

Titolo: *InterArtes*

ISSN 2785-3136

Periodicità: annuale

Anno di creazione: 2021

Editore: Dipartimento di Studi Umanistici – Università IULM - via Carlo Bo 1 - 20143 Milano

Direzione:

Laura Brignoli

Silvia T. Zangrandi

Comitato di direzione

Gianni Canova, Claude Cazalé Bérard, Mauro Ceruti, Paolo Proietti, Giovanna Rocca, Richard Saint-Gelais, Vincenzo Trione

Comitato scientifico/redazionale

Maurizio Ascari (Università di Bologna), Maria Cristina Assumma (Università Iulm), Matteo Bittanti (Università Iulm), Maria Chiara Gnocchi (Università di Bologna), Augusto Guarino (Università L'Orientale di Napoli), Mara Logaldo (Università Iulm), Stefano Lombardi Vallauri (Università Iulm), Massimo Lucarelli (Université de Savoie), Elisa María Martínez Garrido (Universidad Complutense Madrid), Donata Meneghelli (Università di Bologna), Marta Muscariello (Università Iulm), Frank Wagner (Université Rennes 2)

Segreteria di redazione

Laura Gilli

Tutti gli articoli sono sottoposti a un processo di peer review in doppio cieco.

INTERARTES n.1

Confini

ottobre 2021

Laura Brignoli, Silvia Zangrandi – Introduzione

ARTICOLI

Laura Brignoli – Quale riscrittura?

Maria Chiara Gnocchi - Géométrie, géographie, géopolitique de la réécriture

Frank Wagner - Une question de topique ou d'optique? (Intertextualité, hypertextualité et transfictionnalité)

Laurence De La Poterie-Sienicki, Richard Saint-Gelais - Ouvrir la boîte, recoller les morceaux: la transfictionnalité paradoxale de Pandore et l'ouvre-boîte de Postel & Duchâtel

Silvia Albertazzi - Writing back, writing forth. Confini delle riscritture postcoloniali

Marinella Termitte - L'œuvre dormante dans les réécritures de Boualem Sansal

Alberto Sebastiani - Parafrasi e riscrittura. Un'ipotesi di definizione a partire da Nicolas Eymerich, Inquisitore

Isabella Mattazzi - La riscrittura tra prospettiva critica e prassi traduttiva: il caso Amélie Nothomb

Maria Cristina Assumma - Alberti dipinge Lorca. L'immaginario coreutico nell'illustrazione albertiana del *Romancero gitano*

Federico Bocchi - L'ideazione di universi narrativi come pratica culturale: il caso *The Witcher*

Philippe-Alexandre Gonçalves - Du théâtre au roman: la transfiction comme extension de l'univers de Gil Vicente

RECENSIONI

Raffaele Aragona - Una riscrittura metafrastica della *Commedia* dantesca (STEFANO TONIETTO, *Il Divino Intreccio*, in riga edizioni, 2021)

Alberti dipinge Lorca.
L'immaginario coreutico nell'illustrazione albertiana del
Romancero gitano

Maria Cristina ASSUMMA
Università IULM, Milano

Abstract:

Among the possible types of iconotext, this article takes into consideration the illustrated book. Although derived from a pre-existing verbal text, the illustration is constituted, at best, as an autonomous unit of meaning, qualifying itself as a second but not secondary presence. Here we observe, in particular, the tensive energy that is established between some gipsy romances by Federico García Lorca and their image by Rafael Alberti, capable of establishing itself as a powerful remediation, not detached from the aesthetic suggestions of dance.

Keywords:

Illustration, romancero, choreutic imagery, iconotext, intermediality.

«La pintura se me mezcla con la poesía [...] yo soy un poeta así: mezclado de las dos cosas [...] la poesía me gusta mucho mezclarla con la pintura», così si esprime un Rafael Alberti novantunenne in un'intervista televisiva concessa a Canal Sur nel 1993. Poliartista, poeta e pittore, autore, tra l'altro, del libro ecfrastrico *A la pintura* (1945-1967), del libro (auto)illustrato *X sonetos romanos* (1964), di *liricografías* (poesie verbografiche), di *El lirismo del alfabeto* (1968-1972)¹, anzi dotato di una primaria vocazione pittorica, rimasta a

¹ A proposito di quest'opera basata sulla messa in disegno delle lettere dell'alfabeto, unità minima della parola, sintesi di segno grafico e fonico, visivo e acustico, connubio di immagine e suono, grafema e fonema, è interessante quanto asserisce lo stesso Alberti: «Yo, desde muy chico, me sentí subyugado por las letras sueltas del alfabeto [...] pero no por su sonido, su significado, sino por su grafía, por la representación visual de las letras que componen cada palabra. [...] Yo sabía que Rimbaud le había dado color a las cinco vocales. Pero a mí cada letra - todo el alfabeto - se me exaltaba en un color, se me hacía visible, hasta casi poder tocarlo, su sonido. [...] Y dibujé el alfabeto: veinticinco mayúsculas grandes en color, inicial cada una de una palabra en italiano. Así A(more), B(ottiglia), C(atena), D(iavolo), E(ros), F(iore), G(allo), H-, I(ra), J(ota), K-, L(ibertà), M(are), N(otte), O(cchio), P(ace), Q(uercia), R(ivoluzione), S(irena), T-, U(ccello), V(ittoria), X-, Y(o), Z(igzag). Cada una de esta mayúsculas iba acompañada de una serigrafía en blanco y negro en la que se repetían, entre múltiples signos y arabescos, palabras, tanto en español como en italiano, que comenzaban con la misma letra de la mayúscula en color» (Alberti, 1998: 219-224). Al 1926 risale la pubblicazione, a Praga, di *ABECEDA (Alfabeto)*, libro parimenti basato sulla messa in disegno delle lettere dell'alfabeto ad opera di Karel Teige, nella quale si integrano, mediante il fotomontaggio, le linee e le forme tracciate dal corpo della danzatrice Milcha Mayerova. Vitezlav Nezval firma le ventiquattro poesie dedicate alle lettere dell'alfabeto, alle quali si

fondamento di un fare poetico fortemente visivo, volto a «[...] pintar la Poesía / con el pincel de la Pintura» (1917, *A la pintura*), Alberti omaggia, nel 1977, l'amico García Lorca e lo fa in veste di illustratore. Illustra un'edizione a tiratura limitata (1.500 copie numerate a mano e firmate)² del *Romancero gitano*, pubblicata in occasione del cinquantenario dell'opera dalla casa editrice Filigrana di Madrid. Si tratta di un autentico gioiello editoriale: dal formato di 33x40,5 cm., stampato su carta Guarro con filigrana esclusiva, contiene diciannove litografie a colori – una per ogni *romance*, alle quali si aggiunge una litografia iniziale senza titolo –, vignette intercalate, un ritratto di Federico e una ricercata veste calligrafica, che già in sé denota l'importanza di una fruizione anche visiva del libro, alla stessa stregua della copertina decorata, rigida e di tela vellutata, stampata alla *lionesa*. Alberti è autore di ulteriori elementi paratestuali di carattere letterario quali il prologo (*Recuerdos del Romancero gitano*, scritto a Roma nella primavera del 1977) e l'epilogo comprensivo di una *Balada* (*Culminación del Romancero con una Balada para terminar*), scritto a Sort (Pirenei catalani) nell'autunno del 1977.

L'incontro tra i due poeti andalusi più universali del Novecento, il granadino Lorca e il gaditano Alberti, spesso appaiati in uno stretto binomio in analogia alla coppia taurina Belmonte-Joselito, era avvenuto nell'ottobre del 1924 presso la Residencia de Estudiantes di Madrid all'insegna del dialogo interartistico: nella sua "cella" studentesca ornata da disegni di Dalí, steso sul letto Lorca recitò ad Alberti proprio uno dei suoi *romances* gitani, lo "strano e meraviglioso" *Romance sonámbulo*, con il magnetismo del virtuoso della voce quale egli era a detta di tutti; e Alberti gli fece dono di un suo quadro, così dedicato: «A Federico G. Lorca / esta estampa del sur / en la inauguración de nuestra / amistad. Rafael Alberti 1924». Effettivamente, quell'incontro inaugurò un'amicizia che, sebbene non sprovvista di «mínimas batallas», si nutrì di una reciproca ammirazione, che soprattutto Alberti fu disposto a dichiarare incondizionatamente a partire dalla serie di sonetti (*Otoño, Invierno, Primavera, Verano*) che dedicò a Lorca appena lo ebbe conosciuto, con particolare enfasi nel quarto sonetto, *Verano*. Imperniato sull'aspirazione del suo autore a essere fecondato dalla *vis* poetica dell'amico, tale sonetto si ammanta di un inequivocabile erotismo: l'io-Alberti, capriolo di mare, implora il tu-Lorca, possente pesce spada, affinché

giustappongono sulla pagina sinistra del libro. È nell'ambito della danza dove ritroviamo la capitalizzazione del potenziale segnico dell'alfabeto ad opera della futurista Esilda Gibello Socco (cfr. Lista, 200: 72).

² È in mio possesso la copia 862.

deflori la sua verginità poetica in virtù di un'unione estatica, scaturigine di una morte intesa come rigenerazione.

L'ammirazione dell'Alberti poeta novello permane immutata nell'Alberti maturo, ugualmente incline a poetizzarla. Soprattutto dopo la tragica morte di Lorca lo spazio poetico della memoria albertiana si lascia penetrare di sovente dal fantasma dell'amico, riuscendo solo col tempo a pacificare il lancinante senso di colpa dovuto alle occasioni perdute nell'amicizia e alle "minime battaglie" poetiche, ma soprattutto alla sensazione di una tragica fatalità: che la morte avesse equivocato il cammino, sottraendo la vita a Federico per concederla proprio a lui che, *poeta en la calle*, tanto l'aveva sfidata nel convulso clima politico di quegli anni. In un'elegia dedicata a Federico, Alberti è pronto a riconoscere di vivere il destino dell'amico, morto al posto suo:

[...]
Mas si mi muerte ha muerto, quedándome la tuya,
si acaso le esperaba más bella y larga vida,
haré por merecerla, hasta que restituya
a la tierra esa lumbre de cosecha cumplida.
(*Elegía a un poeta que no tuvo su muerte*, 1936)³

Pacificato, infine, il senso di colpa, il fantasma dell'amico può baluginare in un autoritratto satirico («burla de mí mismo», lo definisce Alberti) che, abbandonati gli abituali toni elegiaci e nostalgici della rimembranza, demitizza una rivalità più costruita dall'esterno che intimamente sentita:

³ Su tale senso di colpa Alberti torna nell'autobiografia *La arboleda perdida*: «Y yo pensé entonces, destruido, que la muerte de Federico no era la suya, sino la mía, que se había equivocado, que había huido de mí para sacrificarlo a él. Al fin y al cabo yo era un rojo militante, de esos que había que matar sin compasión, y él solamente un republicano, un antifascista amante del pueblo, del partido, como él dijo, de los pobres. Le escribí entonces aquella *Elegía a un poeta que no tuvo su muerte*» (Alberti, 1998: II, 333).

[...]
El mejor del llamado grupo del 27.
Decir eso, señor, le compromete.
No es más que un simple sonsonete,
un metesaca, un saca y mete,
un pirotécnico, un cohete.
Hábleme usted sólo de Lorca.
De Lorca, Lorca, Lorca, Lorca, Lorca.
De Federico García Lorca.
Ese sí.
¿Por qué me afirma usted que sí?
Pues porque sí, que sí, que sí.
Eso no me lo parece a mí.
Pues yo, señor, lo considero

Es un poeta que está bien.
Yo diría que no tan bien
en la generación de Lorca-Guillén.
Más de Lorca que de Guillén.

Si me lo dice usted, amén.
un poeta de cuerpo entero,
que se las echa de torero,
el más juncal y volandero,
aunque de tanto en tanto, un mal coplero.
[...]
(*Denuestos y alabanzas rimadas en mi
propio honor*)

Ma gli omaggi tributati da Alberti a Lorca non sono solo poetici, o *lato sensu* letterari⁴, basti pensare, tra l'altro, alle liricografie di *Nunca fui a Granada*, pubblicate nel 1975 in occasione del quarantennale della morte di Lorca; alla liricografia *A Federico* (1980)⁵; all'*Antología poética* lorchiana che Alberti cura e recita (l'edizione Visor del 1996 è comprensiva di un CD); alle illustrazioni di *Poeta en Nueva York* (Siviglia, 1998) e a quelle, appunto, del *Romancero gitano*.

Dall'antica e nobile tradizione, non esclusivamente vincolata alla letteratura per l'infanzia, l'illustrazione è un prodotto meno complesso della liricografia. Si tratta di due diverse tipologie di iconotesto, in sé definibile come "scrittura del conflitto" data l'eterogeneità dei linguaggi mediali in essa convocati: la parola e l'immagine, che «si confrontano sul campo di battaglia, sul campo da gioco della pagina, ciascuna conservando

Rafael Alberti, *Nunca fui a Granada*,
liricografia n. 4

<https://cloud10.todocoleccion.online/arte-catalogos/tc/2008/08/26/9718740.webp>

però la propria specifica natura» (Cortellessa, 2018). Il carattere composito dell'iconotesto esige un doppio alfabetismo da parte del fruitore, che «deve possedere due diverse competenze percettive – psicologiche,

cognitive e naturalmente estetiche –, quella relativa alla parola e quella appunto relativa all'immagine: che essendo di natura diversa confliggono, si contendono lo spazio della nostra mente. È come se nel lettore si accendesse, in questi casi, ogni volta una psicomachia

⁴ Il libro *Federico García Lorca, poeta y amigo* raccoglie i testi poetici e prosastici dedicati da Alberti a Lorca, almeno quelli scritti entro l'anno della sua pubblicazione, il 1984.

⁵ In Federico García Lorca, 1982, p. 35.

che divide il suo apparato cognitivo in due parti, due emisferi in un certo senso coalizzati ma in un altro, piuttosto, fratelli coltelli – o parenti serpenti, se si preferisce» (Cortellessa, 2018).

Fin qui le analogie, ma se la liricografia è un prodotto intermediale, in quanto composizione verbografica ove le due componenti costituiscono un *ensemble* sincronico e inscindibile e sono, dunque, percepite simultaneamente, l'illustrazione dà vita a un prodotto bimediale, in quanto sovrascrittura visiva di un testo poetico previo e autonomo: la creazione visuale (pitto-lito-grafica) ha una posteriorità cronologica nonché una dipendenza genetica rispetto alla creazione poetica. Costituisce una composizione doppia (giustapposta al testo verbale nell'ambito della stessa pagina o in pagine differenti), che può essere fruita anche separatamente (nel caso, per esempio, di una riproduzione), sebbene, come insegna Genette, la migliore condizione di lettura di ogni ipertesto, o testo derivato, sia la conoscenza dell'ipotesto, o testo previo, data la loro relazionalità (cfr. Genette, 1997: 23).

Un altro elemento differenziale consiste nel fatto che, mentre la liricografia è un'opera monoautorale (entrambe le sue componenti, visiva e verbale, sono frutto del gesto creativo di Alberti)⁶, il libro illustrato può non esserlo, come nel nostro caso, che mette in gioco una potente dialettica biautorale, sicché una redditizia forza tensiva scaturisce dall'irriducibile alterità, non solo di due linguaggi artistici, ma anche dei sistemi espressivi di due autori.

Tali diversi gradi di interazione verbovisiva comportano ricadute sul piano gerarchico: di egemonia, subalternità o compenetrazione estetica, che tuttavia sono tutt'altro che meccanicistiche. Nel migliore dei casi, infatti, l'illustrazione, pur derivata dalla parola, è ben lungi dall'essere un suo mero adorno o una sua semplice traduzione o replica: ne esalta, piuttosto, il tono emozionale in virtù della sua intrinseca *vis* artistica, stabilendo, così, proficui scambi espressivi, capaci della stessa forza innalzatrice del connubio

⁶ La monoautorialità di quest'opera non è inficiata dal fatto che la sua componente poetica intertestualizzi versi di Lorca mentre intratestualizza versi dello stesso Alberti, come *La balada del que nunca fue a Granada* (1953-1954), a proposito della quale il suo autore dice: "Entre los años 1925 y 1930, Federico me invitaba siempre a su Huerta de San Vicente para pasar juntos, ya divirtiéndonos o trabajando, las vacaciones. Yo le prometía ir cada verano. Pero lo fui dejando, dejando, hasta que al fin llegó el 18 de julio de 1936, fecha en que reventó la guerra civil, y Federico, preocupado y temeroso, sintiendo que en Madrid la situación política era gravísima, tomó un tren y se marchó, confiado, a su Granada, en donde se encontró con su terrible muerte hacia finales del mes de agosto. [...]. Desde marzo de 1939 viví fuera de mi país, pensando en aquel viaje, en aquella visita a Federico, que no pude realizar ya hasta un día 24 de febrero de 1980. Habían pasado, entretanto, cuarenta y tres años. Durante todo ese tiempo yo viví pensando en él casi obsesivamente, dedicándole innumerables prosas y poemas, entre los cuales, aquella 'Balada del que nunca fue a Granada' [...]" (Alberti, 1998: II, 259-260).

intermediale. Dotata di una maggiore immediatezza comunicativa rispetto alla parola, l'illustrazione può essere apportatrice di un surplus di senso. Di fatto nella logica iconotestuale le immagini riluttano alla condizione subalterna, partecipando alla negoziazione del senso in modo simmetrico rispetto alla parola, così da configurarsi come co-testo anziché come subtesto (cfr. Cortellessa, 2018)⁷.

Composte a Roma, le diciannove litografie a colori del *Romancero gitano* illustrano un libro poetico già in sé dotato di un forte potere visivo. Infatti, se è certo che quella del granadino è, in termini orteghiani, una poesia *deshumanizada*, o, con suoi stessi termini, *extra-atmosférica*, nella quale la realtà visibile ha un valore trascendente offrendosi a un processo di derealizzazione simbolica e metaforica, essa viaggia sempre, però, dal concreto all'astratto, dall'immagine corporea al concetto incorporeo o, per dirla con Alberti, «de lo directo a lo indirecto, de lo visto a lo entrevisto» (Alberti, 1984: 207). E lo stesso Lorca, in una lettera del 1927 a Sebastián Gasch, dice di avere incominciato a scrivere e a disegnare poesie; di avere incominciato, cioè, a coniugare penna e pennello in virtù della loro intercambiabilità in un orizzonte poetico fondato sull'immagine: «Cuando un asunto es demasiado largo o tiene poéticamente una emoción manida, lo resuelvo con lápices» (García Lorca, 1982-1998: VI, 981). E anche quando, in *Poeta en Nueva York*, la poesia risente maggiormente del contagio surrealista giungendo a «lo soñado», vi è sempre una presa – dice Alberti – non venendo del tutto meno l'appiglio a «lo real» (Alberti, 1984: 207). Qui

⁷ Un'ulteriore tipologia di iconotesto è il *graphic-novel*, narrazione ove a prevalere è la comunicazione visiva: si tratta di letteratura visiva, di narrativa grafica o di «letteratura disegnata», per dirla con Hugo Pratt, che bilancia le due componenti allorché afferma: «Disegno la mia scrittura e scrivo i miei disegni» (cfr. Marchese, 2006). In realtà, si tratta di un prodotto in cui l'immagine è un elemento imprescindibile dal momento che, dotata di uno sviluppo sequenziale, svolge la funzione di vettore narrativo in misura preponderante rispetto alla parola (alla quale si può riconoscere un carattere integrativo), occupando una superiore porzione di testo. Senza immagine non esiste un *graphic-novel*. Possiamo, dunque, individuare diversi gradi di intersezione tra immagine e parola, che danno luogo a livelli generici diversificati pur nella loro condivisa inclusività: dalle immagini che producono parole (libro efrastico, con vocazione sia lirica sia narrativa della messa in parola dell'immagine), alle parole che producono immagini (libro illustrato, ove la messa in immagine può riguardare sia testi lirici sia narrativi), alla genesi simultanea, *mutatis mutandi*, del *graphic-novel* (a vocazione esclusivamente narrativa e con prevalenza del codice visivo) e della liricografia (a vocazione esclusivamente lirica e con intreccio indissolubile tra i due codici), invenzione peculiarmente albertiana. A queste e ad altre forme iconotestuali è da riconoscere un importante contributo alla lotta all'analfabetismo visuale della nostra cosiddetta civiltà dell'immagine denunciato da Peter Greenaway (2013), secondo il quale neanche il cinema è un'adeguata arma di difesa rispetto all'egemonico logocentrismo, dato che la maggior parte dei film è basata su testi e dialoghi, mentre le immagini non giungono a sprigionare la loro forza creativa. Viceversa, Didi-Huberman denuncia la cecità dello sguardo prodotta dalla sovraesposizione delle immagini. A proposito di questa e di altre articolazioni del dibattito contemporaneo sulla proliferazione delle immagini nella nostra civiltà cfr. Pinotti, Somaini, 2009.

Alberti sembra ricalcare i termini con i quali, in un'altra lettera del 1927 a Sebastián Gasch, Lorca rivendica, a proposito dei suoi disegni, il suo stare e il suo sentirsi coi piedi di piombo nell'arte:

He cercado algunos días el sueño pero sin caer del todo en él y teniendo desde luego un atadero de risa y un seguro andamio de madera. Yo nunca me aventuro en terrenos que no son del hombre porque vuelvo tierras atrás enseguida y rompo casi siempre el producto de mi viaje. Cuando hago una cosa de pura abstracción, siempre tiene (creo yo) como un salvaconducto de sonrisas y un equilibrio bastante humano. [...] En estas abstracciones mías veo yo *realidad* creada que se une con la realidad que nos rodea como el reloj concreto se une al concepto de tiempo de una manera como lapa en la roca.

Tienes razón, queridísimo Gasch, hay que unir la abstracción a la realidad. Es más, yo titularía estos dibujos que recibirás [...] *Dibujos humanísimos* (García Lorca, 1982-1998: VI, 992-993).

A conferma della sua visività⁸ vi è proprio la testimonianza dell'Alberti illustratore del *Romancero gitano*, il quale afferma di avere potuto facilmente seguire, per la realizzazione dei suoi disegni, i suggerimenti visivi delle «metáforas contorneadas donde el color tiembla adherido a la carne del dibujo»; di avere trovato, insomma, una ricca fonte di ispirazione per la sua immaginazione grafica nelle «luminaciones ópticas, con sus representaciones vivas, todas dibujables», di cui sono pregni i *romances* gitani (Alberti, 1984: 280-281). Naturalmente, la potenza immaginale del linguaggio poetico in virtù della sua portata metaforica non toglie che esso sia veicolo di immagini pensate, non viste, o viste con l'occhio della mente («pittura cieca», anziché «parlante», definiva Leonardo da Vinci la poesia in difesa della pittura, discriminata come «poesia muta» dalla massima attribuita da Plutarco a Simonide di Ceos in *De gloria Atheniensium*, 3). La poesia “designa” l'oggetto, dando luogo a una visualizzazione immaginativa, laddove la pittura lo “mostra”, dando luogo a una visualizzazione ottica. Il vedere intelligibile della poesia si contrappone al vedere sensibile della pittura, che è un sostituto visuale del suo referente. La medialità determina la rappresentazione e la percezione delle immagini, sicché la loro migrazione da un medium verbale a uno visivo è un processo non privo di implicazioni. La donazione del visibile alle immagini letterarie, inaccessibili allo sguardo, è la grande forza dell'illustrazione.

⁸ La forte visività vale alla poesia di Lorca la critica di «esteriorismo» da parte di Elio Vittorini, secondo il quale essa non si muove in senso verticale, dal basso in alto o viceversa, emancipandosi dalla natura, ma in senso orizzontale, restando così, «malgrado l'acceleramento vertiginoso delle associazioni, avvinghiata pur sempre all'esteriorità visiva delle cose naturali». Un esteriorismo che si renderebbe ancora più evidente nelle prove teatrali, in cui Lorca «prende ambienti, personaggi, motivi della letteratura naturalista e li “abbellisce”, dico “abbellisce”, con festoni del suo particolare mondo lirico» (Vittorini, 1999: 175).

Nel solco del rinnovamento estetico avanguardista le illustrazioni albertiane del libro di Lorca sono dotate di una bassa densità figurativa e di un'indole antimimetica rispetto all'oggetto che mettono in visione: Alberti rifiuta, infatti, la riproduzione fedele, fotografica, dei *romances*, la loro duplicazione, un radicale «come se», giacché l'identificazione delle immagini con ciò che raffigurano fa sì che esse si autodissolvano come unità autonoma di senso, qualificandosi come presenze, oltre che seconde, secondarie. Ogni riscrittura, a prescindere dalle implicazioni della (inter/bi)medialità, è un atto di appropriazione, di interpretazione. Orbene, l'energia riscritturale albertiana è anzitutto volta a rimuovere le possibili incrostazioni localiste dei *romances* lorchiani. Come è noto, il pur fortunatissimo libro non mancò di suscitare reazioni polemiche a causa del suo presunto *costumbrismo*, denunciato per esempio da Buñuel e da Dalí⁹. Le polemiche indussero Lorca ad annunciare, in una lettera a Sebastián Gasch dell'8 settembre 1928, che la sua poesia seguiva ormai un «altro volo» e ad affermare che il suo libro non gli interessava più nulla o quasi (García Lorca, 1982-1998: VI, 1034), sebbene non lo scoraggiassero a progettarne una seconda edizione ampliata grazie all'aggiunta di tre *romances*¹⁰ e a includerlo nei suoi recital fino all'ultimo. Ma l'eco delle polemiche non si sopì come dimostra il fatto che nella [*Conferenza-recital del Romancero gitano*], tenuta il 9 ottobre del 1935 presso la Residencia de Estudiantes di Barcellona e replicata il 7 marzo del 1936 a San Sebastián, il poeta si premunì di affermare che si trattava di un'opera antipittoresca, antifolklorica e antiflamenca, denunciando la

[...] falsa visión andaluza que se tiene de este poema a causa de recitadores sensuales, de bajo tono, o criaturas ignorantes. Creo que la pureza de su construcción y el noble tono con que me esforcé al crearlo lo defenderán de sus actuales amantes excesivos, que a veces lo llenan de baba (García Lorca, 1982-1998: VI, 359).

⁹ Il libro suscitò polemiche anche a causa del suo presunto malinteso avanguardismo, denunciato da Menéndez Pidal che, oltre a lamentare il tema gitanesco (Pidal, 1953: II, 438-439), addita le associazioni sconnesse scaturite da un violento sforzo di metaforizzazione, equiparato a un rompicapo. Questo giudizio di Menéndez Pidal, rimasto inedito durante la vita dello studioso, è riportato in Pérez Villanueva, 1991, pp. 254-255. La stessa opinione è espressa da Juan Ramón Jiménez in una conferenza pronunciata a Porto Rico nel 1954, ove oppone il *romance* popolare, diretto e semplice nella sua economia espressiva, al *romance* «fantasista» e ingegnoso di Lorca che, imparentato a quelli «estetici» di Góngora, Quevedo, Calderón e Duque de Rivas anziché a quelli di Lope de Vega, «cae de lleno en nuestro Romancero artístico, tan secundario dentro de lo español auténtico; y, cuando digo artístico, quiero decir imitado, con la idea de mejorarlo con virtuosismo de lo popular» (Jiménez, 1959: 15).

¹⁰ «[...] estoy en tratos de arreglo de la segunda edición del *Romancero gitano*. Será mejor que la primera y quiero que lleve tres romances más que estoy haciendo» (lettera alla sua famiglia dell'aprile del 1929, in Federico García Lorca, 1982-1998, VI, 1048). Tale progetto non si realizzerà.

Il *romance* più incriminato è *La casada infiel*:

Y que yo me la llevé al río
creyendo que era mozuela,
pero tenía marido.
Fue la noche de Santiago
y casi por compromiso.
Se apagaron los faroles
y se encendieron los grillos.
En las últimas esquinas
toqué sus pechos dormidos,
y se me abrieron de pronto
como ramos de jacintos.
El almidón de su enagua
me sonaba en el oído,
como una pieza de seda
rasgada por diez cuchillos.
Sin luz de plata en sus copas
los árboles han crecido,
y un horizonte de perros
ladra muy lejos del río.
Pasadas las zarzamoras,
los juncos y los espinos,
bajo su mata de pelo
hice un hoyo sobre el limo.
Yo me quite la corbata.
Ella se quitó el vestido.
Yo el cinturón con revólver.
Ella sus cuatro corpiños.
Ni nardos ni caracolas

tienen el cutis tan fino,
ni los cristales con luna
relumbran con ese brillo.
Sus muslos se me escapaban
como peces sorprendidos,
la mitad llenos de lumbre,
la mitad llenos de frío.
Aquella noche corrí
el mejor de los caminos,
montando en potra de nácar
sin bridas y sin estribos.
No quiero decir, por hombre,
las cosas que ella me dijo.
La luz del entendimiento
me hace ser muy comedido.
Sucia de besos y arena,
yo me la llevé del río.
Con el aire se batían
las espadas de los lirios.
Me porté como quien soy.
Como un gitano legítimo.
Le regalé un costurero
grande, de raso pajizo,
y no quise enamorarme
porque teniendo marido
me dijo que era mozuela
cuando la llevaba al río.

Per il suo carattere di «pura aneodota andaluzza» (García Lorca, 1982-1998: VI, 362), cioè per il fatto di coniugare una possibile esteriorità folklorica con un tema erotico e una fisionomia prevalentemente aneddotta, tale *romance* contrariava a tal punto il suo stesso autore da escluderlo dal recital del *Romancero gitano*, nonostante l'insistente richiesta del pubblico: «Nunca atiando esa petición. Porque no les interesa la poesía, sino la aneodota» (cit. in Rodrigo, 1975: 345). Per quanto riguarda il primo termine della definizione «aneodota andaluzza», come è noto il riuso lorchiiano della forma poetica del *romance*, in sé dotato di un'indole narrativa, non si disgiunge da un personale contributo creativo, volto a coniugarne la narratività con il lirismo della *canción*, sicché nei *romances* gitani, pur essendovi una «gran sensación de aneodota [...] nadie sabe lo que pasa»¹¹. Lorca sembra adottare, insomma, la ricetta delle *Soledades* di Góngora, nelle quali la narrazione, avvolta nella carne magnifica delle immagini, non ha nessuna importanza, ma col suo filo invisibile

¹¹ [Conferencia-recital del *Romancero gitano*], in García Lorca, 1982-1998: VI, 359.

dà unità al poema¹². La fusione dei registri lirico e narrativo non piaceva a Dalí e a Buñuel, il quale, in una lettera a José Bello, riconosce la bellezza e la novità di alcune immagini dei *romances* lorchiani, ma lamenta il fatto che esse siano incastonate in una trama che gli è insopportabile e che, afferma eccentricamente, è ciò che «ha llenado de menstruaciones las camas españolas» (cit. in Sánchez Vidal, 2000: 180). Di fatto, sebbene la fitta rete di immagini metaforiche giunga quasi a «desdibujar» la storia, essa mantiene intatta la sua evidenza narrativa¹³. E se il getto dell'immaginazione metaforizzante satura le apparenze aneddotiche, dice Salinas, i *romances* lorchiani si riferiscono quasi sempre a persone, luoghi e avvenimenti riconoscibili (Salinas, 1961: 333). Per quanto riguarda il secondo termine della definizione «anecdota andaluza», lo stesso Lorca dichiara l'intenzione che le immagini costruite su certi tipi siano da questi capite, siano visioni del mondo che essi vivono, in modo da rendere il *romance* robusto e solido come una pietra¹⁴. Dunque, un discorso poetico che va a caccia di «visioni» familiari in virtù di un'iconosfera specificamente andalusa, della quale, però, egli intende rovesciare la connotazione solare e pittoresca forgiata dal *costumbrismo* romantico.

Orbene, nella resa visiva della *Casada infiel*, Alberti prescinde da ogni dato situazionale e da ogni possibile decorativismo pittoresco, quali, rispettivamente, la festa di Santiago e l'iconografia zingaresca, presente nel *romance* almeno per quanto riguarda la tradizione vestimentaria:

El almidón de su enagua
me sonaba en el oído,
como una pieza de seda
rasgada por diez cuchillos.
[...]
Yo me quité la corbata.
Ella se quitó el vestido.
Yo, el cinturón con revolver.
Ella, sus cuatro corpiños¹⁵.

¹² *La imagen poética de don Luis de Góngora*, in García Lorca, 1982-1998: VI, 256.

¹³ Sul maggiore o minore grado di elusione narrativa nei *romances* gitani cfr. García-Posada, 1988.

¹⁴ Lettera a Jorge Guillén del 2 marzo 1926, in García Lorca, 1982-1998: VI, 892.

¹⁵ In realtà, se sul versante femminile la resa iconografica è fedele alla tradizione vestimentaria gitana (il cosiddetto *traje de gitana*, con le sue gonne e i suoi corpetti), sul versante maschile appare sorprendente lo scarto in favore del revolver, a rimpiazzo della *navaja*, e della cravatta, a rimpiazzo del *pañuelo*. D'altro canto, nella sua difesa antipittoresca del *Romancero gitano* Lorca ci tiene a precisare che: «[...] no hay ni una chaquetilla corta, ni un traje de torero, ni un sombrero plano, ni una pandereta [...]» (García Lorca, 1982-1998, VI, 359). In realtà, San Gabriel è un avvenente giovane che indossa un vestito evocativo del *traje de luces*,

Mantenendo solo le coordinate spazio-temporali (il notturno – la luna – e un luogo extraurbano – la sterpaglia che circonda i protagonisti, che trovano un’alcova segreta presso la sponda del fiume, luogo per eccellenza dell’incontro amoroso nella tradizione letteraria non solo popolare), Alberti si concentra sulle due metafore animalesche, equina e ittica, che riguardano la protagonista femminile, una sposa infedele, variazione sul tema multisecolare della malmaritata:

Sus muslos se me escapaban
como peces sorprendidos,
la mitad llenos de lumbre,
la mitad llenos de frío.
Aquella noche corri
el mejor de los caminos,
montando en potra de nácar
sin bridas y sin estribos.

Il soggetto poetico maschile, il *gitano legítimo* che in difesa dei valori patriarcali della sua società si rifiuta di innamorarsi di una donna adultera, non manca però di darle e prendersi soddisfazione¹⁶. Una soddisfazione erotica che prima si configura come una scaramuccia, ove le cosce della donna risultano fuggevoli come pesci a causa dell’umidità del notturno paesaggio fluviale e degli umori del desiderio. E poi, più esplicitamente, come la monta di una giumenta, dotata, alla stregua del cavallo più in generale, di una archetipica simbologia sessuale, qui amplificata dal fatto di essere senza briglie e senza staffe, cioè di avere abdicato all’autodominio¹⁷.

somigliante a quel Paquiro della *copla* popolare che, nel Café de Chinitas, è il più torero e il più gitano. Sono poi ravvisabili echi intertestuali che chiamano in causa quest’altro *romance* tradizionale: «Ellas quitan la su saya / y yo el mi pantalón; / ellas quitan su camisa, / y yo el mi camión» (cfr. Morris, 1988: 85). È evidente che stessa è la tecnica descrittiva della denudazione: ogni verso contiene un’azione completa secondo una sequenza parallelistica scevra di congiunzioni e omissiva del verbo negli ultimi due versi. Tecnica che genera un effetto di azione accelerata, efficacemente espressiva del desiderio irrefrenabile dei due protagonisti.

¹⁶ Nell’ambito delle società tradizionali basate sul sistema di discendenza patrilineare, qual è quella gitana, l’importanza attribuita alla fedeltà sessuale della donna, così come alla verginità prematrimoniale, è da mettere in relazione alla legittimazione della prole. Classificato tra le colpe più gravi, l’adulterio femminile costituisce, così, non solo una minaccia ai rapporti di alleanza sociale veicolati dalla relazione matrimoniale, ma anche un affronto all’esercizio del potere da parte dell’uomo, che si esprime tra l’altro nel controllo della capacità procreativa della moglie. Nel disprezzare la donna adultera, il protagonista lorchiano si comporta, dunque, da «gitano legítimo», ovvero interprete e custode della norma sociale, alla stregua dei soggetti poetici delle *coplas* popolari basate sul tema del «No quiero amor con casada». Sul trattamento ironico di determinati elementi della tradizione in questo *romance* lorchiano cfr. Soria Olmedo, 1994: 151-164.

¹⁷ Parimenti, il cavallo rappresenta la pulsione erotica di Leonardo, il protagonista maschile di *Bodas de sangre*, secondo una consumata simbologia lorchiana resa esplicita nel III atto: «Porque yo quise olvidar / y puse un muro de piedra / entre tu casa y la mía. / [...] / Pero montaba a caballo / y el caballo iba a tu puerta» (García Lorca, III, 1). Nella *Nana del caballo grande*, una sorta di presagio della vicenda principale, il diniego

È su queste due metafore erotiche e sulla metamorfosi animalesca della donna che si focalizza la resa grafica di Alberti, la quale, se da un lato si allea alla difesa anticostumbrista

Rafael Alberti
“La Casada infiel”

In:

Federico Garcia Lorca, *El romancero gitano*,
illustrato da Rafael Alberti, Madrid, Filigrana,
1977

dell’opera da parte di Lorca, dall’altro cortocircuita il suo ripudio del carattere erotico del *romance* mediante la massimizzazione di questo stesso carattere, in virtù della sua focalizzazione imagografica (e qui si palesa l’urto tra le orbite poetiche dei due autori).

Del resto se l’ekphrasis, dotata di uno sviluppo sequenziale, nel riscrivere verbalmente un quadro ne opera una dinamizzazione, l’illustrazione di una poesia

ne opera, viceversa, la condensazione in un fotogramma essenziale, data la mancanza di movimento, di flusso temporale, che la tela patisce, ontologicamente costituita da immagini fisse, immobili. Le quali, sebbene da sempre consegnate a tecniche di resa dinamica (con massima specializzazione nel futurismo e nell’arte cinetica), sono tuttavia abitate da un movimento solo evocato e percepito, non reale; concettualizzato, non rappresentato (in tal senso, il grande competitor della pittura è il cinema, che dota l’immagine visiva di movimento e di parola). E la condensazione in un fotogramma essenziale risalta a maggior ragione nel caso di un *romance*, forma poetica dotata di un’indole narrativa, volta a “raccontare”, a tracciare lo sviluppo di un’azione (nonostante la penetrazione del lirismo già nei *romances viejos* e, secondo un impulso ascensionale, in quelli *nuevos* – salvo la fase di retrocessione segnata da certo romanticismo – e nonostante la lirificazione del genere operata proprio dalla poesia primonovecentesca, come si diceva)¹⁸.

Se, però, moto e azione risultano cristallizzati in uno specifico fermo-immagine, l’illustrazione della *Casada infiel* si caratterizza, in virtù del sapiente *pincel* di Alberti, per una straordinaria forza dinamica che, foriera di un’impressione di movimento, ci appare addirittura evocativa di un immaginario coreutico. La donna-pesce-cavallo, infatti, è

da parte dell’animale di bere l’acqua nera tra i rami simboleggia il rifiuto di alimentare la forza oscura della passione che incarna.

¹⁸ Cfr., a tale proposito, Salinas, 1961, pp. 309-341. Per uno studio comparativo tra il *romancero* lorchiano e quello tradizionale cfr. Mena Benito, 1974.

rappresentata mediante una linea ondulata a forma di esse rovesciata, posizionata sull'asse orizzontale anziché verticale, che suggerisce il corpo di una sirena. Tale ondulazione culmina nei seni, dai quali si diparte un'ulteriore curva verso il basso corrispondente al collo equino, la quale, rimarcata dalle ondulazioni della criniera, mentre sembra penetrare la terra in uno slancio fusionale con la natura, amplifica l'inarcamento proprio di un corpo fluente nella corrente orgasmica o proprio, appunto, di un corpo danzante. Un corpo danzante colto nell'esecuzione di un *casqué*, possibile stilizzazione coreutica del momento apicale dell'atto erotico. Una resa autoecfrastica di questa illustrazione potrebbe essere la descrizione che Alberti fa dei ballerini di flamenco che ha occasione di incontrare a Jerez al seguito di Ignacio Sánchez Mejías, il quale, fondatore della *Gran Compañía de Bailes Españoles* al fianco di Encarnación López *La Argentinita*, va in cerca di artisti da scritturare: «[...] extrajo Ignacio de las plazas y de los patios recónditos toda una serie de chiquillos, bronceados, flexibles, cuyas extraordinarias contorsiones llegaban a veces hasta la más escandalosa impudicia» (Alberti, 1998: I, 339). Come in tutti i *pas de deux* – non penso solo al balletto, ma anche al tango – la figura maschile di questa illustrazione albertiana, non a caso dimorfica per difetto e dalla stesura grafica più approssimativa, ha una mera funzione di supporto al protagonismo femminile. Si incurva a sua volta, formando un cerchio con una delle due curve della esse rovesciata della figura femminile. Tale struttura compositiva, su linee di forza ad andamento curvilineo e dinamico, contrasta con lo sfondo costruito su linee di forza ad andamento rettilineo e statico, con improvvise linee centrifughe ascensive tracciate dalle forme verticali a ventaglio che, rappresentative di elementi arborei, costituiscono l'unico ammiccamento all'iconografia gitano-andalusa.

Orbene, questa illustrazione sprigiona una tale tensione corporea, una tale propensione a “raccontare” il movimento, che sembra patire l'invidia per la danza, che è in sé l'arte della dinamica del corpo. Del resto, l'epoca in cui avviene la formazione artistica di Alberti, il primo Novecento, segna l'intronizzazione della danza non solo come arte del movimento ritmico del corpo, come «l'espressione più dinamica della vita», per dirla con Theo van Doesburg (cfr. Lemoine, *Le Pommeré*, 2005: 43), ma anche come forma poliespressiva capace di attivare una simultaneità sensoriale in virtù dei suoi stretti legami con la musica, la scenografia, la costumistica, ecc. Si pensi al linguaggio crossmediale dei

Ballets Russes (1909-1929) di Serge Diaghilev¹⁹, al cui incanto Alberti è tutt'altro che estraneo. Nel 1919 si trova a Madrid, dove frequenta il Teatro Real:

Desde aquel mismo palco asistí a la primera representación de *El Tricornio*, de Manuel de Falla. Aunque ya había enloquecido Nijinski, el ballet ruso de Diaguilev continuaba asombrando al mundo y removiendo a su paso los ambientes artísticos. En ese estreno, además de descubrir el apasionante ritmo y el alma *jonda*, profunda de Falla, se me reveló toda la gracia y embestida creadora de Picasso. ¡Aquel maravilloso telón añil sobre aquel sugerido puentecillo de ojos negros, aquella cal hirviente de los muros y el pozo, toda aquella simple y cálida geometría que se abrazaba fusionándose al quiebro colorido de los bailarines! Nada de lo que vi a la misma compañía me sorprendió tanto y fijó tanta huella. Y eso que *La boutique fantasque*, de Rossini-Respighi, con decorado de Dérain, la *Schehrazada* y la *Tamar*, de Rimski, bajo la apoteósica fantasía escenográfica de León Bask, significaban entonces, con los otros grandes espectáculos que Diaguilev ofrecía, el más nuevo lenguaje, la más audaz expresión del nuevo ritmo corporal, musical y pictórico que inauguraba el siglo XX (1997, I, pp. 140-141).

È un'epoca, questa, nella quale peraltro la danza invade la pittura, come dimostrano le tele di Degas, Toulouse-Lautrec, Nolde, Manet, Matisse, Severini, Picasso, Kandinsky, Modigliani, Klimt, Kirchner e un lungo eccetera. Ed è un'epoca in cui, viceversa, la danza traduce dinamicamente le immagini della pittura, prestando loro un medium vivente: il corpo. Un corpo che rappresenta il quadro e non un corpo rappresentato dal quadro, come nel caso, tra gli altri, dello spettacolo *El Greco* della compagnia *Ballets Suédois*, per le cui creazioni sono state adottate definizioni quali "immagini animate", "quadri gestuali", *tableaux vivants*, ecc. (cfr. Näslund, 2005: 55). Ed è un'epoca in cui una danza libera e astratta si plasma su una sensibilità pittorica tradotta in linee, volumi e colori, come nel caso di Loïe Fuller, che sfonda i limiti di una cinetica biomorfa mediante gli effetti plastici, dinamici e cromatici di un medium esterno al corpo, il velo, azionato con pertiche sfruttando fasci di luce colorata.

¹⁹ Nella messinscena di *Parade* (1917), per esempio, collaborano Massine, Picasso, Satie e Cocteau; in quella di *El sombrero de tres picos* (1919) Massine, Picasso e Manuel de Falla; in quella di *Pulcinella* (1929) Massine, Picasso e Stravinsky, ecc.

È in questa temperie che Alberti si inizia all'arte, anzitutto pittorica e poi poetica. E in entrambe le sfere artistiche non mancherà di incontrare la danza: prima lo farà con il *pincel* della pittura in *Friso de las danzarinas* (1920), una sorta di studio del movimento corporeo basato sull'immissione del fattore temporale nella rappresentazione visiva mediante la ripetizione delle figure in moto²⁰. E poi lo farà con il *lápiz* della poesía, proprio in occasione della rimembranza dell'amico

Rafael Alberti, *Friso de las danzarinas*

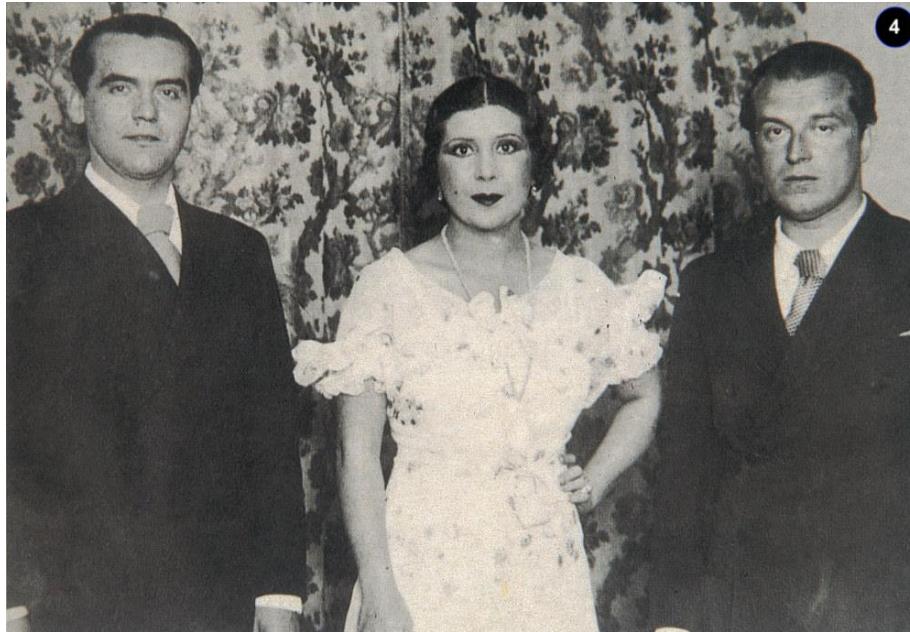
https://1.bp.blogspot.com/-zHVwr4Pl7cA/XYOOEPk_ibI/AAAAAAAAAJcU/1-pOgCp577MLDyyfeTcPzUENVROpfJX1QCLcBGAsYHQ/s1600/Alberti_Pintor_frisos%2Bde%2B las%2Bdanzas.gif

Lorca allorché, già in Italia, viene colpito dall'urto emotivo generato, in un andaluso esiliato come lui, dal potere fortemente evocativo di un ballerino di flamenco, Antonio Gades, al quale non esita a confessare che la sua intensa espressività coreutica la «diría mejor Federico» (Alberti, *A Antonio Gades, bailaor, Canciones del Alto Valle del Aniene*, 1972²¹). L'eccezione emozionale, suscitata dal fatto che quella sapiente voce invocata è ormai divenuta irrimediabilmente silente, risulta appena bilanciata dal tono giocoso di una condotta espressiva ritornante in linea con la lirica popolare, secondo un procedimento contrastivo tutt'altro che estraneo allo stesso Lorca. Sicché l'ammirazione appare qui potenziata da un dirsi che si produce nella forma di omaggio poetico²².

²⁰ Di Edgar Degas è *Frise des danseuses* (1895), opera che a sua volta evoca la tecnica della cronofotografia, presentando una sequenza di quattro posizioni come fasi di uno stesso movimento. La coincidenza del titolo non lascia dubbi sulla filiazione del "fregio" di Alberti rispetto a quello di Degas, il "pittore delle ballerine".

²¹ Alberti considera Antonio Gades «miembro de una familia larga» (Alberti, 1984: 284) per aver esordito nella compagnia *Ballet Español* fondata da Pilar López sulle ceneri della *Gran Compañía de Bailes Españoles* di sua sorella Encarnación López *La Argentinita*, che in più occasioni poté contare sulla collaborazione di Alberti e di Lorca, il quale intervenne, per esempio, nell'allestimento di *El amor brujo* di Falla, ove furono coinvolte ballerine flamenche di formazione non accademica quali *La Macarrona*, *La Malena* e *La Fernanda*, che lo stesso Alberti definisce «cumbres del baile» (Alberti, 1998: I, 339).

²² «Antonio Gades, te digo: / lo que yo, / te lo diría mejor / Federico. // Que tienes pena en tu baile, / que los fuegos que levantan / tus brazos son amarillos, / eso yo, / me lo sé yo / te lo diría mejor / Federico. // Que baja el aire a tus pies / y el corazón se te sube / a la garganta hecho añicos / eso yo, / lo pienso yo / te lo diría mejor / Federico. // Que te adelgazas, que tiembles, / que te doblas, que te rompes / y exaltas como un cuchillo, / eso yo, / bien lo sé yo / te lo diría mejor / Federico. // Pero él ya no está. Por eso, / Antonio Gades, te digo: / lo que yo, / esto que te he dicho yo / lo hubiera dicho mejor / Federico». Per un approfondimento cfr. Lobera Serrano, 1999.



Orbene, se l'illustrazione della *Casada infiel* non tematizza la danza, né il fare artistico di un danzatore (come è ovvio, data la sua dipendenza genetica dal *romance* di Lorca), tuttavia ne subisce, a nostro avviso, l'impatto estetico, configurandosi così come una sovrascrittura grafica di un testo poetico impregnata di un immaginario coreutico. E si tratta, come dicevamo, di una sovrascrittura grafica di un testo poetico allografo, per cui una tensione espressiva scaturisce, non solo dalla triangolazione transartistica poesia-pittura-danza, ma anche dalla bipolarità autoriale Lorca poeta/Alberti artista visivo.

Nel *Romancero gitano* il luogo testuale ove la danza è tematizzata è il *Romance de la luna, luna*:

La luna vino a la fragua
con su polisón de nardos.
El niño la mira mira.
El niño la está mirando.
En el aire conmovido
mueve la luna sus brazos
y enseña, lúbrica y pura,
sus senos de duro estaño.
Huye luna, luna, luna.
Si vinieron los gitanos,
harían con tu corazón
collares y anillos blancos.
Niño, déjame que baile.
Cuando vengan los gitanos,
te encontrarán sobre el yunque
con los ojillos cerrados.

El jinete se acercaba
tocando el tambor del llano.
Dentro de la fragua el niño,
tiene los ojos cerrados.
Por el olivar venían,
bronce y sueño, los gitanos.
Las cabezas levantadas
y los ojos entornados.

Cómo canta la zumaya,
¡ay cómo canta en el árbol!
Por el cielo va la luna
con un niño de la mano.

Dentro de la fragua lloran,
dando gritos, los gitanos.

Huye luna, luna, luna,
Que ya siento sus caballos.
Niño, déjame, no pises
mi blancor almidonado.

El aire la vela, vela.
El aire la está velando.

La protagonista, la luna, così enfaticamente annunciata nel titolo, è rappresentata come una ballerina foriera di morte, il cui potere ipnotico attrae nel regno dei defunti il bambino gitano²³. Abbigliata con una bianca sottogonna inamidata, evocativa della *bata de cola del traje de gitana*²⁴, e intenta in una danza lasciva incentrata sul *braceo*²⁵, questa luna antropomorfa sembra identificarsi, in modo più specifico, con una *bailaora* (ballerina di

²³ «[...] segno del tempo, è [...] normale vedere attribuire alla luna [...] una potenza malefica» (Durand, 1996: 95). Lorca accoglie il significato della luna come messaggera di morte in numerosi luoghi testuali, dei quali si evita una campionatura che darebbe luogo a un'interminabile serie elencativa. Fa eccezione *Canción de la madre del Amargo (Poema del cante jondo)*, ove del simbolismo lunare si ravvisa un avvaloramento positivo, autorizzato dalla sua polisemia dal momento che in molti sistemi mitologici è sì significativo di morte, ma di una morte intesa come rigenerazione. La ciclicità della luna rappresenta, infatti, il divenire, la rinascita dopo la morte, che è, dunque, una morte non definitiva. Sulla configurazione simbolica della luna nell'universo poetico lorchiano cfr., tra l'altro, Correa, 1957, Alvarez de Miranda, 1963, e Ramos-Gil, 1967.

²⁴ La *bata de cola* è il lungo strascico di batista inamidata di cui può dotarsi il costume della ballerina di flamenco (*traje de gitana*) per rendere più virtuoso e sensazionale il ballo femminile, nel quale il movimento della gonna (con o senza *bata*), lungi dall'essere un elemento accessorio, di puro abbellimento, è parte integrante del gesto coreutico. Si racconta che La Macarrona, una delle artiste più apprezzate da Lorca e da Alberti, esperta nei gorgheggi della gonna, non delegasse mai il compito di inamidare la sua *bata* bianca per essere certa di ottenerne una perfetta docilità. Il suo ballo è così descritto: «Se expande por el escenario el amplio vuelo almidonado de la gran cola blanca del vestido de batista. Es como un pavo real» (Vega, Ríos Ruiz, 1990: I, 75). Dell'agire coreutico di un'altra grande *bailaora* a lui contemporanea, La Argentina, Lorca loda la perfetta sintonia di ogni elemento, dal gioco incessante delle dita all'ultimo volant della *bata de cola* (García, 1982-1998: VI, 450). Per un approfondimento sull'evoluzione storica ed estetica del *traje de gitana*, cfr. Assumma, 2008. Per quanto riguarda il colore, anche le sei gitanes di *Danza (Poema del cante jondo)* ballano la *petenera* (uno dei generi musicali del flamenco) vestite di bianco, colore del sudario e della stessa luna, privilegiato simbolo tanatico nell'universo poetico lorchiano, come si è visto nella nota 23. «Esa invisible blancura crepuscular que da la muerte», viene detto in *Impresiones y paisajes* (García Lorca, 1982-1998, VI, 142).

²⁵ Il termine *braceo* indica le figure coreografiche delle braccia, con estensione nella rotazione delle mani, tipiche del ballo flamenco, soprattutto femminile.

flamenco)²⁶, capace di ammaliare persino l'aria che la circonda²⁷ oltre al bambino, che di fatto non può smettere di guardarla come efficacemente espresso mediante la ripetizione del verbo all'interno del verso, la quale, unita a una derivazione dallo stesso verso, indica appunto un'azione prolungata: «El niño la mira mira. / El niño la está mirando»²⁸. Il potere tanatico della luna-morte è, dunque, invincibile e tanto più efferato nella misura in cui colpisce un bambino, sicché la fine della vita si dà al suo inizio, segnando un'atroce contrazione della sua potenziale durata temporale. Significativo è il fatto che il ratto del bambino da parte della luna si consumi in una fucina, che non solo costituisce un referente spaziale verosimile, in quanto luogo di uno dei mestieri gitani più tradizionali, quello di fabbro, ma è anche un simbolo di vita, in quanto luogo dove avviene la forgia della materia, la creazione in contrapposizione alla distruzione della luna/morte.

²⁶ Come è ampiamente risaputo, Lorca è un grande *aficionado* della tradizione flamenca nei suoi quattro versanti poetico, canoro, musicale e coreutico: non manca di dedicarle omaggi poetici e finanche discografici, in veste di pianista e arrangiatore, e di farla oggetto di impieghi teatrali e di riflessioni storico-teoriche (del prismatico rapporto di Lorca con la tradizione gitanoandalusa mi sono ampiamente occupata in Assumma, 2007). A una delle più grandi *bailaoras* del suo tempo, *Antonia Mercé 'La Argentina'*, il poeta dedica un *Elogio* per essere una felice espressione della collaborazione che caratterizza la danza spagnola tra genio e tecnica e tra tradizione e originalità. È infatti dotata di una «doble vista»: quella esterna e oggettiva, che misura esattamente il gesto più impercettibile, e quella interna e cieca, a cui si devono le raffiche impressionanti dell'istinto puro. È inoltre depositaria di un'arte antica ove tuttavia «cabe la personalidad», infatti ogni sua danza è «su palabra única, al mismo tiempo que la palabra de su país [...]» (García Lorca, 1982-1998, VI, 450-452). In questa stessa sede vengono annoverati tra i grandi maestri della danza spagnola i toreri Joselito, Lagartijo e soprattutto Belmonte, fautori della trasfigurazione artistica della lotta con la morte nell'ambito della corrida, fondata su una rigorosa geometria, come ribadito in *Juego y teoría del duende*: «El toro tiene su órbita, el torero la suya, y entre órbita y órbita hay un punto de peligro, donde está el vértice del terrible juego». Il torero *enduendado*, cioè dotato della comprensione delle forme, del senso coreografico della lotta, «da una lección de música pitagórica, y hace olvidar que tira constantemente el corazón sobre los cuernos» (García Lorca, 1982-1998, VI, 328-339).

²⁷ Nell'*Elogio de Antonia Mercé 'La Argentina'*, il vento addormentato rappresenta lo spazio vuoto e inerziale contro il quale la ballerina deve lottare al fine di animarlo disegnandovi linee, curve, zigzag, arabeschi (García Lorca, 1982-1998: VI, 450). Qui, invece, la luna-*bailaora* signoreggia a tal punto da «turbare» l'aria.

²⁸ Si tratta di una tecnica propria della *copla* popolare, riprodotta nei versi successivi «El aire la vela vela / el aire la está velando», che sono una ripresa letterale della «nana de los gitanos de Granada» citata da Lorca in uno dei manoscritti di *Canciones de cuna españolas* ed espunta dal testo definitivo: «Tengo una choza en el campo. / Tengo una choza en el campo. / El aire la vela vela, / el aire la está velando» (García Lorca, 1984: I, 167). Francisco García Lorca fa, poi, derivare i versi: «Huye luna, luna, luna. / Si vieron los gitanos, / harían con tu corazón / collares y anillos blancos» dalla *seguidilla* «Llevan los molineros / ricos collares / de la harina que roban / de los costales» (García Lorca, 1990: 423). Anche questo *romance*, dunque, stabilisce un'intensa relazione transtestuale - iper e intertestuale - con il patrimonio folclorico.

E quando il bambino cerca di scongiurare il pericolo che si è abbattuto su di lui intimando alla luna di fuggire mediante un sorta di formula magica con tripla ripetizione

Rafael Alberti, *Romance de la luna, luna*

In:

Federico Garcia Lorca, *El romancero gitano*,
illustrato da Rafael Alberti, Madrid, Filigrana, 1977

(«Huye luna, luna, luna») e ammonendola che i gitani, sul punto di tornare alla fucina, faranno con il suo cuore anelli e collane bianche in forza del loro sapere fabbrile, o meglio, della loro capacità demiurgica, lei, sicura del suo potere, gli dice di non molestarla e di lasciarla ballare. Orbene, questa luna *femme fatale* rappresentata come una *bailaora* ha tutto l'aspetto di una

Carmen, icona della seduzione che parimenti trova il suo più potente alleato nel ballo flamenco, così ignaro della stilizzazione del gesto e della dematerializzazione del corpo operate dalla danza accademica (qui, addirittura, la luna balla nuda dalla vita in su mostrando, lasciva, i suoi seni di duro stagno). Non a caso nell'immaginario collettivo la rappresentazione della *bailaora* gravita intorno a una serie di termini che ne strutturano il campo semantico nella direzione della "voluttuosità", della "focosità", della "sensualità", della "passione". Rilke, per esempio, tratteggia la ballerina spagnola (*Spanische Tänzerin*, 1906) mentre si infiamma nel ballare. La sua danza convulsiva si apre ardente e rapida e se le braccia nude si levano al cielo, lo fanno come serpenti che danno terrore, laddove il serpente si iscrive in un ambito simbolico che rimanda al carnale, alla tentazione terrena che offende la tensione ascetico-elevativa. Queste le parole di Nietzsche sulla danza moresca: «[...] nella sua lasciva melanconia, la nostra stessa insaziabilità impara per una volta la sazietà! – Infine l'amore, l'amore ritradotto nella *natura!* Non l'amore di una vergine superiore». E lo stesso Lorca, in un componimento dal significativo titolo *Baile (Poema del cante jondo)*, ritrae una sua Carmen invecchiata, eppure ancora perturbante, parimenti associata alla seduzione del ballo flamenco e a ciò che nell'immaginario cristiano simboleggia il peccato, la trasgressione: appunto, il serpente. Una Carmen dai capelli bianchi che, pur ormai nostalgica degli amori del passato, continua ad essere l'incarnazione della donna fatale, che le fanciulle dabbene devono evitare: «Ragazze, chiudete le tende!». Orbene, nel *Romance de la luna, luna* la forza seduttiva di una *femme fatale* assimilabile a

Carmen è messa al servizio della funzione psicopompa dell'astro notturno. Come sempre in Lorca simboli percepibili con i sensi (la luna) diventano figure in carne e ossa. L'umanizzazione dei simboli, che già in sé sono «idee vestite», costituisce un'iperfigurazione, un'intensificazione della funzione figurativa e, più in generale, uno strumento per addomesticare gli elementi cosmici, le idee astratte e i sentimenti.

Satura di immagini, forme e colori, la poesia lorchiana esprime un deciso senso pittorico anche mediante effetti prospettici creati dall'impiego asimmetrico dei tempi verbali (cfr. Cano Ballesta, 1988). Di ascendenza *romanceril*, la combinazione di vari tempi a dispetto della legge della concordanza ha una precisa funzione prospettica generando un'articolazione di piani: il presente inquadra l'azione principale (il bambino) facendola risaltare in primo piano, mentre la messa in secondo piano degli elementi di contorno (il cavaliere che si avvicina da lontano alla fucina) è affidata all'imperfetto, il cui valore di distanza temporale veicola il senso della distanza spaziale, in funzione, appunto, di uno sfondamento prospettico. La narrazione torna poi a usare il presente allorché il bambino, ormai morto, abbandona la scena e i gitani, con il loro lamento funebre, ne assumono il protagonismo:

El jinete se *acercaba*
tocando el tambor del llano.
Dentro de la fragua el niño,
tiene los ojos cerrados.
[...]
Dentro de la fragua *lloran*,
dando gritos, los gitanos.

La riscrittura albertiana di questo *romance* presenta più di un elemento inatteso. Nell'operare la purgazione di ogni possibile incrostazione *costumbrista*, non connota in senso smaccatamente flamenco la rappresentazione coreutica della luna, a costo di una certa perdita di forza espressiva se si considera l'importante funzione seduttiva di quella connotazione. Alla pari di quanto accade in altre illustrazioni, l'erotismo è veicolato dallo svelamento della zona erogena del corpo femminile, i seni (questa volta chiamati in causa anche da Lorca) che occupano la sezione centrale della figura antropomorfa della luna. La sezione inferiore ne attenua la pericolosità dato che il gioco coreografico della gonna al servizio di una danza macabra richiama, piuttosto, il volo di una farfalla. Il riferimento alle linee spiraliformi del *braceo*, che sono alla base dell'associazione della *bailaora* con il

simbolo per eccellenza del peccato, il serpente, sembra essere qui delegato alle ondulazioni della chioma sciolta mossa dal vento, immagine medusea che, dotata tradizionalmente di un simbolismo erotico, trova la sua canonizzazione in un altro Alberti. Mi riferisco alla poetica degli “attributi mossi” del Leon Battista Alberti di *Della pittura* (1435), il quale suggerisce di rappresentare i capelli, proprio come le vesti, simili a serpenti, onde, fiamme, il cui movimento sia come prodotto dal vento:

Dilettano nei capelli, nei crini, ne' rami, frondi e veste vedere qualche movimento. Quanto certo a me piace nei capelli vedere quale io dissi sette movimenti: volgansi in un giro quasi volendo anodarsi e ondegino in aria simile alle fiamme; parte quasi come serpe si tessano fra gli altri, parte crescano in qua e parte in là (Alberti, 1973: II, 45).

La sezione più inquietante di questa illustrazione è quella superiore, ove campeggiano due mezzelune con le punte rivolte verso l'interno alla maniera di due parentesi chiuse contenenti una forma nucleare, possibilmente il buco nero della morte. La luna assorbe quasi tutto il protagonismo del quadro, appena conteso da una figura astratta (il cavaliere? Il bambino?) che, occupando un minore spazio sul lato sinistro della tela secondo uno sviluppo verticale, sembra effettivamente collocato in secondo piano.

È interessante osservare che di alcuni *romances* gitani è lo stesso Lorca a farsi illustratore. In tal caso, la triangolazione si stabilisce tra il Lorca poeta, l'Alberti artista visivo e il Lorca a sua volta artista visivo. È il caso di *La monja gitana*, altro *romance* dal protagonismo femminile imperniato sul tema della frustrazione erotica, parimenti riscrittura di un modello seriale e collettivo, quello delle canzoni tradizionali costruite sul motivo «No quiero ser monja no»:

Silencio de cal y mirto.
Malvas en las hierbas finas.
La monja borda alhelíes
sobre una tela pajiza.
Vuelan en la araña gris,
siete pájaros del prisma.
La iglesia gruñe a lo lejos
como un oso panza arriba.
¡Qué bien borda! ¡Con qué gracia!
Sobre la tela pajiza,
ella quisiera bordar
flores de su fantasía.
¡Qué girasol! ¡Qué magnolia
de lentejuelas y cintas!
¡Qué azafranes y qué lunas,
en el mantel de la misa!

en la cercana cocina.
Las cinco llagas de Cristo
cortadas en Almería.
Por los ojos de la monja
galopan dos caballistas.
Un rumor último y sordo
le despega la camisa,
y al mirar nubes y montes
en las yertas lejanías,
¡Oh!, qué llanura empinada
con veinte soles arriba.
¡Qué ríos puestos de pie
vislumbra su fantasía!
Pero sigue con sus flores,
mientras que de pie, en la brisa,
la luz juega el ajedrez

Cinco toronjas se endulzan

alto de la celosía.

La frustrazione erotica è qui dovuta, non all'indifferenza maritale subita da una *malcasada*, ma alla privazione di libertà subita da una monaca gitana, che si configura come un ossimoro, considerando che nell'universo lorchiano il gitano è assunto come simbolo di libertà, restio com'è ad integrarsi alle istituzioni della società dominante, a maggior ragione se così lesive della libertà come la regola monastica. D'altro canto il gitano – osserva Luis Rosales nel suo commento del *romancero* lorchiano – sostituisce la realtà con un'immaginazione demiurgica che, nel creare un suo proprio mondo, finisce per bastare a se stessa. Come un cieco, egli ha un'attitudine visionaria che con assoluta autonomia vive di rappresentazioni, non di visioni. L'«ensueño imaginativo», che trova la sua massima incarnazione nella protagonista del *Romance sonámbulo*, costituisce per la monaca gitana «su única experiencia sensible, su zona erógena de sensibilidad», come si vedrà²⁹.

Eppure l'identità gitana della protagonista, che per contrasto conferisce maggior peso al tema della reclusione, non ha evidenza nell'illustrazione di Alberti, che ancora una volta intende allearsi alla difesa antipittorresca del *Romancero* promossa e coltivata dal suo autore. Su questa linea, scompare il primo figurante metaforico della sinestesia incipitaria del *romance*, che qualifica di «calce» il silenzio nel quale si consuma l'istinto vitale della monaca, laddove la calce, oltre ad essere un simbolo di morte³⁰, è un elemento tipico del paesaggio rurale dell'Andalusia (si pensi ai *pueblos blancos*), alla quale il *romance* si riferisce anche mediante un toponimo dotato di un carattere geografico realistico: Almería. Se nell'illustrazione non vi è, dunque, nessuna traccia della localizzazione concreta del *romance*, così fortemente connotata in senso andaluso, è invece percepibile la sua determinazione temporale: la situazione – l'unica nel *Romancero gitano* – è colta in pieno giorno, sebbene la luce penetri appena nella penombra della cella sfruttando le fessure delle grate, così da proiettare sulla parete una scacchiera. Quanto più la luce è solo intravista,

²⁹ L'«ensueño imaginativo» dei gitani trova espressione in molteplici luoghi testuali del *Romancero gitano*, ad esempio nel fatto che i essi forgiato soli, costruiscono torri di cannella, mettono la luna in conserva insieme alla zucca e alle amarene e fanno un uso straordinario delle cose in contrapposizione a quello convenzionale che ne fa la guardia civile: mentre questa beve limonata, Antoñito il Camborio i limoni li getta nell'acqua per tingerla d'oro. E quando le forze dell'ordine saccheggiano la città dei gitani a bruciare, giovane e nuda, è l'immaginazione (cfr. Rosales, 1966).

³⁰ Si ricordi che la «espuerta de cal» è la tomba che attende Ignacio (*Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*) e che l'agonia della Petenera avviene in una «casa blanca» (*Poema del cante jondo*). «Encalada» è la *Cueva* dalla quale si levano lunghi singhiozzi (*Poema del cante jondo*) e bianca è la casa-tomba di Bernarda Alba.

tanto più alimenta il desiderio di evasione della monaca, inchiodata in una routine che la vede intenta nel ricamo dei paramenti gialli della messa, che desidererebbe decorare, piuttosto, con i fiori della sua immaginazione. Ed ecco che nella litografia il campo visivo è prevalentemente occupato da due forme rettangolari – la grata e la tela ricamata – che incastrano la monaca a mo' di pareti, collocate, rispettivamente, dietro e davanti al suo corpo. Accanto a questi due elementi rappresentativi della prigionia della monaca, l'illustrazione albertiana pone in rilievo altri tre elementi rappresentativi, invece, del suo anelito di libertà. La pulsione vitale che le sbottona la camicia viene illustrata direttamente mediante i seni nudi, i quali, significativamente assimilati ai pompelmi zuccherati destinati alla degustazione³¹, occupano la parte centrale dello spazio pittorico. Ben diversamente, nel testo poetico i cinque pompelmi sono messi in parallelo alle cinque ferite di Cristo, in forza della loro contiguità sull'asse cromatico del rosso. Come nel caso della *Casada infiel*, il gesto interpretativo dell'ipertesto albertiano, mentre sfronda l'ipotesto di notazioni localiste, ne amplifica l'allusività erotica, pur rinunciando ad alcune altre immagini dal sapore esplicitamente sessuale, mediante le quali Lorca nutre la *rêverie* della monaca: il galoppo di due cavalieri, l'ossimoro delle pianure in salita e la similare erezione dei "fiumi in piedi" e dei "soli in cima". Si espunge, altresì, l'immagine animalizzata (propulsiva di un'inflexione comica, a nostro avviso, anziché terrificata) della chiesa che grugnisce come un orso in pancioline, forse satollo in sintonia con le leccornie preparate nella cucina del convento.

Rafael Alberti, *La monja gitana*

In:

Federico Garcia Lorca, *El romancero gitano*, illustrato da Rafael Alberti, Madrid, Filigrana, 1977

La parte superiore del campo visivo è occupata dal volo flessuoso di sette uccelli in uno spazio aperto, contrapposto allo spazio chiuso che intrappola la monaca, delimitato dalle forme geometriche della grata e della tela ricamata. Ma qui l'illustrazione presenta un ulteriore scarto rispetto al testo poetico,

³¹ Nell'illustrazione i pompelmi sono assimilati ai seni non solo in virtù della loro equivalenza sul piano morfologico, ma anche in virtù della loro componente numerica: infatti il numero 5 dei pompelmi indicato nel testo poetico è qui ottenuto dalla somma dei 3 pompelmi con i 2 seni.

assumendo gli uccelli in volo come simbolo di libertà, mentre nel *romance* sono il figurante metaforico del rifrangersi prismatico della luce esterna sul cristallo del lampadario, dunque elementi di un interno chiuso *versus* un fuori aperto.

Entrambe le sezioni – quella centrale della prigionia e quella superiore dell’evasione – hanno uno sviluppo orizzontale sul quale si staglia lo sviluppo verticale della figura della monaca, caratterizzata dal predominio di forme curvilinee – la testa, i seni, un braccio –, alle quali nell’intera tessitura del quadro – anche nel caso, dunque, degli uccelli, dei pompelmi, dei fiori – sembra essere delegato il messaggio libertario, in contrapposizione al significato tombale delle forme rettilinee.

Volendo estremizzare l’individuazione di un corrispettivo coreutico, se *La casada infiel* ci sembrava evocativa della danza libera di Isadora Duncan, protesa con i suoi inarcamenti a una simbiosi panica con la natura, all’estasi dionisiaca, e se la luna del *Romance de la luna, luna* ci sembrava evocativa della sensualità spiraliforme di una *bailaora*, la monaca gitana ci sembra evocativa della rigida verticalità di una ballerina classica, che tuttavia non appare come tensione ascetico-elevativa, ma come tensione evasiva verso il polo della libertà: l’altura degli uccelli.

Per quanto riguarda i possibili spunti immaginali provenienti dalla danza nella rappresentazione grafica del *Romancero gitano*, Alberti è spalleggiato dallo stesso Lorca, per il quale il *duende*, che non è sublimazione dei sensi ma intensità sensoriale, ha bisogno di fisicità, di un corpo vivo, per questo le arti più esposte a riceverlo sono la musica, la poesia orale – che è parola esaltata dalla somatizzazione gestuale e vocale dei suoi valori ritmici ed espressivi – e non in ultimo la danza, «dramma su forme vive»³², ove è il corpo ad essere produttore di immagini. D’altro canto, questo elemento di sinergia con l’impianto estetico lorchiano non impedisce che l’illustrazione albertiana, ben lungi da un asservimento

³² Lorca elabora la sua meravigliosa teoria del *duende* nella conferenza *Juego y teoría del duende* (García Lorca, 1982-1998: VI, 328-339). Il *duende* indica uno stato ineffabile, difficile da spiegare, oltre che da provocare. Si potrebbe soccorrere tale difficoltà con un’elencazione di sinonimi: emozione, ispirazione, rivelazione, illuminazione, incanto, malia, estasi, fascino, aura, eccitazione, vertigine. È una forza oscura dalla quale l’artista viene “agito” nel culmine dell’atto creativo, che non ha niente a che vedere con la maestria tecnica e con la disciplina artistica. È, post-romanticamente, libertà *versus* normativa («para buscar[lo] no hay mapa ni ejercicio», «rompe los estilos»), caos *versus* ordine («rechaza toda la dulce geometría aprendida»), emozione *versus* ragione («quema la sangre»). Ed è significativo che per illustrare il potere di fecondazione artistica del *duende*, efficacemente paragonato al potere del vento di forgiare la sabbia, Lorca si avvalga proprio della danza: «Il *duende* opera sul corpo della ballerina come il vento sulla sabbia» (mi sono distesamente occupata di queste questioni in Assumma, 2020: 107-116).

all'ipotesto poetico, finisca per trascenderlo, facendosi capace di trasmettere autonomamente un proprio messaggio. Non sarà superfluo ribadire la libertà creativa, più in generale, dell'opera di secondo grado nell'ambito della bimedialità, in virtù della sua eterogeneità semiotica, e del "sovrascrittore" nell'ambito della biautorialità, in virtù del suo specifico idioletto estetico e ideologico. Da questo punto di vista, come già osservato, le operazioni trasformazionali messe in atto da Alberti consistono sostanzialmente nella radicalizzazione della componente erotica e nel silenziamento dell'identità gitana, che a nostro avviso comporta un depotenziamento della forza espressiva del *Romancero* (non a caso definito "gitano"), basata proprio su un uso contrastivo o intensificativo della gitanità. Come visto, infatti, la reclusione monacale appare ancor più terribile nel caso di una gitana così come più trasgressivo l'adulterio (considerando, rispettivamente, il carattere "anti-istituzionale" di quella società e la sua rigida impostazione patriarcale); viceversa la forza seduttiva di una *femme fatale* proprio nella sensualità del ballo flamenco trova un suo efficace alleato. Lo abbiamo già detto, Alberti intende coalizzarsi con la difesa anti-localista che del *Romancero* fa lo stesso Lorca, il quale tuttavia, se da un lato si oppone a una malinteso gitanismo, dall'altro rivendica la potente portata simbolica del gitano.

Federico García Lorca, *La monja gitana*

In:

Federico Garcia Lorca, *El romancero gitano*, illustrato da Rafael Alberti, Madrid, Filigrana, 1977

La complessità compositiva ed esecutiva dell'illustrazione albertiana della *Monja gitana* si giustappone alla semplicità dell'illustrazione lorchiana dello stesso *romance*, ove il campo visivo è dominato dalla figura della monaca nell'atto di ricamare con i fiori della sua fantasia, la quale, anche in questo caso priva di segni identitari gitani, si staglia in primissimo piano su uno sfondo non significativamente connotato

(una croce, una tenda, due quadretti), anche se maggiormente evocativo di un *pueblo blanco* andaluso sulla scorta di pareti imbiancate a calce. Lo stile esibisce la cifra infantilista propria di tutta la produzione grafica lorchiana, caratterizzata da una «nativa espontaneidad», come osserva lo stesso Alberti (Alberti, 1984: 207).

Volgendo a una conclusione si può affermare che questo omaggio di Alberti a Lorca, capace di affermarsi come una potente rimediazione non scevra di scarti e, a tratti, di perdite,

abbraccia tutti i possibili livelli transartistici, anzitutto promuovendo una collaborazione tra le arti all'interno di un'opera bimediale; inoltre, configurandosi come il frutto del *Doppelbegabung* di Alberti, autore non solo delle illustrazioni, ma anche dei paratesti poetico-letterari; infine, operando all'insegna della porosità tra diversi linguaggi, nella misura in cui l'energia espressiva delle sue creazioni grafiche è tutt'altro che impermeabile alle suggestioni estetiche della danza, come abbiamo cercato di dimostrare³³. Se poi si considera che gli ipotesti poetici lorchiani sono a loro volta segnati da un forte sincretismo pittorico-musicale (in riferimento alla loro visività, cromatismo, musicalità), nonché coreutico (almeno sul piano dell'immaginario), ecco che l'incontro tra questi due artisti diviene scaturigine di una, non comune, eruzione crossmediale.

Indice delle illustrazioni

- 1) Rafael Alberti, *Nunca fui a Granada*, lyricografia n. 4
- 2) Rafael Alberti, *La casada infiel*
- 3) Rafael Alberti, *Friso de las danzarinas*
- 4) Federico García Lorca, *La Argentinita*, Rafael Alberti
- 5) Rafael Alberti, *Romance de la luna, luna*
- 6) Rafael Alberti, *La monja gitana*
- 7) Federico García Lorca, *La monja gitana*

Bibliografia

- ALBERTI Leon Battista (1973), «Della pittura», in ALBERTI Leon Battista, *Opere volgari*, III, Laterza, Bari, pp. 5-106.
- ALBERTI Rafael (1961), *Poesías completas*, (ed. Jorge Horacio Becco), Buenos Aires, Losada.
- ALBERTI Rafael (1984), *Federico García Lorca, poeta y amigo*, Granada, Biblioteca de la Cultura Andaluza.
- ALBERTI Rafael (1998), *La arboleda perdida*, 2 voll., Madrid, Alianza Editorial.
- ALVAREZ DE MIRANDA Angel (1963), *La metáfora y el mito*, Madrid, Taurus.
- ASSUMMA Maria Cristina (2007), *La voce del poeta. Federico García Lorca, l'oralità e la tradizione popolare*, Roma, Artemide.
- ASSUMMA Maria Cristina (2008), «Evoluzioni del traje de gitana», in GIORCELLI Cristina (ed.), *Abito e identità*, Palermo-Roma, ila palma, vol. VIII, pp. 167-192.
- ASSUMMA Maria Cristina (2020), *Dirottamenti sul tango e sul flamenco. Studi letterari e antropologici*, Roma, Artemide.

³³ Certamente il gesto sinergico più rivoluzionario tra la pittura e la danza è quello compiuto da Pollock: nell'*Action Painting* la scaturigine dell'opera è l'agire coreutico nella misura in cui il colore cola sulla tela in virtù del movimento del corpo dell'artista abbandonato al flusso pulsionale.

- BELTING Hans (2009), «Immagine, medium, corpo. Un nuovo approccio all'iconologia», in PINOTTI Andrea, SOMAINI Antonio (eds.), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Milano, Raffaello Cortina Editore, pp. 73-98.
- BOLTER Jay David, GRUSIN Richard (2003), *Remediation*, Milano, Guerini.
- CANO BALLESTA Juan (1988), «Una veta reveladora en la poesía de Federico García Lorca (los tiempos del verbo y sus matices expresivos)», in GIL Ildefonso-Manuel (ed.), *Federico García Lorca*, Madrid, Taurus, pp. 121-151.
- CHIAPPINI Gaetano (1999), «Figura e memoria dei poeti amici e della poesia in *Retornos de lo vivo lejano* di Rafael Alberti», in DESIDERIO Maria Cristina, LOBERA SERRANO Francisco J., ZAGOLIN Maria-Serena, *Ripensando a Rafael Alberti*, Gaeta, Bibliotheca, pp. 109-116.
- COGLITORE Roberta (ed.) (2007), *Lo sguardo reciproco. Letteratura e immagini tra Settecento e Novecento*, Pisa, Ets.
- COMETA Michele (2011), «Fototesti. Per una tipologia dell'iconotesto in letteratura», in COMETA Michele, *La fotografia. Oggetto teorico e pratica sociale*, Roma, Edizioni Nuova Cultura, pp. 63-101.
- COMETA Michele (2012), *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina Editore.
- CORREA Gustavo (1957), «El simbolismo de la luna en la poesía de Federico García Lorca», *Publications of the Modern Language Association of America*, LXXII, 1957, pp. 1060-1084.
- CORTELLESA Andrea (2018), «Scritture del conflitto. Parole e/versus immagini nella tradizione dell'iconotesto», intervista di BERNASCONI Luca, *Le parole e le cose*, 19 dicembre 2018.
- DIEGO Gerardo (1996), *Antología de sus versos*, (ed. Francisco Javier Díez de Revenga), Madrid, Espasa-Calpe.
- DURAND Gilbert (1996), *Le strutture antropologiche dell'immaginario*, Bari, Edizioni Dedalo.
- FERNÁNDEZ RETAMAR Roberto (1970), *A quien pueda interesar*, México, Siglo XXI Editores.
- FRATTALE Loretta (2009), «El alfabeto lírico de Rafael Alberti entre lo acústico y lo visual», in ASSUMMA Maria Cristina (ed.), *Lorca e Alberti. Tradizione e avanguardia*, Roma, Artemide, pp. 139-156.
- GARCÍA LORCA Federico (1982), *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, Diputación Regional De Cantabria, Ediciones de la Casona de Tudanca, Institución Cultural de Cantabria.
- GARCÍA LORCA Federico (1982-1998), *Obras*, (ed. Miguel García-Posada), 6 voll., Madrid, Ediciones Akal.
- GARCÍA LORCA Federico (1984), *Conferencias*, (ed. Christopher Maurer), 2 voll., Madrid, Alianza Editorial.
- GARCÍA LORCA Francisco (1984), *De Garcilaso a Lorca*, Madrid, Istmo.
- GARCÍA LORCA Francisco (1990), *Federico y su mundo*, Madrid, Alianza Editorial.
- GARCÍA POSADA Miguel (1988), «Introducción» a Federico García Lorca, *Primer romancero gitano. Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, Castalia, Madrid, pp. 9-73.
- GENETTE Gérard (1997), *Palimpsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi.
- GREENAWAY Peter (2013), *Come raccontare un'opera d'arte, lectio magistralis*, Palazzo Barberini, Roma, 8 aprile.
- GUILLÉN Jorge (1980), «Federico en persona», in GARCÍA LORCA Federico, *Obras completas*, (ed. Arturo del Hoyo), Madrid, Aguilar, I, pp. XVII-LXXXIV.
-

- JIMÉNEZ Juan Ramón (1959), *El romance, río de la lengua española*, México, Ediciones de La Torre.
- JIMÉNEZ GÓMEZ Hilario (2001), «Alberti imagina a Lorca: los cuatro sonetos de *Marinero en tierra*», *Anuario de Estudios Filológicos*, XXIV, pp. 243-253.
- JIMÉNEZ GÓMEZ Hilario (2003), *Lorca y Alberti, dos poetas en un espejo (1924-1936)*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva.
- LEMOINE Serge, Marianne LE POMMÉRÉ (2005), «L'arte, la danza, da Edgar Degas a Rebeca Horn», in BELLI Gabriella, VACCARINO Elisa (eds.), *La danza delle avanguardie*, Milano, Skira, pp. 43-50.
- LISTA Giovanni (2005), «La danza come performance individuale da Loie Fuller alle avanguardie», in BELLI Gabriella, VACCARINO Elisa (eds.), *La danza delle avanguardie*, Milano, Skira, pp. 59-76.
- LOBERA SERRANO Francisco J. (1999), «Rafael Alberti: "Eso yo, me lo sé yo, te lo diría mejor Federico"», in DESIDERIO María Cristina, LOBERA SERRANO Francisco J., ZAGOLIN María-Serena, *Ripensando a Rafael Alberti*, Gaeta, Bibliotheca, pp. 227-234.
- LOUVEL Liliane (2010), *Le tiers pictural. Pour une critique intermédiaire*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
- MARCHESE Giovanni (2006), *Leggere Hugo Pratt. L'autore di Corto Maltese tra fumetto e letteratura*, Latina, Tunué.
- MENA BENITO Francisco (1974), *El tradicionalismo de Federico García Lorca*, Barcelona, Ediciones Rondas.
- MENÉNDEZ PIDAL Ramón (1953), *Romancero hispánico (hispano portugués, americano y sefardí). Teoría e historia*, II, Madrid, Espasa-Calpe.
- MITCHELL W.J.Thomas (2017), *Pictorial turn. Saggi di cultura visuale*, (ed. Michele Cometa), Palermo, Cortina.
- MONEGAL Antonio (ed.) (2000), *Literatura y pintura*, Madrid, Arco/Libros.
- MONTANDON Alain (ed.) (1990), *Iconotextes*, Parigi, Editions Ophrys.
- MONTANI Pietro (2010), *L'immaginazione intermediale*, Bari, Laterza.
- MORRIS C. Brian (1988), *Una generación de poetas españoles*, Madrid, Gredos.
- NÄSLUND Erik (2005), «I Ballets Suédois e la loro concezione modernista», in BELLI Gabriella, VACCARINO Elisa (eds.), *La danza delle avanguardie*, Milano, Skira, pp. 51-58.
- PÉREZ VILLANUEVA Joaquín (1991), *Ramón Menéndez Pidal. Su vida y su tiempo*, Madrid, Espasa-Calpe.
- PINOTTI Andrea, SOMAINI Antonio (2009), *Teorie dell'immagine*, Milano, Raffaello Cortina Editore.
- POZZI Giovanni (1981), *La parola dipinta*, Milano, Adelphi.
- POZZI Giovanni (1993), *Sull'orlo del visibile parlare*, Milano, Adelphi.
- RAMOS-GIL Carlos (1967), *Claves líricas de García Lorca*, Madrid, Aguilar.
- RITTER SANTINI Lea (1986), *Le immagini incrociate*, Bologna, Il Mulino.
- RODRIGO Antonina (1975), *García Lorca en Cataluña*, Barcelona, Planeta.
- ROSALES Luis (1966), «La Andalucía del llanto. (Al margen del *Romancero gitano*, de Federico García Lorca)», in ROSALES Luis, *El sentimiento del desengaño en la poesía barroca*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, pp. 233-250.
- RUTA Maria Caterina (2005), *Novecento ispanico*, Palermo, Sellerio.
- RYAN Marie-Laure, THON Jan-Noël (eds.) (2014), *Storyworlds across Media. Toward a Media-Conscious Narratology*, Lincoln, University of Nebraska Press.

- SALINAS Pedro (1961), «El romancismo y el siglo XX», in SALINAS Pedro, *Ensayos de literatura hispánica*, Madrid, Aguilar, pp. 309-341.
- SÁNCHEZ VIDAL Agustín (2000), *Buñuel, Lorca, Dalí*, Barcelona, Planeta.
- SORIA OLMEDO Andrés (1994), «Ironia-gioco e tradizione in García Lorca: l'esempio de *La casada infiel*», in MORELLI Gabriele (ed.), *Ludus. Gioco, sport, cinema nell'avanguardia spagnola*, Milano, Jaca Book, pp. 151-164.
- VEGA José Blas, RÍOS RUIZ Manuel (1990), *Diccionario del flamenco*, 2 voll, Madrid, Editorial Cinterco.
- VINCI Leonardo da (2019), *Trattato della pittura*, Verona, Demetra.
- VITTORINI Elio (1999), *Diario in pubblico [1957]*, Milano, Bompiani.
- ZUMTHOR Paul (1984), *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, Bologna, il Mulino.

Come citare l'articolo:

Maria Cristina Assumma, «Alberti dipinge Lorca. L'immaginario coreutico nell'illustrazione albertiana del *Romancero gitano*», *InterArtes* [online], n.1 "Confini" (Laura Brignoli, Silvia Zangrandi eds), ottobre 2021, pp. 162-190.
<<https://www.iulm.it/wps/wcm/connect/iulm/52ee22f4-2ce4-46c6-be30-a31ccd4105cf/9+Assumma+.pdf?MOD=AJPERES>>