

## DALLA LUNA AL VENTO

### La poesia del *cante jondo* in Federico Garcia Lorca

di Piero Antonaci

Poesia e musica si intrecciano nella vita artistica di Garcia Lorca. Molte sue poesie recano titoli che provengono dalla tradizione musicale, come 'ballata', 'canzone', 'capriccio', 'danza', 'madrigale', 'notturmo', 'preludio', 'serenata', 'suite', 'variazione'. Nel suo canzoniere troviamo poesie dedicate alla chitarra, altre a musicisti come Debussy, Falla, Albeniz, o *cantaores* come Silverio Franconetti. Lorca studia sin da piccolo chitarra con una zia e pianoforte con l'allievo di Verdi, Antonio Segura. Il primo libro del poeta andaluso, *Impresiones y paisajes*, è dedicato proprio a quest'ultimo. Inoltre Lorca, che abbandona la carriera di musicista dopo la morte del maestro Segura, ha armonizzato alcuni canti popolari spagnoli, dopo una ricerca durata dieci anni, dimostrando nell'arrangiamento (per voce e pianoforte) anche notevoli capacità compositive.

Ma lo strumento che idealmente accompagna la poesia di Lorca è la chitarra. La chitarra si inserisce, idealmente, tra gli spazi bianchi delle strofe, come tra le *coplas* nei canti gitani. La chitarra, con i suoi chiaroscuri armonici e melodici, con la sua 'fisica' malinconica, è l'ombra delle strofe gitane di Lorca. Due mondi, poesia e chitarra in Lorca si sono incontrati nell'amore per la cultura e la musica gitana, per quel *cante jondo* che continua a custodire, per il poeta spagnolo, l'origine stessa del linguaggio poetico.

#### *Il cante jondo*

Nel 1922 si tiene a Granada lo storico *Festival de Cante Hondo*. Il ventiquattrenne Federico Garcia Lorca è tra i promotori del concorso insieme a Manuel de Falla, Turina, Rafael Alberti, Jimenez e altri. Andrés Segovia è tra i membri della giuria. Nella conferenza che Lorca tiene presso il "Centro artistico" di Granada il 19 febbraio, dal titolo *Il cante jondo*.

*Primitivo canto andaluso* (d'ora in poi "CJ"), il poeta espone gli intenti del Concorso: "l'anima musicale del popolo è in gravissimo pericolo. Il tesoro artistico di tutta una razza sta prendendo la strada dell'oblio. Si può dire che ogni giorno che passa cade una foglia dall'ammirabile albero lirico Andaluso, gli anziani portano nella tomba tesori inestimabili appartenenti alla generazione passata, e la valanga volgare e stupida dei couplés intorbida il delizioso ambiente popolare di tutta la Spagna" ("CJ").

I propositi del Concorso granadino sono dunque quelli di recuperare la tradizione autentica del *cante* gitano e contrastare il suo declino. Il concorso non fermò la decadenza del flamenco, e la chiusura, uno dopo l'altro, dei *cafés cantantes*, i luoghi dove, dalla metà dell'Ottocento, si esibivano i più grandi artisti del *cante*, ma fu il segno di una attenzione ad alti livelli verso un fenomeno, musicale e culturale, destinato, già dal secondo dopoguerra, a conoscere un periodo di rinascita e di rivalutazione, con la pubblicazione di studi etnomusicologici, con l'organizzazione di concorsi (a partire dal Concorso di Cordova del 1956), con la nascita di cattedre di flamencologia, con la diffusione di documentari televisivi, e, stimolata da tutto questo rinnovato interesse culturale, con la ricomparsa sulla scena di grandi artisti come Camaròn, Morente, Paco de Lucia, fino alle nuovissime generazioni e alle nuove interessanti contaminazioni (così proprie del flamenco) del cosiddetto *flamenco-fusión*. (cfr. sull'argomento N. CANDELORI – E. FIANDROTTI DÌAZ, *Il Flamenco*, Milano, Xenia, 1998).

Nella conferenza del 19 febbraio del 1922 (da cui sono tratte le citazioni che seguono), Garcia Lorca ricostruisce, innanzitutto, la genesi del *cante jondo*, cominciando col distinguere tra *cante jondo* e flamenco: "Le differenze essenziali tra il *cante jondo* ed il flamenco consistono nel fatto che l'origine del primo la si debba cercare nei primitivi sistemi musicali dell'India, ossia, nelle prime manifestazioni di canto, mentre il secondo, conseguenza del primo, può dirsi che prende la sua forma definitiva nel secolo XVIII" ("CJ"). Il *cante jondo*, afferma Garcia Lorca, è antico quanto il linguaggio, è un canto primitivo, il più vecchio d'Europa. Secondo Manuel de Falla, continua Garcia Lorca, la *siguiriya* gitana, canzone tipo del *cante jondo*, ha conservato questa antichità orientale in tutta la sua purezza: "La *siguiriya* gitana incomincia con un grido terribile, un grido che divide il paesaggio in due emisferi ideali. È il grido delle generazioni morte, l'acuta elegia dei secoli scomparsi, è la patetica evocazione dell'amore sotto altre lune e altri venti" ("CJ").

Il grido con cui comincia la *siguiriya* attraversa lo spazio e il tempo di quella separazione originaria, è un ponte lanciato tra due terre, un ponte che non arriva a colmare la distanza. La terra d'origine rimane irraggiungibile. Il grido è un grido che separa il presente dalla sua origine, lo scinde tra realtà e apparenza, divide l'anima dal corpo, l'essere dal non essere, estendendosi

fino a voler fare di tutto il mondo una terra di passaggio, un luogo diviso dalla sua origine, un esilio senza fine. E' il "sentiero senza fine" che Garcia Lorca, "lirico incurabile", comincia a percorrere a ritroso, con la sua poesia, alla ricerca di quelle "altre lune e altri venti", che hanno accompagnato il lungo esilio gitano, il lungo processo di allontanamento dalle loro terre orientali, e che simbolicamente diventa, per Garcia Lorca, il lungo esilio del linguaggio e la lunga amnesia che lo separa dalla sua origine.

Lorca vuol percorrere, a ritroso, quel sentiero, per raccogliere, lungo il cammino, i frammenti sparsi di quell'origine, dispersi dall'oralità nomadica, e quindi frammenti da immaginare, impressioni da reinventare. La poesia di Federico Garcia Lorca è un cammino a ritroso lungo quel sentiero che dall'Oriente, passando per tutto il Mediterraneo, ha condotto i gitani in Andalusia: "un sentiero privo di incroci, che terminava nella fonte pulsante della poesia 'infantile', il sentiero dove morì il primo uccello e si riempì di ruggine la prima freccia" ("CJ"). E' questo che fa di Garcia Lorca un poeta viaggiatore. Per lui la poesia è profondità dentro cui calarsi alla ricerca di un impossibile *hondo*, di un irraggiungibile *fondo*, identificato con il gitano canto profondo, *cante jondo*, fondo "più di tutti i pozzi e tutti i mari che avvolgono il mondo, molto più profondo che il cuore che lo crea ogni volta e la voce che lo canta, perché è quasi infinito. Proviene da razze lontane, attraversando il cimitero degli anni e le fronde dei venti avvizziti. Arriva dal primitivo pianto ed il primo bacio" ("CJ"). Proprio in quegli anni e in quei giorni, Garcia Lorca andava componendo le sue *Poesie del cante jondo*, pubblicate poi nel 1931 a Madrid.

Parlare del *cante jondo*, nella conferenza del 1922, significa, dunque, per Garcia Lorca, alludere al linguaggio stesso della poesia e della sua poesia, alla fonte stessa di quel linguaggio: "Il *cante jondo* si avvicina al cinguettio dell'uccello, al canto del gallo ed alle musiche naturali del bosco e della fonte". Non si trattava, dunque, di parlare solo di un recupero di tradizioni e identità, collettive e soggettive, messe in pericolo, ma si trattava anche di parlare di se stesso, della sua poesia, della fonte 'ingenua' della sua ispirazione.

Il *cante jondo*, scrive Garcia Lorca in quella conferenza, nasce dall'incontro tra la musica gitana e quella andalusa. I gitani arrivano in Andalusia, terra di mescolamenti di sangue e di confini, nel 1400, provenienti dall'India, da dove fuggono a causa delle persecuzioni del Gran Tamerlano. "Camminatori della pianura", come li definisce Garcia Lorca, i gitani raccolgono, contaminano, si lasciano contaminare, dal percorso, dai luoghi, dalle chiese, dai minareti. Il loro nomadismo è stato anche un nomadismo musicale, che ha accolto diverse tradizioni, da quella greco-bizantina a quella araba. Stanzandosi in Andalusia, afferma Garcia Lorca, i gitani

unirono le vecchie tradizioni del canto, del ballo e della musica andalusa con la loro tradizione orientale, dando origine al *cante jondo*. L'ultimo fiore raccolto dai gitani fu, dunque, quello andaluso. "Sono queste genti erranti ed enigmatiche che danno forma definitiva al *cante jondo*" ("CJ"). Si tratta di un canto, afferma Garcia Lorca, che esisteva già in Andalusia, e che i gitani hanno risvegliato dal suo sonno germinale. Essi diventarono così gli interpreti del folclore andaluso, dei canti, delle musiche, delle danze, delle tradizioni andaluse. Per questo popolo di nomadi, musicisti e allevatori di cavalli, fu congeniale, istintivo, raccogliere e interpretare una tradizione, come quella andalusa, così variegata e stratificata da secoli di sovrapposizioni culturali (dai Fenici ai Greci, ai Romani, dai Vandali ai Visigoti, ai Bizantini, agli Arabi, agli Ebrei, ai Cristiani).

Dall'incontro tra lo stile andaluso, non gitano (*payos*) del *cante* e lo stile gitano, nascerà, poi, nell'Ottocento, il flamenco, termine legato al nomadismo come dimostra la sua derivazione dall'arabo *felag* (contadino) e *mengu* (errante, fuggitivo).

Al *cante jondo*, sottolinea Garcia Lorca, si sono ispirati autori non spagnoli come Glinka, Rimsky-Korsakov e soprattutto Debussy, e, naturalmente, gli spagnoli Granados, Albeniz fino a Falla, per proseguire con Adolfo Salazar, Roberto Gerard, Federico Mompou, Angel Barrios.

Nella conferenza Lorca mette in risalto "le coincidenze" che Falla ha rilevato "tra gli elementi essenziali del *cante jondo*, e quelli che ancora si trovano in alcuni canti dell'India" e in particolare la "disarmonia, come mezzo modulatore; l'uso di un ambito melodico così ristretto, che raramente oltrepassa il limite di una sesta, e l'uso reiterato e perfino ossessionante di una stessa nota, procedimento che è proprio di alcune formule di incantesimo" ("CJ").

Il *cante jondo* conserva, dunque, dentro di sé, un'anima orientale atonale, un'anima *ondulare*: "una meravigliosa ondulazione della bocca che rompe le celle sonore della nostra scala temperata, che non rientra nel pentagramma rigido e freddo della nostra musica attuale, e apre in mille petali i fiori ermetici dei semitoni" ("CJ"). Le dissonanze, le ondulazioni provenienti dalla tradizione indiana, orientale, si sono distese sulla scala temperata andalusa, occidentale, adattandosi, ma al tempo stesso forzandola continuamente.

Questa occidentalizzazione del canto gitano avviene soprattutto grazie alla chitarra. Sul suo diapason tonale si distendono quelle ondulazioni. Ma la musica che ne scaturisce non è più musica tonale. La tonalità è irrimediabilmente contaminata. La chitarra, come vedremo più avanti, si

presta al gioco, fino a diventare, a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, lo strumento elettivo del flamenco.

La tipicità (e quella stessa modernità che tanto impressionò Debussy) del *cante jondo* e poi del flamenco sta proprio in questa tensione tra una musica che vorrebbe seguire il suo cammino *ondulato*, nomadico, orientale per perdersi, dissiparsi, orizzontalmente, fuori dal pentagramma, (come forse inconsciamente desidera ogni viaggiatore), e una geometria formale, circolare, che cerca di imbrigliarla, di trattenerla, di sedurla offrendole i fiori aperti dei suoi semitoni. Terra “di cardi e pietre di confine” (García Lorca, *Duende. Teoria e gioco*, conferenza del 1933, d'ora in poi “DTG”), terra di fusioni e di mescolamenti, “di lotta e dramma del veleno d'oriente dell'andaluso con la geometria e l'equilibrio imposti dal romano, dal betico” (García Lorca, conferenza del 1926 sul poema *Romancero gitano*), l'Andalusia offre a quella musica il terreno ideale su cui far fiorire le ondulazioni del *cante*.

Quei poemi riescono, in quella terra, a conservare l'ideale nomadico, a nutrirlo di illusioni, di pianure, di attraversamenti orizzontali, di visioni che si perdono tra la sierra e il mare. “Le vere poesie del ‘cante jondo’ non sono di nessuno, galleggiano nel vento come spiriti d'oro e ogni generazione li veste di un colore diverso, per abbandonarli a quelle future. I veri poemi del ‘cante jondo’ stanno in sostanza, sopra una banderuola ideale che cambia direzione con l'aria del Tempo” (CJ). Pur prigionieri del sistema temperato, i poemi del *cante jondo* trovano, in Andalusia, e, afferma Lorca, solo in Andalusia (nonostante la presenza di gitani in molte altre parti d'Europa e della Spagna) una rete geometrica dalle maglie sufficientemente larghe, sufficientemente corrose dall'esposizione al vento marino delle contaminazioni, per potersi liberamente *ondulare* al loro interno: “Non c'è nulla di più delicato di un ritmo, base di ogni melodia, né nulla di più difficile di una voce del popolo che dà a queste melodie terzi di tono e quarti di tono che non sono segnati sul pentagramma della musica costruita” (F. GARCÍA LORCA, *Prose*, a c. di C. Bo, Firenze, Vallecchi, 1954, p. 64, d'ora in poi “P”)

### ***La poesia del cante jondo***

Lorca è stato, intimamente, un poeta gitano, un poeta dall'anima gitana, un poeta di viaggio. Carlo Bo, in questo passo, disegna puntualmente il profilo dell'autore spagnolo: “Lorca non è mai stato un poeta, uno scrittore da officina, non ha mai sostato a lungo in una biblioteca ideale e lo si vede

male seduto a un tavolo. E' il tipico scrittore in viaggio, fra l'improvvisazione e la recitazione. Anche qui le testimonianze confermano la bontà di queste supposizioni: Lorca aveva bisogno di leggere o recitare, doveva avvolgere di sangue le sue parole. Come siamo lontani da Jimenez, che pure è uno dei suoi maestri: la poesia per Jimenez era soprattutto evaporazione delle scorie, era ricerca del puro e dell'indispensabile. Lorca ci buttava dentro tutto" (C. Bo, *Introduzione* a F. G. Lorca, *Opera poetica*, Milano, Guanda, 1978, p. XIII, d'ora in poi "OP"). Al tempo stesso Lorca ama perdersi, ama allontanarsi. Viaggiare è per lui viaggiare fuori strada: "Tutti i viaggiatori – scrive - sono fuori strada" (in "P"). Per conoscere veramente l'Alhambra di Granata, Lorca suggerisce, prima ancora di visitare le sale, di assaggiare il dolce al miele di Zafra o le torte *alajù* delle monache in modo da gustare il sapore del palazzo "quando era vivo" (in "P").

Poeta della lettura, della recitazione, poeta del viaggio, poeta che raccoglie dal cammino e che butta dentro tutto, poeta che ama perdersi e che avvicina i luoghi dai punti più distanti, Lorca è essenzialmente il poeta del *cante jondo*. Il *cante jondo* gli va incontro, come l'Andalusia è andata incontro ai gitani. Il poeta spagnolo si lascia contaminare, si lascia dissociare, si lascia aprire a metà dall'urlo della *siguiriya*. La sua poesia riproduce le dissonanze del *cante jondo*. La loro origine è etnica. Come Debussy, Lorca cerca il nuovo guardando fuori dalla tradizione musicale europea, così il bisogno del nuovo che si fa avanti nelle avanguardie letterarie e artistiche europee, viene risolto da Lorca in maniera per così dire, regionale, sapendo bene al tempo stesso quanto universale e cosmopolita sia quello spirito gitano e andaluso che lo ispira (nella raccolta *Poeta a New York* del 1929 i negri prenderanno il posto dei gitani).

Nel *cante jondo* si esprime la storia di un popolo, storia non scritta, anzi neppure storia ma sentimento storico, lamento storico. Nella voce roca del *cante* ci sono i rumori delle persecuzioni, dell'emarginazione, il rumore degli spostamenti e degli sradicamenti. La parola del *cante jondo* è una parola gestuale, come gestuale, teatrale è la poesia di Lorca. Con il *Poema del cante jondo* quella profondità orale andalusa e gitana ebbe, per la prima volta, una scrittura, e il *Poema lorchiano* si offriva come punto di arrivo di quelle peregrinazioni, luogo poetico stanziale per farsi accogliere e farsi raccogliere.

Lorca identifica la profondità del *cante* con l'anima stessa del canto flamenco: il *duende*. Così scrive nel 1933 nella conferenza *Il duende. Teoria e giuoco*: "Questi suoni oscuri sono il mistero, le radici che affondano nel limo che tutti noi conosciamo, che tutti ignoriamo, ma da dove proviene ciò che è sostanziale nell'arte. Suoni oscuri disse il popolano spagnolo, e in ciò

concordò con Goethe che, parlando di Paganini, ci fornisce la definizione del *duende*: «Potere misterioso che tutti sentono e che nessun filosofo spiega» (“DTG”). Il *duende*, demone dionisiaco, ama “il bordo, la ferita” (“DTG”). Il bordo delle peregrinazioni, ai margini della storia; la ferita di una storia che è diventata storia di erranza, storia di accumulo di memorie precarie e mobili, che devono necessariamente essere lasciate dietro, essere abbandonate sul percorso. Storia che non si lascia raccogliere e archiviare. L’accumulo orale, l’archivio di tutte le cose viste e vissute, le “altre lune e gli altri venti”, diventa perciò il *cante*, e la profondità del *cante* è la stessa profondità della storia. Si tratta di una profondità romantica (nel senso di profondità storica e al tempo stesso *quasi* infinita, e d’altra parte il flamenco si afferma come forma di identità etnica proprio nell’età del romanticismo e della riscoperta delle tradizioni nazionali e popolari che caratterizza la cultura europea nei primi dell’Ottocento), si tratta cioè di una profondità orale, e perciò stesso senza parole.

Lorca è poeta di musa, anzi poeta di *duende*, poeta *jondo*, adialettico e antimoderno. La sua profondità è profondità arcaica, profondità *geografica*, concreta, spaziale prima ancora che temporale. La poesia di Lorca è una poesia che torna indietro, sui sentieri erratici della storia, per raccogliere i silenzi e i rumori, le notti e i giorni, gli sguardi verso gli orizzonti, e tutto quello che sul cammino è stato abbandonato, senza lasciare traccia. Come scrive Carlo Bo, Lorca è poeta che raccoglie tutto quello che incontra sul cammino. A ciò aggiungiamo che il viaggio di Lorca, il viaggio da cui va raccogliendo gli scarti e i residui, è un viaggio a ritroso, indietro verso i luoghi dove la storia è passata lasciando poche e deboli tracce. E’ la stessa urgenza di salvare quelle tracce che lo spinge a farsi promotore del concorso granadino sul *cante jondo*.

Così è la poesia di Lorca, poesia mimetica, gestuale, che deve lottare contro le amnesie dell’oralità. Quanto più Lorca si inoltra sui sentieri dei gitani, alla ricerca dei pezzi sparsi di una mitica lingua originale, di una lingua-musica, tanto più la sua poesia si fa gesto, si dissocia, si fa dissonanza. I piani si sovrappongono, si stratificano, si sommano senza mediazioni.

Nel *Libro de poemas* (1921), precedente alle prove poetiche mature, la poesia si trascina ancora sotto il peso della lingua, della proposizione, del discorso. L’immagine si articola, si dipana, grammaticalmente. Le figure retoriche sono ancora troppo grammaticali, e ciò a danno del loro potere evocativo. Lorca allunga la frase, troppo, finché non trova la chiusura della metafora. La frase prevale sul verso. La lingua prevale sulla parola. Il discorso prevale sull’immagine. L’immagine è, qui, costruita sul discorso, la struttura interna dell’immagine è il discorso, la proposizione. Ma le immagini traboccano fuori del discorso, la loro eccedenza barocca è

incontenibile, il discorso, che le produce e le sostiene, non riesce a trattenerle. La natura barocca di questa poesia consiste nell'eccedenza dell'immagine rispetto alla frase. La frase rincorre l'immagine, cercando di circoscriverla, di chiuderla, nello spazio della retorica. Ma c'è sempre un pezzo di immagine che va oltre, che si allunga, per inerzia, oltre la frase. La prima poesia di Lorca soffre in questa condizione di lotta tra la frase e l'immagine. Le immagini, le parole, soffrono i legami ipotattici, le costruzioni sintattiche.

La poesia di Lorca, invece, trova il suo proprio linguaggio quando la frase si lascia contaminare dalle immagini, quando la frase, come il *cante*, diventa ondulare, e le cose in essa contenute *debordano* come note fuori dal pentagramma. Il poeta può così liberare le immagini dalla retorica, dalla stessa sintassi barocca, lasciandole agire senza rinforzo sintattico-logico, senza l'ansia di doverle sempre giustificare retoricamente. La cosiddetta "ingenuità" di Lorca non è un'ingenuità che precede la razionalità, ma che la segue. E' un'ingenuità successiva alla razionalità, è un'ingenuità post-razionale e non pre-razionale.

L'esperimento retorico, proposizionale, delle prime prove può considerarsi chiuso e superato a partire dal 1921, quando Lorca comincia a comporre il *Poema del cante jondo*. E' questo il luogo tipico della poesia di Lorca. I suoi versi acquistano forza poetica ogni volta che si liberano dalla dialettica frase-parola. Questo movimento accade *ingenuamente*, come sempre nei grandi poeti. Non è cercato, non è premeditato, ma è il frutto di una evoluzione naturale della parola poetica. La sua struttura sovrabbondante, il suo peso onirico, fa cedere spontaneamente l'impalcatura fraseologica. Il discorso, dopo il *Libro de Poemas*, collassa, implode, sotto lo stesso peso metaforico, retorico, delle immagini. Non regge alla proliferazione onirica. Le immagini, a loro volta, hanno conquistato uno statuto autonomo, una maturità organica tale da poter stare da sole, reggendosi su se stesse, formando da sole un regno, un regno indipendente dal regno del discorso.

Nel *Poema del Cante jondo* gli oggetti hanno, ormai, la loro vita e il poeta la sua. Oggetti e poeta si guardano da lontano, dialogano da lontano, ognuno attore con il suo recitativo. Non sono più, come nel *Libro de Poemas*, fiori, lune, soli, alberi, colori, uccelli, mesi, piante, campi, che concorrono a intrecciare l'anima del poeta. Nel *Cante jondo* l'anima del poeta va per conto suo, è esterna, rispetto al mondo delle cose. Queste sono sempre meno metafore e sempre più cose, non rinviano ad altro, non sono vestite di paramenti allegorici, non sono le forme dell'anima, ma sono forme della realtà. Il poeta del *Cante jondo* è un poeta che descrive in maniera realista un mondo surreale. La sua poesia diventa sempre più mimetica, non cerca forme metaforiche per l'anima, ma ne imita il movimento. E il movimento



dell'anima, nel *Cante jondo*, è ripetitivo. La poesia lo accompagna con ritornelli e ripetizioni. Ma anche il *refràn* sembra venire da fuori, come da un cerchio di danze gitane, prestate, al poeta, da una carovana di passaggio. Gli oggetti, i luoghi, le persone del *Cante jondo*, diventano cantabili, ripetibili come ritornelli, hanno, cioè, una storia per conto loro, una storia descrivibile da tutti i punti di vista, hanno una spazialità reale, tridimensionale, e possono, quindi, essere manipolati liberamente.

Non era così per il *Libro de Poemas*, scolpito come un bassorilievo sul corpo e sull'anima del poeta, pieno di oggetti privi di movimento perché impediti dalla eccessiva vicinanza tra la voce poetica e la materia poetica. Lì, ad ogni verso, avveniva un incontro, voce e materia si ostacolavano a vicenda. Qui, nel *Cante jondo*, la materia non è più rappresentazione esterna di un mondo poetico, ma mondo poetico *tout court*, e sta, in rapporto al poeta come il quadro in rapporto allo spettatore. Ha, cioè, una sua autonomia figurativa. Il poeta può, così, girare intorno alla materia stessa che egli ha evocato e, a sua volta, può sentirsi libero di descriverla senza l'ossessione di vedersi riflesso.

Terra di congiunzione tra oriente e occidente, estremo lembo occidentale e orientale, la penisola iberica vive senza mediazioni i due mondi. Nella sua musica ciò si esprime attraverso imprevedibili amnesie narrative, imprevedibili incoerenze. Passaggi incondizionati da oriente a occidente. Non c'è tempo per le mediazioni. La penisola iberica è terra di inizio, e l'inizio è, per sua natura, ingenuo, come una poesia adolescenziale.

L'ingenuità è l'essenza stessa della poesia di Lorca. Non si tratta di una ingenuità individuale, ma del modo di essere di una cultura. La poesia di Lorca ha la razionalità dell'inizio, è il punto di confluenza di due mari, di due mondi, e deve muoversi perciò in una materia originaria, dove gli opposti sono ancora indistinti. Sono adolescenziali, in Lorca, gli improvvisi cambiamenti di umore, e quindi di verso e di strofa.

La poesia di Lorca non è fatta per il discorso, non regge a lungo alla centralità del verbo. Quando il verso diventa proposizione, quando le parole inseguono i pensieri, finiscono per non raggiungerli, finiscono, pardossalmente, per allontanarli. Quando Lorca procede per gradi metaforici, subordinando le immagini alla loro stessa costruzione, allora mette in luce il lato debole della sua poesia, indebolisce paurosamente la sua natura, la sua indole poetica, scoprendo le carte, disperdendo la sua forza metaforica.

Quando, invece, come nel *Poema del cante jondo*, Lorca toglie potere alla costruzione metaforica, quando non ha più soggezione nei confronti della

logica e della genesi stessa delle sue metafore, del suo potere sulla lingua, allora la sua poesia esprime tutta la sua forza, agisce senza esporsi, produce senza dispendio, crea senza fatica. Liberando la lingua dalla gabbia della sintassi metaforica, Lorca costruisce il suo mondo linguistico su basi completamente nuove, vale a dire su basi esclusivamente poetiche, fissando solidamente la poesia sul potere evocativo della parola, e non più su quello discorsivo, barocco, della metafora. I suoi versi non hanno più timore di essere impossibili, di essere incoerenti, di perdersi, di cadere senza essere più salvati dalla rete della frase. I versi del Lorca maturo hanno sciolto ogni vincolo e ogni debito nei confronti dell'oggettività storica e sociale della lingua, e hanno ormai trovato la strada per uscire, per così dire, dalla cittadella linguistica, per avventurarsi e allontanarsi sapendo di mettere a repentaglio, ad ogni parola, la propria stessa esistenza.

E' proprio quando Lorca si ribella alla razionalità, che egli riesce meglio a controllare, razionalmente, il potere analogico delle parole. Quando la sua poesia mima la danza, i movimenti rituali, ripetitivi, ossessivi, dell'animo, ma con un movimento studiato, equilibrato, e quando la mimesi è tenuta, guidata, controllata dal verso, dal ritmo, dal suono; quando la poesia trova la *sua* propria razionalità, fondata sulle *sue* regole, è allora che la poesia di Lorca esprime tutte le sue possibilità, spingendo al limite ogni sua potenzialità. E' qui che la poesia di Lorca trova la sua strada.

Lorca trova la sua propria vena poetica quando si svincola da ogni ansia di costruttivismo retorico per assumere il movimento iterativo, ripetitivo, frattale dell'arabesco gitano. Quando le immagini cominciano a proliferare ma obbedendo a un legge di proliferazione interna, fondata sulla loro stessa inerzia iterativa. I passaggi non sono più dialettici, proposizionali, mediati, non sono neanche più passaggi, ma accostamenti, coordinazioni tra elementi diversi per i quali lo spazio poetico viene dato come spazio comune, luogo comune di appartenenza.

In questo consiste la ibericità della poesia di Lorca. Sotto lo spazio romanico o gotico di un arco si distende l'affresco di una fitta geometria arabesca. La narritività diventa iterazione, litania, il racconto perde la sequenzialità storica fino a irrigidirsi in un movimento mimetico ripetitivo. La poesia di Lorca è questa resa della mediazione, di fronte a un oriente e un occidente che si mescolano, eccedendo l'uno sull'altro. La loro mescolanza sfugge a qualsiasi dialettica fenomenologica. E' solo quando Lorca accetta che il luogo eletto della propria poesia è fuori dal movimento logico dello spirito, fuori dalla dialettica (mittel) europea hegeliana, solo allora la sua poesia diventa (hegelianamente) autocoscienza della propria solitudine, come una coscienza infelice. Una solitudine di *finis terrae*, di terra limitale, di terra iniziale, dove oriente e occidente cominciano,

insieme, e dove ognuno è solo una parte. E' qui che la poesia di Lorca si incontra con l'anima stessa del luogo da cui era nata.

La libertà di movimento della poesia del *Canto Jondo* ha in comune con la musica e la danza del *cante* gitano il fatto che la libertà di ogni elemento della composizione è una libertà adialettica, estremamente contingente; e come il percorso del gitano, essa non ha decisioni, non ha motivazioni se non se stessa: "Tu chi sei? / Un gitano. / E che cos'è un gitano? / Qualsiasi cosa" (*Scena del tenente colonnello della guardia civile*, in "PCJ")

Così diventa una strana fenomenologia, quella del mondo poetico di Lorca. Si salta da gennaio a marzo, prima marzo e poi gennaio: "Marzo, passa volando. / E Gennaio continua in alto" (*Ritornello*, in "PCJ"); "Che salto fa il mio sogno / dalla luna al vento ... Fin da marzo, io vedo / la fronte bianca di gennaio" (*Orto di marzo*, in "PCJ"). Questo mondo di opposizioni adialettiche, di opposizioni che si guardano da lontano, accompagnerà sempre la poesia di Lorca: "Niente di più poetico e terribile della lotta dei grattacieli con il cielo che li sovrasta" (da una intervista a Garcia Lorca, in "OP", XII). E' un mondo di opposti, dove "immagini astronomiche" si mescolano "con insetti e fatti volgari" (Lorca, conferenza su *Romancero gitano*, in "OP" p. 531); ma si tratta di opposti liberati dalle opposizioni, di opposti separati da una lunga amnesia.

Dalla luna al vento si estende un lungo vuoto mentale, una perdita di memoria che spazia intorno al sentiero che da oriente conduce a occidente, dove i camminatori della pianura hanno camminato, raccogliendo il loro cammino nel *cante*. "Colui che cammina / si dimentica / e chi si ferma / sogna". (*Corrente*, in "PCJ"). L'urlo della *siguiriya* si abbatte sulla dialettica, separa l'universo in due emisferi manichei, inconciliabili. Sole e luna, giorno e notte, caldo e freddo, vita e morte, le classiche opposizioni dei canti gitani, danzano liberamente sui versi e sulle corde della chitarra. Le opposizioni stesse cadono, diventano impossibili, diventano salti, come dalla luna al vento, fuori da ogni possibile dialettica. Da una strofa all'altra lo spazio bianco è uno spazio che cancella, è un bianco senza memoria, un salto nel vuoto. E' lo spazio separante aperto dall'urlo della *siguiriya*.

Ma questa libertà di movimento delle immagini, questa leggerezza dialettica, questa passività e cecità delle une rispetto alle altre, è una libertà apparente. La mancanza di vincoli dialettici tra gli opposti condanna ogni elemento alla solitudine. La poesia da terribile si fa, così, malinconica. E' in questo punto che il *cante*, dopo l'urlo originario cui segue un lungo, amnesico silenzio, incontra la chitarra. E' qui che l'universo diventa malinconico, è qui che il *cante* prende la chitarra, spinto dal bisogno consolatorio del corpo di toccare il suono (*tocar*, in spagnolo, suonare). E la

chitarra ha con il corpo questa vicinanza, senza intermediazioni, senza dialettica tra le mani e il suono, tra la carne dei polpastrelli e la carne delle corde. E' qui, nel *Cante jondo*, che la presenza della chitarra si fa sempre più viva. Essa, silenziosamente, accompagna i versi come l'ombra stessa di ogni strofa. O è forse la chitarra che, come un "grande albero si ripara / dietro parole di canzoni" (*Stagno, canzone finale*, in "PCJ"). *La chitarra, Le sei corde, Indovinello della chitarra*, sono le tre poesie che Lorca dedica, nel *Poema del cante jondo*, allo strumento simbolo del flamenco.

### ***La chitarra del cante jondo***

La musica gitana (e poi la musica spagnola e ispano-americana che al gitanismo e al flamenco si sono ispirate), ha trovato sulla tastiera della chitarra, sulla sua grammatica, il mezzo espressivo congeniale, assoluto, per esprimere la propria natura. Improvvise rotture dell'ordine logico, dell'equilibrio formale, imprevedibili deviazioni, la poesia di Lorca è una poesia chitarristica, è una poesia di corde tese ("tre di carne e tre di seta" (*Indovinello della chitarra*, in "PCJ") su cui danzano i versi.

La logica narrativa ha improvvisi vuoti di memoria, come passaggi armonici ingiustificati, come se nel discorso si introducessero per alcuni istanti elementi estranei, frammenti vaganti di altri mondi poetici. Questi passaggi avvengono per semplice accostamento. La scala simbolica, armonica, che li lega è stata buttata via e avrebbe anche poco senso ricostruire un percorso. La continuità è interrotta come dall'intrusione di un altro poeta, come se la poesia fosse stata scritta a più mani. Ma la continuità non è mai persa di vista, il poeta si lascia sorprendere da improvvise divagazioni, ma si sente la sua lotta per non soccombere alle suggestioni e alle improvvisazioni armoniche.

Ogni poesia ha un compito da rispettare, un titolo da onorare. Sempre più, quindi, la poesia di Lorca ci suggerisce la sua danza sulle corde cristalline della chitarra, sull'arco del diapason, "arco senza bersaglio" (*La Chitarra*, in "PCJ"), lingua senza origine. E' un discorso con digressioni, un racconto con interruzioni, dove elementi irregolari si sono scavati un posto nel percorso. La grammatica della chitarra, i suoi tasti, le sue corde, i loro rapporti armonici, sono un potenziale racconto senza difese, aperto a improvvise incursioni esterne. Nella poesia di Garcia Lorca ci sono immagini che non sanno aspettare, e in questo, propriamente, consiste il carattere ingenuo, adolescenziale, della sua poesia. Aggiungiamo, per l'appunto, l'aspetto chitarristico della sua poesia.

La chitarra è l'ombra accompagnatrice di questa poesia così come lo è del *cante jondo*. La tastiera della chitarra invita a salti che aggirano le regole, invita a scoprire dissonanze fondate sul puro potere evocativo, sulla pura espressività. Lorca si avventura nel regno iper-espressivo che si è aperto, cercando colori, forme, immagini, sui tasti più impensabili e lontani. La poesia matura di Lorca non ha un centro, non cerca un centro. Essa ha, invece, la tensione ad allontanarsi e a perdere il centro, resistendo al potere attrattivo e accentrativo del verbo. E' questa la lotta segreta che noi non vediamo, ma che si svolge dietro ogni verso, dietro ogni strofa.

In una romanza con lacune, *Burla di don Pedro a cavallo (romanza con lacune)*, Lorca scrive di un "Sogno concreto e senza guida / di legno di chitarra" (in "PCJ"). La chitarra sembra qui, nell'immagine di Lorca, un sogno senza guida, un sogno di legni, un galleggiamento senza meta. La chitarra invita a un percorso senza guida e con lacune. La grammaticità della chitarra consiste proprio nella strutturale riluttanza di questo strumento a piegarsi alle regole, sempre molto vicina, per sua forma e costituzione, al confine da cui continuamente deborda. Essa, nella sua storia di mescolanze, latine, moresche, gitane, si è adattata a tutti i percorsi, ha saputo contaminarsi e perdersi. E' per questa sua intima costituzione, per questa affinità di destini, che i gitani andalusi l'hanno subito presa nel loro cerchio.

Con le sue 'caselle' bianche e nere, il pianoforte ci suggerisce una logica, un gioco con delle regole. Più difficile risulta percepire un sistema di regole gettando un'occhiata profana e distratta sulla tastiera di una chitarra. Segovia diceva che la chitarra è uno strumento facile all'inizio, ma difficilissimo quando lo si approfondisce.

La chitarra, poi, fa pensare ai viaggi, i tastini si susseguono dal capotasto alla buca come se a guardarli fosse lo sguardo malinconico di un viaggiatore che cammina sulle traverse ferroviarie. Dal capotasto al ponte, un viaggio di corde per legare due mondi, uno orientale e l'altro mediterraneo, uno arabo e l'altro latino. La chitarra, come la musica, fondamentalemente lega, unisce, contamina, mescola. Legata com'è alla cultura gitana, alla lingua non scritta, la chitarra sembra voler suggerire sempre impressioni di viaggio. Essa non ha mete ben precise, è aperta a tutte le direzioni e non ha ragioni precise (torna ancora in mente il pensiero gitano di Lorca: "Quella strofa / aveva / una farfalla nera / e una farfalla rossa ... Diceva / quella strofa / l'indecisione della mia vita, / fra le due farfalle" (*Strofa*, in "PCJ").

Questa simultaneità, questa mancanza di ragioni sufficienti, queste indecisioni fanno della chitarra uno strumento malinconico per natura. La struttura di questo strumento è 'fisicamente' malinconica. Possiede la

malinconia dell'indecisione. E questa elezione per la malinconia ne fa uno strumento privilegiato per le risonanze e i fregi. La sua rosa intarsiata intorno alla buca è sempre molto simile ai bordi di un pozzo, avvicinandosi al quale ogni più piccola contingenza, ogni più elementare particella può rifrangersi in arabeschi. In queste profondità si perde lo sguardo malinconico del viaggiatore, che incapace di prendere una direzione (come Lorca, sempre indeciso fra le due strofe), si attarda sul fregio, sulla decorazione sonora.

La narratività melodica della chitarra è sempre molto problematica, sempre sul punto di soccombere ed essere sopraffatta dalle risonanze armoniche. Questa sopraffazione delle suggestioni e delle tentazioni armoniche è indice di una disposizione generale dello strumento alla eccentricità. La chitarra ha un centro armonico, il 12° tasto, la metà del viaggio, il punto della massima risonanza, il punto della dispersione massima dei suoni, il punto della loro massima leggerezza. Il centro dello strumento coincide con il punto della sua massima leggerezza, della massima fragilità del suo equilibrio.

La musica classica spagnola interpreta più di ogni altra la fisica malinconica di questo strumento. Essa gira intorno a un centro debole, parte da un centro che si propaga disperdendosi senza lasciare tracce, e improvvisamente riportandosi al centro senza passare per percorsi obbligati, per decisioni obbligate. La chitarra indugia, per sua natura, sulle risonanze polifoniche. La sua struttura fisica si dona, si arrende, ai molteplici centri polifonici che errano sulla sua tastiera. Le vibrazioni si mescolano come i colori di un paesaggio impressionistico. Nelle composizioni chitarristiche spagnole e ispano-americane la musica non manifesta alcun timore di perdere il proprio centro né alcuna ansia a ritrovarlo. Essa divaga liberamente intorno a una suggestione, intorno a un centro non formale. Qualunque logica essa sottenda, sembra una logica che si offre a qualsiasi attraversamento. L'erranza gitana è nel frastagliarsi dei percorsi armonici e ritmici, nei cambi improvvisi di direzione, nelle brusche interruzioni. La struttura armonica della chitarra si offre, per sua natura, a questa ironica e armonica leggerezza.

Il suono della chitarra, la scrittura compositiva chitarristica e le trascrizioni, sono fortemente legate e condizionate dai limiti costruttivi dello strumento. Nella chitarra si riflette l'agone tra gli elementi opposti della vita sotto forma di contrappunto tra la linea melodica e il commento armonico. La melodia interrompe ed è interrotta dall'accompagnamento. L'una non può che esistere a danno dell'altra. L'una, sulla chitarra, esclude l'altra. Ciò dipende dalla struttura stessa dello strumento: strumento melodico ma non completamente, strumento armonico ma non completamente, la chitarra non sa decidersi sulla sua vocazione.

Nella chitarra il piano armonico si sovrappone, materialmente, a quello melodico. Uno passa sopra l'altro. Le corde passano sopra la tastiera (sopra i suoi cromatismi narrativi), senza toccarla. Il suono nasce dal contatto tra i due piani. Ogni volta che essi si toccano scocca l'illusione di un'impossibile unità. Lo statuto particolare in cui si trova la chitarra, rispetto anche ad altri strumenti a corda, consiste nella sua doppia funzione melodica e armonica, ma anche nella difficoltà a coniugare i due piani simultaneamente. Il piano armonico e il piano melodico rimangono, sostanzialmente, separati, legati, tecnicamente e fisicamente, a due insiemi diversi.

Questo salto, questa dissociazione tra vocazione all'accompagnamento e vocazione alla melodia, che la chitarra classica cerca continuamente di mediare e di superare, si ripropone nel dialogo flamenco tra *cantaor* e *tocador*. L'intervento della chitarra, infatti, avviene, nel flamenco, alla fine di una lunga sequenza (*tercio*) cantata con una sola emissione di respiro da parte del *cantaor*. Questo intervento con variazioni musicali dette *falsetas* serve al *cantaor* per prendere fiato. Come una sorta di interludio tra due strofe, la chitarra interviene quasi a riempire un vuoto di memoria tra due tempi, o a gettare un ponte tra due rive.

La poesia di Lorca, la poesia del *Cante jondo* in particolare, riproduce questa situazione chitarristica. Ogni strofa del *Poema del cante jondo* appartiene a una *superficie semantica* propria, con la sua propria forma e la sua propria inclinatura. Questi piani semantici si sommano, si toccano, ma non combaciano. Il piano melodico viene interrotto dal piano armonico e viceversa: "Dicono che hai una faccia / (balalìn) / da luna piena / (balalàn.) / Quante campane. Senti? / (balalìn) ..." (*Rivierasche (Con accompagnamento di campane*, in "PCJ").

Nella pagina poetica lorchiana, come nella scrittura chitarristica, la coincidenza assoluta, costante, di accompagnamento e melodia è impossibile. L'accompagnamento dà il meglio di sé negli interstizi del racconto, negli istanti in cui il racconto tira il fiato. Esso approfitta delle pause di strofa per prendere il suo legittimo spazio. Ma lo spazio del "balalìn" è uno spazio interstiziale, una fessura tra parentesi, che discretamente ma inevitabilmente dissocia il piano del racconto, sfaccettandolo come un prisma, tagliandolo poliedricamente, come un'interruzione contingente, non voluta, come un rumore che si introduce da fuori. L'unità del racconto viene così disarticolata, ogni parte si rivolge in direzioni diverse, viene disorientata, perde di vista ciò che precede e ciò che segue.

La scrittura lorchiana è, in questo senso, una scrittura chitarristica, in cui il suono si caratterizza per la alternanza 'a salti' tra piano armonico e linea

melodica. Ed è una scrittura che riproduce sin dalla propria genesi, sin dal momento in cui l'immagine stessa viene pensata, la struttura del flamenco, il dialogo agonistico tra *cantaor*, *bailaor* e *tocador*. Gli spazi bianchi tra le strofe, in Lorca, sono spazi incolmabili, amnesie che scompongono asimmetricamente l'unità inconscia del testo. La superficie sonora della scrittura chitarristica presenta la stessa alternanza dialogante e singhiozzante tra linea melodica e piano armonico. La melodia si interrompe, riprende, aggira gli ostacoli, scompare come un fiume sotterraneo, riemerge, per raggiungere, alla fine del suo viaggio, il mare. Il *duende* sopraggiunge proprio quando, miracolosamente, tutti i piani dissociati convergono, provenienti da direzioni e dispersioni diverse. E in quel momento che il mondo tagliato in due dall'urlo della *siguiriya*, si riconnette, ritrovando la sua unità originaria. Il *duende* rappresenta il momento carattico di questa congiunzione, di questa ricostituzione dell'unità. Qui il contatto con la tragedia greca è sorprendente. *Duende* dionisiaco, catarsi (anche terapeutica come in tanti altri esempi di danze mediterranee) silenzio pre-razionale dell'eroe: il *cante jondo*, come un filo, ha intrecciato molte perle dell'oriente e del mediterraneo.

Nella poesia lorchiana del *Cante jondo* gli opposti fluttuano liberamente, uno intorno all'altro. Si può parlare di una fenomenologia 'chitarristica', di una struttura aperta a qualsiasi direzione. La relazione tra i suoni sulla tastiera della chitarra è strutturalmente una relazione aperta. Al cromatismo orizzontale della tastiera si sovrappone l'armonismo verticale delle corde. Un piano orizzontale e un piano verticale si sovrappongono senza sfiorarsi. Questa opposizione visiva, materiale, rimane nelle mani del chitarrista. La sintesi tra questi due piani non avviene nello strumento ma fuori di esso, fuori dal suo bordo. Lo strumento in sé presenta una struttura paradossale, componendosi di una intersezione tra due insiemi matematici diversi: uno aritmetico, lineare, temporale (la tastiera) e uno geometrico, spaziale (le corde). Il primo è dinamico e appartiene alla temporalità, alla melodia, al racconto; il secondo è statico e appartiene allo spazio, alla descrizione, alla poesia. Dalla loro combinazione e sovrapposizione si sviluppa la scrittura chitarristica.

La poesia di Lorca procede con lo stesso passo, il doppio passo di opposizioni che si sovrappongono, rimandando l'una in trasparenza dell'altra, l'una che fa da velo all'altra. Questa sovrapposizione di piani è una costante del mondo poetico di Lorca. Nella poesia *Fregio*, ad esempio, i versi si sviluppano su due colonne parallele, ognuno col suo titolo (Terra - Cielo), fronteggiandosi verticalmente e orizzontalmente. Questa struttura evidenzia la tensione interna al mondo poetico lorchiano: ogni elemento vorrebbe sussistere ed esistere nello stesso tempo e nello stesso luogo di ogni altro.



La tragicità del *Cante jondo* deriva dalla dissociazione stessa tra lo spazio e il tempo, che è propria della storia dei popoli nomadi. E la chitarra, meglio di ogni altro strumento, compendia questa antinomia e questa dissociazione. Essa è diventata il simbolo stesso della musica gitana. Spazio armonico e temporalità melodica, nella scrittura chitarristica, sono, per le caratteristiche stesse dello strumento, due entità dialoganti, che però non riescono mai a coincidere o a incontrarsi pienamente se non nell'annullamento catartico del *duende*. E da questo mancato incontro nasce il suono tragico del *cante jondo*, il suono della cultura e del mondo gitano. E la chitarra, nonostante il lavoro grandioso di Andrés Segovia per liberarla dalla precarietà del gitanismo, rimane sempre sottilmente legata a quel mondo. E proprio da questa sua doppia appartenenza deriva il suo fascino. E' come se al chitarrista e alla chitarra appartenessero per costituzione il viaggio, la non permanenza nei luoghi. Il suono della chitarra è il contrappunto ideale di questa mobilità, di questa leggerezza dello spazio, di questa oralità del cammino.

Affidare il proprio destino di musicista alla chitarra significa accettare anche tutto il mondo che la chitarra si porta dietro come strascico, un mondo che non è solo musicale, ma antropologico, esistenziale, con le sue profondità storiche, i suoi profili zingareschi, le sue sonorità multietniche. La chitarra è diventata il simbolo di questo mondo grazie alla sua, per così dire, oralità e portabilità. Strumento melodico e armonico, può raccontare o descrivere, dialogare o accompagnare, muovendosi e cambiando facilmente di luogo. E anche nelle sue performance più alte e nobili non si può trattenerla dal suo viaggio (simbolico) verso mondi (musicali) nuovi, non si può toglierle la inconsolabile nostalgia per tutto ciò che parte, per i mondi senza luogo, le stagioni senza tempo. Soprattutto non si può, quando comincia a viaggiare, farla tacere: "E' inutile / farla tacere. / E' impossibile farla tacere" (*La chitarra*, in "PCJ").

Per quanto istituzionalizzata, la chitarra si lascia sempre una possibilità di fuga e lascia una sensazione, nelle mani, che qualcosa di sé non si lascia prendere, non si lascia appartenere, non si lascia chiudere. Da qui la sua vocazione a suonare di tutto e a passare di mano in mano (come tra i *tocadores* dei *café cantantes* andalusi di fine Ottocento), a diventare simbolo di protesta e di ribellione (flamenco, beat generation, blues). Nella sua forma e nella sua struttura c'è una disposizione all'apertura, all'accoglienza, alla contaminazione. Fatta di mondi che si intersecano, si sovrappongono, si mescolano. E i suoi limiti strumentali le consentono di rendersi sempre disponibile alle intrusioni, libera dagli assilli dialettici delle mediazioni forti, definitive. Il suo suono è la sintesi di opposizioni

permanenti, sintesi aleatoria, imprevedibile, debole, come la vibrazione di un mi cantino, che si spegne dopo pochi secondi.

*Aprile-Maggio 2003*