

INTERARTES

DIALOGHI TRA LE ARTI

a cura di

MARIA CRISTINA ASSUMMA
GIANNI SPALLONE



INVENTARIO

N. 24932

IDF

I lettori che desiderano informarsi sui libri e le riviste da noi pubblicati possono consultare il nostro sito Internet www.francoangeli.it e iscriversi nella home page al servizio "Informatemi" per ricevere via e-mail le segnalazioni delle novità o scrivere, inviando il loro indirizzo, a: "FrancoAngeli, viale Monza 106, 20127 Milano".

Critica letteraria e linguistica
FRANCOANGELI

“Porque yo ante todo soy músico”
García Lorca e la musicalizzazione
del linguaggio poetico

Maria Cristina Assumma*

È stato ripetutamente notato il carattere sinestesico della poesia lorchiana dato il sincretismo lirico-pittorico-musicale che in essa si realizza. In effetti, il principio dell'unità tra le arti si esprime non solo nel plurilinguismo del poeta, cioè nella ricerca di simultanee vie di espressione nella pittura, nella musica, nel teatro e nel cinema, ma nell'introdurre valori plastici e musicali a fondamento della poesia nel segno di un significativo integralismo artistico. Della complessa interferenza tra le arti sperimentata da Lorca si analizza in questa sede la musicalizzazione del linguaggio poetico che, a nostro avviso, si configura in parte come un residuo di oralità.

Un'importante risorsa dell'oralità è il marcato andamento ritmico dell'enunciazione, funzionale alla ritenzione mnemonica. Il discorso orale costituisce, come è noto, un flusso dinamico, evanescente e irreversibile, in quanto cessa nel momento in cui è pronunciato. L'ascoltatore non può percorrerlo a ritroso – come il lettore può fare con il testo scritto che è statico e permanente –, sicché necessita di ausili per la comprensione e la memorizzazione. Un efficace espediente mnemonico è l'intensa ritmicità che, attribuito specifico del discorso orale, confluirebbe nella poesia di Lorca coincidendo con la sua vocazione di “bardo anterior a la Imprenta”, secondo la nota espressione di Jorge Guillén. L'obiettivo di questa analisi consiste, dunque, nel documentare la riproduzione nel linguaggio poetico lorchiano di determinati valori ritmici essenziali nella poesia di tradizione orale in quanto vere e proprie tecniche della memoria.

* Università di Cassino

† J. Guillén, “Federico en persona”, prologo a F. G. L., *Obras completas* (a cura di Arturo del Hoyo), Aguilar, Madrid 1986, p. XLV.

- G. Fontana, *La voce in movimento. Focalità, scritture e strutture intermediali nella sperimentazione poetico-sonora* (con alcune brevi note in esergo di M. Carlini e una postilla di A. Lora Totino), Harta Performing e Momo, Monza 2003.
- M. Gasparov, *Storia del verso europeo*, Il Mulino, Bologna 1993 (ed. or., in russo, 1989).
- D. Gibbon e H. Richter (a cura di), *Intonation, Accent and Rhythm. Studies in Discourse Phonology*, Walter de Gruyter, Berlin-New York 1984.
- C. Johns-Lewis, *Intonation in discourse*, College-Hill Press Inc., San Diego 1986.
- Hassan Jouad, *La terza articolazione: il calcolo della durata di enunciazione*, in Agamenzone e Giannattasio (a cura di) 2002: 89-125.
- E. H. Lenneberg, *Fondamenti fisiologici del linguaggio*, Boringhieri, Torino 1971 (ed. or. 1967).
- G. List, *Speech Melody and Song Melody in Central Thailand*, in “Ethnomusicology”, V/1, 1961: 16-32.
- Id., *The Boundaries of Speech and Song*, in “Ethnomusicology”, VIII/1, 1963: 1-16.
- A. B. Lord, *The Singer of Tales*, Harvard University Press, Cambridge MA 2000 (II^a ed. con CD-rom).
- B. Lortat-Jacob, *En accord. Polyphonies de Sardaigne: quatre voix qui n'en font qu'une*, in “Cahiers de musiques traditionnelles”, 6, 1993: 69-86.
- J. Molino, *Towards an evolutionary model of music and language*, in Wallin - Merker - Brown (a cura di) 2000: 165-176.
- Id., *La poesia cantata. Alcuni problemi teorici*, in Agamenzone e Giannattasio (a cura di) 2002: 17-33.
- J. Molino e Gardes-Tamine, Joëlle, *Introduction à l'analyse de la poésie*, Presses Universitaires de France, Paris 1982.
- J. J. Nattiez, *Semiologia dei giochi vocali Inuit*, in *Ethnomusicologica* (a cura di D. Carpitella), Accademia Musicale Chigiana, Siena 1989: 167-187.
- R. Pelinski, *La musique des Inuit du Caribou*, Les Presses de l'Université de Montréal, 1981.
- K. Pike, *General Characteristics of Intonation*, in Bolinger 1972.
- J. J. Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, Flammarion, Paris 1993 (ed. or. postuma, 1781).
- Trân, Quang Hai, *Le chant diphonique: description, historique, styles, aspect acoustique et spectral*, in “EM”, *Annuario degli Archivi di Etnomusicologia dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia*, 2, Roma 1995: 123-150.
- N. L. Wallin - B. Merker - S. Brown (a cura di), *The Origins of Music*, A Bradford Book, MIT Press, Cambridge MA 2000.
- L. R. Waugh e C. H. van Schooneveld (a cura di), *The Melody of Language*, University Park Press, Baltimore 1980.
- V. Zanetti, *Le griot et le pouvoir. Une relation ambiguë*, in “Cahiers de musiques traditionnelles”, 3, 1990: 161-172.
- I. Zemtsovsky, *Dialogue musicale*, in “Cahiers de musiques traditionnelles”, 6, 1993: 23-27.
- P. Zumthor, *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, Il Mulino, Bologna 1984 (ed. or. 1983).

Sfruttando la tecnica dell'eco (che Lorca definisce "médula de la música"), il ritmo attiva una sorta d'automatismo e consente un immediato rapporto sensoriale col testo poetico, la cui penetrazione intellettuale necessita, invece, di molteplici letture:

[...] antes de leer en voz alta [...] unos poemas, lo primero que hay que hacer es pedir ayuda al duende, que es la única manera de que todos se enteren sin ayuda de inteligencia ni aparato crítico, salvando de modo instantáneo la difícil comprensión de la metáfora y cazando, con la misma velocidad que la voz, el diseño rítmico del poema. Porque la calidad de una poesía de un poeta no se puede apreciar nunca a la primera lectura [...].²

A proposito del magnetismo del ritmo, attribuito peculiare della poesia definita da Lorca "palabra a tiempo", egli racconta un significativo aneddoto a Jorge Guillén:

Un día [...] pregunté a un camarero que había leído varios romances: ¿Qué quiere decir...? (Aquí una imagen). El camarero: – No sé. – ¿Te gusta? – Sí...³

Gli artifici tesi alla ritmizzazione del linguaggio non sono, ovviamente, esclusivi della poesia orale: fondano, infatti, la specificità del linguaggio poetico tout-court e intervengono anche, fatta eccezione per il metro, nella morfologia della prosa, come auspicavano Aristotele e Cicerone. Ma vi è un'evidente differenza di grado tra il loro uso nelle produzioni linguistiche scritte (in poesia e in prosa) e il loro uso nelle produzioni linguistiche orali (in poesia e in prosa): queste ultime, data la loro transitorietà, sono il terreno su cui mag-

² "Un poeta en Nueva York" in *Obras*, VI voll. (a cura di M. Garcia-Posada). Akal, Madrid 1982-1998, VI, p. 344 (d'ora in poi tutte le citazioni da Lorca sono ricavate dalla suddetta edizione, salvo diversa indicazione). Sulla funzione mnemonico-sensoriale del ritmo hanno insistito, come è noto, molti pensatori, che non è il caso di menzionare in questa sede fatta eccezione per Schopenhauer, dal momento che si era espresso con parole che sembrano anticipare quelle di Lorca: "Il ritmo e la rima da un lato tengono incatenata l'attenzione, perché grazie ad essi ascoltiamo la recitazione con maggiore piacere; dall'altro, fanno sorgere in noi una disposizione cieca, anteriore a ogni giudizio, di acquiescenza alla cosa che si recita; il che conferisce a quest'ultima una certa potenza enfatica e persuasiva, indipendente da ogni ragionamento" (A. Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, trad. it. di N. Palanga, Arnoldo Mondadori, Milano 1989, p. 354).

³ J. Guillén, *op. cit.*, p. I.VII.

giornamente si accampa la funzione di "laccio magico" del ritmo, la cui intensità rappresenta uno degli elementi costitutivi dello "stile orale".

Si consideri un caso estremo, che riguarda il ritmo acustico. Alcuni registri di poesia orale giungono a divenire pure suggestioni sonore, strutturandosi in sequenze foniche non lessicali, in combinazioni di suoni puri privi di significato a imitazione della musica che li accompagna, la quale, arte del suono in quanto tale in cui forma e contenuto coincidono, costituisce un universo autoreferenziale: è questo il caso delle filastrocche per bambini⁴ e di certe *coplas flamencas*, in cui la parte letteraria è sostituita, interamente o limitatamente ad alcuni versi, da glosolalie ("trajili-trajili...", "taratatan-tran-tran", "lerelelelerelele", ecc.), che enfatizzano la scansione ritmica del canto ed esaltano gli effetti del loro medium: la voce⁵.

⁴ La definizione è di Nietzsche, che ritiene che il ritmo poetico sia nato come "laccio magico" in virtù del quale una richiesta umana doveva approssimarsi più facilmente e imprimeri più profondamente negli dèi: "[...] si voleva trarre utilità da quel soggiogamento elementare che l'uomo prova dentro di sé ascoltando la musica: il ritmo è una costrizione; genera un irresistibile desiderio di assecondare, di mettere in consonanza; non soltanto il movimento dei piedi, ma anche l'anima stessa segue la cadenza – probabilmente, si concludeva, anche l'anima degli dèi! Si tentava così di costringerli mediante il ritmo e di esercitare un potere su di essi: si gettava loro la poesia come un laccio magico" (*La gaia scienza*, versione di F. Masini, Adelphi, Milano 2001, p. 121). La poesia, definita dal filosofo tedesco "ritmica del discorso", sarebbe così scaturita da un'utilità, una volta che l'uomo si è reso conto di "tenere a mente con più facilità un verso che un discorso in prosa": E la forza magica del ritmo è tale che ancora oggi, osserva Nietzsche, i filosofi più seri si richiamano a sentenze di poeti per dare forza e attendibilità ai loro pensieri.

⁵ Si pensi ai nostri "trallallà" e "ambara-beicicocò" o ad altre canzoni infantili spagnole, nelle quali abbondano le parole fatte solo di suono, per esempio: "Pin, zoropin / la cecca, la meca, / la tuturubeca [...]" (F. Rodríguez Marín, a cura di, *Cantos populares españoles*, V voll., Atlas, Madrid 1951, I, n. 72, p. 69); "Aserrín, aserrán, / los maderos de San Juan / [...]" (*ibidem*, n. 52, p. 65); "Trique, trique, / los maderos de San Rique [...]" (*ibidem*, n. 53, p. 65); "Pipirigana, / Jugaremos a cabaña / [...]" (*ibidem*, n. 69, p. 68).

⁶ Secondo Lorea, la ninmananna è il genere di poesia popolare che meno di tutti gli altri necessita del testo. La sua funzione di indurre il sonno, infatti, è prodotta dal solo ritmo, che è di duplice natura: il ritmo "per l'orecchio" della melodia, su cui modellare la vibrazione della voce, e quello "per il corpo" della culla, ritmi che la madre combina fino a incantare il bambino. "La canción de cuna perfecta sería la repetición de dos notas combinadas entre sí, alargando sus duraciones y acentos" (*Canciones de cuna españolas*, *Obras*, VI, p. 298). Anche nei *villancicos* è dato riscontrare fenomeni glosolalici, come in questo caso: "¡Abalas, ábalas, hala! / Aba la frol y la gala!" (A. Sánchez Romeralo, *El villancico. Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI*, Gredos, Madrid 1969, n. 233, p. 447). Si pensi ai casi estremi rappresentati dal *jodel* e dallo *scat* nel jazz, nonché alle parole prive di senso presenti nella tradizione poetica di alcune culture africane che, come riferisce A. P. Merriam, sono chiamate "parole dei canti" (*Antropología della musica*, Sellerio, Palermo 1990, p. 193). Speculare alla parola che "suona" è lo strumento che "parla". Nella musica afrocubana, per esempio, dello strumento che si stacca dalla massa musicale per improvvisare il suo "a solo" si dice che *habla*.

Queste forme circumverbali che sfruttano parallelismi fonici, in quanto basate su concatenazioni sillabiche che ripetono certi suoni e ne variano altri, non sono infrequenti nella poesia di Lorca, che le recupera proprio dalle canzoni infantili. È il caso dei seguenti versi della "Balada triste" (LP):

[...]
Cabalgué lentamente hacia los cielos,
era un domingo de pipirigallo.
[...]

che riprendono una canzone volta a celebrare l'arrivo della domenica:

Mañana es domingo
de pipiripingo,
de pipirigallo;
monté en mi caballo
y subí a la sierra⁷.

È ancora il caso di "Balalín/balalán" di "Una" (S), presente anche in "Ribereñas" (C) con la variante "Balalín / [...] Balalán / lín / lín / lín", in cui l'iterazione meccanica del suffisso funge da ulteriore marcatura sonora, come anche nel caso di "Caracol, col, col" della "Balada del caracol blanco" (S)⁸ e di "Abejaruco/ Uco, uco, uco" di "Malestar y noche" (C)⁹.

Lo stesso valore glossolalico può avere l'interiezione ¡Ay! ripetuta con una funzione enfatica secondo una tipica modalità flamenca, come nel caso di "La soleá", PCJ, ("¡Ay yayayay / que vestida con mantos negros!") e di "Falsete", PCJ, ("¡Ay, petenera gitana! / ¡Yayay Petenera!"). Voce inarticolata, suono puro che accoglie il ritmo e non la parola, l'ayeo, per dirla con Luis Rosales, "no nos dice nada, pero nos habla": ci estromette sì dal regno del linguaggio significativo ma ci conduce in quello del linguaggio espressivo, finanche dotato di maggiore intensità come veicolo di senso. L'ayeo,

⁷ Cit. in D. Devoto, "Nota sobre el elemento tradicional en la obra de Federico García Lorca" in *Federico García Lorca* (a cura di I.-M. Gil), Taurus, Madrid 1973, p. 122.

⁸ Si veda la seguente canzone infantile "para hacer a los caracoles sacar los cuemecillos": "Caracol, col col / Saca tus hijuelos al rayo del sol" (F. Rodríguez Martín, *op. cit.*, I, nota 77, p. 144).

⁹ Un procedimento analogo si ha nel seguente ritornello di una canzone infantile: "A Atocha va una niña. / Carabí. / Hija de una capitán. / Carabí, urí, urí, urá" (F. Rodríguez Martín, *op. cit.*, I, n. 186, p. 99).

infatti, "ahoga", mentre la tensione prodotta dalla parola, che è la dimora dell'uomo, "tiene un límite, humano y conocido"¹⁰.

Lorca, insomma, non teme ciò che Cicerone, pur favorevole all'euritmia anche nella prosa, riteneva un intollerabile difetto, imputabile agli asiatici: quello di essere a tal punto sedotti dal ritmo da dissolvere la componente semantica accogliendo "parole vuote di senso cacciate dentro a viva forza come riempitivi di ritmi"¹¹. Che il suono vocale esista in sé, come fine e non come mezzo del senso, irritava anche Kierkegaard, non disposto a riconoscere ai due poli "musicali" tra i quali oscilla la voce non abitata dalla parola – il balbettio infantile che la precede e la pura musicalità poetica che la sorpassa – un valore più elevato rispetto a quello del pensiero.

Dovunque la lingua viene meno, incontrerò il musicale. Questa è proprio l'espressione più perfetta del fatto che la musica delimita dappertutto il linguaggio. [...] Allorché il linguaggio viene meno e inizia la musica, allorché, come si dice, tutto è musicale, non si va avanti, ma si va indietro¹².

Del resto, alla luce di questa prospettiva logocentrica, il filosofo non condivideva l'esaltazione romantica della musica in quanto medium più elevato rispetto al linguaggio verbale proprio in virtù della sua asemantichità. Un'esaltazione ereditata, invece, da Lorca, a tal punto proteso a risolvere la poesia in musica, a usare la parola in funzione dei suoi valori fonico-ritmici da recuperare proprio i balbettii delle filastrocche infantili. Un recupero che si verifica, ovviamente, solo in alcuni luoghi testuali. Il poeta, infatti, non infrange altrimenti l'unità ritmico-semantica che contemporaneamente distingue la poesia dal linguaggio comune e dal suono puro. Non

¹⁰ L. Rosales, *Esa angustia llamada Andalucía*, Cinterco, Madrid 1987, p. 36. Nel flamenco, l'ay ha un valore glossolalico quando, intonato all'inizio o alla fine della *copla*, tra un verso e l'altro oppure all'interno di un verso, funge da espediente ritmico: come altri stereotipi e ornamentazioni melismatiche regola, infatti, il rapporto tra il metro poetico e il metro musicale (*compás*) [cfr. nota 19]; ma l'ay è dotato anche di una funzione tecnica (intonato all'inizio del canto, consente al *cantaor* di prendere il tono e di organizzare l'improvvisazione della *letra*) e, soprattutto, espressiva (enfatica il dolente clima emotivo del *cante*). Lo stesso si può dire delle espressioni vocali inintelligibili presenti nella liturgia afrocubana. Si tratta, per lo più, di parole arcaiche che, proprio per la loro oscurità, acquisiscono un significato magico. Non costituiscono, dunque, vocalizzazioni dotate di un puro valore fonico-ritmico, ma un linguaggio ultraverbale, una "jerga sacra" (cfr. F. Ortiz, "Orígenes de la poesía y el canto entre los negros africanos", in Id., *Ensayos etnográficos*, selezione a cura di M. Barnett e A. L. Fernández, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana 1984).

¹¹ Cicerone, *L'oratore* (a cura di G. Barone), Arnoldo Mondadori, Milano 1998, p. 167.

¹² S. Kierkegaard, *Enten-Eller* (a cura di A. Cortese), Adelphi, Milano 1978, p. 134.

sottrae al verso la sua componente di significato, benché la disalieni da impalcature logico-razionali in virtù di un libero associazionismo simbolico e metaforico di stampo surrealista.

L'importanza del gioco fonico spiega ulteriori artifici quali l'eco prodotto dalla ripetizione di parole all'interno di un verso, come nell'esempio che segue:

Se ven desde las barandas,
por el monte, monte, monte,
mulos y sombras de mulos
cargados de girasoles.
[...]

Agua loca y descubierta
por el monte, monte, monte.
("San Miguel", *RG*)

Questo procedimento è molto diffuso nelle canzoni infantili. Per esempio:

Las campanas de Montalván
unas vienen y otras van.
Las que no tienen badajo
van abajo, abajo, abajo¹¹.

La ripetizione di parole all'interno del verso è a volte unita a una derivazione dallo stesso verso, così da creare un ritmo incantatorio:

[...]
El niño la mira mira.
El niño la está mirando
[...]
Huye luna, luna, luna
[...]
El aire la vela vela.
El aire la está velando.
("Romance de la luna", *RG*)

Questo procedimento, già presente in "[El lagarto está llorando]" (*C*):

¡Ay, su anillito de plomo,

¹¹ F. Rodríguez Marín, *op. cit.*, I, n. 51, p. 64.

ay, su anillito plomado!

[...]

¡Ay cómo lloran y lloran.
¡ay! ¡ay! cómo están llorando!

è riscontrabile in alcune *letras* tradizionali:

Mira que te mira Dios
mira que te está mirando,
mira que te has de morir,
mira que no sabes cuando¹⁴.

Di questa canzone si conosce una versione profana:

Mire que me pisa un pie,
mire que me está pisando,
mire que su amor me mata,
mire que me está matando¹⁵.

La ripetizione della parola all'interno di un verso si può anche dare nella forma dell'epanadiplosi, come nel caso di "Verde que te quiero verde" ("Romance sonámbulo", *RG*), e nella forma dell'annominazione: si pensi alla "Luna lunera cascabelera" di "Noche de verano"¹⁶ ripresa in "Balada triste" (*LP*) e in "Recuerdo" (*S*), la quale, gemellata con la "Luna lunera / cascabelera" delle canzoni infantili¹⁷, fa il paio con la "[...] Noche / noche que noche nochera" del "Romance de la guardia civil" (*RG*) e con "Limoncito amarillo / limonero" di "Lamentación de la muerte" (*PCJ*).

Altra forma di manipolazione sonora ricorrente nelle canzoni popolari è lo spostamento dell'accento, che si riscontra nel lorchiano "Arbolé arbolé / seco y verdé" (*C*), che non a caso ricalca un *cantar* tradizionale:

Arbolito verde,
seco la rama,
debajo del puente
retumba el agua.

¹⁴ J. M. Alín (a cura di), *Cancionero tradicional*, Castalia, Madrid 1991, n. 532, p. 319.
¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ La poesia è contenuta in F. G. L., *Poesía inédita de juventud* (a cura di C. De Paepe), Cátedra, Madrid 1996, pp. 147-148.

¹⁷ Cfr. F. Rodríguez Marín, *op. cit.*, I, nn. 113, 114, 115, 116; V, nota 30, p. 24.

Tres hojitas tiene,
madre, el arbolé,
la una en la caña
y dos en el pie¹⁸.

Ritmo semantico-sintattico

La ripetizione è una tecnica tollerata dalla musica e dalla poesia orale piuttosto che dalla poesia scritta, la quale, destinata alla lettura e non all'ascolto, non necessita dell'ausilio mnemonico della ridondanza. Eppure Lorca non teme di farne un largo impiego, relativo non solo a suoni e parole, ma anche a versi, strofe e strutture sintattiche. L'espedito tipicamente orale e musicale della ripetizione, fissa o variata, è così insistito nel suo universo poetico da costituire un carattere strutturale, sperimentato, peraltro, nelle sue molteplici tipologie.

La ripetizione si dà nella forma della cornice e del *remate*, tecnica diffusa nel canto flamenco basata sulla ripresa con variazione enfatica dell'incipit o della prima strofa alla fine del componimento, come nel caso di "Alba" (PCJ):

Campanas de Córdoba
en la madrugada.
Campanas de amanecer
en Granada.
[...]
¡Oh, campanas de Córdoba
en la madrugada,
y oh, campanas de amanecer
en Granada!

Efficace risorsa mnemotecnica, la ripetizione trova la sua espressione più

¹⁸ Cfr. P. Henríquez Ureña, *La versificación española irregular*, Publicaciones de la Revista de Filología Española, Madrid 1933, p. 300. Questo procedimento si riscontra in varie canzoni tradizionali, per esempio: "Ardé, corazón, ardé, / que no os puedo yo valer / [...]" (J. M. Alín, *op. cit.*, n. 71); "Solía que andaba / el mi molinó; / solía que andaba / y ahora no" (*ibidem*, n. 246); "Terescita hermana / de la faritirirá, hermana Teresá / [...]" (*ibidem*, n. 250); "Andar, amorosé, / que veníase la noché" (*ibidem*, n. 262); "Pisá, amigo, el polvillo, / tan menudillo; pisá, amigo, el polvó, / tan menudó"; questa canzone da ballo è ripresa da Cervantes, Góngora e Quevedo (*ibidem*, n. 569); "La malva morenica, y va; / la malva morená" (*ibidem*, n. 891).

tipica nel ritornello, che si distingue dalla cornice e dal *remate* per il fatto di cadere nel corpo del testo dividendolo in sottounità. Multipla è la morfologia del ritornello, che può essere fisso e ricorrere a brevi intervalli regolari, assumendo così il carattere della litania: si pensi a "Iré a Santiago" in "Son de negros en Cuba" (PNY) e a "que no desemboca" in "Niña ahogada en el pozo" (PNY), ritornello *rematado* all'ultimo verso, come anche "A las cinco de la tarde" (L) ai versi 32 e 50-52. La ripetizione testuale del ritornello a intervalli regolari si osserva anche, per limitarci a una campionatura del *Poema del cante jondo*, in "Puñal", "La Lola", "Conjuero" e "Baile"; mentre quella a intervalli irregolari in "El paso de la siguiriyá" e "Muerte de la Petenera". Viceversa, la ripetizione variata del ritornello a intervalli regolari si osserva in "Baladilla de los tres ríos", "Y después", "¡Ay!", "Cueva" e "Arqueros", mentre quella a intervalli irregolari in "[Tierra seca]", "Sevilla" e "Saeta". In alcuni casi, il ritornello consta di una glossolalia, come nel caso di "Ribereñas" (C), o di puro vocalizzo, come nel caso di "El grito" (PCJ).

Altre ricorrenti figure della ripetizione sono l'epanalessi, l'epifora, l'anadiplosi o concatenazione, l'inversione, la derivazione, il parallelismo, l'anafora e la tegolatura, termine col quale intendiamo l'iterazione dell'incipit a capo di ogni strofa successiva:

En la noche del huerto,
seis gitanas,
vestidas de blanco
bailan.

En la noche del huerto,
coronadas,
con rosas de papel
y biznagas.

En la noche del huerto,
sus dientes de nácar,
escriben la sombra
quemada.

Y en la noche del huerto,
sus sombras se alargan,
y llegan hasta el cielo
moradas.

("Danza", PCJ)

In molte poesie si combinano varie forme della ripetizione. Ecco soltanto qualche esempio. In "Encuentro" (S), alla tegolatura si aggiunge il ritornello:

María del Reposo,
te vuelvo a encontrar
junto a la fuente fría
del limonar.
¡Viva la rosa en su rosal!

María del Reposo,
te vuelvo a encontrar,
los cabellos de niebla
y ojos de cristal.
¡Viva la rosa en su rosal!

María del Reposo,
te vuelvo a encontrar.
Aquel guante de luna que olvidé
¿dónde está?
¡Viva la rosa en su rosal!

In "Lamentación de la muerte" (PCJ) la cornice, evidenziata dal corsivo, si combina con un'epifora con variazione enfatica:

*Sobre el cielo negro
culebrinas amarillas.*

Vine a este mundo con ojos
y me voy sin ellos.
¡Señor del mayor dolor!
Y luego,
un velón y una manta
en el suelo.

Quise llegar adonde
llegaron los buenos,
¡Y he llegado, Dios mío!...
Pero luego,
un velón y una manta
en el suelo.

Limoncito amarillo
limonero.

Echad los limoncitos
al viento.

¡Ya lo sabéis!... Porque luego,
luego
un velón y una manta
en el suelo.

*Sobre el cielo negro
culebrinas amarillas.*

In "Dos lunas de tarde" (C) la cornice si combina con l'anafora:

La luna está muerta, muerta:
pero resucita en la primavera.

Cuando en la frente de los chopos
se rice el viento del sur.

Cuando den nuestros corazones
su cosecha de suspiros.

Cuando se pongan los tejados
sus sombreritos de yerba.

La luna está muerta, muerta:
pero resucita en la primavera.

In "[Cautiva]" (S), l'elemento dell'epanalessi ("Por las ramas / indecisas")
funge anche da cornice nonché da epifora.

Por las ramas
indecisas
iba una doncella
que era la vida.
Por las ramas
indecisas.

Con un espejito
reflejaba el día
que era un resplandor
de su frente limpia.
Por las ramas
indecisas.

Sobre las tinieblas
andaba perdida.

llorando rocío
del tiempo cautiva.
Por las ramas
indecisas.

In "La Soleá" (PCJ), il ritornello invariato e regolare, che ripete il primo verso, funge anche da *remate*:

Vestida con mantos negros
piensa que el mundo es chiquito
y el corazón es inmenso.

Vestida con mantos negros

Piensa que el suspiro tierno
y el grito, desaparecen
en la corriente del viento.

Vestida con mantos negros.

Se dejó el balcón abierto
y al alba por el balcón
desembocó todo el cielo.

*¡Ay y ay ay ay ay,
que vestida con mantos negros!*

In "Malagueña" (PCJ), la variazione del *remate* è data dall'iterazione con inversione dei primi due versi, il secondo dei quali presenta, nella ripresa, un'ulteriore rovesciamento. In questo modo si produce una ripetizione nella ripetizione e un'inversione nell'inversione:

La muerte
entra y sale
de la taberna

[...]

La muerte
entra y sale,
y sale y entra
la muerte
de la taberna.

In "Galán, galancillo" (C) la concatenazione si combina con una cornice che consta di una ripetizione con variante diminutiva nei primi due versi:

Galán,
galancillo.
En tu casa queman tomillo.
Ni que vayas, ni que vengas,
con llave cierro la puerta.
Con llave de plata fina.
Atada con una cinta.
En la cinta hay un lebrero:
Mi corazón está lejos.
No des vueltas en mi calle.
Déjase la toda al aire!
Galán,
Galancillo.
En tu casa queman tomillo

Nella struttura parallelistica di "Corredor" (S) si ha una concatenazione tra i primi due distici spezzata dal ritornello:

Por los altos corredores
Se pasean dos señores.

(Cielo
nuevo.
¡Cielo
Azul!)

... se pasean dos señores
que antes fueron blancos monjes.

(Cielo
medio.
¡Cielo
Morado!)

... se pasean dos señores
que antes fueron cazadores

(Cielo
viejo.

¡Cielo
de oro!

... se pasean dos señores
que antes fueron...
Noche.

In "Recodo" (S) si combinano il parallelismo, la concatenazione e il ritorio
nello variato:

Quiero volver a la infancia.
Y de la infancia a la sombra.

¿Te vas, ruiseñor?
Vete.

Quiero volver a la sombra.
Y de la sombra a la flor.

¿Te vas, aroma?
¡Vete!

Quiero volver a la flor.
Y de la flor
a mi corazón.

¿Te vas, amor?
¡Adios!

(¡A mi desierto corazón!)

In "Rasgos" (S), l'effetto di ridondanza prodotto dall'epanalessi è amplificato dalla struttura parallelistica nella quale è inserita:

Aquel camino
sin gente.
Aquel camino.

Aquel grillo
sin hogar.
Aquel grillo.

Y esta esquila

que se duerme.
Esta esquila...

Il primo verso della cornice del "Romance sonámbulo" (RG), "Verde que te quiero verde", oltre a costituire in sé un'epanadiplosi, è ripreso a mo' di ritornello, come anche il verso "verde carne, pelo verde". Il *romance* si avvale, inoltre, di una ripetizione variata dall'epanalessi:

[...]
Dejadme subir al menos
hasta las altas barandas,
¡dejadme subir!, dejadme
hasta las verdes barandas.
[...]

Il fenomeno dell'epanalessi è seguito da quello della derivazione in quest'altra sequenza:

[...]
¡Compadre! ¿Dónde está, dime?
¿Dónde está tu niña amarga?
¡Cuántas veces te esperó!
¡Cuántas veces te esperara
cara fresca, negro pelo
en esta verde baranda!

[...]

Come indice della frequenza nel corpus lorchiano della figura della ripetizione, procedimento mnemotecnico caratteristico della poesia di tradizione orale che, come dice Cicerone, "rende una ritmica espressione", ci si può avvalere della considerazione che dei cinquantaquattro componenti di cui si forma il *Poema del cantante jondo* solo cinque non la contengono in una delle sue molteplici modalità.

Ritmo metrico

Per quanto riguarda il ritmo metrico, Lorca non compie il gesto estremo, che sarebbe lecito aspettarsi nel *Poema del cantante jondo*, di modellare i suoi versi sul ritmo degli stili (*palos*) flamenchi ai quali dedica le prime quattro sezioni dell'opera: *Poema de la siguiriya*, *Poema de la soleá*, *Poema de la saeta* e *Gráfico de la petenera*.

La *soleá* si basa su una frase ritmica (*compás*) di dodici pulsazioni con accento in terza, sesta, ottava, decima e dodicesima sede: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12. Si tratta, dunque, di un *compás* acefalo, che aggrega porzioni di tempo di durata disuguale, ternarie e binarie (3+3+2+2+2). Il ciclo di dodici pulsazioni si ripete costantemente, ammettendo delle variazioni che riguardano l'accentazione. Facendo equivalere a ogni *compás* un verso, a ogni battuta un piede e a ogni pulsazione una sillaba, il metro corrispondente dovrebbe essere di dodici sillabe formate da due anapesti e tre giambi:

~~~~ / ~~~ / ~~~ / ~~~ / ~~~

Nella *soleá*, gli accenti possono essere inespresi, sottintesi, oppure variare rispetto alle sedi convenzionali. L'accentazione della nona pulsazione in luogo dell'ottava e della decima (1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12) trasforma la struttura del *compás* in una sequenza di quattro porzioni di tempo ternarie: 3+3+3+3, il cui corrispettivo metrico sarebbe un verso di dodici sillabe formato da quattro anapesti:

~~~~ / ~~~ / ~~~ / ~~~ / ~~~

Altra variante ritmica ammessa è quella che risolve l'*empasse* del *compás* acefalo anticipando l'*ictus* della dodicesima pulsazione: 12 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11. Il corrispettivo metrico sarebbe un verso di dodici sillabe formato da due dattili e tre trochei:

~~~~ / ~~~ / ~~~ / ~~~ / ~~~

Anche il *compás* della *siguiriya* è costituito da dodici tempi, ma diversa è l'accentazione: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12. L'invariata combinazione della forma binaria con quella ternaria si configura, però, nel seguente modo: 2+2+3+3+2. In questo caso, il verso corrispondente sarebbe di dodici sillabe, formate da due trochei, due dattili e un trocheo:

~~~~ / ~~~ / ~~~ / ~~~ / ~~~

Derivata dall'afflammencamento, verificatosi all'inizio del Novecento, del-

l'omonimo canto popolare di carattere devozionale, la *sacta* viene generalmente eseguita sul *compás* della *siguiriya*.

Nonostante le lecite aspettative, Lorca non si cimenta nella modellazione dei suoi versi sui rimi degli stili flamenchi ai quali sono dedicati. Evidentemente, la difformità dei codici espressivi, che vede la parola caratterizzata da una minore flessibilità ritmica rispetto alla musica, ha fatto sì che l'ispirazione musicale si sia addomesticata nel percorso scritturale.

Il poeta si cimenta, semmai, nell'adozione della forma metrica delle *letras* flamenche, cioè della componente letteraria dei canti a cui si ispira, il cui ritmo diverge da quello esterno della componente musicale¹⁹. Nella poesia "La Soleá", per esempio, si osserva la forma della *soleá corta*, cioè la *tercerilla octosilábica* con rima assonante nei dispari (qui in e-o) e il secondo verso sciolto. Alle tre strofe così configurate si alterna un ritornello costituito da un verso ottosillabico ("Vestida con mantos negros") che ripete il primo verso della prima strofa, alla quale si collega anche dal punto di vista ritmico formando con essa una quartina incrociata di tipo misto-dattilico-dattilico-misto (abba). Il ritornello si collega alle altre due strofe tramite la stessa assonanza e appare, alla fine del componimento, nella forma intensificata "¡Ay yayayayay./que vestida con mantos negros!" (c'è da notare la singolarità del ritornello in una poesia ispirata alla *soleá*, che ne è priva).

In "Sorpresa" la forma metrica della *soleá corta* presenta, però, una variazione. Il componimento si costituisce, infatti, di tredici versi organizzati in un'iniziale terzina di ottosillabi con rima assonante nei dispari (in a-e), replicata alla fine con l'aggiunta di *que / y que* con valore intensificativo, procedimento assai diffuso nelle *coplas* flamenche. La *tercerilla octosilábica* si ripete dal verso 8 al verso 10, mentre viene abbandonata nei versi dal quarto al settimo, costituiti rispettivamente da un ottosillabo ossitono, da un bisillabo, da un novenario e da un tetrasillabo²⁰.

Per quanto riguarda la distribuzione degli accenti, nei componimenti presi in considerazione Lorca impiega le tre modalità dell'ottosillabo spagnolo,

¹⁹ Il rapporto tra la metrica poetica e la ritmica musicale è regolato dal canto con ornamenti melismatiche e con il ricorso a stereotipi: oltre all'*ay*, vi sono le coppie sillabiche ripetute, per esempio "tiritiritiri..." oppure "lerelerelere..."; il *babeo* (vibrato labiale che unisce il fonema /b/ all'ultima vocale della parola precedente, formando una sillaba che viene ripetuta più volte); il *ganguero* (vibrato gutturale); la ripetizione del verso stesso o di parte di esso e determinate incorporazioni nominali, quali "madre", "gitano", "hermano", "compañero".

²⁰ Per la vicenda editoriale e una puntuale analisi formale e contenutistica di "Sorpresa", cfr. C. De Paepe, *El poema "Sorpresa" del Poema del Cante Jondo (Seis versiones y una interpretación)* in "Cuadernos Hispanoamericanos", nn. 435-436, settembre-ottobre 1986, pp. 591-607.

metro poliritmico: quella trocaica (con accento in terza, quinta e settima sede), quella dattilica (con accento in prima, quarta e settima sede) e quella mista nelle due varianti trocaico-dattilica (con accento in seconda, quarta e settima sede) e dattilico-trocaica (con accento in seconda, quinta e settima sede)²¹.

Viceversa, nella sezione dedicata alla *siguiriya* non è dato di riscontrarne la forma metrica, caratterizzata da strofe di due *hexasilabos* e un endecasillabo (il secondo verso), con rima assonante nei dispari; oppure da strofe di tre *hexasilabos* e un endecasillabo (il terzo verso), con rima assonante nei pari. Semmai, "El paso de la *siguiriya*" presenta la forma della *soleá grande*, costituita da strofe di quattro versi ottosillabici con rima assonante o consonante nei pari. Forma rispetto alla quale fa eccezione la prima strofa, il cui quarto verso è un trisillabo, ammesso nella *soleariya* ma come primo verso della *tercerilla* di cui si compone. Del resto, una sorprendente confusione tra la struttura metrica della *soleá* e quella della *siguiriya* si insidia, come ha rilevato Félix Grande, nella conferenza sul *cante jondo*, nella quale per illustrare la *siguiriya* Lorca riporta quattro *letras di soleá*²². Ancora una volta si può rilevare l'anomalia del ritornello in una poesia ispirata alla *siguiriya*, che ne è, invece, priva.

Entre mariposas negra,
va una muchacha morena
junto a una blanca serpiente
de niebla.

Tierra de luz,
cielo de tierra.

Va encadenada al temblor
de un ritmo que nunca llega;
tiene el corazón de plata
y un puñal en la diestra.

¿Adónde vas, *siguiriya*,
con un ritmo sin cabeza?
¿Qué luna recogerá
tu dolor de cal y adelfa?

Tierra de luz
cielo de tierra.

²¹ Per quanto riguarda la fisionomia dell'ottosillabo e il suo impiego nel corpus poetico lorquiano, cfr. T. Navarro Tomás, *La intuición rítmica en Federico García Lorca* in "Revista Hispánica Moderna", 1968, 1-2, pp. 363-375.

²² F. Grande, *García Lorca y el flamenco*, Mondadori, Madrid 1992.

La struttura strofica della *soleá grande* si osserva anche in "Baile" della sezione "Tres ciudades". Del gruppo di poesie dedicate alla *petenera*, almeno una, "Muerte de la Petenera", ne ricalca la forma metrica (caratterizzata da strofe di quattro o sei versi ottosillabici con rima assonante nei pari), diversamente da quanto avviene per quelle dedicate alla *saeta* (caratterizzata da *coplas romancesadas* di quattro, cinque o anche sei versi).

Più evidente appare l'intenzione del poeta di ricostruire, attraverso la sequenza delle poesie che formano il *Poema della siguiriya gitana*, la struttura dello stile del *cante jondo* a cui sono ispirate. Secondo la descrizione dello stesso Lorca, la *siguiriya*

[...] comienza por un grito terrible. Un grito que divide el paisaje en dos hemisferios iguales; después la voz se detiene para dejar paso a un silencio impresionante y medido. Un silencio en el cual fulgura el rostro de lirio caliente que ha dejado la voz por el cielo. Después comienza la melodía ondulante e inabarcable en sentido distinto de Bach. La melodía infinita de Bach es redonda, la frase podría repetirse eternamente en un sentido circular; pero la melodía de la *siguiriya* se pierde en el sentido horizontal, se nos escapa de las manos e la vemos alejarse hacia un punto de aspiración común y pasión perfecta donde el alma no logra desembarcar²³.

Ed ecco che "El grito", la cui ellissi solca un "Paisaje" notturno sovrastando gli ulivi e increspando il vento, è introdotto dal suono dolente de "La guitarra" ed è seguito da "El silencio". Un silenzio solenne e vibrante interrotto da "El paso de la *siguiriya*", cioè dalla voce dolente della *copla*, che lascia dietro di sé solo un "ondulado desierto" ("Y después").

Contaminazioni musicali

Nel segnalare la vocazione intermediale del poeta, la letteratura critica insiste, in particolare, sulle contaminazioni musicali presenti nel suo universo poetico. Eich, per esempio, sottolinea la pervasività del suono della chitarra nei versi lorquiani, che ne tradurrebbero vibrazioni, ritmi, pause e, soprattutto, il tono. Il quale, diversamente da quello della tromba, è piano anche quando è forte, compensando ciò che gli manca in sonorità con l'agilità delle variazioni, capaci delle più intime sfumature. Parimenti, nei componimenti del *Poema del cante jondo* "La tristeza [...], serena y en fondo desesperanzada, no se

²³ F. G. L., *Arquitectura del cante jondo*, Obras, VI, p. 229.

impone con violenza. [...] Lorca [...] se contenta con tonos apagados. No necesita levantar la voz para hacerse entender"²⁴. Stanton sembra raccogliere questo suggerimento allorché afferma che "il tono intimo del *Poema del cantante jondo* penetra nel nostro orecchio con la sottigliezza e intimità della musica per chitarra"²⁵. La cui tecnica del *rasgueado*, con il suo movimento convulsivo generalmente spezzato dal cosiddetto corte, si rispecchierebbe nell'impennarsi della tensione interrotta da un secco "No" dell'ultima parte de "La sangre derramada" (L1)²⁶. Lo studioso spinge oltre l'analogia tra la poesia lorchiana e il *toque jondo* in virtù del fatto che entrambi individuano nel *duende*, per dirla con parole del poeta, "lo que es sustancial en el arte", sicché "[...] il potere del sentimento sembra superare i confini della forma"²⁷. Correa vede riflettersi le vibrazioni delle corde della chitarra e della voce nelle immagini dell'ondulazione, del "temblor", della "elipse", della "espiral" e della "flecha" di cui è disseminato il *Poema del cantante jondo*²⁸, mentre nel *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* scorge "una estructuración de tipo sinfónico con una sucesión de movimientos musicales de ritmo diverso, pero de tonalidad unitaria e integrada"²⁹. E Angel del Río riconosce nel ritmo spezzato di alcune poesie, per esempio "[Tierra seca]" (PCJ), la tecnica chitarristica del pizzicato³⁰. Si tratta di suggestioni affascinanti, che però trovano origine in associazioni di carattere impressionistico affidate alla sensibilità del lettore, mentre qui si preferisce sottoporre il testo a un'analisi interartistica sulla base di dati misurabili, quali sono le strutture compositive e metrico-ritmiche.

Come è noto, l'uso poetico di forme musicali non si limita al *cante jondo*, ma si estende alla ballata, alla romanza, al madrigale, alla canzone, alla serenata, alla sonata, al valzer e alla suite. Sulla ricorrente forma musicale basata sull'alternanza di strofa e ritornello e su quella, altrettanto ricorrente, basata sulla tripartizione ABA, Lorca modella non poche delle sue poesie, a partire dalle prove giovanili ancora prossime alla primitiva vocazione musicale, coltivate anche attraverso studi classici. Nel corpus lorchiano lo sviluppo strofico con ritornello e quello circolare proprio della forma ABA sembrano chiamare in causa un'esplicita analogia con la musica in quelle poesie il cui titolo è

²⁴ C. Eich, *F. G. L., poeta de la intensidad*, Gredos, Madrid 1976, p. 77.

²⁵ E. Stanton, "Lorca e la chitarra" in U. Bardi e F. Masini (a cura di), *F. G. L., Materiali*, Pironti, Napoli 1979, p. 11.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ibidem*, p. 13.

²⁸ G. Correa, *La poesía mítica de García Lorca*, Gredos, Madrid 1970, pp. 34-38.

²⁹ *Ibidem*, p. 145.

³⁰ A. del Río, *Federico García Lorca*, Hispanic Institute, New York 1941, p. 33.

direttamente ricavato dalla sua terminologia tecnica³¹. È il caso, per esempio, della "Canción n. 4" (PLJ), il cui schema temario, evidenziato dai sottotitoli (*Ritornello, Canto, Ritornello*), presenta, però, una differenza rispetto al dettato della struttura musicale, in cui la sezione A è solitamente più lunga o più enfatica di quella B, mentre qui è più breve. Più in generale, lo sviluppo circolare è riscontrabile, come si è visto, in quei componimenti che fanno ricorso alla cornice e al *remate*, consistenti nella ricomparsa, fissa o variata, di A alla fine del componimento. Ed è anche riscontrabile laddove si fondono la forma strofica con ritornello e la forma ABA, cioè quando A, oltre a iniziare e concludere il brano, si alterna alle diverse strofe, conferendo al componimento la forma del rondò semplice: ABACADA...A. Si veda il seguente esempio, in cui vi sono tre ripetizioni della sezione iniziale secondo lo schema ABACA. Sezione che, ridotta a due versi, varia in realtà la proporzione musicale tra le parti, generalmente di uguale lunghezza:

*Sobre el cielo
de las margaritas ando.*

Yo imagino esta tarde
que soy santo.
Me pusieron la luna
en las manos.
Yo la puse otra vez
en los espacios
y el Señor me premió
con la rosa y el halo.

*Sobre el cielo
de las margaritas ando.*

Y ahora voy
por este campo
a librar a las niñas
de galanes malos
y dar monedas de oro
a todos los muchachos.

*Sobre el cielo
de las margaritas ando.*
("Baladas amarillas, IV", S)

³¹ Il contagio tra musica e poesia è reciproco, infatti una della composizioni musicali del glovane Lorca ha come titolo *Pensamiento poético*.

Come annunciato dal titolo, la prosa giovanile “Sonata que es una fantasia”³² si pone come equivalente letterario di una composizione musicale in forma di sonata, la quale presenta una struttura ABA espansa, divisa in esposizione, sviluppo e ricapitolazione. Nell’esposizione si ha l’unione di due temi contrastanti: al tema principale segue un secondo tema in una differente tonalità, mentre un terzo tema meno importante funge da chiusura. Lo sviluppo traspare in tonalità diverse il materiale presentato nell’esposizione e la ricapitolazione, alla quale può seguire una coda, comporta la riesposizione della prima parte, della quale ripete i tre temi nella tonalità d’impianto. La prosa lorchiana presenta l’articolazione in tre movimenti (il *Cuarto tiempo*, infatti, segue direttamente il *Segundo tiempo*) e didascalie musicali con l’indicazione del tempo, della tonalità e dell’orchestrazione. Tuttavia, l’intera poesia sembra riprodurre la struttura della sola esposizione, a sua volta tripartita. Infatti, al tema che, articolato in tre variazioni, presenta le effusioni sentimentali che il soggetto poetico rivolge a una donna “rubia como el sol”, fa seguito una sezione portatrice di un contrasto tonale che riguarda il contenuto e l’atmosfera: si staglia, ora, la frustrazione amorosa dell’uomo che è stato abbandonato, il cui stato d’animo è assecondato dall’accelerazione del tempo, da *allegro doloroso a presto*, e da una natura che si scatena in una furiosa tempesta, a cui fa da commento la musica di Haydn. Al contrasto emotivo che si stabilisce tra la prima e la seconda parte corrisponde un contrasto cromatico, tra la solarità di un giardino quieto e la sua cupezza durante la tempesta, che tinge di viola ogni cosa. L’unica luce, prodotta da un fulmine, acceca. Al ritorno della quiete in una notte stellata si collega, nell’ultimo tempo, la distensione del soggetto poetico, la cui voce è ora assegnata allo strumento che Lorca suonava, il piano. Distensione che, incoraggiata dai “dulces sonidos” dei violini, si traduce musicalmente in un *andante tranquilo*. Mentre l’oboe e il violoncello insistono sulle note della pena, le trombe con il loro irrompere gagliardo incitano il giovane alla carica, ad affrontare la vita che lo attende come “hombre fuerte que no se arrende por nada”. La coda, con la sua natura conclusiva, sigilla la rinascita che, basata sulla consapevolezza del dolore, si associa a una musica straziante, fatta con note di sangue e di cuore ferito: ora “El aire se llena de Beethoven”.

Dunque, attento alle esigenze specifiche del codice letterario – incline allo sviluppo lineare anziché a quello circolare proprio della musica, che nella forma sonata risulta peraltro più esteso che nella semplice forma ABA – il poeta omette lo sviluppo e la ricapitolazione. Limitata alla sola esposizione, articolata in due temi contrastanti con l’aggiunta di un tema conclusivo, la

struttura della sonata appare, nel suo uso poetico, amputata. Una diffusa suggestione musicale è, infine, prodotta dal ricorso al simbolismo musicale che riguarda, non solo i tempi di esecuzione e il suono degli strumenti, ma anche la produzione di compositori quali Haydn e Beethoven³³.

Μουσική τέχνη: l’arte delle Muse

Al pari di quella musicale, la scrittura lorchiana è concepita in vista dell’esecuzione. Questa intenzionalità orale, che come si è visto incide fortemente sul suo linguaggio, non solo è rivelata dai molti indizi che vi si ripercuotono, ma è direttamente espressa dal poeta. Il quale – è cosa nota – nutre una sorta di riluttanza nei confronti della pubblicazione delle sue opere, che preferirebbe destinare alla trasmissione orale dal momento che “la palabra escrita está casi muerta y falta del calor y comunicación”: così si esprime in una lettera del ’33 a Eduardo Rodríguez Valdivieso³⁴ privilegiando la corporeità che la parola possiede quando abita il canale dell’oralità e si configura, dunque, come discorso *in praesentia*.

Molteplici sono le testimonianze sul Lorca *recitador*, sulla sua predilezione a trasmettere oralmente la poesia: per lui – dice Guillén – “publicar no era sino recitar” e il “lector primero – el único a quien él, no el poema, buscaba – no era el lector, sino el oyente”³⁵. Le sue poesie – a parlare ora è suo fratello Francisco – “eran leídas repetidamente entre núcleos de amigos, e incluso en lecturas públicas, antes de ser impresas”³⁶. Si è visto come Lorca preferisca affidare alla recitazione la parola poetica per difenderla dalla “mancanza di calore” prodotta dalla scrittura, che la separa dalla corporeità della voce e del gesto, significanti extralinguistici che, dotati di un alto potere di valorizzazione del linguaggio, concorrono a fondare, per dirla con Zumthor, una polifonia discorsiva. Lorca è ben consapevole del valore espressivo dell’intonazione (grave/acuta), della velocità (rallentamenti, pause, accelerazioni), dell’intensità (tensione/distensione) e del profilo melodico (ascendente /discendente), coefficienti, tutti questi, della rappre-

³³ Per quanto riguarda i poemi valzeristici e l’ispirazione bachiana di *Bodas de sangre* cfr., rispettivamente, M. Hernández, “Musica e memoria: poemi valzeristici (1919-1978)” in AA.VV., *Federico García Lorca nella musica contemporanea*, Quaderni di M/R, 24, Edizioni Unicopli, Milano 1990, pp. 24-45; e Ch. Maurer, “Bach e Bodas de sangre” in *ibidem*, pp. 91-100.

³⁴ *Obras*, VI, p. 1215.

³⁵ J. Guillén, *op. cit.*, pp. XLV-XLVII.

³⁶ F(rancisco) García Lorca, *Federico y su mundo*, Alianza Editorial, Madrid 1990, p. 285.

³² F. G. L., *Prosa inédita de juventud* (a cura di Ch. Maurer), Cátedra, Madrid 1994, pp. 272-277.

sentazione vocale della parola poetica ed evidenziatori della sua musicalità.

Cuando digo voz quiero decir poema. El poema que no está vestido no es poema, como el mármol que no está labrado no es estatua³⁷.

Ed egli gioca con le parole come se fossero un *acordeón*, dice Gómez de la Serna. Chi l'ha sentito recitare ricorda la carica seduttiva della sua voce, una voce "más bien grave y en verdad arrebatadora cuando decía sus propios versos", rammenta Dulce María Loynaz³⁸. Una voce "ligeramente velada, un poco rota, cálida y llena de matices"³⁹. Una voce "un tanto ronca, nerviosa, viva", che Lorca imponeva aiutandosi con "los brazos que agitaba" e con "los ojos negros que fulguraban o reían"⁴⁰. Ecco, il gesto. Che si aggiunge per completare e chiarire la parola, oppure per scandire il ritmo. E Lorca, che arriva a dire che la parola è "siempre con menos pasión expresiva que un gesto"⁴¹, era, secondo le testimonianze, un maestro nell'accompagnamento gestuale dell'atto linguistico, come ricorda Rafael Alberti quando dice che egli scandiva "el ritmo de los versos con sus manos, de manera casi ritual"⁴².

Orbene, nel concepire la poesia come evento performativo, Lorca rivendica l'unità tra i moduli verbali, vocali e mimici che l'affermazione della parola scritta, affidata al segno grafico e alla lettura silenziosa, ha disgregato. Del resto il *duende*, che non è sublimazione dei sensi ma intensità sensoriale (è, infatti, sanguigno – "[...] hay que despertarlo en las últimas habitaciones de la sangre" – e tellurico – "[...] sube por dentro, desde las plantas de los pies"), ha bisogno di fisicità, di un corpo vivo, per questo le arti più esposte a riceverlo sono la musica, la danza e la poesia orale, che è parola esaltata dalla somatizzazione gestuale e vocale dei suoi valori ritmici ed espressivi⁴³.

Per volgere a una conclusione, il dialogo tra le arti percorre, nel caso di Lorca, una direzione multipla, giacché si esprime non solo nella trasposizione dell'ispirazione da un linguaggio all'altro (allorché, per esempio, il poeta affida al disegno la "emoción manida" di una poesia) e nella collaborazione tra le arti (allorché il poeta si cimenta in forme intrinsecamente plurilinguistiche,

come il teatro), ma anche nella loro contaminazione, che si traduce nel trasferimento di tecniche da un ambito all'altro, come nel caso esaminato del trattamento musicale del testo poetico, che si è fatto derivare, in parte, dalla sensibilità orale del poeta.

Dotata, così, di un'intrinseca musicalità, la scrittura lorchiana rivendica la sua autonomia espressiva rispetto al canto:

Mi obra es musical. Por eso el que quisiera ponerle música comería un disparate. La música está en el ritmo de los movimientos, del diálogo que a veces termina, naturalmente, en canto⁴⁴.

Ma proprio perché concepita, orficamente, come canto, la poesia di Lorca si presta a essere musicata recuperando l'originaria unità tra *logos* e *melos*⁴⁵, come dimostra il repertorio dei molti *cantaores* che a tutt'oggi la cantano nell'incapacità di viverla diversamente.

Elenco delle abbreviazioni:

| | | | |
|------|-----------------------------------|------|----------------------------|
| C: | Canciones | DT: | Diván del Tamarit |
| Li: | Llanto por Ignacio Sánchez Mejías | LP: | Libro de poemas |
| PCJ: | Poema del canto jondo | PLJ: | Poesía inédita de juventud |
| PNY: | Poema en Nueva York | PC: | Primeras canciones |
| RG: | Romancero gitano | S: | Suites |
| SI: | Suites inéditas | | |

⁴⁴ "Esta noche estrena Lola Membrives *La zapatera prodigiosa*", intervista rilasciata da F. G. L. a *Crítica*, I-XII 1933, Buenos Aires, in *Obras*, VI, pp. 596-598. Analoga è la rivendicazione operata da José Bergamín: "La poesía tiene su música, como la pintura o la música su poesía. ¿Una poesía puesta en música?, se preguntaba Novalis, respondiendo: Más valdría ponerla en poesía. Lo que sea poético sonará. Y sonará con música propia, no prestada. Lo que suena en poesía sigue siendo poesía, no música: canto poético" (*El canto y la cal en la poesía de Rafael Alberti* in "La Gaceta literaria", n. 54, marzo 1929, ora in *Prólogos epilógicos*, a cura di N. Dennis, Pre-Textos, Valencia 1985, p. 53).

⁴⁵ Come è noto, nella Grecia antica il termine Μουσική indicava "un insieme di espressioni artistiche diverse (poesia e musica, in cui spesso si aggiungeva la danza) armonizzate in un unico componimento, la cui pubblicazione avveniva nell'ambito di una performance orale" (cfr. R. Pretagostini, "Mousike": *poesia e performance in I greci*, a cura di S. Settis, 2, III, Einaudi, Torino, p. 617). Venuto meno in ambito colto nel Medioevo, questo connubio interartistico per il quale la poesia si dà come opera di canto è a tutt'oggi in vigore in ambito popolare.

³⁷ Lettera a Jorge Guillén del settembre del '26, *Obras*, VI, p. 906.

³⁸ D. M. Loynaz, *Ensayos literarios*, Ediciones Universidad de Salamanca 1993, p. 152.

³⁹ F(rancisco) García Lorca, *op. cit.*, p. 285.

⁴⁰ S. Novo, *Continente vacío*, Empresas Editoriales, México 1964.

⁴¹ *Salutación a los marinos del "Juan Sebastián Elcano"*, *Obras*, VI, p. 409.

⁴² R. Alberti, *Federico García Lorca, poeta y amigo*, Biblioteca de la Cultura Andaluza, Granada 1984, p. 277.

⁴³ F. G. L., *Teoría y juego del duende*, *Obras*, VI, pp. 328-339.