

PAOLA LAURA GORLA
Università Cattolica di Milano - Sede di Brescia

Uno spazio senza peso: sogno e poesia nel primo Aleixandre

La vicinanza della produzione poetica del primo Vicente Aleixandre al mondo onirico ci appare intuitivamente di una tale limpida evidenza che da un lato, è difficile parlarne senza cadere in banalità (scrittura automatica e automatismo psichico come espressioni dell'inconscio) o in consuetudini (la teoria bousofiána della visione onirica, ecc.) dall'altro, è a rigori particolarmente complesso determinare quale sia l'effettiva interazione tra mondo onirico e mondo poetico in una produzione surrealista.

Le prime raccolte poetiche aleixandrine sono un laboratorio linguistico nel quale il poeta sperimenta moduli e registri espressivi per dare forma ed estrofflettere l'immagine di una realtà inconsueta non più rassicurante perché nota, ma inquietante in quanto altra, impreveduta, superreale. È una realtà poetica, come vedremo, che ci appare priva di sfondo e di coordinate perché il poeta mette in discussione e manomette il consueto concetto di relazione tra le cose. Il nuovo oggetto poetico sarà quindi l'oggetto irrelato, visto e scelto nella sua possibilità di creare legami nuovi ed inediti. È il medesimo oggetto che nel mondo onirico si presenta e crea senso nel momento in cui crea legami con altri oggetti compresenti, come Freud ci insegna. E questa modalità onirica della produzione poetica surrealista aleixandrina è assimilabile alle modalità rappresentative delle grottesche, i ben noti affreschi e ornati manieristi, in quanto entrambe si presentano come rappresentazioni di *uno spazio senza peso*.

Il mondo poetico surrealista di Aleixandre evoca le grottesche nell'*allegoricità* della sua metafora, che si presenta come un accostamento, o una sequenza più o meno lunga, di oggetti apparentemente irrelati tra loro, il cui senso non è agevolmente reperibile ma si trova al di là, ed è frutto di un processo di interpretazione il più delle volte arbitrario o, comunque, mai pre-determinato.

Spesso, queste metafore, si presentano come lunghe enumerazioni di oggetti:

Bajo la luna de nácares o fuego
bajo la inmensa llama o en el fondo del frío
en este ojo profundo que vigila.... [*Ya es tarde*¹]

Delgadas lenguas cabelleras rubias
ninfas o peces ríos y la aurora
Sobre el nivel del aire bandas lucen
pájaros plumas nácares o sueño
¡Risa!
Cien fuerzas cien estelas cien latidos
un mundo entre las manos o la frente
una senda o jirafas de blancura
un oriente del perlas sobre el labio
todo un sentir a ritmo azul el cielo.....[*Súplica*]

Esa mentira o casta
aquí mastines pronto paloma vuela salta toro
toro de luna o miel que no despega...
...Cuerno o cielo ostentoso
toro nero que aguanta caricia seda mano. [*Toro*]

Pero me encontré un tiburón en forma de cariño
no, no: en forma de tiburón amado
escualo limpio, corazón extensible, ardor o crimen
deliciosa posesión que consiste en el mar.
Nubes atormantadas al cabo convertidas en mejillas
Tempestades hechas azul sobre el que fatigarse queriéndose
dulce abrazo viscoso de los más grande y más negro....
[*El más bello amor*]

Peces árboles piedras corazones medallas... [*Poema de amor*]

Sí, sí es verdad es la única verdad
ojos entreabiertos luz nacida
pensamiento o sollozo clave o alma...

¹ Le poesie qui citate sono tratte dalla raccolta *Espadas como labios*, pubblicata nel 1932.

Noche bondad oh lucha noche noche
 Bajo clamor o senos Bajo azucar
 entre dolor o sólo la saliva... [*Verdad siempre*].

La critica le ha definite via via immagini onirico visionarie, secondo l'interpretazione di Carlos Bousoño², o ancora figure del *suspens*, secondo le teorie di Lucie Personneaux³, ovvero una figura poetica che si costituisce attraverso una "lucha entre unicidad y dualidad, entre lo que es y lo que pudiera ser, lo real y lo imaginario"⁴ e che si genera dal movimento di attrazione-repulsione che si stabilisce tra due idee, personaggi o situazioni, così come avviene in un champ magnétique, per ricorrere alla celebre immagine utilizzata da Breton nell'omonima opera. È una figura poetica che costringe l'immaginazione del lettore a passare dal campo reale a quello immaginario con un movimento di "balanceo infinito". Michael Riffaterre⁵ parla al riguardo di *métaphore filée*, ovvero di poesie che si presentano come "una série de métaphores reliées les unes aux autres par la syntaxelles font partie de la même phrase ou d'une même structure narrative ou descriptive et par le sens: chacune exprime un aspect particulier d'un tout, chose ou concept, que représente la première métaphore de la série"⁶. Metafore filate, quindi, e nelle grottesche il filo, come vedremo, rappresenta proprio il contatto e la relazione tra gli oggetti rappresentati.

"A veces se podría hacer una representación plástica o pintórica de estas visiones" disse al proposito Dámaso Alonso⁷, e quindi, per poter esemplifi-

² Si fa riferimento a vari volumi di Carlos Bousoño, tra i quali: C.B., *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos, 1952; C.B., *El irracionalismo poético. El símbolo*, Madrid, Gredos, 1977; C.B., *La poesía de Vicente Aleixandre*, Madrid, Gredos, 1977.

³ L. Personneaux, *L'oeuvre poétique de Vicente Aleixandre. Recherches sur le réel et l'imaginaire*, these présentée devant l'Université de Montpellier III le 8 janvier 1979, Atelier national de reproduction des theses, Université de Lille III, 1982.

⁴ L. Personneaux, "La métaphore filée dans la poésie surréaliste", in "Langue française", n. 3, Paris, settembre 1969.

⁵ M. Riffaterre, "La metafore filée dans la poésie surréaliste" in "Langue Française", n. 3, settembre, 1988; e ancora, del medesimo autore, *La production du texte*, Paris, Editions du Seuil, 1979 [ed. it.: *La produzione del testo*, Bologna, Il Mulino, 1989, in part. pp. 289-312], e *Semiotica della poesia*, Bologna, il Mulino, 1983.

⁶ M. Riffaterre, *art. cit.*, in "Langue Française", n. 3, sett. 1988, p. 47.

⁷ D. Alonso, *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, 1952, p. 291.

care con maggior chiarezza in questa sede lo stretto rapporto tra mondo poetico alexandrino e grottesche, analizziamo nello specifico una poesia tra quelle della prima produzione poetica alexandrina che si presenta come una lunga sequenza di nomi che designano oggetti. La poesia è tratta dalla raccolta *Espadas como labios* (1932, anno di pubblicazione, 1930-31 anni di produzione) e si intitola *El Vals*:

El Vals

Eres hermosa como la piedra
 oh difunta
 oh viva oh viva eres dichosa como la nave
 Esta orquesta que agita
 mis cuidados como una negligencia
 como un elegante biendecir de buen tono
 ignora el vello de los pubis
 ignora la risa que sale del esterón como una gran batuda
 Unas olas de afrecho
 un poco de serrín en los ojos
 o si acaso en las sienes
 o acaso adornado las cabelleras
 Unas faldas largas hechas de colas de cocodrilos
 Unas lenguas o una sonrisa hechas con carapazones de cangrejos
 Todo lo que está suficientemente visto
 no puede sorprender a nadie
 Las damas aguardan su momento sentadas sobre una lágrima
 disimulando la humedad a fuerza de abanico insistente
 Y los caballeros atraen todas las miradas a la fuerza hacia sus bigotes
 Pero el vals ha llegado
 Es una playa sin ondas
 es un entrechocar de conchas, de tacones, de espumas o de dentaduras postizas
 Es todo lo revuelto que arriba

Pechos exhuberantes en bandejas en los brazos
 dulces tartas caídas sobre los hombros llorosos
 una languidez que revierte
 un beso sorprendido en el instante que se hacía “cabellos de ángel”
 un dulce sí de cristal pintado de verde

Un polvillo de azúcar sobre las frentes

da una bláncura cándida a las palabras limadas
y las manos se acortan más redondeadas que nunca
mientras fruncen los vestidos hechos de esparto querido

Las cabezas son nubes la música es una larga goma
las colas de plomo casi vuelas, y el estrépito
se ha convertido en los corazones en oleadas de sangre
en un licor si blanco que sabe a memoria o a cita

Adiós adiós esmeralda amatista o misterio
adiós, como una bola enorme ha llegado el instante
el preciso momento de la desnudez cabeza abajo
cuando los vellos van a pinchar los labios obscenos que saben
Es el instante el momento de decir la palabra que estalla
el momento en que los vestidos se convertirán en aves
las ventanas en gritos
las luces en socorro
y ese beso que estaba (en el rincón) entre dos bocas
se convertirá en una espina
que dispensará la muerte diciendo:
Yo os amo.

In questa poesia Aleixandre crea una cornice che è un ambiente, il salone da ballo, e vi dissemina e cosparge persone ed oggetti, concreti e non concreti, pertinenti e non pertinenti con l'archetipo della sala da ballo, tanto che "la blanda atmosfera liberty si trasforma improvvisamente in una danza macabra e spettrale", secondo la lettura di Dario Puccini⁸. Ogni oggetto è come tolto dal contesto che gli è proprio e si muove, sparso e irrelato, all'interno dello spazio poetico di un salone da ballo, spazio senza sfondo e senza dimensione, senza peso. Sembrano un po' quelle farfalle sistemate nelle bacheche dai collezionisti: catturate, ovvero tolte dal contesto naturale, e appese a un chiodo, in ordine sparso, che creano nel loro insieme il concetto di classe.

Ma questo spazio poetico senza dimensioni è lo stesso spazio che caratterizza le grottesche, rappresentazioni di un mondo verticale interamente definito dal gioco grafico, senza spessore né peso, miscuglio di rigore e di inconsistenza che fa pensare al sogno. E in questo vuoto lineare meraviglio-

⁸ D. Puccini, *La palabra poética de Vicente Aleixandre*, Barcelona, Ed. Ariel, p. 62.

samente articolato le specie rappresentate, forme semivegetali e semianimali, figure senza nome e ibridi, sorgono e si confondono le une nelle altre, forme prive di gravità che assecondano il movimento elegante e tortuoso dell'ornato. Spazio irreali, figure composite, stravaganze e strutture leggere: questo è lo spazio della grottesca e lo spazio poetico de *El Vals*.

Le forme e figure che vi si articolano sono oggetti singolari, né particolari né universali ma visti nella loro *esemplarità*, oggetti che si danno a vedere come tali, *deshumanizados*, come diceva Ortega⁹. L'oggetto irrelato è l'oggetto indifferente, visto nel suo aver-luogo e nella sua *ecceità*, è il *qualunque* reso amabile in quanto scelto dal poeta o dal pittore. Aleixandre ne *El Vals* nomina ed evoca ogni oggetto in quanto tale, al di sopra e al di là di una realtà che è relazione convenzionale, e indaga i suoi legami possibili con altri oggetti, i più vari, mediante la creazione di analogie arbitrarie, che permettano di "faire appréhender à l'esprit l'interdépendance de deux objets de pensée situés sur des plans différents, entre lesquels le fonctionnement logique de l'esprit n'est apte à jeter aucun pont et s'oppose *a priori* à ce que toute espèce de pont soit jeté"¹⁰. Quindi l'incongruenza della metafora surrealista non è altro che il riflesso di questa ricerca di legami inediti, di ponti: l'oggetto nominato dal poeta e tolto dal proprio contesto naturale assurge ad una superrealtà in cui è possibile creare nuovi legami e nuovi sensi, ovvero "un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas, cessent d'être perçus contredictoirement"¹¹.

Ma anche nelle grottesche, ci dice Chastel¹², "il racemo abitato era una specie di contrazione decorativa ottenuta dal coniugarsi di elementi riconoscibili e legami possibili". L'artista è quindi in entrambi i casi un demiurgo che cerca e crea mondi altri e possibili mediante la rappresentazione di "elementi riconoscibili" nei loro "legami possibili". Nel caso delle grottesche, è il mondo delle fantasmagorie, sfuggenti e a un tempo nettamente erotizzate nel dettaglio, che sono l'esatta antitesi della rappresentazione di una realtà in

⁹ J. Ortega y Gasset, *Obras completas, La deshumanización del arte* (1925) t. III, Madrid, Revista de Occidente, 1946, pp. 351-386.

¹⁰ Riffaterre, *art. cit.*, in "Langue Française", n. 3, sett. 1988, p. 51.

¹¹ Breton, "Secondo Manifesto del Surrealismo" in M. Nadeau, *Histoire di Surrealisme suivi de Documente surrealistes*, Paris, Editions du Seuil, 1964.

¹² A. Chastel, *La grottesca* (1988), Torino, Einaudi, 1989, p. 40.

cui le norme sono definite dalla visione prospettica. Nel caso di Aleixandre è il mondo della superrealità, mondo alieno a quello convenzionale dove è la logica che spiega le cose, le circoscrive e le definisce. Da qui che un'approccio di tipo logico-utilitaristico al linguaggio poetico surrealista da parte del lettore-fruitor non sortisce altro effetto se non quello di evidenziare l'arbitrarietà di questi moduli espressivi che, ben lungi dall'essere una manifestazione della funzione referenziale del linguaggio convenzionale, vengono invece rigorosamente determinati dalla sequenza verbale e trovano quindi la loro appropriatezza solo e solamente all'interno del contesto poetico. Dice Riffaterre: "toutes les caractéristiques propres à la métaphore filée surréaliste ont en commun qu'elles remplacent la fonction référentielle du langage par une référence à la forme même du message linguistique..."¹³. Ma è una medesima inquietudine che traspare da questo gioco creativo, da questo rifiuto delle regole prospettiche e della logica convenzionale, inquietudine che rispecchia un mondo, manierista e avanguardista, desertificato dall'assenza del fondamento.

L'etimologia del vocabolo *grottesca* ce la spiega Benvenuto Cellini:

Queste grottesche hanno acquistato questo nome dai moderni, per essersi trovate in certe caverne della terra di Roma dagli studiosi, le quali caverne anticamente erano camere, stufe, studii, sale e altre cotai cose. Questi studiosi trovandole in questi luoghi cavernosi, per essere alzato da gli antichi in qua il terreno e restate quelle in basso, e poichè il vocabolo chiama quei luoghi bassi di Roma, grotte; da questo si acquistarono il nome di grottesche¹⁴.

Si trattava delle grotte dell'Esquilino, ovvero le sale sotterranee della Domus Aurea di Nerone, riportate alla luce nei primi del 1500.

Il vocabolo *grottesca*, che apparentemente non dice nulla, si è ben installato nel vocabolario corrente tanto da essersi caricato di un valore emotivo esplicito, dovuto al carattere stesso dell'invenzione grafica, di *buffone*, *ridicolo*, *insopportabile*. Nel mondo delle grottesche Vasari vi intuì un aspetto macabro, sinistro, un po' negromantico, una sorta di carica demonica. D'altro canto, il loro nome proviene dalle grotte, quindi i visceri della terra.

¹³ M. Riffaterre, *art. cit.*, p. 49.

¹⁴ Cfr. Benvenuto Cellini, *Vita*, a cura di E. Camesasca, Milano, Rizzoli, 1985, cap. XXXI, p. 154, cit. da A. Chastel, a p. 5 di *op. cit.*

Raffaello, che fu un eccellente interprete di grottesche, frenò la stravaganza a beneficio del meraviglioso e, pur rimanendo nel territorio dell'irreale e del sogno, sostituì il tormento erotico e torbido delle prime grottesche con una formula più voluttuosa e leggera.

In conclusione: nelle grottesche, come in Aleixandre, realtà insolita e immaginario liberato si riflettono l'uno nell'altro, e questi due aspetti dell'invenzione si illuminano reciprocamente nel creare una *forma simbolica* che eccita la sensualità e stuzzica l'intelletto, ed è per questo che entrambi possiedono il fascino inconsistente del sogno. Sono fantasticherie, come le forme che si osservano nelle nuvole, sono dei castelli in aria, delle chimere e dei giochi di illusioni.

Ma in tutto questo vi è una specie di logica che pare proprio quella dei simboli. E se avessimo a che fare con un discorso cifrato dissimulato sotto le facezie e gli arabeschi divertenti alla maniera dei pitagorici? Come nella comicità di Rebelais ci sarebbe allora un *midollo sistantifico* nascosto dentro al *gioco*, un sistema di segni e combinazioni che conduce all'idea di un sapere delle metamorfosi.

Per quanto concerne Aleixandre, Michael Riffaterre, nel teorizzare la sua *métaphore filée*, sostiene che il lungo filo delle metafore filate (e dico filo, al quale stanno appesi gli abitatori dei racemi delle grottesche) è composto da metafore derivate o secondarie. Per reperirne il significato esse sono da ricondurre ad una metafora primaria, reperibile o irreperibile, che permetterebbe di decifrarle. La prima metafora della serie è quindi la chiave per riuscire a decifrare il 'codice speciale' racchiuso nella poesia, e tutte le metafore derivate hanno senso solo e unicamente in funzione di questa. Quindi ancora, sia in Aleixandre che nelle grottesche, la medesima sensazione di *ecceità* che celerebbe un significato cifrato che sta a noi trovare. Per Riffaterre il testo surrealista è da vedersi come un microcosmo nel quale si afferma una nuova logica, un codice speciale, un nuovo dialetto che provoca straniamento nel lettore proprio perché sconosciuto. Ecco allora che i diversi tentativi di razionalizzazione messi in atto dal lettore, volti alla giustificazione del testo, permettono di interpretarlo come frutto dell'ispirazione onirica o come mimesi di un altro mondo, corrispondente ad altre possibilità di esistenza, regno del fantastico dove gli opposti si eguagliano.

Se "la grottesca è la forma capricciosa per eccellenza" dice Chestel, "è

perché suggerisce molto e termina come una *farsa*, senza aver svelato il segreto che istintivamente se le presta”¹⁵. L’effetto è al limite di ciò che si comincia a chiamare caricatura: non solo la figura umana vi è costretta in ridicole contorsioni, ma sono presenti anche strambe metamorfosi. Metamorfosi del corpo, come si trovano nelle visioni aleixandrine, in cui braccia, gambe e dita si allungano nel desiderio di toccare il mondo e di comunicare:

Yo tengo un brazo muy largo, precisamente redondo, que me llega hasta el cuello, me da siete vueltas y surte luego ignorando de dónde viene, recién nacido, presto a cazar pájaros incogibles¹⁶.

[...] ese dedo largo que se bifurca y, como una tenaza oprime el nervio que da coletazos¹⁷.

O ancora oggetti inanimati che sviluppano una capacità di movimento:

el pasillo se acercaba lentamente ...
 [...] *la sala cabeceaba...*¹⁸

paradossi:

*el aire sin aire...*¹⁹

un mondo che è negazione delle proprietà fisiche elementari, come la gravità:

[...] *las colas de plomo casi vuelan...*²⁰

e ancora allucinazione e personaggi fantastici risultanti da un processo di condensazione, fenomeno nel noto in psicanalisi, per cui due o più elementi dell’immaginario si fondono per dare forma ad un unico oggetto:

¹⁵ A. Chastel, *op. cit.*, pp. 52-53.

¹⁶ *Del engaño y renuncia*, in *Pasión de la tierra*.

¹⁷ *Fulguración del As*, in *Pasión de la tierra*.

¹⁸ *El mundo está bien hecho*, in *Pasión de la tierra*.

¹⁹ *Vida*, in *Pasión de la tierra*.

²⁰ *El vals*, in *Espadas como labios*.

Me acuerdo que un día una sirena verde del color de la Luna sacó su pecho herido, partido en dos como la boca, y me quiso besar sobre la sombra muerta...²¹

In questo caso assistiamo a un doppio fenomeno di condensazione: se da un lato la sirena è un miscuglio di donna, pesce e serpente, essa riesce anche a condensare in una sola immagine tre elementi altamente erotici come la bocca, il petto e il sesso, identificabile quest'ultimo nella ferita.

O ancora, infine, immagini d'orrore:

sus sangrientas entrañas que salpiquen²².

Sangre en los peñascales, sangre por los espantos...²³

Los ojos no morían. Yo podría haberlos tenido en esta mano, acaso para besarlos, acaso para sorberlos...²⁴

..ejército de hormigas, camino de la lengua...²⁵

La sequedad de mi latrocinio es este vil abismo en que se revuelven los gusanos²⁶.

In questa totale rivoluzione del reale si realizza, secondo la Personneaux, la sintesi delle contraddizioni, la risoluzione dei paradossi, tema-chiave della poetica surrealista, e tutto ciò avviene con un movimento continuo tra reale e immaginario, quel *balanceo infinito* che caratterizza la figura del *suspens*.

C'è quindi ironia canzonatoria verso il mondo umano e irrefrenabile curiosità, fantasia e gioco di parole, *calembour* ed enumerazione, *ludus verborum*. "La grottesca rifiuta la descrizione"²⁷; un fenomeno letterario parallelo è il linguaggio in libertà, ovvero il linguaggio surrealista. La metafora

²¹ *Vida*, in *Pasión de la tierra*.

²² *Vida*, in *Pasión de la tierra*.

²³ *Suicidio*, in *Espadas como labios*.

²⁴ *Vida*, in *Pasión de la tierra*.

²⁵ *Ser de esperanza y lluvia*, in *Pasión de la tierra*.

²⁶ *El mar no es una hoja de papel*, in *Pasión de la tierra*.

²⁷ A. Chastel, cit., p. 59.

surrealista e le grottesche differiscono dalle rappresentazioni, pittoriche o linguistiche, referenziali della realtà per l'allargamento della nozione di accettabilità in quanto trasformano in modo arbitrario le forme conosciute. Ma il lettore-spettatore le accetta un po' come accetta un gioco di parole o un paradosso. Si passa da un'immagine ad un'altra in virtù di una similitudine di forma, o per associazioni stereotipate (appartenenza a un medesimo cliché, alla medesima citazione...). A causa di tale sostituzione delle funzioni logiche il lettore è obbligato a cercare una spiegazione, a compiere cioè un processo di razionalizzazione di quei materiali linguistici e pittorici che si presentano relazionati in una comparazione apparentemente non-motivata.

Ma a che fine tutto questo? Abbiamo detto che una medesima inquietudine soggiace all'*allegoricità* della metafora surrealista, alla sua non reperibilità di senso, e alle griglie fantasmagoriche e racemi abitati da ibridi delle grottesche. Inquietudine per un mondo desertificato e senza fondamento, un mondo che in quanto mondo-in-atto non ha più nulla da dire. Ma c'è un varco che sfugge all'antinomia dell'universale e del particolare, un varco in cui il mondo è percepito nella sua *irreparabilità*, come dice Agamben²⁸, ovvero "che le cose siano così come sono, in questo o quel modo, consegnate senza rimedio alla loro maniera di essere". Quindi in uno spazio senza peso, come è quello dell'immaginario, del mondo poetico de *El Vals* e delle grottesche, l'oggetto si dà nel suo essere tale e qual è, ovvero nella sua irreparabilità. E se, come prosegue Agamben, "l'aver-luogo di ogni cosa è il trascendente puro"²⁹, proprio in quello spazio poetico e di rappresentazione senza peso è possibile trascendere il mondo, è "possibile trasformare, deformare, ri-formare sogni"³⁰.

²⁸ G. Agamben, *La comunità che viene*, Torino, Einaudi, 1990, p. 63.

²⁹ G. Agamben, cit., p. 11.

³⁰ A. Chastel, cit., p. 53.

