Altre varianti e variazioni nel «Cancionero» di Miguel Hernández

Dario Puccini

Valgano queste poche pagine come postilla o meglio come aggiunta a quanto, in altra opportunità (1), mi è occorso di scrivere a proposito delle varianti (e « variazioni » su uno stesso tema) che riuscii a reperire nell'ambito della complessa elaborazione del *Cancionero y romancero de ausencias* di Miguel Hernández.

Mi limiterò a esaminare un solo gruppo di varianti interne e variazioni, non discostandomi dalla linea già adottata per le serie *garras-fiera, ojos-lluvia, ojos-agua,* ecc. (2), e circoscrivendo l'indagine al testo pubblicato nelle *Obras completas* della Losada (3).

Se prendiamo come « base » la canzone 57, che inizia col verso « Era un hoyo no muy hondo», osserveremo subito che da essa si dipartono o ad essa giungono (la questione è ardua e forse senza possibilità di risposta, allo stato attuale del materiale a disposizione) motivi presenti in altre composizioni del libro (4):

Era un hoyo no muy hondo,
casi en la flor de la sombra.
No hubiera cabido un hombre
dentro de su tierra angosta.

Él cupo: para su cuerpo
aún quedó anchura de sobra,
y no la quiso llenar
más que la tierra que arrojan.

En la casa había enarcado
la felicidad sus bóvedas.
Dentro de la casa había
siempre una luz victoriosa.

La casa va siendo un hoyo.
Yo no quisiera que toda
aquella luz se alejara
vencida desde la alcoba.

Pero cuando llueve, siento
que el resplandor se desploma,
y reverdecen los muebles
despintados por las gotas.

Memorias de la alegría,
cenizas latentes, doran
alguna vez las paredes
plenas de la triste historia.

Pero la casa no es,
no puede ser, otra cosa
que un ataúd con ventanas,
con puertas hacia la aurora;

golondrinas fuera, y dentro
arcos que se desmoronan.
En la casa falta un cuerpo
que aleteaban las alondras.

La alegría entre nosotros
es una ráfaga torva.

En la casa falta un cuerpo
que en la tierra se desborda (5).

---

(1) Precisamente nel saggio *Problemi testuali e varianti nell'opera di M. H.*, in « Studi di Letteratura Spagnola », Roma, 1966, poi raccolto nell'appendice del volume *M. H.: vita e poesia,* Milano, 1966.

(2) *Ibidem,* pp. 201-10.

(3) M. H., *Obras completas*, edición ordenada por Elvio Romero y cuidada por Andrés Ramón Vázquez, Buenos Aires, 1960. Nel designare le singole composizioni seguiremo, per comodità, la numerazione fissata in tale edizione.

(4) Considero un « libro », definito nel suo disegno, seppure forse incompiuto, il *Cancionero* di Hernández, per tutte le ragioni esposte nel mio saggio.

(5) *Op. cit.*, pp. 382-3. Si noti l'ardita assonanza (in *o-a*) ai vv. 10-12: *boveda* (e muta) - *victoriosa,* ripresa nella 87. Ho lievemente modificato, rispetto al testo delle *Obras completas*, la divisione strofica, anche in conseguenza del confronto con l'altra canzone. Lo stato precario delle edizioni hernandiane consente infatti tali modifiche, sia pure ancora in via ipotetica.

a) Mettiamo a confronto questo testo con quello della canzone 87. In quest'altra poesia, utilizzando quasi lo stesso materiale metaforico e quasi lo stesso materiale linguistico della 57 (parole, versi e persino strofe intere), Hernández costruisce qualcosa di diversa natura e di segno discrepante (i corsivi, qui come più avanti, sono nostri e stanno a sottolineare le parti riprese):

Mi casa contigo era
la habitación de la *bóveda.*
Dentro de mi casa entraba
por ti la *luz victoriosa.*

Mi *casa va siendo un hoyo.*
Yo no quisiera que toda
aquella luz se alejara
vencida, desde la alcoba.

Pero cuando llueve, siento
que *las paredes* se ahondan,
y *renverdecen los muebles,*
remuevo raudo las hojas.

Mi casa es una ciudad
con una puerta a la aurora,
otra más grande a la tarde,
y a la noche, inmensa, otra.

Mi casa es *un ataúd.*
Bajo la lluvia redobla
y ahuyenta las *golondrinas*
que no la quisieran *torva.*

En mi casa falta un cuerpo.
Dos en nuestra casa sobran (1).

— La prima e principale osservazione da fare è che, pur nella loro diversità sostanziale, le due composizioni appaiono come complementari l'una all'altra. Cosicché diversità e complementarità legittimano la loro simultanea presenza e collocazione nel libro. A ben guardare, infatti, esse si completano e « si spiegano » a vicenda; formano, insieme, e insieme ad altre che esamineremo, una serie di « variazioni sul tema »; si trasmettono suggestioni o sedimenti d'immagini; ecc. Ciò giustifica inoltre il carattere visionario e quasi surreale — per processo d'implicitazione — di alcuni termini della 87, ripresi dalla 57: come *bóveda* (« habitación de la bóveda »), e come in piccola parte *golondrinas* e *torva*; e soprattutto la svolta visionaria e surreale della 3ª strofa dell'87, con le sue sintomatiche varianti rispetto alla 5ª della 57: dai mobili che rinverdiscono (perché scoloriti a causa della pioggia) si va d'un salto alla frase con carattere d'iperbole: « remuevo raudo las hojas »; infine, l'immagine della casa « con puertas hacia la aurora » (57) produce per via visionaria quella della città (87) con tre porte: la più piccola aperta all'*aurora*, la media alla *tarde*, e la più grande alla *noche*.

— È chiaro che la diversità dei due componenti risiede specialmente nel deciso spostamento del centro concettuale e semantico. La canzone 57 è fondata sul rapporto metaforico *hoyo-casa*, e sul rapporto derivato di quei due termini con *cuerpo*; essa inoltre si muove entro una serie di alternanze ossimoriche tra lo ieri felice e l'oggi triste. Nella canzone 87 i termini *hoyo* e *cuerpo* passano bruscamente in secondo piano (ma con un riverbero della loro presenza nella 57) e rimane padrone quasi assoluto del campo il termine la *casa*: il quale accoglie in sé tutte le immagini connesse con il medesimo volger del tempo, da uno ieri felice a un oggi triste.

— La struttura delle due canzoni o « cancioncillas » si adegua a questo disegno concettuale (oppure è questo che si adegua a quella?). Nella 57 essa si caratterizza per il suo procedere a zig-zag, a curve secche e continue, con una sola impennata al verso « la casa va siendo un hoyo » (proprio dove i due termini *hoyo* e *casa*

(1) *op. cit.*, pp. 394-5.

si incontrano!). Nella 87, invece, la struttura è del tutto compatta e rigorosamente anaforica (*mi casa* ripetuto 4 volte a inizio di strofa), ed appare divisa armonicamente in due dal verso « Pero cuando llueve, siento »; e tale armonia e compattezza sono rese più rilevanti dalla perfetta gradualità di tempi del verbo *ser* (*era, va siendo, es, es*).

— Non si può fare a meno di sottolineare, nel confronto tra le due poesie, il forte scarto semantico che subiscono due termini: *hoyo* e *puerta*. *Hoyo*, nel corso della 57, passa dall'accezione *fossa* (del cimitero) a quello di *buca* o *buco* (« la casa va siendo un hoyo »); mentre nella 87 è rimasta solo la seconda accezione. *Puerta* — abbiamo visto — passa dall'accezione di porta di casa (57) a quella, più ampia e visionaria (perché riferito a *ataúd*), di porta di città.

— Nella 57 la *alegría* ha tre fasi: quella del passato, quando era semplicemente *felicidad* e *luz victoriosa* (vv. 9-11); quella della memoria o meglio della fantasia, per cui essa sembra indorare fugacemente le pareti (vv. 21-23); e quella del presente che è una *ráfaga torva* (v. 34). Nella 87 essa sussiste solo come *luz victoriosa* d'un passato che non può risorgere.

— Il finale della 57 risulta come la lineare chiusura del discorso poetico, grazie al ritorno (visionario) o al sintetico riflesso della incisiva immagine iniziale: da « no hubiera cabido un hombre dentro de su tierra angosta » si arriva a « en la casa falta un cuerpo que en la tierra se desborda ». Il finale della 87 suona invece come rivelazione conclusiva del discorso poetico, fin lí quasi spersonalizzato o immotivato, ovvero come inevitabile spiegazione del primo verso: « Mi casa contigo era... ».

b) I primi quattro versi della 57 si ritrovano, con una variante al 4°, nella « cancioncilla » (o « copla ») corrispondente al numero 82:

Era un hoyo no muy hondo.
Casi en la flor de la sombra.
No hubiera cabido un hombre
en su oscuridad angosta.
Contigo todo fue anchura
en la tierra tenebrosa (1).

— Il fatto che qui sia presente un solo motivo di quelli poi sviluppati nella canzone 57 dimostra che questi versi possono essere considerati come un primitivo « appunto » della 57. Ciò non toglie forse alla « cancioncilla » una vita autonoma, e ne giustifica anzi la presenza nel libro.

— Si noti infatti che qui l'accento cade su *oscuridad* e *tierra tenebrosa* contrapposti solo ad *anchura*. Il termine *anchura* compare anche al v. 6 della 57, ma nel componimento 82 la fantasia ha dato i suoi frutti, cioè si è sviluppata, andando da *hoyo* a *tierra angosta* (non *tenebrosa*) e ad *anchura* con maggiore pertinenza, per poi sboccare nell'immagine continuata della *luz victoriosa* (quella che empiva la casa prima della morte del figlio infante), significativo riflesso implicitato e ossimorico della *oscuridad* e *tierra tenebrosa* della « copla ».

c) Un primo nucleo del tema *casa-ataúd* delle canzoni 57 e 87 si può già cogliere in un'altra « cancioncilla », la 52, che inizia col verso « Las gramas, las ortigas », e che non contiene alcun riferimento né esplicito né implicito alla morte

(1) *Op. cit.*, pp. 391-2.

del bambino e ai motivi già evidenziati nelle due canzoni (*casa* = *tejado*; *ataúd* = *caja*). Si legga la terza strofa:

Llueve sobre el tejado
como sobre una caja
mientras la hierba crece
como mi joven ala (1).

Semmai si potrebbe scoprire un lievissimo riflesso di questi versi nella terza strofa della 87: « Pero cuando llueve, siento... remuevo raudo las hojas... » (*hierba*=*hojas*).

d) Qualche residuo della 57 e 87 (*bóveda, luz, golondrinas, anchura*), forse nato dalla analogia o dal parallelismo del tutto implicito carcere=cimitero, si può intravedere in questi versi della lunga canzone 98, completamente incentrata nel tema del carcere e dell'assenza (e dedicata alla moglie):

Amor, tu *bóveda* arriba
y yo abajo siempre, amor,
sin otra *luz* que estas ansias...
. . . . . .
Todo lo que significa
golondrinas, ascensión,
claridad, *anchura*, aire... (2).

e) Infine, è probabile che la prima « idea » del sintagma « ataúd con ventanas », della 57, sia sorta dal ricordo o dalla suggestione memoriale delle imparentatissime (seppure divergenti) « cancioncillas » 24 e 59, di tono popolaresco (3), dove solo esiste il nucleo metaforico *casa-cementerio*:

24	59
No te asomes a la ventana, que no hay nada en esta casa. Asómate a mi alma.	Cada vez que paso bajo tu ventana me azota el aroma que aún flota en tu casa.
No te asomes al cementerio, que no hay nada entre estos huesos. Asómate a mi cuerpo (4).	Cada vez que paso junto al cementerio me arrastra la fuerza que aún sopla en tus huesos (5).

Come si vede da quanto fin qui ho esposto, anche questo tipo di ricerca condotta su piccole distanze serve sia a confermare il carattere di diario intimo ma smarginato, d'interrogazione solitaria ma continua di cui il *Cancionero* consiste, sia a mettere a nudo quella numerosa serie di brevi passaggi, scambi e prestiti interni, che rappresentano una delle peculiarità più rilevanti del poetare hernandiano, nella sua fase ultima.

---

(1) *Op. cit.*, p. 379.
(2) *Ibidem*, p. 404. Si noti che qui *bóveda* è considerata parola di 3 sillabe, e la *e* non è quindi considerata muta, come era nelle canzoni 57 e 87. (Cfr. nota 5, p. 1).
(3) Si pensi soprattutto alle « serenatas » o « coplas de ventana » della tradizione popolare.
(4) *Op. cit.*, p. 369.
(5) *Ibidem*, p. 383.