

Aurelio Arturo

CASA
AL
SUD

Aurelio Arturo

IL PONTE

DEL SALE

IL LABIRINTO DEL MONDO

1. Vénus Khoury-Ghata, *Oritiche*, prefazione, traduzione e cura di Fabio Scotti, testo francese a fronte, 2007
2. Karel Šebek, *Guarda nel buio, com'è variopinto*, prefazione di Pavel Rezníček, con una testimonianza di Eva Váňková, postfazione di Jan Nejedlý, traduzione dal ceco di Antonio Parente, 2007
3. Zbigniew Herbert, *Rougo*, prefazione di Jarosław Mikołajewski, postfazione e cura di Andrea Ceccherelli, traduzioni di Andrea Ceccherelli e Alessandro Niero, testo polacco a fronte, 2008
4. Aurelio Arturo, *Casa al sud*, prefazione di Fernando Herrera Gómez, postfazione di Martha Ganfield, traduzione e cura di Stefano Strazzabosco, testo spagnolo a fronte, 2009

Il Labirinto del Mondo

4

CASA AL SUD

Il Ponte del Sale
Associazione per la Poesia

Titolo originale dell'opera: *Morada al sur* (1963)
© Aurelio Arturo, *Obra poética completa*, Edición crítica coordinada por Rafael Humberto Moreno-Durán, Ediciones UNESCO, Madrid; Barcelona; La Habana; Lisboa; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José, Caracas, 2003

Ringraziamo Edgardo Arturo, figlio del poeta,
per l'autorizzazione a pubblicare questa prima traduzione italiana
delle poesie di Aurelio Arturo

Traduzione dallo spagnolo di Stefano Strazzabosco

ISBN 978-88-89615-14-0

Prima edizione: giugno 2009
Tutti i diritti riservati
© Il Ponte del Sale via Orti 32, 45100 Rovigo
e-mail: ilpontedelsale@libero.it
www.ilpontedelsale.it

Aurelio Arturo

CASA AL SUD

Prefazione di Fernando Herrera Gómez
Postfazione di Martha Canfield
Traduzione e cura di Stefano Strazzabosco

IL PONTE

DEL SALE

Il poeta colombiano Aurelio Arturo:
un uomo del sud che racconta
di Fernando Herrera Gómez

Pare che ai giorni nostri il nome del poeta Aurelio Arturo non lasci indifferenti i circoli letterari della Colombia. Tanto meno sembrerà una stranezza che recentemente l'Unesco abbia pubblicato un voluminoso tomo in cui si includono le differenti versioni delle sue poesie, oltre a una raccolta di saggi sulla sua opera scritti da famosi autori colombiani e stranieri. E dico che forse non sembrerà strano perché, da pochi lustri in qua, il nome di questo poeta – e della sua opera – si sente sempre di più, viene sempre più diffuso da parte di varie case editrici ed è sempre più letto dal pubblico. Tuttavia, non è sempre stato così. Messo in ombra dai suoi compagni di generazione, un gruppo di focosi poeti che si fece conoscere nell'ambito della letteratura colombiana col nome *Pietra e cielo* – in omaggio al poeta spagnolo Juan Ramón Jiménez –, Arturo assunse, senza dubbio anche per ragioni di carattere, oltre che per il fatto che la sua estetica distava molto dalla loro, una posizione marginale; e questo contribuì a far sì che in vita, e ancora molti anni dopo la sua morte, la sua opera fosse conosciuta solo da pochi entusiasti.

Nato nel 1906 a La Unión, un paesino incastonato fra le vette della cordigliera delle Ande, Aurelio Arturo abbandonò la sua vita familiare per andare a terminare gli studi a Bogotá, la capitale del Paese. Di questa rottura, e della nostalgia per gli idilliaci paesaggi della sua infanzia si nutre *Casa al sud*, il suo unico libro di poesie.¹ Ma cosa rende così singolare la voce di questo poeta? Meno di un secolo dopo l'indipendenza dalla Spagna, la poesia in America Latina era stata scossa dal Modernismo, un movimento letterario che avrebbe modificato il modo di scrivere e che in qualche misura

Il paesaggio sacro e il modello celeste:
la poesia di Aurelio Arturo
di Martha Canfield

La breve opera di Aurelio Arturo – in tutto poco più di una trentina di componimenti – ha ricevuto fin dall'inizio il consenso entusiasta del pubblico e della critica. I manoscritti che timidamente egli stesso aveva portato a Rafael Maya, un giorno dell'anno 1930, vennero subito pubblicati su «Crónica literaria», inserto del quotidiano «El País», accompagnati da un ritratto del poeta e da una nota di presentazione dello stesso Maya. Malgrado non si decidesse a raccogliere in volume, le poesie che questo giovane della provincia colombiana di Nariño, al confine con l'Ecuador, andava pubblicando in giornali e riviste letterarie destavano sempre commenti elogiativi e apprezzamenti emozionati; in particolare il poemetto in cinque parti intitolato *Morada al sur*, uscito nel 1942 sulla «Revista de la Universidad Nacional» di Bogotá. Più tardi, nel 1945, Jaime Ibáñez, direttore dei quaderni di *Cántico*, gli pubblicò un importante gruppo di tredici poesie, e questo significò una sorta di consacrazione, soprattutto se si considera che la politica di *Cántico* era quella di pubblicare poeti di fama internazionale come Rafael Alberti o Jean Cocteau, o grandi scrittori da poco scomparsi come García Lorca o Paul Valéry; i colombiani accettati erano, o molto conosciuti come Arturo Camacho Ramírez, Eduardo Carranza, Jorge Rojas, oppure giovani di provata solidità intellettuale come Fernando Charry Lara e Andrés Holguín.

Con la serie di *Cántico*, Aurelio Arturo si definiva come un "maestro" per il lettore di poesia colombiano, e attorno a lui cominciavano a concentrarsi giovani aspiranti poeti che, a parte il normale via vai degli anni e gli inevitabili cambiamenti e sostituzioni, non

l'avrebbero più abbandonato fino al giorno della sua morte. A loro, il poeta di Nariño rispose sempre, in nome del comune appassionato amore militante per la poesia, con estrema dolcezza e solidarietà intellettuale, mai oscurate da atteggiamenti magistrali. Alcuni dei giovani che lo frequentavano negli anni '50, oggi scrittori famosi, hanno lasciato testimonianza dell'importante lascito poetico e umano di Aurelio Arturo: penso a Fernando Arbeláez, Álvaro Mutis, Fernando Charry Lara, Rogelio Echavarría... E alcuni dei giovani che negli anni '60 e '70 lo circondavano e lo accompagnavano sono ancora oggi e sempre i suoi devoti lettori e studiosi: Giovanni Quesep, Jaime García Maffla, Juan Gustavo Cobo Borda, Santiago Mutis Durán, io stessa.

Quando nel 1963 Aurelio Arturo diede alle stampe il suo unico libro, *Morada al sur*, vi inserì, oltre al componimento omonimo del 1942, nove delle poesie di *Cántico* e altre due pubblicate sulla rivista «Eco» nel 1960, *Nodrizas* e *Madrigales*. Non ci sono quindi novità in quella pubblicazione; eppure venne immediatamente insignita del premio «Guillermo Valencia». Della giuria faceva parte il suo vecchio scopritore, Rafael Maya, il quale, nella motivazione (sostanzialmente scritta da lui stesso) confermava l'entusiasta opinione espressa anni addietro.

Leggendo *Morada al sur*, il lettore dell'epoca non poteva quindi trovare poesie nuove; ma poteva invece apprezzare l'assoluta coesione e omogeneità della raccolta e, di conseguenza, l'energica, affascinante e convincente entità del mondo creato da questo poeta visionario. Anche l'insieme di *Cántico* era stilisticamente maturo e convincente; ma là mancava un testo chiave, *Morada al sur*, appunto.

Tuttavia, forse per confermare il proverbio che non ammette profeti nella propria terra, la critica nazionale, e finora Arturo non ne ha avuto altre, in mezzo alle lodi, lasciava trasparire un certo imbarazzo. L'unanime riconoscimento del valore e dell'autenticità della

sua poesia appare spesso insensibilmente intrecciato con il riconoscimento del valore e dell'autenticità della sua "umanità". La motivazione del Premio Nazionale «Guillermo Valencia», che conferma la vecchia opinione di Maya a proposito di un certo "balbettio" nel linguaggio del poeta, sottolinea ancora la sua efficacia lirica per via della sua «purezza di espressione» e della sua «sincerità creativa». E aggiunge: «Può darsi che alcuni dei poeti concorrenti superino Arturo in qualche aspetto parziale della sua ispirazione; ma l'autore di *Morada al sur* è senz'altro il primo in quanto all'autenticità del suo dono poetico. È impossibile avvertire nelle sue poesie un solo tratto di simulazione letteraria, o la minima concessione a capricci stilistici». È chiarissimo che il giudizio estetico e quello morale erano inscindibili.

In genere – pur riconoscendo alcune notevoli intuizioni critiche nella breve bibliografia esistente – tutti sono d'accordo sul fatto che questa poesia è «originale», «eccezionale», e quindi *isolata* nel panorama della poesia ispanoamericana contemporanea. L'indubbia cifra personale della poesia di Arturo – ma quale poesia a un certo livello non ce l'ha? – non ha permesso di apprezzare le molte connessioni che invece la collegano a molti scrittori contemporanei, in particolare ispanoamericani. In altre parole, la poesia di Aurelio Arturo è certo unica, ma non imprevedibile.

Essa è anche, in un certo senso, sconcertante. Il mondo onirico che propone, la configurazione predominante di immagini archetipiche, il dettato della sua *immaginazione attiva* (in termini junghiani) danno al suo linguaggio quel tipico sapore arcaizzante e negano qualsiasi cedimento alle mode che, come il "luogo comune" dell'indovinata esplicazione di Barthes, facilitano la comunicazione e, soprattutto, l'adesione.

Fra tutte le testimonianze che si possono leggere su questo amato poeta, nessuna è più illuminante e, nello stesso tempo, più toccan-

te di quella di Álvaro Mutis. Quel certo "imbarazzo" della critica, accennato prima, nel testo di Mutis risulta trasparente confessione. La poesia di *Morada al sur*, dice, «mi attirò intensamente per il suo ambito di nostalgia e insieme per il suo rigore e per la sua trasparenza; ma non è mai stata, lungo gli anni della nostra frequentazione, quella che più accattivasse il mio entusiasmo». E poco dopo: «Nel mio esilio lo leggevo come un atto di affetto e un bisogno di dialogo, apprezzavo ancora la sua *condizione marginale* e la sua splendida qualità, ma me ne tornavo dopo ai miei soliti poeti, mettendo da parte Aurelio e lasciando la sua poesia in una penombra quasi di dimenticanza»¹. Finché un giorno avviene il «miracolo» – le circostanze ora non interessano ma non possono essere casuali – e Mutis ascolta veramente la voce di Arturo e quella voce s'impadronisce di lui e lo riempie in tale modo che esclude tutto il resto. «Quella folgorante invasione della poesia non mi era mai accaduta prima e non credo che mi accadrà mai più»².

Anche Cobo Borda, nella sua bella prefazione all'edizione venezuelana di *Morada al sur*, aveva detto che Aurelio Arturo era inspiegabile e che davanti alla sua poesia è giusta soltanto l'ammirazione. «Qualcuno ripete a voce alta versi che ama». Ma nessuno, credo, è riuscito a trasmettere meglio di Álvaro Mutis, a livello emotivo, senza razionalizzare, il potere incantatorio di una poesia per iniziati.

E di sicuro il primo "iniziato" era lo stesso Arturo. Il fatto di avere scritto poco ha a che fare, precisamente, con il suo modo di intendere e di sentire la poesia. Questa era per lui, soprattutto, un fatto interiore, non un'attività "professionale". Aurelio non era un artigiano della parola, come non era il tipo di poeta che ritorna sui suoi testi e li corregge. L'ha anche detto diverse volte nella sua poesia: una voce gli detta i suoi versi e lui non fa altro che ubbidire a quel dettato, il quale, in termini psicologici, proviene dal suo stesso inconscio: «Una parola canta nel mio cuore». L'immaginazione

attiva, a differenza di quella onirica, agisce nella veglia e mette in contatto la parte in ombra con la parte in luce della psiche. Il suo comando ha una forza enorme ed è ineludibile: quando il messaggio, in questo caso il testo poetico, arriva, non si può non "ascoltarlo", non trascriverlo. Nello stesso tempo, colui che scrive in questa maniera difficilmente potrà sedersi a costruire oggetti poetici (senza disdoro di tanti grandissimi costruttori di parole e senza dimenticare che spesso entrambi i modi creativi si presentano insieme, in misura maggiore o minore dell'uno e dell'altro a seconda dei casi).

Aurelio, invece, nel suo naturale codice poetico, attribuisce quella voce al vento, un vento che viene dal sud e che porta l'aroma delle terre che evoca. «Ho scritto un vento, un soffio vivo / del vento tra fragranze», perché «Il paese che nei tuoi occhi vive tra le palpebre / in me canta»; ma «lo sono la voce che al vento diede le canzoni». La voce segreta che gli antichi identificavano con le Muse, nella poesia di Aurelio Arturo appare configurata con un'immagine biblica (e lui era un lettore costante sia di Omero che della Bibbia): il vento è quel soffio angelico o divino che infonde l'anima nella materia, per cui può trasformare la musica in parole. Ed è così, anche se la Parola è in se stessa un'essenza irraggiungibile e le nostre parole soltanto tentativi di approssimazione: ecco la concezione platonica di Arturo, espressa più volte nella sua poesia e chiarissimamente nel componimento *Palabra (Parola)*.

Non posso condividere la posizione di Danilo Cruz Vélez, per il quale Aurelio avrebbe conosciuto prima una fase creativa corrispondente a una «maniera minore», forse perché condizionato dai limiti stretti del mondo evocato dalla sua poesia, ossia il mondo della sua infanzia; ma poi a un certo punto lui avrebbe spezzato il circolo magico (sono parole dello stesso Cruz Vélez) e con poesie quali *Palabra*, *Lluvias*, e *Tanbores*, pubblicate su «Eco» nel 1972, si sarebbe aperto alla «maniera grande» della sua arte³. William Ospina ripren-

de questo giudizio e addirittura lo completa facendo passare la linea divisoria attraverso l'anno 1963 quando, da una parte, Aurelio dà alla luce il suo libro *Morada al sur*, in cui raccoglie testi che veniva pubblicando dall'epoca di *Cántico*; e dall'altra, pubblica sulla rivista «Eco» gli inediti *Canciones, Canción del niño que soñaba, Canción del verano, Canción del viento y Canción de hadas*. Ed è vero che in questa seconda serie l'atmosfera magica del mondo paradisiaco evocato dal poeta appare adombrata dallo spirito scettico dei tempi, povero presente senza riti né miti. Ed è vero che l'ombra della morte cresce via via in queste poesie, forse più contrastate dei luminosi componimenti di *Morada al sur*. Ma non mi sembra che ci sia nessuna scissione: soltanto il lento lavoro degli anni, attraverso il quale, tuttavia, sebbene il nostro poeta percepisca l'offesa del tempo, non concede nulla al degrado della sua mitologia. Questa, al contrario, risulta rinforzata dal contrasto stesso. Lo dimostra, ad esempio, la poesia *Amo la noche*, pubblicata nel 1964, dove egli rivendica e conferma l'adesione al mondo che ha sempre cantato.

La differenza si trova forse nel fatto che qui si distingue tra il mondo evocato come "causa" dell'evocazione e il mondo evocato come "oggetto" dell'evocazione. Sembrano la stessa cosa ma non lo sono. Ciò che il poeta dichiara di amare è la seconda: non si tratta, in effetti, della notte nel villaggio, ma della notte nella città. Ma questo avviene per una semplice ragione a effetto boomerang: ama la notte della città perché essa lo incita a modulare quella poesia che ricrea il mondo del villaggio:

Yo amo la noche sin estrellas
altas; la noche en que la brumosa
ciudad cruzada de cordajes,
me es una grande, dócil guitarra.
Allí donde dulcemente respira
un perfil cercano y distante

al que canto entre sus espejos,
sus sedas y sus presagios:
valle aromado, dátiles de seda;
cuando hay un rincón de silencio
como un jirón de terciopelo
para evocar esos locos viajes
esas partidas trapasadas
por el vaho tibio de los caballos
que alzan sus belllos en el alba.⁶

In altre parole, il poeta non smette mai di "credere" («Io credo, certamente. / che la mia vecchia nutrice era una regina delle fate»); ma ora ciò che lui ama e celebra è soprattutto il suo mestiere, e di conseguenza le circostanze in cui questo si realizza: «amo / [...] la notte in cui la nebbiosa / città attraversata da corde musicali, / mi risulta una grande, docile chitarra».

Tutta la breve opera di Aurelio Arturo si presenta con una forte coesione e tutti i testi che la compongono sono di grande qualità, forse perché in tutti loro il lettore può percepire la sua *ispirazione*, parola sempre più desueta per indicare una vera realtà psicologica e spirituale: la voce che l'io profondo suggerisce alla coscienza. O, in altre parole, il "soffio" dell'ispirazione, il «vento» di Aurelio, che s'impone con l'autorità del mistero e l'efficacia di ciò che non è modificabile.

Tuttavia, la singolarità della sua poesia non implica l'isolamento nel momento storico-letterario vissuto. Al contrario, la poesia di Aurelio, tesa come un arco tra la mitizzazione di un determinato paesaggio – le foreste del sud, il mondo dell'infanzia divenuto oggetto di costante evocazione – e la consacrazione della Parola – essenza superiore alla quale il poeta aspira e alla quale può avvicinarsi mediante il dono della parola misteriosamente suggerita – esprime un sentimento che è quello della sua epoca; e la sua voce trova, in effetti, affinità con diversi scrittori ispanoamericani del suo

tempo.

È stato già segnalato da Gutiérrez Girardot che alla base del Modernismo, «che non dobbiamo considerare un fenomeno specificamente ispanico o latinoamericano, bensì un fenomeno della società occidentale nell'era del capitale», si trova l'angoscia tipicamente contemporanea della scissione tra l'individuo e la globalità sociale, politica e religiosa, la quale si risolve in quella «Insicurezza» o «Irrequietezza» che José Martí aveva scritto proprio con le iniziali maiuscole, e che erano sintomo e conseguenza di un altro fenomeno: quello della *secolarizzazione* o del *disincantamento* del mondo. A questo si abbinò in seguito, come reazione e come difesa, una rivalutazione dell'ambito terreno che ha portato a sua volta a rendere sacro il profano e il mondo⁷. Se è vero che la religione è assente dalla poesia di Aurelio Arturo⁸, lo è in quanto la religiosità si presenta sotto altre vesti, mediante l'idealizzazione e la sacralità di un paesaggio, un tempo, un modo di vivere:

La ciudad de Almaguer en oro y en leyendas
alzada, ardiera siempre con audaz fogata
la remembranza.⁹

In questo senso la sua poesia corrisponde a una tendenza generale del nostro secolo e in particolare a una modalità sorta già nel Modernismo. All'inizio del Novecento, il movimento rubendariano, che era stato accusato di esotismo, evasività, estetismo e decadentismo, si risolve in una serie di tendenze, riunite genericamente con il nome di "postmodernismo", e definite così da Federico de Onís: 1) reazione verso la semplicità lirica; 2) reazione verso la tradizione classica; 3) reazione verso il romanticismo, 4) reazione verso il prosaismo sentimentale; 5) reazione verso l'ironia sentimentale; 6) poesia femminile¹⁰.

Le prime tre tendenze si possono trovare facilmente nella poesia di Aurelio Arturo e si può stabilire una serie di affinità tra lui e alcuni dei poeti che Arrom cita come rappresentanti di ognuna di quelle tendenze¹¹, per esempio con Porfirio Barba Jacob e Carlos Sabat Ercasty per il predominio dell'energia sentimentale; o con Evaristo Carriego per la ricreazione di ambienti familiari quotidiani e per la scelta di una apparente semplicità; ma anche con Luis Carlos López per la sua adesione sentimentale alla sua terra d'origine e alla vita semplice della provincia (anche se nella poesia di Arturo non si trova quell'ironia che è la cifra personale del poeta di Cartagena). Perfino con alcune delle donne citate da Arrom per illustrare la sesta tendenza¹² troviamo dei punti di coincidenza, in particolare con Juana de Ibarbourou per l'evocazione idealizzata dell'infanzia.

Non deve meravigliare questa vicinanza di Aurelio Arturo – che inizia a essere conosciuto negli anni '40 – a poeti postmodernisti della prima e della seconda decade del Novecento, perché bisogna tenere presente il lungo protrarsi del Modernismo in Colombia, malgrado alcune dissidenze, come potevano essere ad esempio le opere di Luis Carlos López e Porfirio Barba Jacob; e bisogna considerare inoltre lo stesso spirito *mundonovista* che aveva fatto cambiare l'orientamento dei modernisti, provocando l'americanizzazione delle avanguardie, «fino al punto che la distinzione tra postmodernisti e postavanguardisti [...] risulta molto spesso inutile»¹³. In altre parole, Aurelio Arturo ci si presenta come un dissidente nel suo paese, di lunga tradizione modernista, nel quale l'irruzione dell'avanguardia si limita all'opera di Luis Vidales; ma, nello stesso tempo, come rappresentativo di una tendenza continentale che potremmo chiamare *avanguardia americanizzata*.

Dobbiamo considerare, da una parte, che la tematica e la ricerca interiore alla base della poesia di Aurelio Arturo si collegano con la crisi di valori che dalla fine dell'Ottocento invita a riconsiderare il

primitivismo, ad avvicinarsi a tutto ciò che si sente come "origine"¹⁴ e alla ricerca della perduta armonia con la natura, rivalutando il sacro, il mitico, l'intuizione e l'irrazionale; e soltanto in questi termini si può accettare il rapporto che spesso si stabilisce tra lui e T. S. Eliot. D'altra parte dobbiamo considerare che il linguaggio di Arturo, malgrado la tendenza arcaizzante della sua vocazione archetipica, non ha niente a che fare ormai con i poeti *fin de siècle*, ma piuttosto con quelli che hanno segnato la strada verso la sperimentazione del Novecento, vale a dire López Velarde, il primo Vallejo, e alcuni dei poeti contemporanei di Arturo, come il Neruda più autobiografico, o il Pellicer della solarità caraibica, e perfino il Borges della nostalgia bonaerense, che mitizza i sobborghi e i loro abitanti.

Ricordiamo che l'ultraismo importato in Argentina nella decade del '20, venne dopo esportato in Uruguay, dove acquisì immediatamente un orientamento *nativista* (Fernán Silva Valdés, Pedro Leandro Ipuche), che a sua volta influenzò Borges e attraverso di lui determinò il versante *criollista* dell'ultraismo di Buenos Aires¹⁵. L'avanguardia *criollista* uruguayana manifestò grande nostalgia del passato contadino (e gauchesco), affine alla nostalgia contadina di Arturo; così come l'esaltato canto del mare e della natura dell'uruguayano Sabat Ercasty – molto letto a suo tempo in Colombia – è affine, seppure molto più retorico, al canto della selva e della natura del poeta di Nariño. La novità, nella poesia di Aurelio, s'insinua, senza stridore ma costantemente, attraverso le scelte sintattiche che sfidano la norma: soggetti senza articoli, verbi intransitivi usati come transitivi («los largos brazos blancos fluían lentitud»¹⁶), giustapposizione di tempi verbali in presente e in passato e sostantivi usati come aggettivi o come avverbi («sombra vienen, venían», «ha mucho, hace un instante, ha mucho tiempo»).

E ancora, il ritmo lento e cadenzato di Aurelio Arturo, la sua pre-

ferenza per il verso lungo o molto lungo, e soprattutto la sua tendenza a rompere l'omogeneità delle sequenze melodiche (endecasillabi ipometrici o ipermetrici, inserimento di un metro diverso in una sequenza apparentemente regolare, ecc.) evocano il versetto ultraista. Nello stesso modo, la preponderanza della metafora nell'ultraismo e in genere nel linguaggio delle avanguardie coincide con l'estrema vocazione del poeta, più che alla metafora, al "metaforismo", che spesso diventa vero "metamorfismo":

En la noche balsámica, en la noche,
cuando suben las hojas hasta ser las estrellas,
oigo crecer las mujeres en la penumbra malva
y caer de sus párpados la sombra gota a gota.
[...]
Una palabra canta en mi corazón, susurrante
hoja verde sin fin cayendo.¹⁷

Aggiungiamo che, indipendentemente dal suo cristianesimo, nella poesia dell'argentino Ricardo E. Molinari c'è un interesse per la campagna a contrasto con la città, accompagnato da una specifica poetica del vento, che sembra trovare eco in *Morada al sur*¹⁸. Allo stesso modo, la tematica del radicamento in campagna e dello sradicamento in città del poeta Carlos Mastronardi, e in particolare il canto del lavoro umano e dell'attività agricola e pastorale, hanno una motivazione etica simile a quella implicita nel «Lavorare era buono nel sud, tagliare gli alberi [...]» della *Rapsodia de Saulo* di Aurelio Arturo¹⁹.

La diffidenza con cui già alla fine dell'Ottocento si iniziava a guardare la civiltà europea e l'incontrollato sviluppo tecnico aumenta con la tragedia della Prima Guerra Mondiale e i dieci milioni di morti, dinanzi alla quale non è indifferente la letteratura ispanoamericana (citiamo per brevità come unico esempio l'emblematico

racconto di Horacio Quiroga, *I cimiteri belgi*). A sua volta l'improvvisa crescita delle città, con la relativa sequela di isolamento dell'individuo, alienazione, emarginazione, solitudine e ansia, porta a identificare nel mondo primitivo e nella natura incontaminata – ma anche nell'antico villaggio patriarcale – un'alternativa di salvezza mediante il recupero della purezza e dell'innocenza perdute. Il mondo primitivo, dove l'uomo vive ancora in armonia con la natura, come il villaggio arcaico dove ognuno è una cellula del semplice ma sicuro tessuto della famiglia patriarcale, sembrano un vero paradiso perduto agli occhi del cittadino mortificato dalla solitudine e umiliato dal "dismiracolismo" del mondo. Il neo-populismo della poesia spagnola è legato senz'altro a questo sentimento, illustrato molto bene da – ma non solo – Federico García Lorca e Miguel Hernández.

È in questo contesto del non sapere «dove andiamo né da dove veniamo», di rubendariana memoria, che deve intendersi la nascita di quei movimenti letterari in America Latina che si pongono come meta principale quella di recuperare la coscienza delle origini (vedi la poesia negrista o afro-antillana, il martinicferismo argentino, il nativismo uruguayano, ecc.); o, nel peggiore dei casi, quella di evocare con nostalgia talvolta lacerante le virtù delle società del passato. In quest'ultimo caso si trova Ramón López Velarde, la cui provincia natale, Zacatecas, gli si presenta con i connotati di un paradiso ormai irrecuperabile; e questo perché il "luogo" coincide inoltre con una determinata "epoca" della vita, l'infanzia o la prima adolescenza, nella quale certamente non è più possibile tornare.

Ebbene: il paradiso perduto di López Velarde assomiglia molto a quello di Aurelio Arturo²⁰. Entrambi lo situano nel privilegiato luogo dove trascorsero l'infanzia ed entrambi lo identificano con una comunità dove la rude vita contadina e provinciale mantiene il suo carattere puro e innocente, destinato a corrompersi nella città. L'an-

tico *topos* del *desprecio de corte y alabanza de aldea*²¹ viene riproposto da questi poeti, in particolare dal messicano, sostituendo la "corte", ormai obsoleta, con la "città". Al centro di questa comunità si trova la donna, come cardine sentimentale e come entità simbolica maggiore, associata alla stessa terra che incarna e nella quale si rispecchia. Donna, terra e madre costituiscono una rete di valenze simboliche nella quale si concentra l'impegno evocativo del poeta.

Naturalmente "terra" vuol dire anche villaggio, provincia, comunità contadina, paesaggio non degradato e, nel caso di Aurelio Arturo, anche natura vergine e selva (o «bosco»). Il carattere materno della terra appare diffuso in tutto il paesaggio accogliente e protettivo e nell'amata, che riunisce i valori della terra e della madre. La madre personale non appare mai in López Velarde o appare appena in modo sfumato ed eccezionale in Aurelio Arturo. Perché, in effetti, in questa poesia dai mutamenti simbolici, la madre personale è trascesa nella Madre Universale.

Se López Velarde si dichiara figlio della provincia-madre e, alla fine della sua breve vita, figlio della Madre-Messico-Patria Soave²², Aurelio Arturo si considera un pezzo della sua terra d'origine:

yo amé un país y es de su limo oscuro
parva porción el corazón acerbo²³

E anche, come per López Velarde, la sua terra è uguale a una donna della sua terra: treccia nera, pelle scura, anima casta, nome femminile e soprattutto «soave»:

Aldea, paloma de mi hombro, yo que silbé por los caminos,
[...] acariciaré tu trenza oscura.²⁴

Tierra buena, murmullo línguido,
caricia, tierra casta,

¿cuál tu nombre, tu nombre tierra mía,
tu nombre Herminia, María?
[...]
Tierra, tierra dulce y suave,
¿cómo era tu faz, tierra morena?²⁵

L'immagine delle colombe serve ai due poeti per associare la terra con la donna amata: come se la fioritura della terra in primavera, magicamente collegata con la figura dell'amata, avvenisse grazie a questa emanazione aerea che sono le colombe per entrambi, così come anche le farfalle per Aurelio e altri uccelli per López Velarde. Dice Aurelio nella poesia *Interludio*: «oh tú que recoges en tus hombros un cielo de palomas» (*oh tu che raccogli nelle tue spalle un cielo di colombe*), e nella strofa precedente, «oh tú que recoges en tu mano la pradera de mariposas» (*oh tu che raccogli nella tua mano il prato di farfalle*).

In questo volo che proviene dalla terra (si solleva dalla terra e ha il suo profumo) e si rivolge alla donna in atteggiamento di saluto e riverenza, i due poeti sembrano vedere anche un'immagine oggettivata dei propri versi. Diceva López Velarde: «Y con la dicha de palomas que huyen [...] así vuelan a verte [...] estos versos» (*E con la gioia di colombe che fuggono [...] così volano per vederti [...] questi versi*); e ancora prima, in una poesia molto giovanile, «salen y rayan los cielos / las palomas con sus vuelos / [cual sí] / te dieran la bienvenida» (*escono e rigano i cieli / le colombe con i loro voli / [tale quale] / ti dessevo il benvenuto*).

Terra-donna-poesia: ecco un trinomio fondamentale e una chiave di lettura. Nella poesia di López Velarde, l'edénica provincia dai tratti femminili incarna nella donna di provincia per antonomasia, una donna di cui i critici conoscono nome e cognome e che il poeta ha ribattezzato emblematicamente «Fuensanta». Nella poesia di Aurelio Arturo la donna amata ed evocata non viene nominata mai

e di fatto la sua identità rimane segreta; invece, spesso, essa viene interpellata con la forza del deittico assoluto ed essenziale: «tú». E questa donna assoluta, perfetta abitante della provincia, è come Fuensanta la causa e la ragione del canto. Di conseguenza, se lei è la terra («yo amé un país que me es una doncella» – *io amai un paese che per me è fanciulla* –, «en el valle de yerbas tibias de tu regazo» – *nella valle di tiepide erbe del tuo grembo*) e la poesia scaturisce dalla terra («por mi canción conocerás mi valle» – *dalla mia canzone conoscerai la mia valle*), la donna è altresì la fonte della poesia.

In altri termini, la misteriosa voce portata dal vento, la voce che il poeta sente dentro di sé, è la voce dell'amata, nuova Euridice persa e recuperata soltanto nella musica (musica o poesia, è la stessa cosa). Se poi l'aggettivazione e le caratteristiche di questa donna coincidono con quelle che in altri casi si riferiscono alla balia (terra-valle-luna-affabulazione-musica), ciò non ci autorizza a trarre altre conclusioni se non la confluenza delle due persone poetiche in uno stesso archetipo femminile.

Nella *Canción de la noche callada*, il tema della terra che canta a partire dal cuore nostalgico del poeta («Una palabra canta en mi corazón, susurrante / hoja verde sin fin cayendo» – *Una parola canta nel mio cuore, susurrante / foglia verde cadendo senza fine*) si conclude, con sorpresa da parte del lettore, in una angosciosa strofa finale dove il tema della perdita sembra annullare nello stesso tempo le tre componenti del trinomio terra, donna e canto:

Mas si tu cuerpo es tierra donde la sombra crece,
sí ya tus ojos caen sin fin estrellas grandes,
qué encontraré en los valles que rizan alas breves?
qué lumbre buscaré sin días y sin noches?²⁶

L'ultima strofa spiega il titolo: il silenzio della notte corrisponde al silenzio dell'amata; la tenebra, all'assenza che illumina e dà senso

al paesaggio («qué lumbre buscaré»). Nello stesso tempo, come si deduce da questa e da altre poesie, paradossalmente, è la notte, alla maniera di Novalis: quella che permette al poeta di recuperare la presenza dell'amata, ormai tutta interiore, tutta segreto suo; e soltanto nel silenzio di tutto il resto si può ascoltare la voce del passato, la voce evocata che ritorna, e che a sua volta evoca e ricrea il paesaggio che era stato suo. Allora la notte della solitudine e del silenzio diventa «balsamica», si popola con gli abitanti della memoria, lascia sentire alcune voci e miracolosamente si converte in luce:

y podría oír el quebrarse de una espiga en el campo.
Una palabra canta en mi corazón, susurrante
hoja verde sin fin cayendo. En la noche balsámica,
cuando la sombra es el crecer desmesurado de los árboles,
me besa un largo sueño de viajes prodigiosos
y hay en mi corazón una gran luz de sol y maravilla.²⁷

Il terzo dei *Madrigales* dichiara esplicitamente, ma con il solito ricorso al paradosso già usato nel componimento precedente, che tutta questa poesia non è altro che una costruzione per recuperare la donna amata e perduta. Tu non sei la destinataria di questo canto, dice il poeta a volerlo parafrasare, ma tu ci stai dentro direttamente, ci vivi e resusciti, come le stagioni e come i giorni; non è la tua parola ciò che torna, bensì quella mia che la evoca; ma la mia parola è già te stessa:

Una palabra vuelve, pero no es tu palabra;
aunque fuera mi aliento que repite tu nombre
[...]²⁸

In probabile corrispondenza con un secondo momento biografico mai decifrato, l'amata di *Morada al sur*, come Fuensanta nella

poesia ultima di López Velarde, ritorna dall'assenza portandosi dietro le immagini e i profumi della terra con cui una volta s'identificava. Tuttavia, come Fuensanta, mentre la terra ospita le sue spoglie, lei si solleva, disincarnata, verso una vita differente (si veda sotto la splendida metafora del fiore) e probabilmente verso una vita celeste, come corrisponde a chi è già il cielo, a chi è già la notte: a scapito dell'amante che continua ad agognarla nell'obbligata residenza di un paesaggio ormai desolato: è quanto si afferma nel *Madrigal 2*, del quale vogliamo sottolineare la concentrazione semantica delle preposizioni «con» e «in», che articolano rispettivamente i termini dell'identità della donna (*con*) e del luogo di desolazione in cui si situa l'io poetante (*in*):

Llámame en la hondonada de tus sueños más dulces,
llámame con tus cielos, con tus nocturnos firmamentos,
llámame con tus noches desgarradas al fondo
por esa ala inmensa de imposible blancura.

Llámame en el collado, llámame en la llanura
y en el viento y la nieve, la aurora y el poniente;
llámame con tu voz, que es esa flor que sube
mientras a tierra caen llorándola sus pétalos.²⁹

Anche Fuensanta, dopo essere stata Signora della terra, alla fine del suo periplo, s'innalza disincarnata, trascinando con sé il poeta che la evoca (o che la sogna). Mi riferisco a uno dei componimenti più allucinati di *El son del corazón*, quello intitolato *El sueño de los guantes negros*, che coincide con un'altra poesia di Aurelio Arturo, *Canción del niño que soñaba*, per il fatto di situare il paesaggio sognato dentro un elemento acquatico (i «deserti acquatici» in Aurelio, e «dentro» il mare in López Velarde), per il riferimento a una città deserta e per l'associazione indiretta tra l'attività onirica e

la comunicazione paranormale con il mondo dei morti. E ci sono altre coincidenze; per esempio, il ricorso a certi elementi della cristologia, come si vedrà più avanti. Aggiungiamo pure che in altre poesie si possono perfino trovare versi specifici in cui Arturo sembra "velardizzarsi": «te suena el corazón como un viejo acordeón» (*ti suona il cuore come una vecchia fisarmonica*), dice in *Vinieron mis hermanos*, dove alla maniera del messicano la rima (che si perde in italiano) è ironica, e l'ironia nasconde il rimpianto. Nello stesso modo si potrebbe citare José Asunción Silva a proposito di *Arrullo* o di *Qué noche de hojas suaves*, a Domínguez Camargo per qualche metafora di chiara stirpe gongorina, e altri.

Ma la cosa importante non sono queste piccole o grandi coincidenze, dato che comunque ognuno di questi poeti ha creato il proprio codice espressivo, molto definito e inconfondibile. La cosa importante è ritrovare un certo tipo di immaginario, che si sviluppa a partire da certi punti chiave, che sono sicuramente archetipi dell'inconscio collettivo, per costruire una visione del mondo – nel senso di mondo costruito da un visionario – che, a sua volta, coincide con certi sogni ricorrenti dell'umanità. La visione porta in sé un elemento di a-storicità e di permanenza e un altro di rapporto storico con l'ambiente, perché certe condizioni storiche favoriscono un certo tipo di fantasia (come si è già visto a proposito del post-modernismo).

Una delle prime metafore che nota un lettore di Aurelio Arturo, perché insistentemente ripetuta nella sua poesia, è quella del testo poetico come *hoja* – che in spagnolo è sia «foglia» che «foglio» – o come chioma di un albero che il vento muove (si vedano in particolare *Clima* e *Canción del viento*). Sarebbe facile riferire la metafora a una identificazione omonimica ed etimologica tra *hoja*-foglia vegetale e *hoja*-foglio di carta, ma evidentemente si tratta di qualcosa di più complesso. In primo luogo, attraverso i vari testi, si ha

l'impressione che queste poesie, *cullate*, a volte *strappate e portate* dal vento, provengano come frammenti («ogni foglia una sillaba») dal grande albero che, come la casa avita (quella «dal chiassoso salone scuro») ha un ruolo centrale nella poesia e nella mitologia personale di Aurelio Arturo. Nella concezione platonica che lui ha della poesia e che con gli anni definisce sempre più precisamente e conferma (v. *Parola*, 1972), ogni poesia, e forse ogni parola umana, è un'approssimazione maggiore o minore a quell'essenza assoluta in cui Parola e Poesia si confondono. Il vento è l'agente che mette in moto questo assoluto, e stacca dalla totalità della memoria sommersa, girandole di ricordi, di versi o di parole, rami, foglie, sillabe, poesie incomplete (per natura inevitabilmente «incompletas»), che procedono dall'albero sacro e assoluto.

La canción del viento desgarra
orlas de soles y bosques,
y allí, en ellas, hermosas muchachas rien en el agua,
y traen en sus brazos
ramas y cortezas de días de oro
y hojas de luz naciente.
[...]
El viento evoca sin memoria.
Canción oscura, entrecortada.
Flor de ruina y ceniza,
de vibraciones metálicas,
durante toda la noche que envejece
de soledad y espera.

El viento ronda la casa, hablando
sin palabras,
ciego, a tientas,
y en la memoria, en el desvelo,
rostros suaves que se inclinan

y pies rosados sobre el césped de otros días,
y otro día y otra noche,
en la canción del viento que habla,
sin palabras.³⁰

Tuttavia, poiché la poesia è essenza e assoluto per Arturo, essa è anche, semplicemente e fondamentalmente, l'essere. L'albero quindi, oltre che «albero della parola», sarà «albero della vita» dal quale fluisce l'energia miracolosa e costante che nutre il mondo. E qui siamo di fronte a un archetipo dell'inconscio collettivo: l'albero della vita che, in tutti i testi sacri e nelle leggende di ogni civiltà, cresce nel Luogo Immutabile, ovvero l'ombelico del mondo, legato al simbolo della creazione incessante³¹. In questo senso, le foglie/fogli (spagnolo *hojas*) non significano più parole o approssimazioni alla Poesia, bensì individui, vale a dire manifestazioni effimere della specie incessante. In *Arrullo*, quella raffinatissima ninna-nanna evocata dallo stesso io poetante che si nasconde (e si rivela) nelle strofe tra parentesi, le foglie sono la popolazione di uomini (o di bambini) che la notte culla nel sonno. Nella seconda sezione di *Morada al sur*, al «bosco estasiato» si contrappone l'identità unica di una foglia sola («Te hablo también: entre maderas, entre resinas, / entre millares de hojas inquietas, de una sola / hoja»³²).

Nel canto VI dell'*Iliade* – e ricordiamo ancora che Arturo era un costante lettore di Omero – la celebre risposta di Glauco a Diomede contiene lo stesso simbolo: «Prode Tidide la stirpe a che vale? / A quella delle foglie rassomiglia / La razza del miserrimo mortale; / Disperde a terra della folta Tiglia / Le foglie il vento, che in numer' eguale / Riproduce la selva in Primavera; / Così va e vien dall'uom la razza intera»³³. Le foglie, allora, «la cellula vivente, / l'imperituro istante del paesaggio», come dice Aurelio, risultano essere precisamente, decodificando l'ipallage, l'istante perituro del paesaggio

imperituro.

Questa contrapposizione di due categorie temporali, la transitorietà di ciò che perisce e la permanenza di ciò che ciclicamente si rinnova, ci colloca di fronte a un altro degli archetipi fondamentali presenti nell'opera di Aurelio: il tempo mitico delle origini o Tempo Magno. Basta una lettura veloce di *Morada al sur* per capire che siamo davanti alla genesi di un mondo e che il centro (l'ombelico) di quel mondo è la casa avita, o in altre parole, la «dimora al sud»:

Después: de entre grandes hojas, salía lento el mundo.
[...]
Y aquí principia, en este torso de árbol,
en este umbral pulido por tantos pasos muertos,
la casa grande entre sus frescos ramos.
En sus rincones ángeles de sombra y de secreto.³⁴

Isolandosi dal suo momento storico, con una ribellione contro il tempo concreto cronologico simile a quella che si osserva nelle società arcaiche, il poeta lascia fluire la sua nostalgia per quel tempo immobile o Magno, delle origini, e la sua profonda aspirazione a ritornarci periodicamente. L'uomo (o il poeta mediante la poesia) ritorna alle origini. O il tempo delle origini torna ciclicamente a ripetersi: siamo di fronte al mito dell'eterno ritorno.

Y yo volvía, volvía por los largos recintos
que tardara quince años en recorrer, volvía.³⁵

Così, siamo autorizzati a leggere nella poesia archetipica di Aurelio Arturo e nella sua ostilità nei confronti della storia, vale a dire della storia senza ordinamento archetipico, come verso gli eventi senza modello transtorico, la stessa cosa che Eliade vedeva nelle società primitive: una valutazione metafisica dell'esistenza umana³⁶.

Il tempo mitico che, come tempo che ritorna o tempo circolare, costituisce il motivo dominante di tanti componimenti (oltre a *Monada al sur*, si vedano *Madrigales 3* e *Tambores*), si manifesta pure mediante il suo "aggiornamento" in attività emblematiche, che possono veicolare il permanente, come il canto, e in particolare il canto femminile (v. *Todavía*). E questo non è casuale.

In un altro lavoro, avevo vincolato la supremazia di Fuensanta nella provincia velardeana con la sopravvivenza del petrarchismo in una certa linea della poesia ispanica³⁷. Nel caso di Aurelio Arturo credo si tratti di qualcosa di ancora più sotterraneo e arcaico. È già stato studiato come nell'immaginario simbolico la donna, con i suoi cicli mestruali, condivide la stessa ciclicità dell'universo, dell'alternanza del sole e della luna, del giorno e della notte, delle maree alte e basse, delle stagioni, delle migrazioni degli uccelli, ecc. Questa è la ragione per cui nelle società arcaiche la donna era la signora assoluta dell'Universo, determinando la formazione di una cultura gineocentrica, che sarebbe stata gradualmente sostituita dalla cultura patrocetrica, a partire dalla scoperta dei metalli e dalla fondazione dei primi centri urbani. Tuttavia, nella psiche collettiva maschile rimangono tracce di quella antica cultura matriarcale, e quelle tracce si mettono in evidenza nei prodotti dell'immaginazione, dai monumenti sacri ai miti, alle credenze religiose, all'arte e alla poesia³⁸. La donna della poesia arturiana, mai nominata, dai poteri «balsamici», che domina colombe e farfalle, che alle volte s'identifica con la terra e le valli, altre volte con la notte e la luna, e alla fine sembra assomigliare alla tata che canta (o regina delle fate che racconta favole), corrisponde piuttosto a questa presenza archetipica femminile: antica dea madre che compie due funzioni fondamentali, quella di *nutrire* (infondere la vita transitoria) e quella di *cantare* o *narrare* (infondere la vita permanente), dato che così fa riferimento ai modelli eterni dai quali procede ogni atto di parola o di

poesia. Da non dimenticare che, per Aurelio Arturo, il canto è l'ambito in cui l'antico eden si ricrea e si recupera.

In questo modo la poesia risulta un'esperienza mistica: l'atto poetico, ogni volta che si produce, fonda nuovamente il paradiso perduto e rende possibile il ritorno a esso. Come un rito, permette l'accesso a una zona sacra nella quale il tempo mitico diventa attuale. Per compiere questo rito di passaggio, dal profano al sacro e dal transitorio al permanente, è indispensabile il soccorso femminile. Nella poesia di Aurelio Arturo, senza la donna non c'è paradiso né canto possibile: lei è la Musa nel senso che è lei a suggerire il canto, lo evoca e perfino lo detta (con lei si ha *l'ispirazione*), perché il ricordo della donna fa nascere il canto. Donna-madre, donna-sacerdotessa, donna-guida:

Tuyo es el viento y el rumor, dorados,
tuyo el canto en la noche sin palmeras.³⁹

Si dice spesso, parlando di Aurelio, che la sua poesia è «un paese che sogna»: non bisogna dimenticare però che quel paese ha forma di donna:

El país que en tus ojos vive entre parpadeos,
canta en mí con su largo sollozar innegable,
rumora en mí, y el ansia de tu boca madura,
y rumoran sin fin los valles de tu carne.
Oscura tú y entre tu luz sin tregua,
eres un son tan hondo, tan hondo y dolorido.⁴⁰

A questo archetipo femminile della madre-terra-poesia, ampiamente presente in tutto il macrotesto arturiano, corrisponde un archetipo maschile e paterno, di presenza meno frequente, ma sempre luminoso e di valenza positiva. Questo crea un contrasto netto

con López Velarde, il quale, in sintonia con il famoso *complexo paterno* della cultura messicana, attentamente studiato da Octavio Paz¹¹, aveva vistosamente eliminato dalla sua poesia l'immagine del padre. Anche le immagini archetipiche materna e paterna hanno una armoniosa corrispondenza nella poesia arturiana: il sole e la luna, il giorno e la notte, la terra e il fiume. Nella quarta sezione di *Morada al sur*, il fiume, che penetra e feconda la terra, che la copre con i suoi «suntuosi manti», appare associato al padre; mentre la balia, che canta e racconta, creando insieme un legame con la terra («sulle larghe cosce della balia», i capelli del bambino sembrano crescere nella direzione del suolo), è lei stessa la terra: «¿Era tu dulce tierra cantando, tu carne milagrosa, tu sangre?»¹².

Ugualmente la balia è la notte («oh noche mía amorosa»), mentre il giorno e la luce diurna si presentano con valenza maschile: «Por el lado del río / vienen los días / de bozo dorado»¹³.

Un posto rilevante nella rete simbolica del macrotesto è riservato alle immagini archetipiche materna e paterna per eccellenza, ossia la luna e il sole. La prima si presenta associata alla tata e connota l'aspetto sensuale e accattivante del corpo materno, o del suo surrogato (v. *Morada al sur* e *Nodrizas*); ma anche, per la sua stessa condizione mutabile, la fragilità di quel corpo e del tempo felice della fusione con esso («le lune di guscio d'uovo»). Qualcuna delle fasi lunari può annunciare perfino il tempo della sventura («le grandi lune piene di silenzio e di paura»).

Il sole come immagine dell'archetipo paterno è il motivo centrale di uno dei componimenti di *Morada al sur*, quello intitolato *Sol*. Qui il sole, questo padre cosmico in versione familiare, semplice e amico, che può concorrere con la madre perché offre, non soltanto vita, calore, sostegno, ma perfino il nutrimento stesso («Tutti sapevano che avrebbero mangiato il pane buono / del sole»), ha un precedente immediato nella poesia di Baudelaire¹⁴. La coincidenza non

è casuale. Né il demonismo, né il tema di Caïno, né l'esaltato erotismo del poeta francese hanno eco nell'opera di Aurelio Arturo, ma questa la dobbiamo considerare baudelaïriana per un motivo ancora più sostanziale e determinante: per la sua concezione della natura come una foresta di simboli e della poesia come la manifestazione verbale, la «lunga eco», di quelle corrispondenze. Rileggendo il celebre sonetto *Correspondances* si ha l'impressione di avere raggiunto la fonte della poetica arturiana: la natura è un tempio vivente dove l'uomo capta voci, «parole confuse», e sente estasiato l'unità misteriosa dei profumi, dei colori e dei suoni.

Anche baudelaïriani sono certi motivi centrali del Nostro: la fuga verso il «verdè paradiso» dell'infanzia, l'identità paesaggio ideale-donna amata, la meta sognata di un luogo indefinito («là-bas», «al sur»), anonima Citera dove tutto è perfetto («Là, tout n'est qu'ordre et beauté, / Luxe, calme et volupté»). Si mettano inoltre a confronto questi versi di *Parfium exotique*: «Quand, les deux yeux fermés, en un soir chaud d'automne, / Je respire l'odeur de ton sein chaleureux, / Je vois se dérouler des rivages heureux / Qu'éblouissent les feux d'un soleil monotone», con questi della *Canción de la noche callada*: «En medio de una noche con rumor de floresta / como el ruido levisimo del caer de una estrella, / yo desperté en un sueño de espigas de oro trémulo / junto del cuerpo núbil de una mujer morena / y dulce, como a la orilla de un valle dormido»; o anche con quelli della *Canción de amor y soledad*, già citata.

Ma è soprattutto nel componimento *Sol* che sembra ripercuotersi la lezione di Baudelaire e in particolare quella del *Fiore del Male* n. LXXXVII, intitolata precisamente *Le soleil*. In entrambi i casi il sole si comporta come una divinità domestica e amabile: scendono nel villaggio (o nel «vieux faubourg»), si mescolano con la gente portando l'allegria («prendió sonrisas en sus labios», «se rumoraban su alegría recóndita», «il fait s'évaporer les soucis vers le ciel») e il

pane («Ce père nourricier»), evitando ogni fasto e scegliendo la semplicità e il cameratismo («en todas las casas / entró y alegró los rostros»; «Et s'introduit en roi, sans bruit et sans valets, / Dans tous les hôpitaux et dans tous les palais»).

Una differenza immediata è che il sole di Arturo prende la forma di un contadino e «trabaja hombro a hombro con los hombres del campo». Il sole di Baudelaire è un poeta («ainsi qu'un poète, il descend dans les villes») e gira proponendo la sua lezione, che è quella di nobilitare tutto, perfino le cose più basse, lezione che sarà accolta in particolare dal povero poeta umano, che inciampa con le parole, cerca le rime con fatica, finché, a un tratto e per caso, incontra un verso a lungo agognato («Je vais m'exercer seul à ma fantasmagorique escrime, / Flairant dans tous les coins les hasards de la rime, / Trébuchant sur les mots comme sur les pavés, / Heurtant parfois de vers depuis longtemps rêvés»).

Ma la differenza è più apparente che sostanziale: ricordiamo che per Aurelio il mondo della poesia coincide con quello della campagna e che in essa il poeta si mescola e si confonde con i lavoratori: «Yo que canté por los caminos, un hombre de la orilla, / un hombre de ligeras canoas por los ríos salvajes»³⁵, dice nella *Rapsodia de Saulo*. E ancora, la chiara stirpe platonica della poetica baudelairiana, secondo la quale la poesia si presenta come ideale irraggiungibile, forma superiore e divina, che l'uomo cerca di imitare con difficoltà, coincide perfettamente con la concezione che della poesia si percepisce nell'opera di Aurelio Arturo.

Ora però, se si ammette che l'eredità baudelairiana nel nostro poeta corrisponde soltanto alla sua parte luminosa, è opportuno domandarsi che cosa ha determinato l'esclusione dell'altra parte, ossia quella oscura, satanica, tormentata.

In effetti, nella poesia di Aurelio non c'è una componente demoniaca e nell'immagine archetipica paterna si intravede soltanto l'a-

spetto positivo di questo archetipo. Non c'è nella sua poesia un padre malvagio, castratore o tiranno. In altre parole, non c'è un figlio ribelle che abbia demonizzato il padre.

L'assenza di Satana nella poesia di Aurelio rivela l'assenza di quel dualismo caratteristico del pensiero cattolico. Esiste il bene e la perdita del bene. Non esiste il male come forza contrapposta al bene. Esiste la vita e l'estinguersi della vita, e naturalmente il dolore dovuto alla perdita. La morte non è un agente esterno che sfida e sconfigge la vita. La morte è la vita stessa che a poco a poco si consuma. Forse Aurelio aveva letto Quevedo molto meglio di come l'avevano fatto i modernisti, Darío compreso. E su questo si basa, in buona misura, la sua serena e lucida modernità. Il dolore, la malinconia, la nostalgia della sua poesia provengono soltanto dal tempo che passa ed estingue la vita o il vissuto: «ho raccontato / il vento; solo un poco di vento». Adesso si capisce molto meglio perché la sua poesia si raffigura nel vento: il vento ci porta cose, aromi, parole, come s'è visto; ma anche se le porta via e le perde: «Un soffio vivo»; se il sole ravviva il presente, il vento fa rivivere il passato: «strappa / fregi di soli e di boschi, / e in essi vi sono belle ragazze che ridono nell'acqua». Ma anche, nel passare «tra i fogliami», lascia un desolato paesaggio di «nidi rotti», «le grandi lune piene di silenzio e di paura».

Il malessere dinanzi al tempo che scorre cancellando genera quella nostalgia del tempo immobile o tempo mitico delle origini, di cui ho già parlato, e la fantasia di un ritorno ciclico o mito dell'eterno ritorno. Il paesaggio di quel tempo immobile è un luogo sacro e l'azione per tornarvi implica un rito di passaggio, precisamente dal profano al sacro, dal perituro all'imperituro. In quel componimento chiave di tutta l'opera di Aurelio Arturo che è *Movada al sur*, abbiamo la fondazione (l'istituzione) di quel luogo sacro (parti prima e seconda) e il racconto del ritorno in quel luogo come il compimento di un rito di passaggio (parte terza). Il cammino che por-

ta fino alla zona sacra è, per forza, arduo e difficile⁴⁶ e il poeta è testimone di questa difficoltà:

[...] me detuve temblando,
temblando temeroso, con un pie en una cámara
hechizada, y el otro a la orilla del valle.
[...]
mi corazón luchando entre cielos atroces.⁴⁷

Due presenze benefiche soccorrono l'iniziato (parte quarta). Una è il padre-fiume che con il suo «alito salutare» ripulisce l'atmosfera. L'altra è la madre-notte che lo culla nella recuperata fusione del più dolce sonno: «la noche ya ha cosido / suavemente tus párpados, como dos hojas más, a su follaje negro»⁴⁸.

La penultima strofa della parte quarta, tanto misteriosa quanto suggestiva, riassume il successo della conclusione del rito con la consegna del dono prezioso all'iniziato. Il dono è un cavallo più magico che reale, emblematico del vigore maschile: il suo possesso inoltre indica il passaggio dall'infanzia all'età adulta. Il donatore è il buon padre. E il luogo della consegna, vale a dire il luogo dove il rito si conclude, ha tutte le caratteristiche di quel «centro del mondo» dove è situata la zona del sacro per antonomasia. Lì, in effetti, c'è l'albero della vita; vicino passa la corrente di acqua purissima che è il fiume-padre; accanto all'albero si trova la casa imperitura; e soprattutto, ciò che meglio definisce questo luogo come *axis mundi*, lì si trova il punto di confluenza tra la terra e il cielo⁴⁹:

Y junto al árbol rojo donde el cielo se posa,
hay un caballo negro con soles en las ancas,
y en cuyo ojo líquido habita una centella.⁵⁰

Inoltre, secondo l'ultima strofa della parte quarta, ciò che l'inizia-

to conquista mediante il rito è qualcosa di ancora più prezioso dello strumento-simbolo del cavallo: è la possibilità di tornare periodicamente in paradiso, ossia la meta stessa del viaggio sacro e del rito:

Torna, torna a esta tierra donde es dulce la vida.⁵¹

Fino a che punto la poesia di Aurelio Arturo abbia pochissimo a che vedere con il regionalismo o il realismo, si può dedurre dagli innumerevoli punti d'incontro tra il suo sistema simbolico e certe credenze arcaiche che, al di là delle differenze locali o formali, costituiscono patrimonio comune del pensiero magico-religioso dell'umanità e materia onirica e poetica, secondo quanto hanno dimostrato Jung e la sua scuola.

Probabilmente Fernando Arbeláez l'aveva intuito quando trovava in *Monada al sur* «le iniziali di un'ontologia lirica del paesaggio americano»⁵² e quando distingueva la selva maligna, di tanta letteratura ispanoamericana, da quest'altra che ospita invece una mitologia confortante. In questo senso, soltanto la selva di Horacio Quiroga si può citare come precedente, dato che lungo la narrativa quiroguiana la selva diviene via via luogo di iniziazione a una vita più vera, sede di affabulazione e centro paradigmatico di un sistema simbolico⁵³. Quando Quiroga smette di parlare di Misiones per trasformare la selva in simbolo di qualcos'altro, compie, per la prima volta nella letteratura ispanoamericana, una funzione fondamentale, che è quella di riappropriarsi della terra ricostruendola. Quiroga è un fondatore nel senso magico e sacrale del termine. Altrettanto possiamo dire di Aurelio Arturo. In lui, addirittura, il simbolismo del centro (ricerca del centro, costruzione e consacrazione di esso) appare in maniera più nitida e meglio strutturato. E questo, in buona misura, perché la sua poesia è libera – del tutto o quasi – di elementi narrativi.

In primo luogo, il paesaggio selvoso di *Monada al sur* – e di conseguenza il «bosco umido e soave» o il «bosco sonoro» di altri componimenti – si trova in alto, in montagna. La descrizione della salita, prima di arrivare nel luogo privilegiato dove sta la casa, con le ripetizioni verbali che suggeriscono la difficoltà dell'impresa, e i riferimenti onirici, permettono di stabilire un rapporto con il simbolismo della "montagna sacra":

Yo subí a las montañas, también hechas de sueños,
yo ascendí, yo subí a las montañas donde un grito
persiste entre las alas de palomas salvajes.⁵⁴

Secondo Eliade, nel simbolismo architettonico del centro risulta la Montagna Sacra, che si trova appunto nel centro del mondo. Il tempio, il palazzo, la città sacra, la residenza regale (nonché quella personale nella simbologia del mondo psichico) sono, tutti loro, una *montagna sacra*, per cui nello stesso tempo si trasformano in centro. Essendo un *axis mundi*, la città, il tempio o la residenza saranno considerati come punto d'incontro delle tre regioni cosmiche: cielo, terra e inferi (o submondo)⁵⁵, e la forma corrisponderà a quella di un modello o archetipo celeste.

Il simbolo della Montagna Sacra si ripete in altri testi arturiani: la *Ciudad de Almaguer* sembra «sollevata» in mezzo a «montagne d'oro»; la «terra del piacere» di *Remota luz* è una «montagna d'oro»; ma soprattutto il *Niño que sonaba* «saliva sulle montagne» e in cima a una di queste trova finalmente il suo "centro", la città deserta dal solenne corteo.

La corrispondenza del "centro", descritto diversamente, con un modello celeste appare con più chiarezza nelle poesie posteriori al 1963, nelle quali è insistente il riferimento a un paesaggio celeste, a un paese «ancora più bello e dolce» – patria delle nuvole dove l'uo-

mo non arriva –, a «celesti fogliami», a «stormi di foglie, / sull'orlo dell'azzurro». Le *Lluvias*, cioè le piogge, con le loro voci seducenti e insidiose, «che vengono dal fondo dei millenni», suggeriscono l'esistenza di altre terre in alto più felici: «ci raccontano di paesi meravigliosi / e che i fiumi scendono dal cielo». Nel cadere, inoltre, le *Piogge* fertilizzano tre terre che sembrano corrispondere a tre diversi livelli in linea verticale (piuttosto che in linea orizzontale): la terra nera, o sotterranea, la terra verde, o della superficie, e la terra dorata, o aerea, vale a dire quella dei fiori, dei frutti e della luce; in altre parole, la poesia sembra alludere alle tre regioni cosmiche. Ma è soprattutto in *Ano la noche* dove si scopre l'esistenza di un modello ideale del paesaggio terrestre consacrato, somigliante ma superiore: «valle aromato, dátiles de seda», che la notte cittadina permette di intravedere. La devozione del poeta si rivolge alla notte che alimenta questa visione e a quel paesaggio ideale in cui la notte è trascorsa in vita e luce:

[...] la luz de las lámparas
que son como gavillas húmedas
de estrellas o cálidos recuerdos
cuando todo el sol de los campos
vibra su luz en las palabras
y la vida vacila temblorosa y ávida
y desgarrá su rosa de llamas y lágrimas.⁵⁶

La ricerca di questa armonia sacra e platonica⁵⁷ mediante l'assimilazione del mondo terreno al modello celeste o ideale risponde a un bisogno di identificazione della propria individualità nella globalità cosmica, vale a dire, a un bisogno di riconoscimento del terrestre nel celeste, in modo tale che la sfera celeste possa sancire l'esistenza terrestre, consacrandola, ossia, liberandola della dimensione profana e transitoria per farla entrare nella dimensione duratura ed effi-

cace.

Questa ricerca coincide con quella degli alchimisti, la quale, come si sa, non aveva come scopo finale l'oro bensì l'assoluto, vale a dire l'oro in quanto simbolo. Per gli alchimisti la globalità del cosmo corrisponde alla totalità dell'uomo, armonia del macro e del microcosmo, confluenza del cielo con la terra e del corpo con la psiche. Per designare questa "totalità" essi trovarono migliaia di nomi e di simboli; uno di questi era la *quadratura circuli*, che si corrisponde con un motivo mandala⁵⁸. Il cerchio è simbolo della psiche (anche presso Platone); e il quadrato, come spesso il rettangolo, è simbolo della materia terrestre, del corpo e della realtà. Secondo Jung, tanto il cerchio quanto la sfera rappresentano il nucleo centrale della psiche e, in certi contesti, sono simbolo della totalità.

Nella prima sezione di *Morada al sur*, sorta di cosmogonia – o di geogonia – dove si stabiliscono le coordinate del paesaggio sacro che ospita la casa-centro-del-mondo, il processo metamorfico scatenato dal mondo nella sua formazione si conclude con un purissimo motivo mandala che contiene la *quadratura circuli*: l'arancia (sfera) nel centro del patio (quadrato), dalla quale si sprigiona la luce del mezzogiorno.

Nella *Canción del niño que sonaba* appare in modo molto nitido un altro motivo alchemico: la trasformazione della materia vile, le viscere, in materia nobile, topazi e rubini, pietre preziose dai colori significativi, dato che il giallo e il rosso sono i colori dell'oro; o più precisamente, in termini alchimistici, il *rubedo* della materia prima.

La poesia ci si presenta come il momento culminante di un complicato processo di elaborazione simbolica dei contenuti del proprio inconscio (e non come una poesia "di un altro tipo" o "diversa" da quelle precedenti); e coincide con quello che Jung chiama un «sogno archetipico».

Il bambino, che non è altri che il poeta stesso da piccolo – non

tanto per l'età quanto per la sua irrilevanza davanti alla grandezza del cosmo –, esce dalla finestra, lasciando la "casa" del proprio corpo. Della casa si rammenta in particolare il «salón penumbroso» (*il salotto in penombra*), identico a quell'«oscuro salón rumoroso» di un altro testo e punto centrale della casa-centro-del-mondo. In altre parole, il viaggio del bambino inizia da quel luogo che, in quanto sacro, permette l'ingresso in un'altra dimensione, o "altro mondo". Abbandona il proprio corpo morto e si lancia nella ricerca del paesaggio celeste, archetipo divino del paesaggio terreno ormai consacrato.

Attraverso montagne innevate, lande senza luna e deserti acquatici, arriva nel confine d'entrata all'altro mondo: «hacia el final de las sombras» (*verso la fine delle ombre*), che interpretiamo in senso spaziale e non temporale; essendo "spazio" metafora anche della mente e per tanto un paesaggio dell'anima in cui, come avviene in effetti, il «corpo morto» non partecipa.

La meta è una città deserta – poiché il protagonista di questa avventura psichica è lui soltanto – e in essa vedè entrare

[...] un solemne cortejo: un asno
pasó a paso y sobre su lomo entrañas humanas,
entrañas: gruesos rubies y topacios.⁵⁹

Diciamo subito che il corteo con un asino che entra in città riproduce un motivo evangelico: Gesù che entra a Gerusalemme. Ma l'asino è qui inoltre il portatore di un motivo alchemico. La scena quindi indica la congiunzione della tradizione cristiana con quella esoterica e rivela l'aspirazione più profonda del poeta: quella di ottenere una redenzione totale, che non è soltanto quella dell'anima, come promessa da Gesù Cristo ai suoi fedeli, ma anche quella del corpo. L'anima redenta esalta e redime a sua volta il corpo, e perfì-

no la sua parte più vile, le viscere, si trasformano in elementi immutabili e imperituri, le pietre preziose. Questa aspirazione, d'altra parte, non implica eterodossia, visto che si riunisce con la credenza cattolica della resurrezione della carne.

È anche vero che le viscere alludono a una metamorfosi interiore, e in questo senso tutto il viaggio del bambino può essere letto come il processo psichico dell'individuazione, vale a dire, dell'incontro dell'io con l'inconscio e di riconoscimento della propria specificità. Spesso, nei sogni, le pietre preziose, e perfino le pietre *tout court*, rappresentano il nucleo della psiche⁶⁰.

Infine, nel sogno del bambino si può leggere un significato di morte e di rinascita in un'altra vita. Lo stato prezioso e immutabile raggiunto avviene, in questo caso, dopo il "transito"; ma il processo inizia prima: la conoscenza e la specificità della propria morte fanno parte del processo d'individuazione.

Con Jung possiamo credere che la fine (la morte) di un simbolo coincide con la sua decodificazione⁶¹. Se questi simboli di Aurelio Arturo sono sempre così vivi è senz'altro perché la loro ricchezza inesauribile non permette una traduzione completa in termini razionali.

Più importante è invece proporre ciò che ritengo la chiave centrale della poesia e dell'immaginario di Aurelio Arturo: il desiderio di un'armonia della totalità, come quella che cercavano i vecchi alchimisti, del cielo con la terra, del macrocosmo con il microcosmo, del corpo con la psiche, della materia nobile con quella vile, del perituro con il permanente, vale a dire, l'unione degli opposti, la *quadratura del cerchio*, in cui il tempo profano si annulla in quello sacro senza scomparire, e viceversa. Il tempo, come tante volte i versi di Aurelio, sarà simultaneamente presente e passato:

Mas las bellas mujeres ardientes de pureza

[...] vienen, venían,⁶²

Di fronte alla perdita di radici e di valori tipica del nostro tempo, e insieme a una letteratura e a un'arte che in genere stanno a testimoniare questa perdita, Aurelio Arturo ci si presenta come qualcuno che, con pazienza, con sobrietà sì, ma anche con passi molto sicuri, è andato componendo una teoria trascendentale in cui, alla fine, l'uomo contemporaneo dissociato e angosciato può trovare profondo conforto. Non diversamente potremmo spiegarci il «miracolo», come l'ha definito Álvaro Mutis, di questa poesia.

⁶⁰ Ho tradotto da Álvaro Mutis, *Mi verdadero encuentro con Aurelio Arturo*, in *Obras e Imagen*, Instituto Colombiano de Cultura, Bogotá, 1977, pp. 116-117 (il corsivo è mio). Nelle citazioni che seguono, quando sono tratte da testi in spagnolo, le versioni in italiano sono sempre mie. Per i versi di Aurelio Arturo, il lettore potrà trovare alcune differenze con le versioni qui proposte da Stefano Strazzabosco (a mio giudizio eccellenti): esse dovrebbero dimostrare una volta di più che la traduzione poetica è un compito infinito e rimane sempre, necessariamente, "opera aperta".

⁶¹ *Ibidem*, p. 118.

⁶² Juan Gustavo Cobo Borda, *Aurelio Arturo, la palabra original*, in Aurelio Arturo, *Monada al sur*, Monte Ávila, Caracas, 1975, p. 8.

⁶³ Danilo Cruz Vélez, *Aurelio Arturo en su paraíso*, in *Obras e Imagen*, cit., pp. 109-113. D'altra parte, la sua idea che con la morte di Aurelio «sprofonda di nuovo nell'ombra la promessa di un poeta colombiano di valore universale» (la prima volta sarebbe stata con il suicidio di Silva), non ha fondamento: Aurelio aveva quasi settanta anni alla sua morte, e la sua opera, si voglia accettarlo o meno, era compiuta. Inoltre, la significazione universale della sua poesia – nella quale ci credo assolutamente – non ha niente a che vedere con la situazione geografica del suo paradiso personale.

⁶⁴ William Ospina, *Aurelio Arturo: la palabra del hombre*, in Aurelio Arturo, *Monada al sur y otros poemas*, Procultura, Bogotá, 1986, pp. 110-111.

⁶⁵ «Io amo la notte senza stelle / alte; la notte in cui la nebbiosa / città attraversata da corde musicali, / mi risulta una grande, docile chitarra. / Là dove respira dolcemente / un profilo vicino e lontano / al quale canto in mezzo ai suoi specchi, / le sue sete e i suoi presagi / valle profumata, datteri di seta; / quando c'è un angolo di silenzio / come un bianchetto di velluto / per evocare quei pazzi viaggi / quelle partenze (trapassate / dal tiepido fla-

to dei cavalli / che nell'alba sollevano il grugno».

⁷ Rafael Gutiérrez Girardot, *El Modernismo incógnito*, in *Aproximaciones*, Proscultura, Bogotá, 1986, pp. 90-93.

⁸ William Ospina, *op. cit.*, p. 108.

⁹ «La città di Almaguer nell'oro e la leggenda / sollevata, farà bruciare sempre con audace fuoco / la rimembranza».

¹⁰ Federico de Onís, *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*, Madrid, 1934.

¹¹ José Juan Arrom, *Esquema generacional de las letras hispanoamericanas*, Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, 1963, p. 183.

¹² Diciamo, in margine a questo lavoro, che la categoria "poesia femminile" è giustificata nell'ambito dell'enorme diffusione dell'attività letteraria e in particolare poetica tra le donne dell'inizio del Novecento, a contrasto con la precedente secolare discriminazione e in coincidenza con la nascita del femminismo internazionale. Oggi una simile denominazione risulterebbe priva di senso.

¹³ Teodosio Fernández, *La poesía hispanoamericana en el siglo XX*, Taurus, Madrid, 1987, p. 18.

¹⁴ Non è casuale che Lezama Lima abbia intitolato «Origenes» la rivista che pubblicò a Cuba tra il 1944 e il 1956.

¹⁵ Teodosio Fernández, *op. cit.*, p. 35.

¹⁶ Letteralmente: *le lunghe brucce bianche fluiscono lentezza, dove a regola il verbo fluisce*, intransitivo, non prevede un complemento oggetto (*lentezza*):

¹⁷ Sono versi della *Canción de la noche callada*: «Nella notte balsamica, nella notte, / quando le foglie salgono fino a diventare stelle, / sento crescere le donne nella penombra lilla / e cadere dalle loro palpebre l'ombra goccia a goccia. // [...] Una parola canta nel mio cuore, sussurrante / foglia verde cadendo senza fine».

¹⁸ Si vedano i seguenti versi di Ricardo E. Molinari, tratti dal suo terzo libro, *Panegirico de Nra. Señora del Luján* (1930): «Cantar. Cante al dichoso día el viento / y a la mañana, el sol llene de luces; / la pintada ala silbe acompañando. / La flor repose sobre la hoja. Atento / quedará el jardín. Solo - Tú conduce; / hermoso viento: un crespo mar, cantando -». Sulla poetica del vento in Molinari si rimanda a quanto scrive Ricardo H. Herrera in *La ilusión de las formas*, El Imaginero, Buenos Aires, 1988, pp. 23-31. Sulla poetica del vento in Aurelio Arturo, cfr. Armando Romero, *Una voz manchada del paisaje*, in *Morada al sur y otros poemas*, cit., pp. 85-92.

¹⁹ Di Carlos Mastroratti si veda in particolare la raccolta *Tierra amanecida* (1926) e il componimento *Luz de provincia* in *Conocimiento de la noche* (1937); e ancora quanto dice in proposito Ricardo H. Herrera, *op. cit.*, pp. 38-51.

²⁰ Cfr. MARILHA CASIELLI, *La provincia inmutabile. Estudios sobre la poesía de Ramón López Velarde*, Università di Firenze/Casa d'Anna, Firenze, 1981.

²¹ Il tipico del «Disprezzo della corte e lode del villaggio» è molto diffuso nella letteratura spagnola del Secolo d'Oro, da Fray Luis de León a Iovellanos, al teatro di Francisco

de Rojas Zorrilla e molti altri.

²² Il poemetto di Ramón López Velarde (1898-1921) intitolato *La Soave Patria*, scritto poco prima di morire, sorta di testamento erico-poetico, è considerato il poema nazionale del Messico.

²³ Da *Canción de la noche callada*: «ho amato un paese ed è una patte piccola / della sua cupa melma l'aspro cuore».

²⁴ Da *Rapsodia de Saulo*: «Villaggio, colomba della mia spalla, io che fischierai lungo le strade / [...] accarezzerò la tua treccia scura».

²⁵ Da *Remota Luz*: «Terra buona, mormorio languido, / carezza, terra casta, / quale è il tuo nome, il tuo nome terrà mia, / il tuo nome Herminia, María? / [...] Terra, terra dolce e soave, / come era il tuo volto, terra bruna?».

²⁶ «Ma se il tuo corpo è terra dove l'ombra cresce, / se ormai sugli occhi tuoi cadono senza fine grandi stelle, / che troverò nelle valli increspate da ali brevii / che luce ho da cercare senza giorni né notti?».

²⁷ «se potrei ascoltare lo spezzarsi di una spiga nel campo, / Una parola canta nel mio cuore, sussurrante / foglia verde cadendo senza fine. Nella notte balsamica, / quando l'ombra è l'allungarsi smisurato degli alberi, / mi bacia un lungo sogno di viaggi prodigiosi / e nel mio cuore c'è una grande luce di sole e meraviglia».

²⁸ «Una parola torna, ma non è la tua parola, / anche se fosse il mio alito che ripete il tuo nome [...]».

²⁹ «Chiamami nella bassura dei tuoi sogni più dolci, / chiamami con i tuoi cieli, coi tuoi notturni firmamenti, / chiamami con le tue notti lacerate nel fondo / da quell'immensa ala di biancore impossibile. // Chiamami nel valico, chiamami nella pianura / e nel vento e la neve, nell'alba e il tramonto, / chiamami con la tua voce, che è un fiore che sale / mentre calano a terra piangendola i suoi petali».

³⁰ Da *Canción del viento*: «La canzone del vento strappa / fregi di soli e di boschi, / e in essi vi sono belle ragazze che ridono nell'acqua, / e portano nelle braccia / rami e cortecce di giorni d'oro / e foglie di luce nascente. // [...] / Il vento evoca senza memoria. / Canzone oscura, che si strozza, / Fior di rovina e cenere, / di vibrazioni metalliche, / lungo tutta la notte che invecchia / di solitudine e di attesa. // Il vento circonda la casa, parlando / senza parole, / cieco, a tentoni, / e nella memoria, nella veglia, / volti soavi che si chinano / e piedi rosati sul prato di altri giorni, / e un altro giorno e un'altra notte, / nella canzone del vento che parla / senza parole».

³¹ Joseph Campbell, *The hero with a thousand faces*, Pantheon Books Inc., New York, 1953; trad. it. *L'eroe dai mille volti*, Feltrinelli, Milano, 1984, p. 43.

³² «Ti parlo pure: tra legni, tra resine, / tra migliaia di foglie irrequiete, di una sola / foglia».

³³ *Iliade*, VI, 146 e ss. trad. di Giacomo Casanova, *Iliade di Omero, tradotta in ottava rima*, a cura di Paolo De Angelis, Novecento, Palermo, 1992, p. 260. Nella versione di Vincenzo Monti gli stessi esametri recitano: «Magnarimò Tidide, a che dimandi / il mio lignaggio? Quale delle foglie, / tale è la stirpe degli umani. Il vento / brumaf le sparge a

terra, e le ricrea / la germogliante selva a primavera. / Così l'uom nasce, così muor. [...]».

³⁴ «Dopo, dall'insieme delle grandi foglie, usciva lento il mondo. / [...] / E qui ha inizio, in questo tronco d'albero, / in questa soglia lasciata da tanti passi morti, / la casa grande tra i suoi freschi rami. / Nei suoi canucci angeli di ombra e di segreto».

³⁵ «E io tornavo, tornavo attraverso i lunghi recinti / che avevo messo quindici anni a percorrere, io tornavo».

³⁶ Mircea Eliade, *Le mythe de l'éternel retour. Archétypes et répétitions*, Gallimard, Paris, 1951; trad. esp. *El mito del eterno retorno*, Alianza, Madrid, 1971, p. 120.

³⁷ Martha Canfield, *op. cit.*, p. 34 e ss.

³⁸ Tilde Giari Gallino, *La femina e il re. Gli archetipi femminili della cultura maschile*, Raffaello Corina Editore, Milano, 1986. L'autrice propone l'ipotesi che la biologia femminile, nella quale hanno origine i contenuti archetipici, costituisce la fonte della cultura maschile, per cui l'archetipo originale di tutti gli archetipi è la donna.

³⁹ «Tuo è il vento e il suono, dorati, / tuo il canto nella notte senza palme».

⁴⁰ Da *Canción de amor y soledad*: «Il paese che nei tuoi occhi vive tra barriere di palpebre, / canta in me con il suo lungo singhiozzare innegabile, / risona in me, e l'ansia della tua bocca matura, / e risuonano senza fine le valli della tua carne, / Oscura tu e in mezzo alla tua luce senza sampo, / sei un ritmo così profondo, così profondo e sofferente».

⁴¹ Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, Fondo de Cultura Económica, México, 1959; trad. it. *Il labirinto della solitudine*, Mondadori, Milano, 1990. Si veda in particolare il capitolo *I figli della Malinche*, pp. 87-114.

⁴² «Era la tua dolce terra cantando, la tua carne miracolosa, il tuo sangue».

⁴³ «Dal lato del fiume / arrivano i giorni / dai dorati baffetti». Da sottolineare che *bazo* in spagnolo, che si può tradurre anche «lanugine», riguarda specificamente la prima peluria dell'adolescente, annuncio della futura barba.

⁴⁴ L'aveva segnalato Juan Gustavo Cobo Borda, *op. cit.*, p. 16.

⁴⁵ «Io che cantai lungo le strade, uomo delle periferie, / uomo su leggere canoe lungo i fiumi selvaggi».

⁴⁶ Mircea Eliade, *op. cit.*, pp. 25-26.

⁴⁷ «[...] mi fermai tremando, / tremando impaurito, con un piede in una camera / stregata, e l'altro sull'orlo della valle / [...] / il mio cuore lottando in mezzo a cieli atroci».

⁴⁸ «La notte ha già cucito / dolcemente le tue palpebre, come altre due foglie, nel suo fogliame nero».

⁴⁹ Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 21.

⁵⁰ «E insieme all'albero rosso dove si posa il cielo, / c'è un cavallo nero con soli sulla groppa, / il cui occhio liquido ospita una scintilla».

⁵¹ «Torna, torna a questa terra dove è dolce la vita».

⁵² Fernando Arbeláez, *Arceño Arturo: Morada al sur*, in «Cuadernos», n. 84, 1964; ora in *Morada al sur y otros poemas*, cit., pp. 79-81.

⁵³ Ho studiato questo aspetto in *La selva sagrada y el reino perfectible*, ottavo capitolo di *Configuración del arquetipo*, Università di Firenze/Opus Libri, Firenze, 1988, pp. 173-224;

e in *Transformación del arca, semiosíntesis y sacralidad de la selva*, in Horacio Quiroga, *Todos los cuentos*, edición crítica de Napoleón Baccino Ponce de León y Jorge Larroque, Archivos/Ediciones UNESCO, Madrid, 1993, pp. 1360-1378.

⁵⁴ «Io salii sulle montagne, fatte pure di sogni, / m'innalzai, salii sulle montagne dove un grido / perduta tra le ali di colombe selvatiche».

⁵⁵ Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 21.

⁵⁶ «[...] la luce delle lampade / che sono come covoni umidi / di stelle o amabili ricordi / quando tutto il sole dei campi / fa vibrare la luce nelle parole / e la vita traballa tremante e avida / e disla la sua rosa di fiamme e di lacrime».

⁵⁷ Lo voglio segnalare anche se, secondo Eliade, riconoscere la struttura platonica di questa ontologia non ci porta molto lontano (*op. cit.*, p. 40).

⁵⁸ Aniela Jaffé, *Il simbolismo nelle arti figurative*, in Carl Gustav Jung, *L'uomo e i suoi simboli*, Mondadori, Milano, 1980, p. 266 (in orig. *Man and His Symbols*, Aldous Books Limited, London, 1963).

⁵⁹ «[...] un solenne corteo: un asino / passo passo e sul dorso viscere umane, / viscere, grossi rubini e topazi».

⁶⁰ Marie-Louise von Franz, *Il processo d'individuazione*, in *L'uomo e i suoi simboli*, cit., p. 219 e ss.

⁶¹ Mario Trevi, *Metafore del simbolo. Ricerche sulla funzione simbolica nella psicologia complessa*, Raffaello Corina Editore, Milano, 1986; si vedano in particolare le sue definizioni del simbolo metaforico e proiettivo, pp. 7-11 e 18-25, e della funzione simbolica, pp. 63-70.

⁶² «Ma le belle donne ardenti di purezza / [...] vengono, venivano».

INDICE

<i>"Il poeta colombiano Arcelio Arturo: un uomo del sud che racconta"</i> Prefazione di Fernando Herrera Gómez	7
---	---

MORADA AL SUR CASA AL SUD

Morada al sur	14
Casa al sud	15
Canción del ayer	30
Canzone di ieri	31
La ciudad de Almaguer	34
La città di Almaguer	35
Clima	36
Clima	37
Canción de la noche callada	40
Canzone della notte silenziosa	41
Interludio	44
Interludio	45
Qué noche de hojas suaves	46
Che notte di foglie soavi	47
Canción de la distancia	50
Canzone della distanza	51
Remota luz	54
Remota luce	55
Sol	56
Sole	57

Rapsodia de Saulo	60
Rapsodia di Saulo	61
Nodrizza	64
Nutrice	65
Madrigales	66
Madrigali	67

OTROS POEMAS SUELTOS
ALTRE POESIE SPARSE

Muertos	72
Morti	73
El alba llega	74
L'alba arriva	75
Lejanía	78
Lontananza	79
Cantaba	80
Cantava	81
Paisaje	82
Paesaggio	83
Canción del niño que soñaba	86
Canzone del bambino che sognava	87
Canción del viento	88
Canzone del vento	89
Sequía	92
Siccità	93
Palabra	96
Parola	97
Lluvias	100
Pioggie	101

Tambores	104
Tamburi	105
Yerba	108
Erba	109

<i>"Il paesaggio sacro e il modello celeste: la poesia di Aurelio Arturo"</i>	
Postfazione di Martha Canfield	117

CASA AL SUD
di Aurelio Arturo
nella traduzione di Stefano Sraizza
e stampato per conto
dell'Associazione Il Ponte del Sale
a cura di Marco Munaro
presso Favoprint
in Rovigo il solstizio d'estate 2009



via Orti 32, 45100 Rovigo

AURELIO ARTURO nasce a La Unión, nel sud della Colombia, il 22 febbraio 1906.

Il padre, maestro di scuola, e la madre, appartenente a una famiglia di proprietari terrieri, lo crescono in una grande casa insieme agli altri sette figli, uno dei quali muore nel 1911 all'età di due anni (è l'Esteban della *Canzone di ieri*). Il piccolo Aurelio viene affidato alle cure di una nutrice nera, che gli racconta favole e leggende. Nel 1925, morta la madre per una febbre tifoidea, Arturo si trasferisce a Bogotá, dove studia Giurisprudenza e inizia a pubblicare in rivista le sue prime poesie, alcune delle quali di chiara ispirazione socialista.

Nel 1941 si sposa con María Esther Lucio, dalla quale avrà quattro figli. Nel frattempo, ormai magistrato, impara l'italiano (più tardi lo insegnerà, e leggerà entusiasta la *Commedia* dantesca in originale) e perfeziona la conoscenza del francese e dell'inglese, ma continua anche a coltivare i suoi interessi letterari impartendo corsi, curando programmi radiofonici, traducendo dall'inglese, scrivendo poesie, recensioni, note.

Nel 1963 esce il suo unico libro, *Morada al sur* (*Casa al sud*), che vince il Premio Nazionale di Poesia. Undici anni dopo, nel 1974, Aurelio Arturo muore a Bogotá, Colombia, per la rottura di un aneurisma.

€ 18,00