"POLI-FEMO" – NUOVA SERIE DI "LINGUA E LETTERATURA"
Libera Università di Lingue e Comunicazione IULM
Via Carlo Bo, 1
20143 MILANO

POLI-FEMO

Numero 7-8
Anno 2014

IMMAGINI DELLE LINGUE E DELLE IDENTITÀ MINORITARIE

Liguori Editore

Soma e cinza do teu mar. Le poesie galeghe *di Federico García Lorca*

Francesco Fava

Abstract
The paper investigates the genesis of *Seis poemas galegos* (1935), a collection of six poems written in Galician by Federico García Lorca, analysing its main thematic and stylistic characteristics and showing its relations with the Galician literary tradition. Additionally, it provides an intertextual comparison (involving lexical, rhetorical and thematic features) with the contemporaneous poems of *Diván del Tamarit*, thus placing the collection in the context of García Lorca's poetic production during the thirties.

Key words: Federico García Lorca – Galician literature – Minority languages

Può apparire paradossale che la più nota manifestazione della letteratura in lingua galega[1] nel corso del XX secolo sia costituita dalla pubblicazione, nel 1935, dei *Seis poemas galegos* di Federico García Lorca[2]: un poeta proveniente non già dalla verde e piovosa Galizia, estrema propaggine settentrionale della penisola iberica, bensì dalla meridionale, assolata Andalusia. Stando all'immaginario comune (o forse al luogo comune) in relazione a lingue minoritarie quali il galego, l'espressione letteraria in tali lingue tenderebbe infatti a conservare, preservare, e spesso anche esplicitamente rivendicare una matrice identitaria forte, un vincolo non districabile con i luoghi, un senso di appartenenza di norma orgogliosamente riaffermato. Il caso di García Lorca invita però a problematizzare un simile inquadramento delle letterature in lingue minoritarie

[1] Il *galego* o, nella dizione castigliana, *gallego* è la lingua parlata nella comunità autonoma della Galizia. Conta circa quattro milioni di parlanti e presenta molti tratti simili al portoghese. Come per il catalano e l'*euskera* (basco), il suo status di lingua co-ufficiale è riconosciuto dall'articolo 3 della Costituzione spagnola del 1978.

[2] F. García Lorca, *Seis poemas galegos*, Santiago de Compostela, Nós, 1935. Per le citazioni del testo si farà qui riferimento, con la semplice indicazione del numero di verso, all'edizione critica curata da Andrew A. Anderson: F. García Lorca, *Diván del Tamarit. Seis poemas galegos. Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, Madrid, Espasa-Calpe, 1988. Le traduzioni dei versi in galego sono mie.

come roccaforti dell'identità, se è vero che proprio un autore né nato né cresciuto in Galizia, e neppure parlante galego, ha saputo attraverso questa lingua rendersi interprete forse ineguagliato di un'intera tradizione culturale.

Per García Lorca il rapporto con la Galizia non si pone dunque in termini di attaccamento alle radici, né tantomeno di ancestrali ragioni del sangue. Nasce invece da un intimo senso di affinità spirituale, da ripetuti e appassionati viaggi, da una trama di amicizie e frequentazioni letterarie che si inizierà ora qui a dipanare. Si cercherà poi anche, in queste pagine, di illustrare come la redazione dei *Seis poemas galegos*, avvenuta tra il 1932 e il 1935, si integri con estrema coerenza nella poetica che Federico García Lorca andava in quegli anni elaborando.

> Es el otoño gallego, y la lluvia cae silenciosa y lenta sobre el verde dulce de la tierra. A veces entre las nubes vagas y soñolientas se ven los montes llenos de pinares. La ciudad está callada.[3]

Queste impressioni, annotate nel corso di un viaggio scolastico dal poeta appena diciottenne, nel 1916, corrispondono al primo contatto diretto di García Lorca con il paesaggio galiziano. In età più matura, egli avrà modo di approfondire la conoscenza nel corso di altri soggiorni in Galizia, in particolare durante i tre viaggi realizzati tra il maggio e il novembre del 1932, quando visita non solo Santiago de Compostela, ma anche le città di La Coruña, Pontevedra, Vigo, Lugo, stabilendo relazioni feconde con l'intellettualità locale. Si reca infatti in Galizia come poeta e drammaturgo ormai affermato, accolto con entusiastica ammirazione: tiene conferenze, letture poetiche, e mette in scena gli spettacoli della Barraca, la compagnia teatrale che Lorca dirigeva e che, come noto, era animata dall'ambizioso progetto di fare «teatro para el pueblo», portando fino nei più remoti paesi della penisola i capolavori classici del teatro spagnolo.

Tra le numerose amicizie allacciate nel corso di quei tre viaggi[4], la più duratura si rivelerà quella con Eduardo Blanco-Amor[5], poeta

[3] F. García Lorca, «Un hospicio en Galicia», in Id., *Prosa*, ed. de M. García Posada, Madrid, Akal, 1994, p. 192. Il brano fa parte della sezione «Impresiones y paisajes (1916-1917)» del volume giovanile *Primeras prosas*.

[4] Merita di essere ricordato, tra gli altri, il carteggio intrattenuto da García Lorca con Carlos Martínez Barbeito. Le sei lettere indirizzate da Lorca a Martínez Barbeito tra il maggio e il giugno del 1932 sono raccolte in: F. García Lorca, *Epistolario completo*, ed. de A.A. Anderson e C. Maurer, Madrid, Cátedra, 1997, pp. 731-741.

[5] Sulle relazioni di Eduardo Blanco-Amor con il poeta andaluso, e sul suo ruolo di editore dei *Seis poemas galegos*, traccia un quadro esaustivo, ricco di materiali originali: L. Pérez Rodríguez, *O pórtico poético dos* Seis poemas galegos *de F. García Lorca*, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, 1998.

in lingua galega e giornalista 'pendolare' tra la Galizia e Buenos Aires. Lo stesso Blanco-Amor, da lì a qualche anno, sarà il curatore della prima edizione dei *Seis poemas*. L'attenzione privilegiata nei confronti della tradizione culturale galega non è tuttavia da considerarsi come un mero effetto collaterale dei viaggi del 1932. Si dovrà invece segnalare, sin dagli anni madrileni della Residencia de Estudiantes, l'influenza esercitata su Lorca dai lavori del musicologo Eduardo Martínez Torner, compilatore di canzonieri regionali popolari che proprio alla Residencia era solito tenere conferenze e che, dal 1928 al 1932, lavorava alla realizzazione di un *Cancionero gallego*. Così come l'amicizia con Jesús Bal y Gay, collaboratore di García Lorca nell'allestimento di alcuni degli spettacoli della Barraca, galego di nascita e anche lui appassionato conoscitore della musica e della poesia popolare della sua regione. Accanto alle amicizie, le letture: Martín Codax e il corpus della lirica galego-portoghese medievale, le *Cantigas* di Alfonso X el Sabio, i *Cantares galegos* della poetessa romantica Rosalía de Castro sono tutte opere che il poeta andaluso conosce e apprezza sin da ragazzo. Ian Gibson segnala inoltre come nel repertorio delle serate poetico-musicali con cui Lorca amava intrattenere amici e familiari fossero regolarmente presenti *romances* in galego e *cantigas de amigo*[6].

Attraverso questa conoscenza tutt'altro che superficiale del patrimonio popolare galego, come ricorda Maria Cristina Assumma, si era andata radicando nel poeta «la percezione di una profonda affinità, storicamente fondata, tra la sua Granada e la Galizia»[7]. I viaggi del 1932[8] rinvigoriscono tale senso di affinità, al punto di suscitare in Lorca l'intenzione di comporre un piccolo canzoniere in galego. Un progetto che non fa che rivitalizzare una tradizione ben radicata nella penisola iberica medievale, nella quale il galego-portoghese fu per lungo tempo lingua di koiné della poesia lirica. In quella lingua (con il suo lessico e le sue convenzioni poetiche fortemente codificate) si esprimevano autori di provenienza non solo galiziana, dal re castigliano Alfonso X fino a Villasandino e al Marqués de Santillana. Nel far rivivere quel remoto spirito poetico

[6] Cfr. I. Gibson, *Federico García Lorca* (2 voll.), Barcelona, Grijalbo, 1985-1987, p. 175 t. II. La *cantiga de amigo* è una tipologia di *chanson de femme* di tema amoroso e a struttura parallelistica, attestata tra la fine del XII e il XIII secolo, che connota in senso popolareggiante la produzione lirica galego-portoghese. Nella rigorosa tripartizione di generi che caratterizza questa scuola poetica, infatti, alle *cantigas de amigo* si affiancano le *cantigas de amor*, più nobilmente improntate all'amor cortese, e le *cantigas de escarnho e maldizer*, di tema satirico e burlesco.

[7] M.C. Assumma, *La voce del poeta. Federico García Lorca, l'oralità e la tradizione popolare*, Roma, Artemide, 2007, p. 66.

[8] Ai tre viaggi in Galizia del 1932 andrà in un certo senso accostato anche il prolungato soggiorno del 1933 a Buenos Aires, dove Lorca intrattiene numerosi contatti con la cospicua e organizzata comunità locale degli immigrati galeghi.

pan-iberico Lorca rende al contempo implicitamente manifesta la propria visione di una Spagna plurale e plurilingue: visione che, in quegli anni '30 del XX secolo, si carica di inevitabili implicazioni civili. Al riguardo, è plausibile affermare che agisca nel poeta anche l'intento di contrastare la raffigurazione, all'epoca corrente, della rurale Galizia come terra culturalmente, oltre che economicamente, arretrata. Sotto quest'ultimo aspetto, ma non solo, sarà infine decisivo per la realizzazione dei *Seis poemas galegos* lo stimolo esercitato da un'altra amicizia, la più stretta per il Lorca dei primissimi anni '30: quella con Ernesto Guerra da Cal[9], che come vedremo fu parte attiva nella genesi stessa dei testi.

Le amicizie e le letture appena ripercorse, così come i ripetuti viaggi, garantivano certo a García Lorca una discreta familiarità e una buona competenza passiva della lingua galega, ma da ciò a poter scrivere testi poetici in tale lingua il passo è tutt'altro che breve. Il dibattito sulle modalità di redazione della breve silloge è stato di conseguenza ampio, e non esente da una certa aura di mistero. Il curatore della *plaquette*, Blanco-Amor, ha dato conto del proprio ruolo nel prologo che accompagna la prima edizione dell'opera, circoscrivendo i propri interventi di editore alla correzione di imprecisioni di natura ortografica, comprensibili per un autore che si esprime in una lingua non sua[10]. L'esame dei manoscritti e delle prove di stampa sembrerebbe tuttavia, per alcuni passi, rivelare da parte di Blanco-Amor un "interventismo" maggiore di quello dichiarato.

Più esteso, in ogni caso, risulta essere stato il contributo offerto a Lorca da Ernesto Guerra da Cal: fu la sua mano, sotto la dettatura dell'amico, a vergare la versione manoscritta di quattro delle sei liriche inviate al curatore. Stando alle testimonianze di Guerra da Cal, la prima versione dei testi in galego veniva elaborata da parte di García Lorca in sua presenza, e il confine tra i ruoli di copista, consulente linguistico, o vero e proprio co-artefice del processo creativo appare difficile da tracciare. Senza entrare nel merito di una questione linguistico-filologica che ha suscitato un'attenzione critica forse persino maggiore di quella riservata ai testi stessi e al loro valore letterario, e senza scandagliare voyeuristicamente il grado di intimità e la natura delle relazioni tra Lorca e Guerra da Cal, i dati certi rimangono i seguenti: i *Seis poemas galegos* sono una raccolta composta dall'autore in una lingua non propria, ricorrendo alla collaborazione di due parlanti nativi e attingendo dal punto di vista lessicale – e come vedremo non solo lessicale – al bagaglio di quella tradizione letteraria galega che egli conosceva profondamente e sentiva congeniale alle proprie corde poetiche.

[9] Ernesto Pérez Guerra, che solo successivamente cambierà il proprio cognome in Guerra da Cal, conobbe Lorca nel 1931, condividendo con lui esperienze intellettuali e di militanza civile negli anni della Seconda Repubblica. Dopo aver partecipato alla guerra civile dal lato repubblicano, vive a lungo negli Stati Uniti, dove si afferma come filologo e insegna presso il Washington Square College.

[10] Nel suo «Prólogo», riportato alle pp. 259-264 della citata edizione di Anderson, Blanco-Amor fa riferimento a interventi minimi quali «echar más allá un acento o traer más acá un desmandado apóstrofo» (p. 263).

Benché probabilmente non sarà possibile dissipare in maniera definitiva quello che Landeira Yrago definisce il «misterio de los poemas gallegos de García Lorca»[11], leggendo con attenzione le sei liriche si potrà invece rilevare come i *poemas galegos* non costituiscano per Lorca un semplice esercizio d'occasione. Andranno piuttosto letti come una delle declinazioni – linguisticamente eccentrica, ma non per questo marginale – della sua poetica quale essa andava definendosi negli anni compresi dal 1932 al 1936. Andrew A. Anderson ha in effetti rimarcato, a proposito dei nostri testi, «su capacidad de sugerir estados anímicos, sentimentales o atmosféricos muy complejos, y de incorporar y reiterar, a través de una mitificación de lo gallego, algunas de las principales preocupaciones temáticas lorquianas»[12]. Tra queste, lo studioso segnala opportunamente «el cristianismo mezclado con lo pagano y lo milenario, la danza mortal de la luna, el joven ahogado, o la significancia cósmica del mar»[13]. Più in generale, si può attribuire a questi componimenti anche l'intento, ricorrente nella poesia di García Lorca, di integrare nel proprio codice poetico temi stilemi e forme della poesia popolare della tradizione peninsulare: quella galego-portoghese, come si vedrà, è una ma non l'unica delle fonti a cui si abbeverano i *Seis poemas galegos*.

Passando a un esame interno del corpus, già soltanto l'elenco dei titoli delle liriche consente alcune osservazioni preliminari:

I. Madrigal â cibdá de Santiago	[Madrigale alla città di Santiago]
II. Romaxe de Nosa Señora da Barca	[Pellegrinaggio di Nostra Signora della Barca]
III. Cántiga do neno da tenda	[Canto del ragazzo di bottega]
IV. Noiturnio do adoescente morto	[Notturno dell'adolescente morto]
V. Canzón de cuna pra Rosalía Castro	[Ninna-nanna per Rosalía de Castro]
VI. Danza da lúa en Santiago	[Danza della luna a Santiago]

[11] Cfr. X. Landeira Yrago, *Viaje al sueño del agua. El misterio de los poemas gallegos de García Lorca*, La Coruña, Ediciós do Castro, 1986.

[12] A.A. Anderson, «Introducción crítica», in F. García Lorca, *Diván del Tamarit. Seis poemas galegos. Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, cit., p. 36.

[13] *Ibidem*.

Ciascuno dei sei titoli è in effetti composto dal riferimento a una diversa forma poetica e/o musicale, seguito da una specificazione in senso tematico o di ambientazione. Accanto alle indicazioni rematiche più evidenti, andranno forse chiariti gli intertesti sottesi al *Romaxe* e alla *Danza da lúa*. Quest'ultimo testo, che chiude la raccolta, si rivela non essere altro che una danza della morte, sulla base dell'identificazione, abituale in Lorca e qui del tutto trasparente, della luna con la morte. Quanto al termine *Romaxe*[14], invece, il tema della festa religiosa non si esaurisce in senso devozionale, bensì andrà messo in relazione anche con il motivo – frequente nella tradizione popolare iberica – della *romería* come occasione di incontro amoroso. Motivo che dà luogo, in epoca medievale, a un sottogenere poetico di composizioni di solito affidate a un io lirico femminile. Una tradizione da cui Lorca trae spunto solo per ribaltarne i tratti, sviluppando il componimento in termini funerari anziché allusivamente sensuali[15].

Va segnalato inoltre che il riferimento esplicito alla città di Santiago è presente nel titolo tanto della poesia di apertura così come di quella finale, incorniciando in tal modo la silloge. Nonostante, come ci avverte di nuovo Anderson, attribuire eccessivo valore all'ordinamento dei testi nella raccolta sia «un propósito arriesgado»[16] (non possiamo infatti essere del tutto certi che tale ordine sia da attribuire all'autore), si può tuttavia scorgere in essi una sorta di bipartizione interna. Nei primi tre componimenti prevale la componente descrittiva e si ritraggono piccoli quadri legati a luoghi e figure cardinali della tradizione culturale galega. In *Madrigal* l'attenzione è concentrata sul paesaggio, tratteggiando attraverso l'evocazione della pioggia, del mare e dei prati un riconoscibile panorama galiziano suggestivamente attutito da tonalità nebbiose («brila entebrecido o sol», «brilla ottenebrato il sole», v. 4). Nel già menzionato *Romaxe* si descrive invece un piccolo santuario nei pressi dell'oceano, nel quale «a Virxe mira pr'o mar» («la

[14] Il *Diccionario da real academia galega*, alla voce «romaxe», segnala che il sostantivo passa in epoca moderna dall'originario significato di pellegrinaggio a quello di «festa popular en que a xente acode a un santuario por motivos relixiosos e, ó mesmo tempo, divírtese» (A Coruña, Real Academia Galega, 1997, p. 1039: «festa popolare nella quale ci si reca presso un santuario per motivi religiosi e, al tempo stesso, ci si diverte»).

[15] Nei versi della lirica, García Lorca opera inoltre una fusione tra due diverse tradizioni religiose. Al pellegrinaggio notturno presso il santuario di Nosa Señora da Barca, collocato su un'alta roccia a strapiombo sull'oceano e già rievocato in un famoso *romance*, si unisce infatti la suggestione per quello di San Andrés de Teixido, di cui gli avevano raccontato gli amici galeghi Martínez Barbeito e Blanco-Amor (cfr. I. Gibson, *op. cit.*, pp. 176-177). Secondo la leggenda, quest'ultima è una *romería* a cui partecipano insieme i vivi e i morti.

[16] A.A. Anderson, *op. cit.*, p. 35.

Vergine guarda verso il mare», v. 18). Nella *Cántiga do neno da tenda* l'oceano viene attraversato per spostarsi a Buenos Aires: la lirica è il ritratto di un giovane ragazzo emigrato dalla Galizia in Argentina, da dove rievoca malinconico musiche e colori della regione nativa. Nei successivi tre testi della raccolta, accantonato il proposito 'paesaggistico' dei precedenti, diviene assolutamente centrale la tematizzazione della morte. Nei componimenti dedicati all'adolescente affogato e alla poetessa Rosalía de Castro il tema è declinato nei termini dell'elegia, mentre nella *Danza da lúa en Santiago* assume la forma di un dialogo madre-figlia (anche in questo caso, tipologia poetica ben attestata nel corpus popolare della penisola iberica). Oltre all'ambito tematico, le tre liriche condividono un tono maggiormente introspettivo rispetto alle precedenti: la connotazione in senso emotivo si fa più intensa, l'accento personale più marcato.

Il richiamo ad alcune modalità espressive della lirica popolare intuibile dalla scelta dei titoli e dei temi si sostanzia sul piano della strutturazione formale in una reinvenzione sottilmente personale di moduli compositivi tradizionali. Nell'organizzazione strofica dei componimenti, in prevalenza attestati sull'ottonario e sull'assonanza ai versi pari, si possono infatti rintracciare quattro diversi modelli, che corrispondono alle più caratteristiche forme poetiche della tradizione popolare, o popolareggiante, iberica: il *romance*, il *villancico*, la quartina e il distico assonanzati[17]. Tale ripresa è attuata però in modo libero, senza riproporre la struttura strofica di specifici componimenti, senza ricercare *contrafacta*[18]; al contrario, con il piglio del poeta contemporaneo che attinge a una tradizione e, nel farla rivivere, la adatta al proprio codice lirico. Senza, oltretutto, operare una distinzione rigida tra le tradizioni galega e castigliana, ma volgendo alternativamente, secondo le esigenze del singolo testo, lo sguardo verso l'una o verso l'altra, lasciando che a riecheggiare sia in un caso la *cantiga de amigo* e in un altro il *villancico* o il *romance*. Se quanto appena affermato è vero dal punto di vista dell'architettura strofica, lo è altrettanto per quanto concerne il ricorso alle figure della ripetizione, che decisamente abbondano in questi testi: la forma del *cosaute*, l'eredità del *leixa-pren*, la costruzione per *coblas capfinidas*, sono strumenti che appaiono non tanto adottati nella ricerca di rigorose equivalenze, di stringenti simmetrie con i modelli, quanto piuttosto funzionali a ridestare l'eco di un tono, di un modo poetico, a rendere palpabile l'aroma di un antico canto.

[17] Per una trattazione specifica sulla storia e le caratteristiche delle quattro forme di composizione, si veda R. Baehr, *Manual de versificación española*, Madrid, Gredos, 1989.

[18] Scorrendo il *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese* di Giuseppe Tavani (Roma, Accademia, 1967), non pare di poter riscontrare coincidenze puntuali con nessuno degli schemi metrico-strofici catalogati dallo studioso italiano.

Questo spirito compositivo, soprattutto, si lascia riconoscere nell'atteggiamento dell'autore nei confronti dei vari generi e subgeneri della poesia medievale che si possono leggere in controluce nei suoi *poemas galegos*. L'esempio migliore in tal senso è fornito dalla *Canzón de cuna pra Rosalía Castro*, il testo nel quale la trama intertestuale si fa più fitta. Sin dal titolo, l'irradiazione di suggestioni è duplice: la forma musicale della *berceuse* da una parte ma soprattutto, dall'altra, la tradizione iberica delle *nanas*, quelle ninne-nanne tradizionali che lo stesso García Lorca aveva, oltre che studiato, mirabilmente illustrato in una sua conferenza[19]. L'*estribillo* che apre la lirica – «¡Érguete, miña amiga,/ que xa cantan os galos do día!»[20] – costituisce invece un'allusione pressoché letterale all'incipit di una poesia di Rosalía de Castro: «Cantan os galos pra o día;/ érguete, meu bem, e vaite»[21]. Tanto in questi versi galeghi di Rosalía, come in quelli successivi di Lorca, a risuonare è peraltro una popolare *copla* castigliana: «Ya cantan los gallos,/ buen amor, y vete,/ cata que amanece»[22].

La poesia della scrittrice romantica, così come la strofetta dell'antecedente castigliano, si inscrivono entrambe nella tradizione, provenzale oltre che iberica[23], dell'alba. In Lorca, tuttavia, il topos lirico dell'alba come momento di separazione degli amanti al risveglio appare risemantizzato: il sonno da cui l'io poetico invita Rosalía a destarsi è infatti quello della morte. A infittire ulteriormente la trama intertestuale, l'inserimento nell'*estribillo* dei

[19] F. García Lorca, «Canciones de cuna españolas. Añada. Arrolo. Nana. Vou veri vou» in Id., *Obras completas III. Prosa*, ed. de M. García Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 1997, pp. 113-131.

[20] «Alzati, amica,/ che già cantano i galli del giorno».

[21] «Cantano i galli per il giorno;/ alzati, mio bene, e vai». Si citano i versi della lirica da: R. de Castro, *Obras completas*, ed. de M. Mayoral, Madrid, Turner libros, 1993, pp. 504-506. Per una ricognizione completa, benché talora un po' forzata, delle intertestualità rosaliane nelle poesie galeghe di Lorca si veda: C. Feal Deibe, «Los *Seis poemas galegos* de Lorca y sus fuentes rosalianas», in *Romanische Forschungen*, 1971, LXXXIII, pp. 555-587.

[22] La *copla* risulta tramandata in numerosi canzonieri quattro e cinquecenteschi, tra cui il *Cancionero General* e il *Cancionero Musical de Palacio*. Si cita qui da M. Frenk, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica*, Madrid, Castalia, 1987, p. 208.

[23] Tra le albe galego-portoghesi, da segnalare in particolare la bella *Levad', amigo, que dormides as manhanas frias* di Nuno Fernandez Tornel, cui ha dedicato un ampio studio Toribio Fuente Cornejo: «*Levad', amigo, que dormides as manhanas frias*: una lectura de la Cantiga de Torneol», in *Revista de la Facultad de Filología*, 1994-1995, 44-45, pp. 281-314. L'articolo costituisce anche un utile bilancio critico sul tema dell'alba nella lirica iberica medievale, riprendendo i classici studi in materia di P. Dronke, E. Wilson, E. Asensio, G. Tavani, R. Lapa, J. Nunes. Per una trattazione esaustiva delle caratteristiche dell'alba in ambito provenzale e antico-francese, cfr. P. Bec, *La lyrique française au Moyen-âge*, Paris, Picard, 1977, pp. 90-107.

sintagmi «miña amiga» e «miña amada» e la costruzione insistitamente ricorsiva dell'intera poesia, fondata sull'anadiplosi. Due elementi che riportano evidentissimamente agli stilemi distintivi della *cantiga de amigo*.

Ricapitolando, nel breve volgere di una ventina di versi si intrecciano in questa lirica la *berceuse* romantica e le ninne-nanne della tradizione spagnola, i *topoi* dell'alba e dell'elegia, il dialogo intertestuale con Rosalía de Castro, la *copla* popolare dei canzonieri castigliani e la *cantiga de amigo* dei trovatori galeghi. Un'armonica confluenza di molteplici tradizioni che vede quella galega e quella castigliana fondersi in maniera naturale, per ricomporsi secondo una modalità di libera rielaborazione del tutto peculiare.

Se tale modo di rapportarsi alle voci della tradizione appare caratterizzante la scrittura di García Lorca non solo in questi testi, e se – come già segnalato – in essi si rivela ricco anche il bagaglio di temi ricorrenti lungo tutta la sua traiettoria poetica, andrà in particolare osservata una certa prossimità, sotto diversi aspetti, con *Diván del Tamarit*. Una raccolta la cui fase di redazione coincide grosso modo con quella dei *Seis poemas galegos* e che, già pronta per l'edizione in volume nei primi mesi del 1936, fu pubblicata solo nel 1940 a causa dello scoppio della guerra civile e dell'assassinio del poeta. Ispirata ai canzonieri dei poeti arabi di Al-Andalus, l'opera si divide in due sezioni, «Gacelas» e «Casidas», che riprendono – anche in questo caso in maniera evocativa, più che puntuale – i corrispondenti generi lirici della tradizione araba e persiana.

Sul piano delle strutture strofiche, la composizione in distici assonanzati che in *Seis poemas galegos* abbiamo considerato come possibile influsso della *cantiga de amigo*, e in particolare del canzoniere di Martín Codax[24], viene proposta anche in due delle «Gacelas» di *Diván del Tamarit*: la II e la VII. Una forma che, prima di allora, Lorca non aveva sostanzialmente mai adottato.

Nel secondo di questi testi, la *Gacela del recuerdo de amor*, ritroviamo inoltre un'immagine, «La hierba cubre en silencio/ el valle gris de tu cuerpo»[25] (vv. 19-20) che mostra un'evidente somiglianza con i versi 13-14, «Herbas que cobren teu leito/ e a negra fonte dos teus cabelos»[26], della già citata poesia galega dedicata a Rosalía de Castro.

Tanto la «hierba» come la «luna» sono presenze abituali nell'universo poetico lorchiano, entrambe di norma connotate in senso

[24] Cfr. C. Ferreiro da Cunha, *O cancioneiro de Martín Codax*, Rio de Janeiro, Departamento de imprensa nacional, 1956.

[25] Anche per i testi di *Diván del Tamarit* si farà riferimento, con la sola indicazione dei numeri di verso, alla citata edizione critica di Anderson utilizzata per le liriche di *Seis poemas galegos*. Per brevità, si identificheranno le due raccolte con le sigle SPG e DT.

[26] «Erbe che coprono il tuo letto/ e la nera fonte dei tuoi capelli».

funerario, e dunque non stupiscono le ripetute attestazioni di questi sostantivi sia in SPG sia in DT. Anche la 'morte per acqua' è in Lorca motivo ricorrente, a partire dalla *Niña ahogada en el pozo* di *Poeta en Nueva York*. La coincidenza nel trattamento di tale motivo in *Noiturnio do adoescente morto* e in *Gacela del niño muerto* di DT è però significativamente puntuale[27]. In entrambi i testi l'affogamento avviene in un fiume, in entrambi la vittima è un ragazzo, e anche le modalità della morte sono descritte in termini simili. Nella *Gacela* si legge infatti che «Un gigante de agua cayó sobre los montes» (v. 13), mentre nel *Noiturnio*: «Ágoa despenada baixaba da lúa/ cobrindo de violas a montana núa»[28] (vv. 7-8). Infine, le due liriche mostrano anche un'analogia cromatica, dato che al «violas» dei versi appena citati corrisponde al v. 15 della *Gacela* una «sombra violeta».

Se le liriche appena esaminate palesano un'abbondanza di tratti comuni tale da consentirne quasi una lettura in parallelo, numerosi altri sono i passi testuali in cui si possono registrare punti di contatto tra le due raccolte. Costruzioni analoghe come «Déixame morrer no leito»[29] / «Déjame en un ansia de oscuros planetas» (*Gacela II*, v. 15), oppure la molteplice ricorrenza sia in SPG che in DT di un aggettivo dall'elevato tasso connotativo, per il Lorca di quegli anni, come «escuro» / «oscuro»[30]. La *Danza da lúa en Santiago* propone poi la figura di un «galán» che appare caratterizzata in termini, aerei e sinistri, molto prossimi all'immagine dei «galanes» della *Gacela XI* di DT. Quella del *galán* è figura canonica della poesia *cancioneril*, ma non per questo la coincidenza della sua reincarnazione nelle due diverse raccolte lorchiane andrà ridimensionata. Al contrario gli accenti simili delle due descrizioni, che risemantizzano in senso nefasto, facendone una figura tetramente evanescente, il profilo convenzionale del *galán*, rendono tale ricorrenza ancor più significativa[31].

[27] In *Diván del Tamarit*, un motivo simile è sviluppato anche nella *Casida del herido por el agua*.

[28] «Acqua in picchiata scendeva dalla luna/ coprendo di viole la montagna nuda».

[29] «Lasciami morire nel letto», *Danza da lúa*, v. 17.

[30] «Sonetos del amor oscuro» è il sintagma con cui García Lorca si è in alcune occasioni riferito al ciclo di sonetti composti tra 1935 e 1936. Che «amore oscuro» stia a indicare l'amore omosessuale è un dato generalmente accettato dalla critica, considerando che in quei sonetti la componente omoerotica affiora per la prima volta in modo quasi esplicito. Credo tuttavia che l'aggettivo «oscuro» si arricchisca in Lorca anche di ulteriori implicazioni connotative, in particolare in *Diván del Tamarit*, dove ricorre sei volte. Sono invece due le occorrenze di «escuro» nelle liriche galeghe.

[31] Figura non meno canonica in ambito poetico, soprattutto in testi di tema amoroso, è la colomba. Nella trasparenza delle «pombas de vidro» («colombe di vetro») di *Romaxe*, v. 8, si può cogliere una vaga affinità con le «palomas desnudas» del v. 20 di *Casida de las palomas oscuras* di *Diván del Tamarit*.

In ambedue le raccolte appaiono anche figure ben meno frequenti in ambito lirico, ma entrambe care a Lorca, quali il bue («boi», in quattro diverse occorrenze di SPG; «buey» al v. 5 della *Gacela II* di DT: «que los bueyes hablen con las grandes hojas») e la «vaca» (*Romaxe*, v. 13 e *Canzón de cuna*, v. 4, in SPG; *Casida VIII*, v. 16, in DT). Passando infine dalla fauna alla flora, è di particolare interesse la presenza tanto in SPG che in DT di un "fiore d'oro": immagine del tutto personale benché di risonanze popolari, assume un forte peso simbolico all'interno delle rispettive liriche. In entrambi i testi il sintagma designa infatti l'aspirazione a qualcosa di cui l'io lirico è privato, e forse anche l'anelito frustrato a una dimensione di immortalità: «mi corazón sin la flor del oro» (*Gacela II*, v. 4); «soñando na frol d'ouro» («sognando il fiore d'oro», *Danza da lúa*, v. 18).

Dall'insieme di queste rapide osservazioni si può constatare come le due raccolte siano vicine non solo cronologicamente ma anche nei temi, nella metaforica, nel dettato. Un'affinità di composizione che suggerisce di inquadrarle come due manifestazioni – distinte ma, lo si è visto, per molti versi accostabili – di una stessa ricerca espressiva, quella che anima la scrittura di Federico García Lorca a partire dal biennio 1931/32 e fino al fatale 1936. Anni in cui, una volta superata la crisi seguente al successo del *Primer Romancero Gitano* (1928), culminata nel viaggio newyorchese e nella cesura costituita dai testi di *Poeta en Nueva York*, Lorca si afferma prevalentemente come autore teatrale e figura pubblica: sono gli anni della Barraca, delle conferenze, dell'adesione agli ideali repubblicani e alle «Misiones Pedagógicas», del grande successo, e delle polemiche, che accompagnano ogni sua nuova opera teatrale. Sul versante più strettamente poetico, una cifra comune sembra potersi individuare nella rivisitazione in chiave disforica, alla luce di temi e simboli personali sempre più coerentemente focalizzati, delle diverse tradizioni liriche della penisola iberica.

Una linea di ricerca poetica che in certa misura accomuna *Diván del Tamarit*, il progetto incompiuto dei *Sonetos* e la *plaquette* galega. Nei sonetti del cosiddetto ciclo dell'amore oscuro è la tradizione petrarchista iberica, da Garcilaso al Barocco, a rivivere in un lacerante canzoniere dell'eros impossibile. In *Diván del Tamarit*, gli echi e il lascito culturale dell'Andalusia araba risuonano liberamente rievocati in un ossessivo connubio di amore e morte. Nei *Seis poemas galegos*, infine, a essere riscattata è la lirica popolare tardo-medievale, con la combinazione sincretica di forme e stilemi di ascendenza tanto galego-portoghese quanto castigliana, in una silloge dominata dal tema della morte, che sovverte la tematica amorosa prevalente nei modelli offerti dalla tradizione.

Il legame con la tradizione popolare accompagna Lorca lungo tutta la sua produzione. Anche su questo fronte, tuttavia, mi pare

si possano riconoscere alcuni tratti specifici di questa fase poetica, a partire dalla volontà di svincolarsi da una matrice troppo marcatamente andalusa. La ripresa dei materiali tradizionali consiste poi, sempre più spesso, in un loro ribaltamento al negativo, come si è qui emblematicamente osservato nel caso della *Canzón de cuna*, ma anche del *Romaxe*. E altrettanto si può dire del *Noiturnio do adoescente morto*, dove le cadenze parallelistiche della *cantiga de amigo*, componimento di tema amoroso, sono volte in elegia funebre:

Imos silandeiros orela do vado *pra ver ô adoescente afogado.*	*Andiamo in silenzio alla riva del guado* *a vedere l'adolescente affogato.*
Imos silandeiros veiriña do ar, *antes que ise río o leve pr'o mar.*	*Andiamo in silenzio sul ciglio dell'aria,* *prima che il fiume se lo porti nel mare.*

Procedimento analogo nella lirica che chiude la silloge, *Danza da lúa en Santiago*. Il dialogo tra madre e figlia, tipologia poetica incentrata sul vivace contrappunto tra gli esuberanti desideri amorosi della giovane e i pacati ammonimenti materni, declina ora in una danza della morte. Il seducente «galán» si dissolve infatti, identificandovisi, nell'immagine della luna che balla «na Quintana dos mortos»: la piazza della Quintana, a Santiago de Compostela, eretta sul terreno dove un tempo sorgeva un cimitero.

Coerentemente con le procedure testuali di inversione della polarità appena richiamate, anche elementi di solito vettori di istanze vitali come il sole o il mare risultano essi pure connotati nel senso della negazione:

Soma e cinza do teu mar Santiago, lonxe do sol.[32] (*Madrigal*, vv. 13-14)	Ombra e cenere del tuo mare Santiago, lontana dal sole.

Non è questa la sede per procedere a un esame comparativo di analoghe modalità espressive nelle altre raccolte coeve di García Lorca. Quanto osservato fin qui potrà comunque essere sufficiente per ribadire che i *Seis poemas galegos* non sono solo il documento delle "affinità elettive" tra García Lorca e la Galizia, né li si può liquidare come un episodico "Homage to Galicia". Si inseriscono invece a pieno titolo, indipendentemente dalla lingua in cui furono composti, anzi forse a maggior ragione in virtù di tale scelta linguistica, in una progettualità più ampia. Per García Lorca, la voce poetica della tradizione è plurale: araba e galega – come prima era stata gitana e andalusa – oltre che castigliana; popolare e colta; antica e moderna. La scelta di scrivere in una lingua minoritaria

[32] *Madrigal*, vv. 13-14.

non si traduce dunque in un restringimento in senso localistico degli orizzonti bensì in un loro ampliamento: rielaborare in forma personale le voci delle diverse tradizioni poetiche peninsulari consente a García Lorca di approfondire e armonizzare la propria, di voce, in cerca di quel sostrato comune, ed essenzialmente tragico, «donde tiembla enmarañada/ la oscura raíz del grito»[33].

francesco.fava@iulm.it

Riferimenti bibliografici

M.C. Assumma, *La voce del poeta. Federico García Lorca, l'oralità e la tradizione popolare*, Roma, Artemide, 2007.

R. Baehr, *Manual de versificación española*, Madrid, Gredos, 1989

P. Bec, *La lyrique française au Moyen-âge*, Paris, Picard, 1977.

R. de Castro, *Obras completas*, ed. de M. Mayoral, Madrid, Turner libros, 1993.

Diccionario da real academia galega, A Coruña, Real Academia Galega, 1997.

T.F. Cornejo, «*Levad', amigo, que dormides as manhanas frias*: una lectura de la Cantiga de Torneol», in *Revista de la Facultad de Filología*, 1994-1995, 44-45, pp. 281-314.

C. Feal Deibe, «Los *Seis poemas galegos* de Lorca y sus fuentes rosalianas», in *Romanische Forschungen*, 1971, LXXXIII, pp. 555-587.

C. Ferreiro da Cunha, *O cancioneiro de Martín Codax*, Rio de Janeiro, Departamento de imprensa nacional, 1956.

M. Frenk, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica*, Madrid, Castalia, 1987.

F. García Lorca, *Seis poemas galegos*, Santiago de Compostela, Nós, 1935.

F. García Lorca, *Diván del Tamarit. Seis poemas galegos. Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, A. A. Anderson (ed.) Madrid, Espasa-Calpe, 1988.

F. García Lorca, «Un hospicio en Galicia», in Id., *Prosa*, ed. de M. García Posada, Madrid, Akal, 1994.

F. García Lorca, *Epistolario completo*, A.A. Anderson, C. Maurer (eds.), Madrid, Cátedra, 1997.

F. García Lorca, *Obras completas III. Prosa*, ed. de M. García Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 1997.

[33] Sono i versi conclusivi di *Bodas de sangre*, opera che vide la sua prima teatrale nel 1933. F. García Lorca, *Bodas de sangre*, ed. de A. Josephs e J. Caballero, Madrid, Cátedra, 1998, p. 166.

F. García Lorca, *Bodas de sangre*, ed. de A. Josephs e J. Caballero, Madrid, Cátedra, 1998

I. Gibson, *Federico García Lorca* (2 voll.), Barcelona, Grijalbo, 1985-1987.

X. Landeira Yrago, *Viaje al sueño del agua. El misterio de los poemas gallegos de García Lorca*, La Coruña, Ediciós do Castro, 1986.

L. Pérez Rodríguez, *O pórtico poético dos* Seis poemas galegos *de F. García Lorca*, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, 1998.

G. Tavani, *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*, Roma, Accademia, 1967.