), "llora toda la aldea" (v. 12) e, ancora, "si se duele una ola, / son todas las que rompen a llorar" (vv. 14-15) perché "Todos creíamos todo, / menos lo que hoy creemos" (Alberti, 2004: 361, vv. 13-14): la fede nell'ideale tradito, fallito, ha trasformato tutto in dubbio. Dubbio a cui segue la visione illusoria, scatenata dal desiderio inconscio dell'io lirico, del toro che –vivo e in salute– pascola, quale eterno essere su un prato d'argento da un lato e, dall'altro, su un prato dorato:

Anduve, y a los dos lados,
bien dormido, iba sembrando:
al uno, pasto de plata;
al otro, dorado.
(Alberti, 2004: 363, vv. 4-8)

Il poeta, cantore dalla capacità creativa straordinaria, passeggia lungo un sentiero situato nel mezzo del giorno e della notte, dove il toro/Spagna lo attende mansueto fino a quando, sulla via del ritorno, la realtà si rivela crudele e immutabile: “como una sombra, vi un toro / llorando” (vv. 10-11). Il toro dalle fattezze celestiali non è altro che mera ombra, irrealizzabile sogno, prodotto della *añoranza*.

La sezione si chiude con una nota ottimista, poiché dopotutto, del toro qualcosa ancora resta e quel poco un giorno, nell’immaginario albertiano, recupererà la grandezza del passato perché libero dal giogo della dittatura:

Corneará aún y más que nunca,
desdoblando los campos de tu frente,
y salpicando valles y laderas
te elevarás de nuevo toro verde.
(Alberti, 2004: 365, vv. 1-4)

Ciò nonostante, questa speranza, come suggerisce il componimento di pagina 362, si è già colorata della triste sfumatura di una *noche siempre*, una notte persistente simbolo dell’intima pena dell’io lirico, quella della separazione. Il poeta, di fatto, “engaged in a dialogue with a tú-addressee” (Alberti, 2004: 104), racconta di come in America i familiari *mapas* del passato –i luoghi dove ha vissuto e dimorato– diventano sogno tangibile e, di conseguenza, irreali:

Quiero decirte, toro, que en América,
desde donde en ti pienso –noche siempre–,
se presencian los mapas, esos grandes,
deshabitados sueños que es la Tierra. (vv. 1-4)

LO SPAZIO DELLE *VENTANAS* CHE SFUGGE ALLO SGUARDO

Questi *mapas*, o meglio, il *mapa* che figura sin dal sottotitolo della sezione è, indubbiamente, il simbolo universale che riflette il popolo spagnolo. La sua perdita, e quindi lo smarrimento delle proprie radici, ha comportato l’incapacità dell’autore ad orientarsi. Ne è un esempio lampante il componimento numero diciannove (Alberti, 2004: 355), il più lungo della sezione “Toro en el mar”. Si tratta di *sextetos alirados* che combinano un settenario e un tetrasillabo con quattro versi alessandrini, facendo dei due versi finali delle quattro strofe –anaforicamente ripetuti in ogni occasione– un *estribillo* che denota una carenza significativa (Torres Nebrera, 2003: 251), e che recita così: “Mis ventanas / ya no dan a los álamos y a los ríos de España”:

(Muelle del Reloj)

A través de una niebla caporal de tabaco
 miro al río de Francia
 moviendo escombros tristes, arrastrando ruinas
 por el pesado verde ricino de sus aguas.
 Mis ventanas
 ya no dan a los álamos y los ríos de España.

Quiero mojar la mano en tan espeso frío
 y parar lo que pasa
 por entre ciegas bocas de piedra, dividiendo
 subterráneas corrientes de muertos y cloacas.
 Mis ventanas
 ya no dan a los álamos y los ríos de España.

Miro una lenta piel de toro desollado,
 sola, descuartizada,
 sosteniendo cadáveres de voces conocidas,
 sombra abajo, hacia el mar, hacia una mar sin barcas.
 Mis ventanas
 ya no dan a los álamos y los ríos de España.

Desgraciada viajera fluvial que de mis ojos
 desprendidos arrancas
 eso que de sus cuencas descende como río
 cuando el llanto se olvida de rodar como lágrima.
 Mis ventanas
 ya no dan a los álamos y los ríos de España.

Il componimento fu scritto durante l'anno che Alberti e María Teresa trascorsero a Parigi, nel 1939; quando, cioè, già in esilio, avevano trovato lavoro in Francia come traduttori dell'emittente radiofonica *Paris Mondial*.

I due coniugi vivevano in un'abitazione situata sulla Senna, vicino al Quai d'horloge (il "Muelle del Reloj" che appare in epigrafe al testo lirico) e che condividevano con Pablo Neruda e Delia del Carril. Furono questi ultimi, non appena anche la Francia si trasformò in un luogo insicuro per gli esuli spagnoli, a incoraggiare gli Alberti a partire nuovamente fino a raggiungere il Cile, anche se, come si è detto, finirono per rimanere in Argentina per oltre un ventennio.

Sin dalla prima strofa del componimento si percepisce una certa vaghezza, come se le frontiere spazio-temporali, momentaneamente, si annullassero. Il lettore può scorgere la figura del poeta in prossimità della finestra della sua abitazione, intento a fumare del tipico tabacco francese, il *Galoises Caporal*. Si noti, fra l'altro, il modo in cui quest'ultimo elemento viene utilizzato in doppia accezione: il "caporal" del primo verso, di fatto, non indica soltanto il tipo di tabacco, ma altresì significa "denso" (Ramoneda, 2011: 340), dando l'idea di un fumo spesso, forte, che avvolge il soggetto causandone il moto visionario. Alberti, dunque, affacciato alla finestra e attraverso questa nebbia di fumo, osserva scorrere le acque della Senna, acque torbide, evocatrici di un altro fiume, un fiume di sangue che scivola sulla "piel de toro desollado" del verso 13, chiaro

riferimento alla mappa geografica del suolo *natio*, rigato da acque che a causa della guerra non albergano altro che cadaveri.

Il fiume parigino che assurge a fiume della vita, pertanto, trascina nel tempo presente, con la sua corrente, le rovine della passata battaglia repubblicana, generando quella che Gregorio Torres Nebrera (2003: 251) ha definito “la imagen cenital de toda la sección”, ovvero l’immagine cruciale, di più intenso dolore, nella sua veste di Spagna quale toro sottomesso, piegato, ferito nell’arena della lotta al franchismo.

Questo fluire dei ricordi personificati sotto forma di “*escombros tristes [...], ruinas*” (v. 3) metaforicamente a galla nel “*pesado verde ricino*” (v. 4) delle acque francesi –acque dall’aspetto paglierino, vischioso, e dall’effetto purgante così come quello dell’olio da cui l’immagine prende le mosse– vorrebbe essere afferrato dall’io lirico, così come si evince ai versi 6-7: “*Quiero mojar la mano en tan espeso frío / y parar lo que pasa*”. Una volontà di contatto, dunque, di tocco agognato invano data l’impossibilità, da parte del poeta, di calare per davvero le proprie mani nel fiume e trattenerne l’immondizia che scivola sotto gli archi del ponte, le “*ciegas bocas de piedra*” del verso 9. Le finestre della sua abitazione, purtroppo, così come anaforicamente ripete l’*estribillo* a ogni strofa –e che possono considerarsi l’equivalente fisico degli occhi dell’io lirico– non restituiscono la visione della terra d’origine, il verde dei pioppi e l’azzurro dei fiumi del paradiso perduto dell’infanzia, ma solo le “*subterráneas corrientes de muertos y cloacas*” del verso 10. Quindici anni più tardi un’altra finestra, quella della *Quinta del Mayor loco* dove Alberti era solito trascorrere le vacanze, in Argentina, darà finalmente accesso, seppur nello spazio immaginativo, ad uno dei tanti *mapas* rimpianti dal poeta:

Esta ventana me lleva,
la mire abierta o cerrada,
a Jérez de la Frontera.
(Alberti, 1989: 73)

Nella cornice parigina, invece, a farla da padrona è la desolazione che si mescola a un sentimento di mancanza disperatamente sentito. Una lacuna affettiva che ritorna nella terza strofa sotto forma di incubo: la terra-madre/toro è al verso 15 fucina di “*cadáveres de voces conocidas*” (in riferimento agli amici barbaramente uccisi, fra cui Federico García Lorca nel 1936) che fluiscono via, “*sombra abajo, hacia el mar, hacia un mar sin barcas*” al verso 16, senza cioè scialuppe di salvataggio che lascino sperare in una possibilità di scampo.

L’unica via percorribile, pertanto, sembra essere quella del lutto, quella di uno stato d’animo profondamente addolorato perché vincolato all’assenza, a uno sradicamento il cui processo raggiunge il suo *climax* nell’ultima strofa del componimento. In essa il poeta definisce la Senna “*desgraciada viajera fluvial*” (v. 19), personificazione per mezzo della quale si ha la sensazione che questa sfortunata viandante possa essere egli stesso: un’*autorappresentazione*, dunque, un disegno della penosa condanna d’esilio che grava sulle sue spalle. Questa condanna, sotto la veste di un corso d’acqua incessante, dagli “*ojos desprendidos*” (v. 19-20) dell’io lirico, occhi

accecati dal dolore, strappa, ai versi 21-22, “eso que de sus cuencas descende como río / cuando el llanto se olvida de rodar como lágrima”.

La separazione dalla madre-patria/toro è vissuta, in sostanza, con uno strazio tale che iperbolicamente copiose lacrime solcano il volto del poeta il quale, all’apice della sofferenza, si scioglie in un pianto che dal bacino dei suoi occhi (immagine suggerita dalle “cuencas” del verso 21) scorre come un fiume, senza sosta.

In conclusione, dunque, il componimento in esame traccia una circolarità che prende avvio, con la strofa di apertura, da una “niebla caporal de tabaco” (v. 1) attraverso la quale Alberti vede lentamente dissolversi l’Europa, e, con essa, il sogno di un immediato ritorno (Delogu, 1977: 9). Il suo sguardo malinconico, proiettato sul fluire della Senna, diviene prontamente motivo di meditazione sulla personale condizione di esiliato e sulla sconfitta subita in guerra. L’immagine della Spagna, simbolicamente presentata come un toro lacerato e sottomesso, assume nei versi qui descritti un’importanza centrale: quella di rimando a una irrecuperabile vita passata i cui frammenti di tempo si impongono su quella presente, trascinando detriti e rovine storiche destinate a sfociare in un mare che non concede seconde occasioni. La patria albertiana è, in questi termini, un toro alla deriva, oltre che un’incolmabile lacuna che non conosce riscatto. È questo aspetto a rendere l’intera sezione poetica un’emozionante elegia e questo particolare componimento un esempio di quanto la simbologia della *espada* (il pianto, la rabbia, il dolore per la perdita subita) prenda il sopravvento sul *clavel* che domina, invece, nelle prime tre *suite* dell’intera raccolta.

Nella strofa finale, da ultimo, e per tornare alla circolarità di cui sopra, il *río* e gli *ojos* sono nuovamente vicini: nello stesso verso, per la precisione, il diciannovesimo; così come lo erano stati nella strofa iniziale, al verso 2, dove il “río de Francia” veniva fisicamente guardato dall’io lirico. La sostanziale differenza fra i due momenti risiede nella diversità di risultato. Mentre, di fatto, al principio del componimento il poeta è intento a osservare un luogo reale –la Senna– senza la cui contemplazione non scaturirebbe la rimembranza né la conseguente riflessione interiore; nella strofa finale invece il componimento si chiude con un abbinamento ad alto tasso emotivo: quello della vista che come diluendosi finisce per uniformarsi al fiume, all’insegna di un’infelice metamorfosi tutta tesa a sottolineare la drammaticità di un’esistenza tormentata dall’addio. L’umore acqueo delle iridi, che mette in connessione lo sguardo con lo scorrere della corrente, segna un suggestivo cambio di materia che dallo stato aereo della nebbia di fumo passa a quello solido dei detriti immaginari trascinati, a loro volta, dallo stato liquido della Senna. In definitiva, dall’elemento equoreo che apre e chiude il componimento si genera una struggente catena emozionale che sbocca nel pianto del poeta, in lacrime-fiume che, appannandone la vista, ne privano lo sguardo dello spazio familiare e, metaforicamente, la stessa esistenza di Alberti dell’immaginifica speranza del ritorno.

BIBLIOGRAFIA

- ALBERTI, RAFAEL (1941): *Entre el clavel y la espada*, Buenos Aires: Losada.
- ALBERTI, RAFAEL (1961): *Poesías Completas*, Buenos Aires: Losada.
- ALBERTI, RAFAEL (1989): *Baladas y canciones del Paraná*, Madrid: Alianza Editorial.
- ALBERTI, RAFAEL (1999): *Retornos de lo vivo lejano. Ora marítima*, Madrid: Cátedra.
- ALBERTI, RAFAEL (2004): *Obras Completas. Poesía, II*, Barcelona: Seix Barral.
- ALBERTI, RAFAEL (2012): *L'albereto perduto. Terzo e quarto libro*, Roma: Editori Riuniti.
- ARGENTE DEL CASTILLO, CONCEPCIÓN (1986): *Rafael Alberti. Poesía del destierro*, Granada: Ediciones de la Universidad de Granada.
- ARNIZ SANZ, FRANCISCO (2001): "Una vida entre el clavel y la espada", in Vv. Aa.: *VIII Encuentros con la Poesía: El Puerto de Santa María, 23-27 de Julio 2001*, El Puerto de Santa María: Fundación Rafael Alberti, pp. 37-56.
- BELLVER, CATHERINE (1984): *Rafael Alberti en sus horas de destierro*, Salamanca: Publicaciones del Colegio de España.
- BYRUM, ANDREA JANE (1979): *The postwar poetry of Rafael Alberti*, Madison: Universidad de Wisconsin [tesi di dottorato].
- DELOGU, IGNAZIO (1977): *Poesie. Tra il garofano e la spada*, Roma: Newton Compton.
- DURÁN, MANUEL (1975): *Rafael Alberti. El escritor y la crítica*, Madrid: Taurus.
- ESPINOSA, PEDRO (1975): *Fábula del Genil*, Madrid: Espasa-Calpe.
- GAGEN, DEREK (2008): "'Si yo no viniera de donde vengo'. Rafael Alberti's Commitment to Poetry and History in *Entre el clavel y la espada* (1941)", *Bulletin of Spanish Studies*, vol. LXXXV, 5, pp. 581-601.
- GARCÍA MONTERO, LUIS (1990): "La poética de Rafael Alberti", in Reyes Cano, Rogelio; Ramos Ortega, Manuel J. (ed.): *Poética e historia literaria: Bécquer, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, F. García Lorca, Rafael Alberti*, Universidad de Cádiz: Servicio de Publicaciones, pp. 91-109.
- GARCÍA MONTERO, LUIS (2003): "Símbolos y paraísos artificiales en la poesía del exilio de Rafael Alberti", in Sánchez Vidal, Agustín; Javier Blasco, Francisco et al. (ed.): *Historia y crítica de la literatura española*, 7/1, Barcelona: Crítica, pp. 278-282.
- GONZÁLEZ LANUZA, EDUARDO (1941): "Rafael Alberti: *Entre el clavel y la espada*", *Sur*, LXXXVI, pp. 71-76.
- GRANADOS, VICENTE (1984): "La etapa argentina en la poesía de Rafael Alberti", *Epos*, I, pp. 71-84.
- HUGO, VICTOR (1964): *Oeuvres poétique, II*, Parigi: Gallimard.
- JIMÉNEZ FAJARDO, SALVADOR (1985): *Multiple Space: The poetry of Rafael Alberti*, London: Tamesis.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, MARÍA ISABEL (2002): "Ritmo visual y compromiso en poemas de Rafael Alberti", *Anuario de Estudios Filológicos*, XXV, pp. 237-251.
- MANTEIGA, ROBERT (1978): *The poetry of Rafael Alberti. A visual approach*, London: Tamesis.
- MONTANER, ALBERTO (ed.) (2007): *Cantar de mio Cid*, Barcelona: Galaxia Gutenberg.

- MUÑOZ QUIRÓS, JOSÉ MARÍA (2001): “*Entre el clavel y la espada: notas para una poética*”, in V. A.: *VIII Encuentros con la Poesía: El Puerto de Santa María, 23-27 de Julio 2001*, El Puerto de Santa María: Fundación Rafael Alberti, pp. 59-71.
- NANTELL, JUDITH (1986): “The consequence of war and exile: Rafael Alberti’s *Entre el clavel y la espada*”, *Monographic Review*, II, pp. 101-110.
- PRADO, BENJAMÍN (1989): “Rafael Alberti: *Entre el clavel y la espada*” in Rafael Alberti: *Premio Miguel de Cervantes 1983*, Barcelona: Anthropos/ Madrid: Ministerio de Cultura, pp. 71-108.
- RAMONEDA, ARTURO, (2011): *Antología Poética de la Generación del 27*, Barcelona: Castalia.
- SOTO VERGÉS, RAFAEL (1990): “*Entre el clavel y la espada*”, in *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 485-486, pp. 300-302.
- TORRES NEBRERA, GREGORIO (2003): “*Entre el clavel y la espada: los varios registros poéticos de Rafael Alberti en la primera poesía de exilio*”, in Jurado Morales, José; Ramos Ortega, Manuel (ed.): *Rafael Alberti libro a libro. El poeta en su centenario (1902-2002)*, Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, pp. 233-263.
- VÁSQUEZ, MARY (2002): “*Entre el clavel y la espada: exilio y presencia de España en Rafael Alberti*”, in Guerrero Ruiz, Pedro (ed.): *Rafael Alberti*, Alicante: Aguacilar, pp. 317-327.