

**ANALISI DI ALCUNI ASPETTI FORMALI DELLA
POESIA DI UNAMUNO**

Nel capitolo precedente ho sottolineato, tra gli altri aspetti, come la poesia di Miguel de Unamuno abbia preso avvio, oltre che da una ineludibile necessità di espressione sul piano personale, anche, sul terreno culturale, da una serrata polemica con il modernismo imperante. Sono soprattutto gli aspetti formali di quest'ultimo che disturbano il poeta vasco, gli effettismi e l'esagerata ricerca della mimesi musicale. Per lui, la *'palabra creadora'* deve disporsi sui ritmi dettati dalla interazione tra sentimento e pensiero, e non sull'astratta costruzione di un perfetto sonetto in alessandrini, oppure sulla colta elaborazione di un madrigale, o sulla ricerca a tutti i costi della rima consonantica.

In queste poche pagine, vorrei ripercorrere e approfondire tali aspetti e segnalare le soluzioni proposte da Unamuno, a partire da *Poesías* per giungere al *Cancionero*.

Com'è noto, Unamuno giunse più che quarantenne alla pubblicazione del suo primo libro in versi, che raccoglieva poemi scritti nell'arco di ben ventitré anni¹. Durante la lunga preparazione, il recalcitrante poeta

¹ La composizione più vecchia, che Unamuno incluse tra le 102 di *Poesías*, è *Arbol solitario* del 1884.

partecipò con passione al discorso sulla poesia che, specialmente a partire dall'ultima decade dell'ottocento, infiammò la nuova generazione.

*“No te cuides en exceso del ropaje,
de escultor y no de sastre es tu tarea,
no te olvides de que nunca más hermosa
que desnuda está la idea.”*

(Credo Poético, pag.168, vv. 13-16)

Queste furono le sue conclusioni nel 1907, e va detto subito che mai si discostò dal dettame che, in forma docente, offriva ai giovani del '98. La funzione poetica ha da essere essenziale e deve mettere a nudo l'idea, filtrata naturalmente dal sentimento: idea, si badi bene, non concetto². In *Poesías*, la forma *idea* appare ben 14 volte sulle 48 occorrenze che si contano nell'intera sua opera in versi. Funzione del poeta non è tanto o solo quella di dare forma all'idea, ma di trovare l'idea, al di là degli

² E' curioso come le scelte semantiche di Unamuno vengano ripresa da Juan Ramón Jiménez una decina di anni più tardi, in uno dei componimenti più celebri di *Eternidades, Vino, primero pura*, di cui vale la pena sottolineare i seguenti versi: *“Luego se fue vistiendo/de no sé qué ropajes;/y la fui odiando sin saberlo..”*(vv.4-6) e *“Y se quitó la túnica/y apareció desnuda toda.../¡Oh, pasión de mi vida, poesía desnuda, mía para siempre!”*. Il testo è tratto dalla *Segunda Antología Poética*, a cura di Leopoldo de Luis, Madrid, Espasa-Calpe, 1976.

accorgimenti 'di bottega'.

*“No el que un alma encarna en carne, ten presente,
no el que forma da a la idea es el poeta,.
sino que es el que alma encuentra tras la carne,
tras la forma encuentra idea.”*

(Credo Poético, vv. 17-20, pag.168)

Questi sarebbero responsabili della '*encarnación*', mentre il poeta dovrebbe procedere in modo opposto, trovare l'anima che la carne seppellisce. Compito dell'artista è dunque quello di '*descarnar*'. E i modernisti, come del resto i romantici, hanno abusato di tali accorgimenti, secondo don Miguel, solo mossi dall'affanno di innovare, senza riflettere adeguatamente sulla natura del linguaggio, che sottoponevano a forzature intollerabili. Particolarmente significativi, mi paiono alcuni brani di una lettera che Unamuno indirizzò, nel 1906, a Ricardo Jaimes Freyre³:

“Las innovaciones de los románticos (...) no prosperaron porque eran innovaciones hechas a ojo, apenas más que tipográficas, como las del llamado modernismo. Por ese camino un sordomudo compondría música por álgebra.

3 In *Revista Hispánica Moderna*, XXVII, julio-octubre, 1961, nn. 3-4, New York, pp.375-376.

A lo mejor ve usted en versos de poetas modernos una palabra átona, proclítica, al fin del verso, como si tuviese acento, rimando con otra. Así he visto el, artículo, rimar con Miguel, o la preposición sin con querubín, sin advertir que ni el artículo el ni la preposición sin tienen acento, sino que se pronuncian juntándolas a la palabra que les sigue: el hombre como si fuese una palabra trisílaba llana, sin dinero como tetrasílaba. Y eso aunque esa desdichada Academia afirma que el desatino de que toda palabra castellana tiene acento. Los académicos que escribieron la gramática eran sordos.

El mal de las más de las supuestas innovaciones modernistas en la técnica del verso es el de estar hechas a ojo y por el afán de innovar. Y en cambio el amplio verso libre, el polimorfo, la prosa rítmica, apenas se ve florecer.”⁴

Come si vede, chi sta parlando in questi termini non è soltanto il letterato polemista che sente il disgusto dell'intellettuale verso la '*chabacanería de su tiempo*', ma anche l'artigiano che, lo dica o no, ha provato e riprovato la sua materia, la parola, nei contenitori strofici, metrici e ritmici che la storia delle forme gli ha messo a disposizione. E, dopo tanto provare, conclude con una sorta di compromesso, *el verso libre* e *la prosa rítmica*, che salvaguarderebbero la possibilità di rappresentare degnamente il suo ritmo

⁴ Le parole sottolineate sono in corsivo nel testo.

interiore.⁵ La sua ricerca, come ha puntualmente segnalato Manuel García Blanco, non si sottrasse, come la gran parte della critica ha sostenuto, al '*labor limae*', e la storia dei singoli testi sta lì a dimostrarlo. Purtroppo, che io sappia, la bibliografia unamuniana è carente nello studio delle varianti, proprio perché non si è mai dato credito eccessivo alle preoccupazioni stilistiche di Unamuno, e questo non solo in poesia. Più attenzione si è prestata invece al discorso sulla rima, forse in omaggio a Machado che quel discorso riprese nei *Complementarios*.

Nel verso libero, dunque, Unamuno identifica la struttura portante del suo poetare. Il ritmo della sua interiorità gli sembra possa ben disporsi in quella forma, che non lo rende schiavo della rima consonantica e lo sottrae anche alle necessità strofiche. Nella realtà poi, Unamuno si costringe, sovente anche in *Poesías*, tra rigide strofe, che hanno però il pregio di essere state scelte senza tener conto della moda e da lui rivivificate (le quartine di *pié quebrado*, ad esempio). Ciò che maggiormente lo preoccupa in questi ultimi anni del secolo è però il compimento del suo libro: “*Por mi parte (...), lo que más me preocupa y obsesiona hoy por hoy son mis poesías, y no estaré tranquilo hasta que no las heche fuera*”⁶.

In quel 1899, Unamuno aveva dunque cominciato a tracciare il cammino

5 “*Si yo insisto, es porque juzgo, no sé si engañado, que estas poesías, sobre todo algunas, son de lo 'más mío' que produje*” Lettera a Luis Ruiz Contreras del 22 giugno 1899, in Manuel García Blanco, *cit*, pag.24.

6 Lettera a Luis Ruiz Contreras del 22 giugno 1899, in Manuel García Blanco, *cit.*, p.18.

definitivo delle sue scelte formali. Vediamo come dalla corrispondenza con Pedro Jiménez Ilundáin e con Luis Ruiz Contreras:

“Tengo la pretensión de que mi poesía aporta algo a las letras españolas de hoy. En su forma es casi toda, no toda, al modo del verso libre italiano, y el resto en romance endecasílabo. En cuanto al fondo se parece a los musings⁷ ingleses, a la poesía meditativa inglesa, la de Wordsworth, Coleridge, Browning, etc.”⁸

“Guardo a la vez, reflexiones acerca de la Poesía meditativa, sugeridas por mis frecuentes lecturas de Leopardi, de Wordsworth, de Coleridge, y notas acerca de la forma poética poco amplia y de cadencias muy tamborillescas en castellano”⁹

Il modello italiano, per il verso, e quello inglese, per l'atmosfera, paiono essere i prescelti, insieme al *romance* endecasillabo. Da evitare i ritmi reiterati e martellanti¹⁰ della poesia spagnola.

⁷ In corsivo nel testo.

⁸ Lettera del 24 giugno 1899, in Manuel García Blanco, *cit.*, pag.16.

⁹ Lettera del 7 luglio 1899, in Manuel García Blanco, *cit.*, pag.17.

¹⁰ Il riferimento è all'opera di Zorrilla. Unamuno userà gli stessi termini un anno più tardi, in una lettera a Juan Arzadun: “(...) y en cuanto a la forma, música de bosquimanos, tamborilesca, machacona, en que el compás mata el ritmo. Sólo aquí

In tale prospettiva, i giudizi di due valentissimi studiosi, quali Manuel García Blanco¹¹ e Fernando Huarte Morton¹², mi sembrano riduttivi, quando insistono sul disinteresse di Unamuno per gli aspetti formali della sua poesia. Abbiamo appena constatato come le sue riflessioni sulla forma siano tanto sostanziali da farne motivo di discussione con gli amici più cari. Vicente González Martín¹³ sembra concedere più credito di altri al preteso modello italiano, mentre Carlos Clavería e José María Valverde ridimensionano l'apporto straniero a una generica '*congenialidad*', senza distinzione tra fondo e forma, oppure ad una immagine arbitraria che lo scrittore spagnolo si sarebbe fatto delle poetiche italiane e inglesi.¹⁴

puede pasar por gran poeta Zorrilla, encarnación de la vacuidad sonora y tarareante, con sus eternos lugares comunes y sus eternos versos agudos”, e prosegue, poco oltre: “*Yo insisto en que nuestro pueblo está capacitado para gustar los musings a lo Wordswoth o a lo Coleridge (...)*”.

11 *Op. cit.*

12 *El ideario lingüístico de Miguel de Unamuno* in *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, n.V, 1954.

13 Ci riferiamo all'articolo: *La métrica italiana en Miguel de Unamuno*, in *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y comparada*, 1981, pp.53-62.

14 Clavería scrive in *Notas italianas en la Estética de Unamuno*, Madrid, Gredos, 1953, p.133: “*Pero en el caso de Leopardi , lo mismo que en el de los poetas ingleses, es de 'congenialidad' de lo que se trata. Seguramente dentro de ella no distinguió el fondo y la forma.*”, mentre Valverde sostiene: “*que sería tarea inútil la consideración de las*

González Martín chiariva, invece, che la metrica italiana, in particolar modo quella di Leopardi e Carducci, fu preziosa a Unamuno per la scelta dell'endecasillabo e del verso libero, ancora poco popolari in Spagna, sulla falsariga di quanto scriveva lo stesso Unamuno nella già menzionata lettera a Ricardo Jaimes Frayre:

“El endecasílabo, tiene usted razón, no ha sido nunca metro popular. Hay en él algo de armónico, algo de complejo.”

E' possibile, dunque, che proprio in questa complessità dell'endecasillabo combinato ai più svariati metri, contrapposto all'ottosillabo *acompassado*, che *mata el ritmo*, risieda la ragione, altrimenti inspiegabile, dello stupore dell'amico e corrispondente di Unamuno, Luis Ruiz Contreras:

“Los Ensayos y hasta las Novelas de Unamuno tienen muchos y merecidos lectores; pero, ¿quién lee sus poesías? En el ‘Cristo de Cabrera’ encontramos versos primorosos, diseminados al azar, en metros tan diferentes, que su interesante asunto resultaría más armonioso en prosa llana, como una piadosa narración rebosante de misticismo. Combinando formalidades poéticas inglesas o italianas y el rastreo de su huella en Unamuno; lo que operaba en su mente era una imagen formal arbitraria y personal que él se había forjado.” (Notas sobre la poesía de Unamuno, in *Primeras Jornadas de Lengua y Literatura Hispanoamericana*, Acta Salamanticensia, X, 2, 1956, p.232)

acertadamente los versos de once, de siete y de cinco sílabas, lo armónico de las palabras rivestiría la sencillez de las ideas; pero metros asonantes y consonantes mezclados al azar, no encuentran en el oído la senda que podría conducirlos al cerebro o al corazón.”¹⁵

Analogo sconcerto per le scelte metriche di Unamuno denuncia Vincenzo de Tomasso:

“Spesso Unamuno sembra incontrare una difficoltà enorme nello scrivere in versi, tanto da far pensare che, proprio al contrario di quanto lui dichiara (che, cioè molta della sua prosa non è altro che poesia abortita), in realtà molta della sua poesia non sia altro che prosa forzatamente ed artificialmente tradotta in versi. In questi casi dobbiamo parlare di pensiero versificato, non già di poesia. Ad ogni modo¹⁶, questa difficoltà incontrata da Unamuno nel tradurre in versi il proprio pensiero, dovette, a volte, essere davvero insormontabile. (...) Quante volte ci imbattiamo in questa mancanza di respiro, di ritmo, nei versi di Unamuno!”¹⁷

Facciamo rispondere a queste obiezioni dallo stesso Unamuno, che così

¹⁵ Luis Ruiz Contreras, *Memorias de un desmemoriado*, Madrid, Aguilar, 1943, pag.165.

¹⁶ Il riferimento è alla composizione di apertura di *Poesías*, “¡Id con Dios”!

¹⁷ Vincenzo de Tomasso, *cit.*, p..244.

confessava nel 1907 a Carlos Vaz Ferreira:

*“La mayor novedad técnica de mis versos es la silva en verso libre de pentasílabos, eptasílabos y endecasílabos. He llegado a posteriori, claro está -yo hago los versos a oído, y no a ojo- a su teoría. (...) Vea, pues, cómo me salen, a oído, repito, silvas en que meto eptasílabos y pentasílabos mezclados y sueltos y otras veces enlazato en el endecasílabo compuesto.”*¹⁸

Molti anni dopo, nel commentare il poema *El Cristo de Cabrera*, il critico Enrique Diez-Canedo scrisse:

*“La forma de esta poesía, silva con asonantes en lugar de consonantes, en que se mezclan con el endecasílabo y el heptasílabo tradicionales versos más cortos, es personalísima de Unamuno, y, en general, muy afortunada.”*¹⁹

Non casuale fu dunque la scelta di Unamuno di inserire in appendice nel suo primo libro di poesie la traduzione di liriche di Carducci (2), di

18 Lettera del 29 maggio 1907 a Carlos Vaz Ferreira, in Manuel García Blanco, *cit.*, pp.28-29.

19 Enrique Diez-Canedo, *Unamuno y la poesía* in *La gaceta literaria*, Madrid, 1930.

Leopardi (1), di Coleridge (1) e di Maravall (1).²⁰ Queste traduzioni, quella della *Ginestra* di Leopardi in particolare, permettono al polemico don Miguel di riprendere l'argomento del versolibero, sia con l'amico Contreras:

*“Nadie me quita de la cabeza que cuantos aseguran que les disuenan unos asonantes en verso libre, es porque lo oyen con oído preceptivo. Por lo demás, tal preceptiva no rige en Italia, sin duda por tener allí el oído menos delicado que en Castilla lo tienen. Leopardi los usa, y en ‘La Ginestra’ hay hasta cuatro asonantes al final de cuatro versos libres consecutivos.”*²¹

sia con i lettori di *Poesías*²²:

“He de hacer notar respecto a las traducciones, que en ellas me he esforzado por conservar, en lo posible, el ritmo y la forma toda de los originales, tendiendo a que sean, a la vez que artísticas, literales. Lo

20 Le liriche tradotte sono nell'ordine: *Sobre el Monte Mario*, da Carducci, *La Retama* da Leopardi, *Reflexiones al tener que dejar un lugar de retiro* da Coleridge, *La Vaca Ciega* da Juan Maravall, e *Miramar* da Carducci. È da sottolineare il fatto che nel 1904, Unamuno avesse lavorato a una traduzione letterale in prosa di un sonetto di Wordsworth. Non sappiamo, né l'opera di Manuel García Blanco (*cit.* pagg. 69-70) è più chiara in proposito, se ne esista anche una versione metrica.

21 Lettera a Luis Ruiz Contreras, in *Memorias de un desmemoriado*, *cit.*, pp.155-156.

22 OC, VI, p.320 e segg.

mismo en 'La Retama' que en las dos composiciones de Carducci y en la de Maragall, he respetado el verso libre italiano, y catalán en el último caso. Sabido es, en efecto, que en los versos libres italianos no se rehuye sistemática y artificiosamente los asonantes -los hay hasta cuatro seguidos- ni aún los consonantes.”

L'anno in cui Unamuno si dedicò alla traduzione de *La Ginestra* di Leopardi è il 1900, lo stesso in cui, in aperta polemica con i *modernos*, si fece più aspra e dura la sua avversione alla rima consonante²³:

*“Y digan lo que quieran, no veo que el consonante sea una excelencia artística, sino más bien un que recuerda el tamboril de los negros africanos.”*²⁴

*“Todo eso de que riman los cisnes de mulillo plumaje con las nieves del monte me parece de receta poética, triquiñuelas de escuela. Estoy harto de cisnes, sátiros, crisantemos, Pan, Afrodita, centauros... y toda la faramalla pseudo-clásica”.*²⁵

Nella stessa lettera a Juan Arzadun, Unamuno manifestò lo sdegno nei

23 Mi riferisco in particolare allo studio di Francisco Ynduráin, *La rima en la poesía de Unamuno*, Universidad Intenacional Menéndez Pelayo, 1967, p. 209 e segg.

24 In *El Correo*, Valencia, 1900.

25 Lettera a Juan Arzadun, senza data, in Manuel García Blanco, *op. cit.*

confronti della rima di cui era ricca la poesia spagnola, tacciandola di *“huera descripción o elocuencia rimada”*, concludendo:

“Es porque, claramente, de corazón, creo que son antipoéticos, que en España no hemos tenido apenas poesía, sino elocuencia rimada o descripcionismo más o menos sonoro.”

La critica alla rima, accompagnò, da questo momento e per tutto il decennio successivo, la scelta del verso libero e la polemica antimodernista di don Miguel²⁶, toccando il suo punto cruciale proprio nel 1907.

“No menos claro es que el ritmo ha de responder al pensamiento poético y cuando éste es, como creo lo es en mí, austero y hasta adusto, la forma debe serlo también. Por eso me repugna la rima, que me parece demasiado sensual. Además, la rima establece un elemento de asociación externa de ideas -rima generatrice-²⁷ buena para quien hace poesía de fuera a dentro. Rubén Darío, verbigracia, necesita de la rima para enlazar y dar coherencia a sus concepciones poéticas, que suelen ser caleidoscópicas y

26 A questo proposito, è opportuno segnalare una reazione di Unamuno a una definizione data da Rubén Darío ad alcune sue liriche *Al niño enfermo* e *Brizadoras*, in una lettera a Bernardo de Cándamo non datata, ma fatta risalire da Manuel García Blanco al 1900: *“Rubén Darío dice que mis versos son demasiado sólidos; prefiero esto a que sean demasiado gaseosos, a la americana.”*

27 In italiano e in corsivo nel testo.

*falta de lazo interior. Por ese hilo, caería en impresiones desligadas, en verdadera sarta sin cuerda. Pero a mí la rima me estorba.*²⁸

*“El modernismo gusta de la rima y las busca ricas; yo creo que este bárbaro artificio nacido de la decadencia romana, es un halago meramente sensual de oídos poco finos y ataraza el pensamiento. Casi las mismas cosas que se me están diciendo se las dijeron a Carducci cuando empezaba y él continuó sin hacer caso, como continuaré yo. Soy vizcaíno, es decir, terco, y el tiempo y yo contra todos.”*²⁹

I termini del problema, sono chiari: la rima, in quanto '*generadora*', obbliga il poeta a modellare il verso secondo un numero finito di possibilità esterne, limitando, di fatto, l'espressione del *pensamiento* e del *sentimiento*, a favore del suo esito acustico, che, nel momento in cui Unamuno scrive, era considerato in Spagna uno degli aspetti più significativi della poesia. Per il vasco, quella corrispondenza tra suoni e parola poetica toglieva respiro al verso e lo incanalava deterministicamente, privandolo della possibilità di appoggiarsi a un non precisato ritmo interno, che ciascun vero poeta dovrebbe invece esprimere.

Un discorso a parte meriterebbe l'interesse³⁰ che Unamuno manifestò

28 Lettera a Carlos Vaz Ferreira, *cit.*

29 Lettera a Francisco Antón del 9 agosto 1907, in Manuel García Blanco, *cit.*, p.119.

30 Sulla valutazione umana e politica di Carducci da parte di Unamuno, si veda

sempre per l'opera di Carducci. Anche senza voler entrare nel merito, mi basta ora sottolineare come nel 'sentire' unamuniano convergano anche questioni, 'strictu senso' extraletterarie, ma non certo poco pertinenti con il discorso generale sull'estetica. Unamuno non concepì mai, infatti, l'arte per l'arte. Per lui, che visse in prima persona la querelle degli anni ottanta sul naturalismo, l'arte doveva orientarsi verso fini che andavano ben oltre la semplice fruizione del bello. Come esempio, si legga questo giudizio su Darío e su Carducci:

*“Acaso a Rubén Darío para ser aún más excelso poeta que es, para llegar a ser el genio lírico de los pueblos de lengua española, le ha faltado pasión patriótica, entusiasmos políticos o religiosos, un fanatismo de cualquier clase; la flaqueza del hombre social, en él ha perjudicado al poeta. Su exceso de cosmopolitismo le ha impedido hacerse más universal. Las tremendas pasiones políticas de Carducci, su fanatismo por la unidad italiana, su adoración a Garibaldi, su odio a los Habsburgos y a la Iglesia, es lo que le da universalidad.”*³¹

“(...) es un poeta disuasivo, ilativo. En sus cantos hay un argumento

l'articolo di F.M.Delogu, *Unamuno e Carducci*, in *Quaderni Ibero-Americani*, 1948, n.8, p..208.

31 Lettera del 20 maggio 1910, in Manuel García Blanco, *cit.*, p.117.

*lirico.*³²

*“Un poeta insigne, un grandioso poeta, uno de los poetas más grandes que ha tenido Italia, Carducci, autor de maravillosos trabajos de erudición y de crítica (...)”*³³

Una lettera a Luis Maldonado ci indica l'anno, 1904, in cui il poeta pose mano alla traduzione di Carducci:

*“Diga a Eugenio que pronto le enviaré mi traducción completa del ‘Miramar’, de Carducci, y algún verso mío, pues parece vuelvo a estar en vena de ellos.”*³⁴

Queste parole indicano anche un periodo di pausa nel lavoro di Unamuno. Manuel García Blanco riferisce di una forma di atonia che aveva colpito lo scrittore qualche tempo prima.³⁵ Fatto sta che il lavoro di traduzione pare rianimarlo, quasi che quell'esercizio servisse a chiarirgli le strade che andava cercando. Nell'impossibilità di offrire una documentazione che possa suffragare tale ipotesi, mi limito a segnalare come alcuni dei poemi più riusciti di *Poesías* siano stati elaborati dopo il 1904 in strofe saffiche,

32 In *Contra esto y aquello*, 1912, *A propósito de Josué Carducci*, in O.C. V, pag.189.

33 In *De esto y de aquello*, *La erudición y la crítica*, O.C. V, p.215

34 Lettera del 6 giugno 1904, in Manuel García Blanco, *cit.*, p. 67.

35 Va detto che la maggior parte dei poemi di *Poesías* fu composta nel 1906.

che ricordano quelle di Carducci, oppure in silve alla maniera di Leopardi.³⁶

Quanto credito concedesse alla traduzione è, del resto, testimoniato da queste poche righe, inviate al poeta catalano Juan Maragall:

“(...) *después de haber acabado una de esas traducciones me siento más yo, acrecentado con lo que ellos me han dado.*”³⁷

L’indubbia influenza che la lettura e la traduzione della poesia di Carducci ebbero sulle scelte metriche di Unamuno non esaurisce certo il bagaglio di esperienze e di riflessioni che contribuirono alla definitiva maturazione poetica dell’autore di *Poesías*. Rimaneva pur sempre l’atteggiamento ostile a quella che Carducci stesso definì '*rima generatrice*', e che Unamuno aveva bocciato come '*bárbaro artificio*'³⁸.

36 Cfr. Vicente González Martín, *cit.* p. 61.

37 Lettera del 13 dicembre 1906, in Manuel García Blanco, *cit.*, pag.98. Spesso la traduzione diventò per Unamuno fonte di ispirazione anche per i suoi propri versi. Nella stessa lettera a Juan Maragall scrisse: “*Ayer, traduciendo a Browning, encontré el final de un poema que estoy haciendo.*”

38 Se Unamuno fece frequentemente riferimenti alla rima generatrice nelle sue lettere e nei suoi articoli, in *Poesías* esiste un solo caso significativo a testimonianza della sua avversione: *Macizas ruedas en pesado carro,/al eje fijas, rechinante rima,/¡con qué trabajo llegas a la cima/si al piso se te pone algún guijarro!* (“A la rima”, pag.314 vv.11-14).

Tale giudizio fu mantenuto, sia pure con crescenti aperture, fino al 1910, anno in cui capitolò:

“Porque ya sabrán ustedes, y vaya de citas, que Carducci, siguiendo no recuerdo ahora a quién, la llamó a la rima ‘rima generatrice’, rima generadora. Y en efecto, la necesidad de colocar un consonante le obliga a un poeta, a un gran poeta, a seguir una nueva asociación de ideas. Y este lazo de asociación que aparece meramente extenso, meramente acústico, introduce un cierto elemento del azar³⁹, de capricho, que Novalis estimaba tan esencial en la poesía, porque si la poesía no nos liberta de la lógica, maldito para lo que sirve.”⁴⁰

Sulla rima, osserviamo dunque un cambiamento radicale che si riflette in termini macroscopici (accettazione del sonetto) con il *Rosario de sonetos líricos*, 1911⁴¹. Si tratta di un’opera marcata dall’accoglimento della lezione

³⁹ La ricerca di una co-occorrenza tra le forme azar e rima ha dato esito positivo nel seguente contesto che riteniamo significativo: *Tal en la forma del soneto, nicho/en que crea el azar llamado rima. (Poesías sueltas, n. 61 p. 873 vv. 13-14).*

⁴⁰ *Conversación Primera*, in *Soliloquios y conversaciones*, 11 maggio 1910, O.C. IV, p.554.

⁴¹ Unamuno dovette senz’altro essere cosciente della necessità di maturare un cambiamento, come si evince da quanto scrisse nel maggio del 1907 all’amico Juan Maragall: *“Solté mi libro y pienso ya en otras cosas. Hay que abrir el surco cara al oriente, mano a la esteva, y sin volver la vista.”* (in Manuel García Blanco, cit., p.126)

carducciana e dalla consapevolezza della forza generatrice di quella rima consonante, sino ad allora disprezzata. Ora “*La rima representa el azar, y el azar es la fuerza creadora.*”⁴²

Non è casuale che, rispetto al libro precedente, il *Rosario* accolga solo i componimenti scritti negli ultimi cinque mesi. La via è tracciata. Da chi, appare chiaro dall'epigrafe, posta sotto al titolo. Sono versi delle *Rime nuove* di Carducci dedicate al sonetto.

Una volta accettata la rima consonante come generatrice, Unamuno, e Machado con lui, non torneranno più sull'argomento, se non per riaffermarne il valore:

“Memoria?... escoria, victoria y gloria!

Lo que enseña la rima, Dios divino!

Rima generatriz, fuente de historia;

que discurra la lengua es nuestro sino.”

⁴² *El disinterés intelectual*, marzo 1911, in *O.C.*, X, p.218. Di seguito, Unamuno indica, come risultato dell'applicazione della rima generatrice, il sonetto numero XXX del *Rosario*, *La ley del Milagro*, che trascrivo: *Hay la ley del milagro que regula/cuanto escapa a otra ley, pues ni Dios mismo,/con su poder, se arranca del abismo/en el que toda sinrazón se anula./Es ley de vida que no se formula/en trazado ni en cifras de guarismo,/mas la mente compréndela en bautismo/y con nombre de azar la disimula./Dios a dos manos teje en su telar:/con la zurda llevando el recio trazo/que el hombre a ciencia logra sujetar,/mientras su diestra en ese cañamazo/borda al santo capricho del azar/que es del progreso el poderoso brazo.*

(Cancionero, n. 168, pag.1002).

E' importante, comunque, mettere in evidenza che l'accettazione del concetto e della funzione della rima generatrice, convisse per molti anni con l'immodificata preferenza per il verso libero, all'interno di un atteggiamento intermedio, dettato dall'esigenza di separare nettamente la rima, come elemento formale esterno, dal ritmo, che è l'espressione dell'interiorità⁴³. Per questo, la sperimentazione di don Miguel, privilegiò più volte, nel 1910, le rime interne, allo scopo di anticipare, o ritardare, l'effetto di quella a fine di verso.

Risale allo stesso 1910 un poema, non incluso in nessuna delle edizioni delle poesie complete di Unamuno di cui disponiamo⁴⁴, *La Cruz*, che risulta esemplificativo di queste nuove scelte. Il poema, consta di 23 versi (12 endecasillabi, 9 eptasillabi e un pentasillabo).⁴⁵ Trascrivo la prima strofa, sottolineando tipograficamente i casi di rima interna:⁴⁶

43 Lo conferma lo stesso Unamuno in un frammento di una lettera del 18 aprile 1910 a Ernesto Guzmán: *Preparo otro nuevo tomo de poesías, donde intento en parte otra orquestación, disociando la rima del ritmo.*”, in Manuel García Blanco, cit. pag.157.

44 Manuel García Blanco lo include nell'antologia di poemi inediti che accompagna il suo studio su Unamuno e le sue poesie (cit. pag 394) ma non lo inserisce nella sezione *Poesías Sueltas*, della sua edizione uscita nel 1969.

45 Appare per la prima volta in una lettera a Francisco Antón, dell'aprile 1910.

46 Si veda anche Manuel García Blanco, *cit.*, p.156.

*“Cambiemos nuestras cruces;
de bruces sobre el suelo mi pena
llena el alma de duelo
interrumpo mi vía de amargura,
dura y larga,
y te veo abatido,
rendido de tu cruz bajo la carga.*

Analogo esempio di uso della rima interna, è la poesia “Y dijo Pérez...”, scritta verosimilmente pochi mesi dopo la precedente, e pubblicata da Manuel García Blanco nella sezione dedicata alle *Poesías Sueltas*⁴⁷:

*Es tarde ya, muy tarde,
cuando ya no arde juventú en mi pecho,
cuando, deshecho el ánimo,
en sus grietas prendió flor de amargura
y no dura ya en mí aquel desvarío
delicioso, aquel brío de esperanza
que en lanza convirtió mi pluma un tiempo
¡Espuma sólo la tardía gloria!*

⁴⁷ *Poesías sueltas*, n.58, p.860.

Negli anni successivi alla pubblicazione del *Rosario de sonetos líricos*, Unamuno tornò sul tema della rima come mezzo espressivo del ritmo interno, come testimonia una lettera all'amico Francisco de Cossío, del 24 dicembre 1914⁴⁸:

“Pronto publicaré un nuevo tomo de poesías⁴⁹ -además del Cristo de Velázquez- y en un prólogo defenderé mi técnica desde el punto de vista del ritmo. (...) No, la rima y el ritmo no son una bobada y no son lo mismo los versos cuando suenan bien o mal al oído. Lo que hay, es que el oído castellano, por una larga mala educación, está deseducado, occidentado en vez de orientado al ritmo complejo y rico.”

Gli anni 1912-1920 furono di intensa riflessione e produzione poetica. Prendeva corpo in quel periodo⁵⁰ il *Cristo de Velázquez*, che nella sua redazione finale e definitiva consta di 2538 versi endecasillabi liberi. Non

48 In Manuel García Blanco, *cit.*, p.219.

49 Si riferisce con ogni probabilità, a *Andanzas y visiones españolas* pubblicato nel 1922.

50 Molti versi del *Cristo de Velázquez*, almeno in una prima redazione, erano stati scritti già nel 1913, come testimonia questo passo tratto da una lettera del 28 luglio di quell'anno al poeta portoghese Teixeira de Pascoaes: *“Es un poema que se titulará ‘Ante el Cristo de Velázquez, y del que llevo escritos más de setecientos endecasílabos. Quiero hacer una cosa cristiana, bíblica y...española. Veremos.”* in Manuel García Blanco, *cit.*, p.209.

c'è dubbio che la composizione del *Cristo de Velázquez*, fu un vero e proprio *'work in progress'*, durante il quale Unamuno tornò più volte a rivedere, correggere e riscrivere i propri versi:

*“Le que más hago, fuera de mis obligados artículos, es repasar, revisar y redondear mi ‘Cristo de Velázquez’, que quiero salga de lo más redondo, completo y armónico posible. Será lo más retocado que haga. He podado algo -poco- he cambiado algo, algo he condensado y he añadido bastante.”*⁵¹

*“(…)je travaille toujours mon ‘Cristo de Velázquez, le retouchant sans cesse. Je tiens beaucoup à coeur de faire de ce poème l’oeuvre la plus parfaite possible, un long poème, grave, solennel, clair, plein, et l’expression de la foi chrétienne de mon peuple.”*⁵²

La scelta del metro cadde ancora sull'endecasillabo libero. Il suo viaggio in America lo aveva posto a contatto con la poesia di José Martí e di Walt Whitman. Di qui, probabilmente, il rinnovato interesse per il verso libero del *Cristo de Velázquez* e di alcuni poemi di *Andanzas y visiones españolas*. Parecchie sono le testimonianze d'entusiasmo di Unamuno verso

51 Lettera a Federico de Onís del 6 maggio 1914, in Manuel García Blanco, *cit.*, p.217.

52 Lettera a Jacques Chevalier del 31 dicembre 1914, in Manuel García Blanco, *cit.*, p.218.

il grande poeta cubano:

*“Todavía siento resonar en mis entañas el eco de los ‘Versos libres’ de José Martí, que, gracias a Gonzalo de Quesada, pude leer hace unos meses. Pensé escribir sobre ellos a raíz de haberlos leído, cuando mi espíritu vibraba por la recia sacudida de aquellos ritmos selváticos de selva brava”*⁵³

*“Se ve que son versos improvisados, notas íntimas escritas para propio solaz, consuelo o ánimo. Al margen de ellos puso Martí, según Quesada nos cuenta, esta nota con lápiz: ‘A los veinticinco años de mi vida escribí estos versos; hoy tengo cuarenta; se ha de escribir viviendo, con la expresión sincera del pensamiento libre, para renovar la forma poética.’”*⁵⁴

Quanto a Whitman, sarà sufficiente citare qui la traduzione dell’undicesima strofa del *Salut au monde*⁵⁵ e il brano che in seguito riporto:

53 Raccolto da Guillermo Díaz-Playa nell’articolo “Martí y Unamuno”, in *Insula*, Madrid, 1953, n. 89, p.1.

54 Idem, p.5

55 In appendice alla sezione Poesías Sueltas, in O.C. vol. VI, pag..927. Manuel García Blanco non numera progressivamente questa traduzione, i cui riferimenti nelle concordanze per forma della poesia di Miguel de Unamuno che accompagnano queste note sono siglati con SUE113.

“Es la forma que representan los salmos hebraicos, la de Walt Whitman, y también la de los versos libres de Martí. No hay en ellos más freno que el ritmo del endecasílabo, el más suelto, el más libre, el más variado y proteico que hay en nuestra lengua. Y más que un freno, es una espuela ese ritmo; una espuela para un pensamiento ya de suyo desbocado.”⁵⁶

La conferma della bontà delle sue scelte metriche parve a Unamuno concretizzarsi in occasione della lettura pubblica di alcune parti del *Cristo de Velázquez* nell’Ateneo di Madrid:

“Nos acusan de desdeñar la forma. ¡Cuando lo que queremos es libertarla de fórmulas! Para mí fue una prueba mi lectura, hará cosa de un mes⁵⁷, de mi poema ‘El Cristo de Velázquez’, en el Ateneo de Madrid. Durante una hora y cuarto aguataron mil quinientos endecasílabos libres. Y tuvo un éxito que ni soñaba. (Cierto es que soy un excelente lector, y que dicen que algunos de mis versos sólo suenan a tales cuando los leo yo. Y es que no saben leer.) Si en vez de mil quinientos endecasílabos libres les leo ciento

⁵⁶ A cura di Guillermo Díaz-Plaja, cit., pag.5.

⁵⁷ Non è possibile datare esattamente la lettura, avvenuta probabilmente prima del periodo indicato da Unamuno.

*cinquenta décimas o ciento ochenta y ocho octavas no lo resisten*⁵⁸

Il valore del 'ritmo interno' unamuniano non fu certo 'musicale', nonostante il paragone che l'artista volle fare tra il respiro dell'endecasillabo libero e la musica di Wagner. Sapeva benissimo, e lo aveva ripetuto spesso, che era il ritmo (e “*no todo ritmo se desenvuelve en curva*”⁵⁹) a imporre al suo verso quella caratteristica musicalità '*esquinuda y rígida, angulosa y dura*' che contraddistingue la sua poesia.

Nel '22 pubblica *Andanzas y visiones españolas* e nel '23 *Rimas de dentro* (1923). Qui è ancora presente l'uso della rima interna ed anche di quella identica:

*Donde cae allí se **queda***

***leda** y leve,*

*pues la nieve no **resbala***

*como **resbala** la lluvia,*

*sino **queda** y cala.*

(La nevada es silenciosa, pag.540, vv. 18-22)

L'anno successivo, il 1924, vide l'uscita di *Teresa. Rimas de un*

58 Lettera a Ernesto A. Guzmán, aprile 1914, in Manuel García Blanco, *cit.* pp.216-217.

59 Si veda il prologo a *Andanzas y visiones españolas*, in *O.C.*, VI, p.499 e segg.

poeta desconocido presentadas y presentado por Miguel de Unamuno.

Quest'opera, a lungo trascurata, pone una serie di problemi piuttosto complessi, trattandosi di un libro che mescola poesia e prosa.⁶⁰ Unamuno si fingeva lì, come Machado nel *Cancionero apócrifo*, editore, divulgatore e commentatore di un poeta fittizio, Rafael, che lo aveva eletto a padre spirituale e a lettore privilegiato delle sue *rimas*, scritte in ricordo di Teresa, la fidanzata precocemente scomparsa. La finzione permette a Unamuno di porsi dialetticamente con un suo possibile *ex-futuro* e, al tempo stesso, di confermare, come ente di finzione, le sue scelte estetiche. Nell'annunciare l'uscita del libro sul quotidiano *La Nación*, scriveva polemicamente:

“La colección se titulará: ‘Teresa. Rimas de un poeta desconocido presentadas y presentado por Miguel de Unamuno’. Las rimas están versificadas conforme a la más rigurosa tradición preceptiva y en ellas se ve el influjo de los románticos, sobre todo de Bécquer. Y con tal motivo, hemos vuelto a leer las Rimas de Gustavo Adolfo Bécquer. Pasadas de moda, según dicen los nuevos poetas, pero que se siguen leyendo mucho.”⁶¹

Unamuno, dunque, per la prima volta si dichiara debitore -sia pure mediante un suo alter ego- a una rigorosa tradizione precettiva.

⁶⁰ Sui concetti di poesia in prosa o in verso vedi il capitolo precedente.

⁶¹ In Manuel García Blanco, *cit.*, p.259.

*“Porque ente las varias influencias de poetas españoles, que el lector observará en estas Rimas que obraron sobre mi Rafael, las de Bécquer, Querol, Campoamor, Medina, Antonio Machado, Ausías March -a éste lo leyó por consejo mío- la influencia mayor fue la mía. Acaso la técnica de sus versos no sea la general mía; pero el estilo es el mismo.”*⁶²

Grazie a questa continua dialettica con l'altro, Unamuno, non certo nuovo alla creazione dei doppi nelle sue opere (*Abel Sánchez; Niebla, San Manuel Bueno Mártir*), fissa i vari aspetti della sua poetica e, tra questi, insiste ancora sulla funzione della 'rima generatrice'. Nella 'fiction' poi distingue la sua voce da quella del suo Rafael, proprio in ordine allo statuto rimico:

*“Los que conozcan mi poesía advertirán que la de mi Rafael de Teresa se distigue de ella en no contener ni un solo poema en verso más o menos libre. Todos son asonantados o los más de ellos aconsonantados”*⁶³

Dei 98 poemi, presenti nel libro che compongono il libro (99, se si include anche l'epistola finale), ben 73 sono in rima *consonante*, e ciò non è dovuto certamente agli obblighi che Unamuno aveva nei confronti del romanticismo di cui era intriso il suo Rafael de Teresa. Poco oltre,

62 *Presentación a Teresa, O.C. VI, pp.559-578.*

63 *Presentación a Teresa, cit.*

Unamuno, sintetizza, non senza ironia:

*“No voy aquí a repetir lo que tantas veces, y algunas tan bien, se ha dicho respecto a la rima generadora, a que el ir arrimando unos consonantes con otros sugiere imágenes y símbolos y a que hay palabras cuyos conceptos riman como rima en las ruinas de los castillos la yedra con la piedra.”*⁶⁴

Parallelamente, Rafael di Teresa osserva:

*“Mire, don Miguel, después del ‘importa’, escribí al margen del papel ‘recorta’, ‘corta’ y otros varios consonantes en ‘orta’, entre ellos vilorta. No tuve que emplear éste, pero la vilorta me sugirió el arado y éste la metáfora de arar la mar con la lira. Por donde se ve que hasta los consonantes virtuales posibles, pueden sugerir metáfora.”*⁶⁵

Il rettore di Salamanca si era così spinto, seguendo le sue riflessioni sulla rima, sulla poesia virtuale, penetrando addirittura all'interno del processo creativo in itinere. Inutile aggiungere che la proposta, soprattutto oggi, sarebbe degna di uno studio particolare e che comunque solleciterebbe quell'analisi delle varianti della sua lirica di cui non si vede ancora un

64 Idem.

65 Idem.

consistente segnale nella bibliografia critica specifica. Unamuno, esegeta di Rafael, osserva:

*“(...) a medida que adensa su sentido pensamiento poético, acude al consonante.”*⁶⁶

Il lessico di sempre (*adensa, pensamiento*) opera adesso non più in antagonismo con la rima, ma in collaborazione creativa.

Continuando nel gioco delle voci apocrife, Unamuno affida a Rafael, nella *Epístola* che chiude la parte in versi, il consuntivo del loro comune idearium estetico, di cui cito solo la parte che ha a che fare con il ritmo, la rima e la strofa:

*“Que lo eterno es la vuelta, la carrera
es el ritmo y la estrofa, y es la rima
la pasada y futura primavera,
las aguas que del mar ruedan encima;
es la canción eterna de la historia
y el paso fiel que la quietud anima,
y deja espuma aquí y allí escoria.”*

(vv. 19-25, pag.647)

66 Idem.

*“es la rima en mi verso firme broche
que une juicio y pasión, y los pesares
seríanme insufrible sacrificio
si no los acojieta así en los lares
de mi razón, huyendo el maleficio
de un dolor no encumbrado a pensamiento.”*

(vv. 109-114, pag.650)

Come segnala Francisco Ynduráin⁶⁷, siamo di fronte all'immaneabile motivo unamuniano dell'eterno ritorno, dello *'immer wieder'* e del fluire incessante del tempo, all'interno del quale la poesia di Unamuno trovò la sua rappresentazione ritmica definitiva.

In *De Fuerteventura a París*, dato alle stampe nel 1925, ritorna il sonetto, il quale rispetto al *Rosario de sonetos líricos* appare meno subito, più intensamente voluto:

“¡Qué intensidad de emoción alcanza un sentimiento cuando se logra encerrarlo en un cuadro rígido, en una forma fija, cuando se consigue hacer un diamante de palabras con sus catorce facetas lisas y brillantes y sus cortantes aristas. Sabido es lo que se llamó 'rima engendadora, y todo el que hace versos conoce el valor de sugestión de un consonante obligado

67 Cit., p.216.

para colocar el cual surge una metáfora. Es el azar, maestro de libertad encadenada.”⁶⁸

Anche il *Romancero del destierro*, 1927, nonostante il titolo, contiene parecchi componimenti in rima consonante, specialmente quelli più sarcastici o di tono satirico. Sono pochissime, purtroppo, le annotazioni dello stesso Unamuno riguardo l’uso della rima in quest’opera, eccezion fatta per una lettera a Pedro Sainz Rodríguez, scritta tre anni dopo la pubblicazione del *Romancero*:

“En un principio, casi todo lo que hacía era asonantado; en los últimos meses de mi destierro fronterizo lo aconsonantaba, procurando enfurtir la frase, no perder la línea (...) y que ello saliera denso, pero fluido, pues el agua corriente pesa más que los témpanos de hielo y, además, salta las presas.”⁶⁹

Da quel 1927 in poi, di Miguel de Unamuno non si pubblicò in vita nessun altro libro di versi, circostanza che non significa che negli anni che lo separarono dalla morte si disaffezionò dalla poesia. Anzi, furono quelli anni fecondi di attività poetica, come testimoniano i 1755 poemi,

68 Dedicatoria a don Ramo Castañeyra, in *De Fuerteventura a París*, O.C. VI, p.673.

69 Lettera dell’11 marzo 1930, in Manuel García Blanco, *cit.* p.362.

conosciuti con il titolo di *Cancionero. Diario íntimo*.⁷⁰

Si tratta di poesie brevi, un terzo consta di soli quattro versi, quindici addirittura di due. La più lunga consta di 58 versi.

Don Miguel manifestò l'intenzione di pubblicare il *Cancionero* in almeno due occasioni della sua vita: la prima nel '28, il manoscritto era costituito da 395 poemi⁷¹; la seconda pochi mesi prima della sua morte, secondo un progetto della casa editrice Calpe di Madrid, cui però Unamuno aderì malvolentieri, a causa della stanchezza causatagli dall'età e dal dolore per la morte della moglie Concha, nel 1934. Lo scoppio della Guerra Civile rese impossibile la realizzazione di questo secondo progetto.

Di quei 1755 poemi, 588 recano il 1928 come data di composizione, mentre i successivi 719 sono del 1929; 123 del 1930; 11 del 1931; 30 del 1932; 34 del 1933; 85 del 1934; 17 del 1935 e 17 del 1936. Questi dati evidenziano come la maggior parte del *Cancionero* sia stata composta a ridosso del *Romancero del destierro*, che dovette esercitare una specie di attrazione metrica se ben 974 poemi del *Cancionero* sono composti in ottosillabo. Unamuno non fornisce spiegazioni del suo ritorno all'ottosillabo. Non si ha dunque ragione di credere che volesse abbandonare l'amato endecasillabo libero o la strofa saffica carducciana.

70 A cura di Federico de Onís, Buenos Aires, Losada, 1953.

71 Il libro avrebbe dovuto chiudersi con la poesia *Final*, al n.395 dell'edizione García Blanco, come osserva Josse de Kock nel suo documentato studio *Introducción al Cancionero de Miguel de Unamuno*, Madrid, Gredos, 1968, p.25.

L'interesse più vivo, ancora una volta, Unamuno lo dedicò a investigare le capacità generatrici della rima. L'osservazione è confortata dal fatto che nel *Cancionero* la rima è consonante in 1376 casi. Ma vi è di più, l'opera menziona la forma *rima* con una frequenza maggiore che nel resto della sua produzione: delle 29 occorrenze totali, ben 23 sono contenute nel *Cancionero*. Fornisco, di seguito, alcuni esempi:

“¿Que de qué sirve la rima?

Unas veces de tarima

para alzarse; ya de lima;

cabos sueltos enracima;

ya nos eleva a la cima;

ya nos sumerge en la sima;”

(Cancionero, n.129, vv.1-6, pag.989)

“El primo buscaba timo,

la prima buscaba rima,

y arrimándose a su primo

sacó del timo un arrimo.”

(Cancionero, n.608, pag.133)

“Roma y rama es casi rima,

el casi: agorero sino!

romería y ramería

casan ya en común destino.”

(Cancionero, n.699, pag.1157, vv.11-14)

“Que por si misma discurra

la lengua en sí; con la rima

hace que mi alma se exprima

y en silencio no se aburra.”

(Cancionero, n.890 pag.1203)

“¿HAY quien haga creer que es por acaso

que rima Sirio, cirio de suprema cima,

con martirio y delirio?

Acaso... acaso... eres el vaso

de la flor de la ley, la de la rima;

la lira es lirio.”

(Cancionero, n.957, pag.1218)

'Rima' genera qui metafore nuove e per Unamuno “*el arma del poeta es la metáfora, y la metáfora es la madre espiritual del lenguaje*”⁷².

72 O.C. IX, p.146.

Il lavoro sulla *rima*, nel *Cancionero*, corrisponde a una doppia apertura della poetica di Unamuno. La prima è quella nei confronti di una musicalità più accentuata, lontana dai tanto detestati echi di *tamboriles* che aveva combattuto nel primo decennio del secolo⁷³:

*“Estos versos, más o menos canciones, han sido, mejor que escritos, cantados o canturreados con pluma metálica -pluma de ala de acero- en una celda de destierro -destierro, desentierro- donde todas las albas me remozaba el espíritu leyendo en el Nuevo Testamento, cerca de la mar, que es el Testamento eterno.”*⁷⁴

*“Y quiera Dios que al arrimar a tu oído, lector, estos mis cantos, estos mis caracoles muertos, oigas la voz de tus padres y de los que fueron padres de ellos.”*⁷⁵.

e sono i riverberi dei ricordi delle filastrocche infantili, che furono care a Unamuno, in particolar modo nelle prime composizioni della raccolta⁷⁶,

⁷³ Si veda lo studio di Biruté Ciplijauskaitė, *Los valores fónicos en la poesía de Unamuno*, in *Hispania*, vol 71, n. 1/1988 pp.31-36.

⁷⁴ *O.C.* IV, p.947.

⁷⁵ *Idem.*

⁷⁶ Mi riferisco ai versi: *Peregrino peregrino./¿te viste en la fuente clara?/Sueña el agua peregrina/con la roca desde el alba.*” (*Cancionero*, n.1, vv.1-4, p. 949.) e:

quelle scritte in esilio; la seconda, ravvisabile solo nella lettura degli ultimi versi, apre a un nuovo connubio, tutto da verificare, tra la poesia e la logica matematica:

“Por lógica y aritmética

al obtener n ritmos

tomas de texto de estética,

la tabla de logaritmos.”

(Cancionero, n. 1448, pag.1329)

“Estrofa de cera

hexagonal, fría;

miel de ricas flores,

arte verdadera.

La geometría

hace a los cantores.”

(Cancionero, n.1538, pag.1357)

“Cubo de dos; ocho, y rima

que del cubo haga cristal

y a la palabra redima

Pimpinito, pimpinito/me fui por un caminito/encontré a una mujecita/que hilaba junto a un molino. (Cancionero, n.2, vv.1-4, p.949.)

de su barro natural.”

(*Cancionero*, n.1254, pag.1284)

Questi versi denotano forse un avvicinamento alle problematiche dell'avanguardia storica? Visto che quella stagione si era conclusa (il surrealismo, a rigore, non ha nulla a che vedere con le chiamate 'avanguardie storiche': cubismo, dadaismo, cubofuturismo, ecc.), potrebbe anche essere. Non bisogna mai dimenticare che Unamuno si mosse per tutta la vita lungo 'l'asse di squilibrio' del paradosso.

Come per tutta la vita tentò d'evitare gli specchi che apparentano le masse e che fanno credere all'uomo di essere uno e indivisibile. L'unica individuazione davvero non scomponibile, per Unamuno, è l'immagine del poeta vista dal lettore, per il semplice fatto che quest'ultimo diventa esso stesso 'quel poeta':

*“Esos íntimos misteriosos momentos (...) en que de pronto, al pasar, se sorprende uno -¡uno!- frente al espejo y se mira como a un extraño, no como a un prójimo, y se dice ‘pero ¿eres tú ? ¿eres tú ese del que se dice? ¿eres tú?. Íntimos misteriosos momentos de sumersión en ti. Y ese yo, tú, es -no soy ni eres- el poeta. Lector, el poeta aquí eres tú.”*⁷⁷

⁷⁷ Prólogo al *Cancionero*, p.948.