

Enrico Di Pastena e Valerio Nardoni (a cura di) *Federico García Lorca: Poema del cante jondo, seguito da Architettura del cante jondo*

Renata Londero

Università degli Studi di Udine, Italia

Recensione di Di Pastena, E.; Nardoni, V. (a cura di) (2019). *Federico García Lorca: Poema del cante jondo, seguito da Architettura del cante jondo*. Firenze: Passigli, pp. 186.

Questo bel volume è il più recente di una nutrita serie di edizioni bilingui dell'opera lorchiana pubblicate da Passigli nell'arco di circa un quindicennio, molte delle quali a cura dello stesso Valerio Nardoni. La peculiarità dell'ultimo nato consiste nella sua struttura bipartita, che, invece di produrre una cesura visiva e contenutistica fra le sue due sezioni, dà chiara prova di come nel genio granadino versi e prosa, creazione artistica e pensiero critico si fondano sempre armonicamente, completandosi e arricchendosi a vicenda.

Nella prima parte del libro, Nardoni propone una nuova versione italiana, con testo originale a fronte, di *Poema del cante jondo* (composta a partire dal 1921, ma edita nel 1931 per i tipi della madrilenia Ulises), la prima silloge a cui Federico diede un assetto sistematico e simmetrico, come rimarcava Giovanni Caravaggi, nell'introduzione alle splendide *Poesie* lorchiane da lui allestite per la Salerno editrice nel 2010.

Immette nella raccolta una breve e incisiva «Prefazione» (5-12), in cui Nardoni invita alla lettura delle liriche, ricordando il fecon-



Edizioni
Ca' Foscari

Submitted 2020-07-07
Published 2020-12-21

Open access

© 2020 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Londero, R. (2020). Review of Federico García Lorca: *Poema del cante jondo, seguito da Architettura del cante jondo*, ed. by Di Pastena, E.; Nardoni, V. *Rassegna iberistica*, 43(114), 461-466.

DOI 10.30687/Ri/0392-4777/2020/114/015

do contesto storico-culturale e biografico in cui vennero alla luce: i ruggenti anni Venti spagnoli della *Residencia de Estudiantes* e delle avanguardie aperte al mondo, il celebre concorso del *cante jondo* che Federico organizzò con Manuel de Falla a Granada per il 13 e 14 giugno 1922, il neopopolarismo lorchiano, mai disgiunto da una sapiente riscrittura della grande tradizione colta ispanica. Il perno concettuale attorno a cui ruotano le perspicue pagine di Nardoni, comunque, è il «radicale legame col mondo dei gitani, della *corrida* e del *flamenco*» (5) che sostanzia *Poema del cante jondo*, come tante altre opere del granadino. Sulla scia di quanto affermava Oreste Macrí circa la «'peregrinatio orphica' alle radici di Andalusia» che permea l'ispirazione lorchiana (*Diorama della poesia spagnola del Novecento*, 1974), Nardoni pone più volte in risalto quel nesso tellurico con la patria andalusina da cui scaturiscono capolavori quali il *Romancero gitano* e il *Llanto*, ma, ancor prima, i quattro 'poemas'/'palos' (*siguriya*, *soleá*, *saeta* e *petenera*) in cui si distribuisce la materia poetica del *Cante jondo*, intrisa di pena gitana, mistero, eros e morte, melodie frante e intensità visiva. Una densità pittorica che il prefatore individua soprattutto in *Gráfico de la petenera*, e che già in una penetrante recensione della raccolta, apparsa sul quotidiano madrilenno *Crisol* il 2 luglio 1931, Azorín ravvisava in tutta la silloge, pervasa dal cromatismo chiaroscurale e dall'*esprit de géométrie*.

Seguono poi i componimenti, concisi e compatti come le *coplas* flamenche, affiancati dalla loro fine resa italiana (14-109), in cui il traduttore aderisce maggiormente alla semantica e all'eufonia dei testi di partenza piuttosto che all'impalcatura metrica, prediligendo un lessico elegante e pregnante e suggestive inversioni frastiche. Si pensi, per esempio, all'assonante «gelide stelle», per «luceros fríos» (v. 8) di «Paisaje» (*Poema de la siguriya gitana*, 18-19); oppure agli «affilati arcieri» (v. 2) in cui si trasformano gli «arqueros finos» di «Sevilla» (*Poema de la saeta*, 44-5). Della predilezione per la semantica a discapito della misura sillabica è segno una opzione come «Si incrinano i calici» (settenario) di fronte a «Se rompen las copas» (senario), al v. 3 de «La guitarra» (*Poema de la siguriya gitana*, 18-19); parimenti, il pugnale non «entra en el corazón» (senario) ma «si conficca nel cuore» (settenario) («Puñal», v. 2; *Poema de la soleá*, 30-1). Quanto, invece, all'ambito fonico, segnalo come particolarmente calzanti due soluzioni traduttive nei *Seis caprichos*, la rassegna di oggetti e piante che per Federico meglio rappresentano l'essenza dell'Andalusia: mi riferisco a «Coleotteri sonori», che ben restituisce la ritmata sinestesia «Escarabajo sonoro» per descrivere il «Crótalo» («Nacchere», v. 4; pp. 88-9); e a «Metti cineree cinghie», icastico e allitterante quanto il «Pones cinchas cenicientas», che dipinge l'agave grigiastra e puntuta nello scabro paesaggio meridionale («Pita»/«Agave», v. 2; pp. 90-1). Infine, un felice esempio di negoziazione con l'originale si ha nell'esito traslativo cui Nardoni giunge nei tre versi finali

(vv. 11-13) di «Sorpresa» (*Poema de la soleá*), dove decide di espungere l'insistente «que» anaforico, pur recuperandone a livello morfosintattico e lessicale la spinta drammatizzante e la forte connotazione colloquiale, soprattutto al v. 11: «Que muerto se quedó en la calle» / «Morto stecchito per strada» (34-5). Dispiace soltanto che la collana «Passigli poesia» non preveda una «Nota del traduttore», dove Nardoni avrebbe potuto dare contezza della sua efficace strategia traslativa nei confronti del modello lorchiano.

La seconda sezione del volume (113-86), per le cure di Enrico Di Pastena, profondo interprete della produzione di Federico, ospita, per la prima volta in un tomo unico assieme a *Poema del cante jondo*, la versione italiana di *Arquitectura del cante jondo* (113-40), la conferenza che il granadino pronunciò al Teatro Principal de la Comedia dell'Avana, il 6 aprile 1930, limandola poi fino al 1934, e che costituisce la radicale rielaborazione di *Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado "cante jondo"*, presentata al Centro Artistico e Letterario di Granada il 19 febbraio 1922. *Architettura del cante jondo* – purtroppo sprovvista del testo spagnolo d'origine, che avrebbe messo in evidenza l'impeccabile fattura della proposta traduttiva di Di Pastena – sviluppa, circostanziandoli e riformulandoli, alcuni temi portanti che Lorca aveva trattato nella conferenza del 1922, con vari spunti di novità rispetto ad essa: la personale distinzione tra il *jondo* e il flamenco; la tragica ed enarmonica sonorità del *jondo* – cifra musicale della pena nera gitana –; la sua provenienza orientale e l'influsso che ha esercitato sui massimi musicisti spagnoli del primo Novecento (Falla, Albéniz, Granados); il ruolo centrale della chitarra e dei testi delle *coplas* (ora esaminati con maggior attenzione), percorsi dall'amore e dalla morte, velati «di un delicato panteismo» (129) e sovente bagnati dalle lacrime; e in ultimo, la figura del *cantaor* (molto più considerata nel testo del 1930 in confronto al precedente), che dà voce straziata e ieratica al bruciante «cauterio» della *siguiriya* e di molti altri *palos* (136).

Degne di memoria, in particolare, sono talune definizioni che il poeta gitano-andaluso offre del *cante*, così vicino alla propria concezione tormentata e sconsolata del vivere. Una seppur ridotta campionatura non può ignorare i brani seguenti: «Il *cante jondo* è un canto intriso del colore misterioso delle prime età della cultura; il *cante flamenco* è un canto relativamente moderno in cui si avverte la sicurezza ritmica della musica costruita. Colore spirituale e colore locale: ecco la profonda differenza» (116); «il *cante jondo* si avvicina al gorgheggio dell'uccello, al canto del gallo e alle musiche naturali del pioppo e dell'onda» (116); «la *siguiriya* gitana comincia con un grido terribile. Un grido che divide il paesaggio in due emisferi ideali» (117); «il *cante jondo* canta come un usignolo privo di occhi. Canta cieco e perciò nasce sempre dalla notte» (128); «la figura del *cantaor* sta dentro due grandi linee: l'arco del cielo all'esterno e lo zig-zag che serpeggia dentro la sua anima» (136).

Il testo della conferenza - a cui si accoda un significativo estratto (138-40) anticipatore di *Juego y teoría del duende* (1933), facente parte della versione di Valladolid del 1932, ma eliminato in quella bonaerense del 1933 - trova una sua esegesi ampia e di alto spessore nella «Postfazione» di Di Pastena (143-77), corredata di numerose «Note» conclusive, preziose per l'approfondimento testuale e bibliografico (179-86). Le perspicaci riflessioni dello studioso - che non solo ricostruiscono il vivace contesto culturale in cui si generarono le due conferenze e le liriche riservate al *cante*, ma pure sottolineano l'assoluta fedeltà di Lorca a temi, motivi e stilemi in costante travaso dalla prassi poetica all'ermeneusi critica - prendono l'abbrivo con una celebre citazione verlainiana in esergo: «*De la musique avant toute chose*» (143). Infatti, sulla «buona formazione musicale» di Federico (144), che tanto incise sulla presenza della musica e della musicalità nella sua traiettoria umana e artistica, già vertono le osservazioni di apertura. Partendo dall'assunto che ben quattro conferenze lorchiiane (oltre alle due sul *cante*, quella sulle «canciones de cuna» spagnole del 1928 e *Cómo canta una ciudad de noviembre a noviembre* del 1933) s'incentrano sulla musica, Di Pastena passa dapprima ad additare l'importanza che il sodalizio del poeta con Manuel de Falla ebbe per «far lievitare quell'interesse [per la musica] e [...] offrirgli basi più solide» (147-8), per poi ridisegnare le tappe organizzative del grande Concorso canoro granadino, cui si legano tanto strettamente *Poema del cante jondo* e le conferenze del 1922 e del 1930. Proprio da Falla il giovane scrittore mutua la manichea differenziazione tra *jondo* e flamenco, di cui Di Pastena, in sintonia con illustri flamencologi, da Félix Grande a José Manuel Gamboa, rileva la contraddittorietà, basata in prima istanza sulla presunta «purezza primigenia» (157) del *cante* rispetto alla sua evoluzione commerciale nel flamenco. In effetti, come ogni fenomeno culturale connesso alla trasmissione orale/popolare (si pensi al *Romancero viejo*, che Lorca dominava), il flamenco è frutto di una secolare stratificazione, e dunque risulta «impossibile isolarne un nucleo 'puro'» (157), quel *jondo*, appunto - chiosa Di Pastena (158) -, cui non a caso Federico non avrebbe più alluso in opposizione al flamenco, nella conferenza-chiave sull'anima gitana e ispana, *Juego y teoría del duende* (1933). Conferenza, questa, affine a contigua ad *Arquitectura del cante jondo*, che Di Pastena padroneggia, per il fatto di averla tradotta e analizzata in dettaglio nella sua pregevole edizione italiana, *Gioco e teoria del duende*, stampata da Adelphi nel 2007. Una ulteriore incoerenza vincolata a tale sommaria contrapposizione concerne la scelta lorchiiana «come esempio della potenza del *cante*» (155) di Silverio Franconetti, *cantaor 'payo'*, elogiato sia in *Arquitectura...* sia nella prima delle *Viñetas flamencas* di *Poema del cante jondo*, che fu «importante fondatore e direttore a Siviglia di *cafés cantantes*» (155), luoghi di esibizione per eccellenza dell'opera flamenca ottocentesca. A queste incongruenze si affianca

qualche altra piccola imprecisione, come quella che riguarda «Manuel Torres»: in realtà era ‘Torre’, non il cognome, bensì «un soprannome dovuto alla prestanta fisica del personaggio» (159), come accade per tutti i nomignoli assegnati ai *cantaores*.

Del resto, prosegue Di Pastena, al genio di Lorca tutto si può perdonare, poiché il piatto della bilancia pende decisamente di più dalla parte della «sensibilità artistica», dell’«intuizione e dell’«intelligenza poetica» proprie di lui (159). Sono doti uniche, che egli palesa tanto nelle conferenze quanto nella silloge, imperniata sul «sentimento tragico dell’esistenza» riferito all’orientaleggiante Andalusia del pianto (161). Con singolare acume, Federico procede a una disamina puntuale dei «testi delle canzoni», che ne mette in luce l’«impronta [...] personale» (166): ciò deriva dalla loro consustanzialità con la sua idea di scrittura, improntata «all’essenzialità, alla purezza e alla precisione dell’espressione» (166). Dire «molto con poco» (166) è il segreto dell’immenso fascino che sprigiona l’opera del granadino. Lo stesso vale per quella «sorta di estetica animista» (168) che egli rinveniva nelle strofette flamenche, e che combacia con la spinta vivificante da lui impressa nei suoi versi all’organico e all’inorganico, complice la poetica avanguardista del primo trentennio del Novecento. E, *last but not least*, l’infelice passione amorosa e la finitudine accomunano le *coplas* alle sue creazioni, liriche e drammatiche, tramutandosi immancabilmente in archetipiche figure femminili: la Pena/*siguiriya*/«ragazza bruna» (168), la Sibilla (169), e poi, più avanti, la Luna vampira e la decrepita Mendicante.

A presiedere su tutto campeggia il *duende*, «una forza dionisiaca [che] [...] fluisce dalla terra, risale dai piedi e suppone [...] una alterazione della coscienza» (172). *Arquitectura del cante jondo* ne «sanctifica l’affioramento embrionale» (172), mentre tre anni dopo, *Juego y teoría del duende* ne celebra la compiuta definizione e teorizzazione, secondo una linea di continuità che caratterizza il tracciato artistico di Lorca. Come ogni grande scrittore, conclude Di Pastena, il granadino non cessa mai di intrecciare l’antico con il nuovo, «il discorso descrittivo con quello lirico-interpretativo» (176), l’individuale con il collettivo, secondo una incrollabile coerenza intima che lo rende un classico sempre attuale e universale. In *Perché leggere i classici* (1981), Italo Calvino sostiene che «D’un classico ogni rilettura è una lettura di scoperta come la prima». E questa edizione del *Poema* e di *Arquitectura del cante jondo* ne è un’ottima testimonianza.

