

“ROSA NATURALE” E “ROSA DI CARTA”:

IL POPOLARISMO POETICO

NEL DIBATTITO SPAGNOLO OTTO-NOVECENTESCO

di *Maria Cristina Assumma*

Al rapporto di alleanza tra livello colto e livello popolare che, infranto in Italia nel Rinascimento, caratterizza tenacemente la storia delle lettere spagnole Rafael Alberti dedica *La poesía popular en la lírica española contemporánea*, conferenza tenuta all'Università Friedrich Wilhelm di Berlino nel novembre del 1932. Replicata a Madrid nel maggio del 1933 presso il Teatro Español, la conferenza si avvale della partecipazione, in veste di cantante, dell'“Argentinita” e, in veste di pianista, di Federico García Lorca. Il quale aveva già espresso, in *La imagen poética de don Luis de Góngora* (1926-30), alcune considerazioni sul popolarismo letterario. A dimostrazione del suo atavismo, entrambi i poeti andalusi chiamano in causa l'Arcipreste de Hita, il Marqués de Santillana, Jorge Manrique, Gil Vicente e Cristóbal de Castillejo, antagonista di Garcilaso de la Vega nella sua funzione di importatore in Spagna del modello colto rinascimentale italiano. Modello che, pur consolidandosi grazie ai seguaci della scuola petrarchista, non sottrae energia al popolarismo, destinato a conoscere un momento apicale nel XVII secolo grazie a Lope de Vega. Convinto che «la Geografía y el Cielo triunfan de la Biblioteca» (García Lorca, 1984b, p. 131), Lorca difende anche nel caso del culterano Góngora la familiarità con l'espressione popolare, ravvisabile nell'accezione visionaria della metafora¹, nell'andalusissima inclinazione all'iperbole², nella vivificazione delle forze cosmiche e nella menzione poetica delle piccole cose. Alla produzione poetica del XVIII secolo, con la sua declinazione neoclassica e illuministica, Alberti addebita il depauperamento dell'ispirazione popolare, ora confinata in ambito teatrale ove *sainetistas* quali Ramón de la Cruz e Castillo ne garantiscono la sopravvivenza (eppure, anche in un poeta come Juan Meléndez Valdés non cessa di agire il contagio popolare se non altro sul piano della versificazione, come dimostra il fatto che una prova di stampo così decisamente neoclassico come *Del sol llevaba la lumbre* non disdegna di combinare le forme poetiche del *romance* e del *villancico*). Nonostante la grandiloquenza dei romantici, l'accento *cancioneril* perdura nella lirica d'autore grazie a Gustavo Adolfo Bécquer e a Rosalía de Castro. La linea di continuità del popolarismo sfocia, quindi, nella produzione di Antonio Machado e di Juan Ramón Jiménez, al quale Alberti ascrive la creazione del *romance* moderno in virtù della lirificazione del genere. A partire da questi due poeti – prosegue il poeta gaditano – esplose una generazione poetica (Moreno Villa, Jorge Guillén, Pedro Salinas, Federico García Lorca, Fernando Villalón, Luis Cernuda, Vicente Aleixandre, Emilio Prados, Juan Larrea) erroneamente etichettata con il termine “avanguardista” dato il radicarsi dell'*habitus* mentale metaforico del surrealismo spagnolo nell'estetica popolare:

Los poetas acusados de este delito [surrealismo] sabíamos que en España – si entendemos por surrealismo la exaltación de lo ilógico, lo subconsciente, lo monstruoso sexual, el sueño, el absurdo – existía ya desde mucho antes que los franceses trataran de definirlo y expresarlo en sus manifiestos. El surrealismo español se encontraba precisamente en lo popular, en una serie maravillosa de retahílas, coplas, rimas extrañas, en las que, sobre todo yo, ensayé apoyarme para correr la aventura de lo para mí hasta entonces desconocido (Alberti, 1973, pp. 127-8)³.

Fin qui la disamina di Alberti volta a evidenziare il rilievo di cui gode il popolarismo. Al quale Benedetto Croce imputa l'esaurimento della letteratura spagnola, dimostrato dalla scarsa influenza da essa esercitata sulla vita culturale dell'Europa moderna, fatto salvo il caso di Miguel de Cervantes, non insensibile – asserisce il filosofo italiano a conforto della sua istanza critica – ai richiami dell'umanesimo italiano (Croce, 1991)⁴. Ben diversa è la considerazione accordata al popolarismo nell'ambito del dibattito spagnolo, del quale esaminiamo l'articolazione otto-novecentesca, prevalentemente caratterizzata dalla persuasione dell'esemplarità della lirica del *pueblo*, promossa a modello espressivo pur nella convinzione della sua inimitabile specificità.

Prima di addentrarci in questo dibattito non sarà superflua una riflessione sulla discussa questione dell'origine della poesia popolare: si tratta di una creazione dal basso, come sostenuto dal popolarismo romantico, teso all'esaltazione della sua spontaneità e autonomia, o di un ribassamento di prodotti originariamente colti, come sostenuto da posteriori orientamenti che negano l'originalità delle espressioni popolari documentandone i contatti e i prestiti dal versante colto?

Di queste opposte istanze si fecero interpreti, in Spagna, due letterati prestati agli studi demologici, Antonio García Gutiérrez e Juan Valera, nei loro discorsi di ammissione alla Real Academia Española, pronunciati entrambi nel 1862. Se Juan Valera (1958, pp. 1049-64) sostiene l'ipotesi, già formulata da Manuel Milá y Fontanals⁵, delle radici colte della poesia popolare, Antonio García Gutiérrez considera popolare la poesia che il popolo «produce» e non quella che «apprende»; la poesia che «fabbrica» per il suo uso, propaga tra i suoi simili e a volte vede adottata da altri, ben lungi dal pretenderlo, e non quella che riceve dall'alto (García Gutiérrez, 1862, p. 9). Qualche anno prima Fernán Caballero, pur optando per la tesi autonomistica, aveva osservato il fenomeno della «discesa» di stimoli letterari dalla sfera colta al popolo, il quale in linea generale preferisce «inventare» anziché «imparare», «improvvisare» anziché «ripetere», ma ciò non impedisce, ammette la scrittrice, che talune *coplas* da lei stessa raccolte presso il popolo siano state da questo «casualmente» attinte in ambito colto (Caballero, 1859, pp. XIII-XIV).

Avanzamenti teorici sono dovuti, nel Novecento, a Ramón Menéndez Pidal, i cui contributi in merito alla nascita dei fatti folklorici e al loro eventuale spostamento nella dimensione sociale presentano spazi di convergenza rispetto alle posizioni di Pëtr Bogatyrëv e Roman Jakobson. I due studiosi collegati al Circolo linguistico di Praga riconoscono il fenomeno dell'adozione in ambito popolare di antecedenti extrafolklorici, ma pongono in risalto la rielaborazione a cui essi sono sottoposti nell'essere integrati alle esigenze espressive della cultura orale (Bogatyrëv, Jakobson, 1976, pp. 163-83). Il processo di folklorizzazione implica, dunque, non un'assunzione inerziale degli stimoli «alti», ma un adattamento integrativo all'orizzonte popolare di adozione, ed è per questo da considerarsi un processo «creativo». Per dirla con

Ramón Menéndez Pidal (1968, p. 41), l'identità popolare di un canto non risiede nella sua origine, ma nella sua rifondazione in vista di specifici bisogni espressivi, a mo' di un liquido che prende la forma del bicchiere in cui si versa⁶. Si dà il caso, dunque, di *coplas* di derivazione colta, che tuttavia i cantori “correggono” dal punto di vista metrico-formale e concettuale, immettendole in una dinamica di varianti e nell'anonimato popolare. Alla luce di questa mediazione tra il “popolarismo” romantico e il “cultismo” che a esso reagì, si attribuisce, insomma, un valore di invenzione poetica alla rielaborazione popolare di fonti eterogenee.

Ulteriore è il caso – oggetto del nostro interesse – di prodotti colti che mimetizzano i bisogni espressivi popolari e che, per questo, sono adottati dai cantori anonimi attivando un singolare meccanismo di *ida y vuelta*, di flusso e riflusso. Su questo fenomeno di pendolarismo culturale consideriamo le posizioni teoriche che dai romantici giungono agli esponenti della Generazione del '27 sulla scorta di una sorprendente linea di continuità.

Nel prologare la silloge poetica *La Soledad* (1861) di Augusto Ferrán, Gustavo Adolfo Bécquer sottolinea il sapore letterario delle *coplas* d'autore, che inevitabilmente «se distinguen de los originales del pueblo; la forma del poeta, como la de una mujer aristocrática, se revela, aun bajo el traje más humilde, por sus movimientos elegantes y cadenciosos» (Bécquer, 1893, p. 15). Il principale elemento differenziale è individuato da Bécquer nell'essenzialità espressiva della *copla* popolare che, naturale, breve, secca, «brota del alma como una chispa eléctrica». La capacità del popolo di racchiudere una sentenza profonda in una forma concisa fa sì che nessuno sappia sintetizzare meglio le credenze, le aspirazioni e il sentimento di un'epoca (ivi, pp. 10-1).

Similmente, Antonio García Gutiérrez (1862, p. 33) ritiene che lo stile popolare:

[...] es tan especial, es tan marcado, que fácilmente se distinguen las poesías del vulgo de las que á su imitación han hecho ingenios más levantados. El vulgo [...] se ha formado un estilo [...] cuya imitación es muy difícil, si no imposible, para los que ejercitados en la poesía, se han formado ya una manera peculiar.

Persuaso del fatto che tutto ciò che è affettazione e ricercatezza cessi di essere poesia, anche l'autore di *El Trovador* valorizza della poesia popolare l'indole essenzialista. Qualità che ritiene perfettamente incarnata in questa *copla* flamenca, che non esita a presentare come una delle più belle espressioni poetiche mai scritte:

En el carro de los muertos
ayer pasó por aquí.
Llevaba la mano fuera:
por ella la conocí⁷.

In soli quattro brevi versi si dipana, secondo il poeta, una dinamica di alto valore drammatico. I primi due versi proiettano negli occhi del lettore il passaggio di un cadavere anonimo. Non sappiamo di chi sia, quel cadavere, né che rapporto abbia con il soggetto poetico, la cui presenza è definita da una coordinata di tipo spaziale rappresentata dall'avverbio «aquí» (qui), che rende appena circostanziata l'azione. Si aggiunge, nel terzo verso, un'ulteriore dose d'informazione, volta a qualificare la condizione del morto come di *orfandad* e di *tristísimo desamparo*: «Llevaba la mano fuera» indica, infatti, che nessuno si è incaricato del cerimoniale nel trasporto del morto, che prevede, tra l'altro, che le mani siano incrociate sul petto. Nell'ultimo verso si completa il

senso grazie a un solo monosillabo: il pronome *la* svela l'identità femminile della persona morta e chiarisce quella del soggetto poetico: «¿Quién ha podido conocer tan pronto aquella blanca mano, sino el que largo tiempo suspiraba por ella?». Un amante segreto, dunque, la cui intuibile infelicità è ora coronata dal dramma della morte (ivi, pp. 42-6). Tramite l'ellissi, la condensazione espressiva respinge una serie di elementi (il soggetto e l'oggetto dell'enunciato nonché il contesto circostanziale) nella zona del non detto, affidandoli così al piacere immaginativo dell'ascoltatore.

Curatore di *Cancionero popular. Colección escogida de seguidillas y coplas*, Emilio Lafuente Alcántara (1865) ammira a sua volta la semplicità della poesia popolare e, specialmente, di una sua forma: la *cuarteta* ottosillabica, espressione rapida, esatta, energica e spontanea del pensiero e del sentimento, alla quale riconosce somma poeticità a svantaggio della *seguidilla* e, soprattutto, della artificiosa poesia colta. La quale, anche quando imita le forme popolari, diverge da esse per intonazione, stile e idee.

Viceversa Juan Valera, ancora una volta preceduto da Milá y Fontanals⁸, si riferisce, non alla difficoltà di emulare lo stile popolare, ma alla sua inadeguatezza:

Otros entendiendo mal lo que por popular, así en poesía como en prosa, ha de entenderse, y juzgando que no es bueno sino lo que al vulgo place y lo que está al alcance del vulgo, se bajan hasta él en el pensar y en el sentir, y sólo emplean en lo que piensan, sienten y dicen las palabras más vulgares y usadas, censurando al que se vale de otras más raras, nobles, sublimes. Así avillanan, amenguan y mutilan nuestro idioma, de suyo rico y hermoso (Valera, 1958, p. 1051).

Muovendo a sua volta dalla distinzione tra la concezione verticale di popolo (la nazione) e quella orizzontale (il vulgo), Ventura Ruiz Aguilera, autore di *Armonías y cantares* (1865), sostiene che il poeta colto, se vuole imprimere un carattere nazionale alla sua opera, deve sì discendere dal *pueblo* al *vulgo*, ma per estrarvi il materiale grezzo da ricreare esteticamente. Infatti:

Podrá el vulgo producir *alguna vez* (y es mucho concederle) cantares de mérito innegable; pero una golondrina no hace verano. [...] el vulgo siente mucho y siente bien, pero espresa [*sic*] mal; y espresa [*sic*] mal porque carece de arte [...] (Ruiz Aguilera, 1865, pp. 69, 71).

A un *cantar* di sua composizione si deve un significativo gesto metalinguistico:

Un cantar bajó al pueblo;
no era mal mozo
pero el pueblo le dijo:
«No te conozco».

Nel disconoscimento popolare dell'ammiccamento colto allo stile *cancioneril* Ruiz Aguilera vede il segno di un'irriducibile differenza, alla quale tuttavia sottrae l'aura da altri conferitale. Infatti, nel rivendicare la paternità di alcuni suoi *cantares* riprodotti come anonimi nel *Cancionero popular* di Emilio Lafuente y Alcántara, ne denuncia la corruzione dovuta alle «assurde varianti» alle quali sono stati sottoposti nel loro processo di popolarizzazione (ivi, pp. 66-8). Processo al quale ambisce, invece, Augusto Ferrán (1893, p. 30):

En cuanto á mis pobres versos, si algún día oigo salir uno solo de ellos de entre un corrillo de alegres muchachas, acompañado por los tristes sonos de una guitarra, daré por cumplida toda mi ambición de gloria y habré escuchado el mejor juicio crítico de mis humildes composiciones.

Un siffatto destino è spettato ai *Cantares* (1866) di Melchor de Palau, al quale anche si deve la demolizione dell’invalso mito del valore estetico della poesia popolare in virtù della sua semplicità:

Los poetas nacidos del pueblo [...] tienen á gala demostrar erudición en sus cantos, y es en ellos abusivo el uso de calificativos sonoros, cuyo sentido no siempre conocen exactamente; mientras que los poetas que llamaremos populares por haber sabido interpretar el común sentir de las gentes, saben despojarse de todo artificio ú ocultarlo cuando menos al producir sus obras (Palau, 1900, p. 13).

D’accordo con Manuel Cañete, autore del prologo dei suoi *Cantares*⁹, Melchor de Palau ritiene, quindi, che i canti siano fatti per il popolo e non dal popolo, al quale è tuttavia disposto a riconoscere il ruolo, se non di «autore», di «critico» (*ibid.*).

Un analogo disconoscimento del pregio della lirica popolare si deve a Marcelino Menéndez Pelayo, che in uno studio del 1877 stigmatizza la vocazione popolarista in ragione del fatto che:

Tiene también su lirismo el pueblo, pero, o rudimentario o aprendido. Cese en nuestros vates esa manía de las coplas, de los cantares y de las seguidillas. Si son populares, no son buenos; si son buenos, no son populares. Y en todo caso vale más imitar a Horacio que al ciego de la esquina (Alonso, 1956, p. 54).

Tuttavia, l’apprezzamento del lirismo popolare non manca di manifestarsi nelle parole che vari anni dopo, nel 1890, lo studioso dedica alle *cantigas de amigo*:

Lo cierto es que hay en los grandes cancioneros galaico-portugueses, cuyo descubrimiento y estudio ha sido uno de los más gloriosos triunfos de la erudición moderna, algo y aun mucho que no es provenzal, ni cortesano, sino que parece popular e indígena; algo que no nos interesa meramente como arqueológico, sino que como verdadera poesía nos conmueve y llega al alma (Menéndez Pelayo, 1944, vol. I, p. 119).

E più oltre:

El descubrimiento de este lirismo tradicional, que pertenece al pueblo por sus orígenes, aunque sufriendo sin duda una elaboración artística, es el más inesperado así como el más positivo resultado de las últimas investigaciones sobre nuestra literatura de la Edad Media. Hoy no es posible negarlo: hubo en los siglos XIII e XIV una poesía lírica popular de rara ingenuidad y belleza, como hubo una poesía épica aunque en lengua diferente (*ivi*, vol. I, p. 223).

Nella seconda metà dell’Ottocento, sulla scia degli studi demologici inglesi nasce in Spagna la scienza folklorica ad opera di Antonio Machado y Alvarez, detto “Demófilo”. Nipote in linea materna di Agustín Durán (di cui si ricorda il *Romancero general*, 1849) e genitore dei più noti poeti Manuel e Antonio,

“Demófilo” è fondatore, a Siviglia nel 1881, della Sociedad del Folklore Andaluz, nonché curatore, tra l’altro, della *Colección de cantes flamencos* (1881), comprensiva di circa novecento *coplas*, tra *soleares*, *seguidillas gitanas*, *martinetes*, *peteneras*, *serranas*, *polos* e *cañas*, ricavate in gran parte dalla bocca degli stessi *cantaos*¹⁰. La novità di questo canzoniere rispetto a quelli precedenti – per esempio, *Colección de las mejores coplas de seguidilla, tiranas y polos...* (1799) di Don Preciso; *Cuentos y poesías populares andaluces* (1859) di Fernán Caballero e il menzionato *Cancionero popular* di Emilio Lafuente y Alcántara – consiste nell’interesse monografico per un genere poetico-musicale fino a quel momento ignorato, il *cante jondo*; nella trascrizione delle caratteristiche fonetiche e sintattiche dell’andalus, che evita programmaticamente intenti correttivi; e nel criterio scientifico della raccolta che, basata sulla categoria del “vero” a detrimento di quella del “bello”, intende costituire un *corpus* di dati su cui fondare la conoscenza dell’evoluzione della civiltà, in linea con il pensiero di Spencer e la teoria positivista. La seconda raccolta di *Cantes flamencos y cantares* (1887)¹¹ contiene materiali derivanti in parte dalla prima, dalla quale però si differenzia per lo scopo – divulgativo anziché scientifico –, per il criterio di classificazione – non metrico ma musicale – e per ampiezza. Orbene, “Demófilo” asserisce di concepire la “popolarità” di un’opera in virtù del suo uso e non della sua autonomia genetica; del suo fruitore e non del suo produttore:

Populares en su mayor parte, llevan todas [*le “adivinanzas”*] la letra D. al pié, porque las eruditas, si como pensamos hay alguna, son de autor desconocido para nosotros y las hemos recogido de los labios del pueblo ó nos han sido remitidas por nuestros amigos, de los puntos mencionados, como de procedencia popular. Tengan sin embargo en cuenta los aficionados á la literatura del pueblo, que, en la misma colección de Fernán Caballero, estaban incluidos como populares algunos enigmas de Cervantes y de Cristóbal Pérez Herrera, que andan en la boca del vulgo (Machado y Alvarez, 1880, pp. 10-1).

Anche il materiale di *CFC* non è immune da interferenze colte o popolari, come ammette lo stesso “Demófilo” a dispetto di quanto garantisce suo figlio Manuel Machado, secondo il quale tutte le *coplas* contenute in questo libro sono «assolutamente popolari» (M. Machado, 1998, p. 108). Già nel *Post-scriptum a Cantos populares españoles* di Rodríguez Marín “Demófilo” aveva affermato la difficoltà e finanche l’irrelevanza del riconoscimento dell’origine letteraria delle *coplas* scaturite dall’aspirazione del loro autore a emulare gli aedi popolari:

¿Pero hay coplas realmente populares? ¿Pueden éstas distinguirse de las que los eruditos hacen a imitación de aquéllas y a usanza del pueblo? Pues qué, dentro de este mismo Cancionero, ¿no habrá coplas, con ser tan verdaderamente perspicaz, prolijo y escrupuloso mi querido amigo el señor Marín, que se estén sonriendo de verse al lado de otras de innegable procedencia popular? Las hay, sin duda: mi amigo lo sabe como yo, aunque yo como él no podría en un momento dado discernir, no el oro fino del metal, sino la moneda hecha en el verdadero cuño y la troquelada en el cuño del falsificador, esto es: del artista que supo, sin serlo o acaso siéndolo sin saberlo, colocarse en aquel estado en que la mente produce creaciones verdaderamente populares (Machado y Alvarez, 1951, p. 165).

“Demófilo”, dunque, è disposto a considerare “popolari” le *coplas* dei poeti eruditi, ma qualora esse siano “completamente uguali” a quelle di conio orale (Machado y

Alvarez, 1998b, p. 120). Su questo punto, però, nutre delle perplessità data la non infrequente permanenza, nelle espressioni colte di ispirazione popolare, di introiettate specificità concettuali e stilistiche che, in ultima analisi, marcano la differenza fungendo da spie, da connotatori di livello. Connotatore del livello popolare è, anzitutto, la minore propensione all’astrazione, infatti la poesia degli “uomini del popolo” esprime una relazione più diretta tra l’oggetto sentito e il soggetto che sente rispetto alla poesia “riflessiva”, nella quale quest’ultimo è meno vincolato al contesto circostanziale e all’impulso che lo sollecita (Machado y Alvarez, 1951, p. 167).

Un altro connotatore di popolarismo è, sempre secondo “Demófilo”, il carattere sintetico che esclude il ricorso alla “zeppa”: in linea generale, la presenza di *ripio* in una *copla*, in una *soleá* o in una *seguidilla* è la dimostrazione della sua fattura extrapopolare (Machado y Alvarez, 1998b, p. 115). A proposito dell’essenzialità dell’espressione, “Demófilo” si avvale di una frase di Giuseppe Pitrè allorché afferma che nella *copla* flamenca si mostra «l’anima non sofisticata dal verso». Quindi argomenta:

[...] ningún Juan Sánchez ni Dolores Fernández, ningún Zutanillo ni Menganilla alguna, dicen cantando lo que no es necesario para la expresión de sus sencillos sentimientos: cuando les duele se quejan, y cuando se alegran rien, sin meterse jamás a esmaltar sus risas o sus lágrimas con adornos postizos (ivi, p. 117).

Convinto che la bellezza dei *cantares* risulti proprio da ciò che si omette, già in un precedente articolo aveva indicato la velocità del verso popolare ricorrendo all’efficace comparazione già usata, come si è visto, da Bécquer: «[...] la canción es como la chispa que brota del fuego» (Machado y Alvarez, 1981, p. 11). La vocazione alla sintesi “Demófilo” la osserva, per esempio, nel processo di emendamento a cui è stato sottoposto un *cantar* di Ventura Ruiz Aguilera prima di divenire patrimonio collettivo; processo volto a conferirgli, attraverso un intervento ellittico al terzo verso, una maggiore e più efficace economia espressiva:

El día que tú nacistes
Cayó un pedazo de cielo,
Cuando mueras y allá subas
Se tepará el agujero.
(Ruiz Aguilera, *Armonías y cantares*)

El día que tú nacistes
Cayó un pedazo de cielo;
Hasta que tú no te mueras
No se tapa el agujero.

La lezione che in questo caso il popolo impartisce al poeta erudito è, più che di «metrificazione», di «vera estetica» (Machado y Alvarez, 1951, p. 176), dato che la poesia migliore è quella che dice di più con meno parole (Machado y Alvarez, 1998b, p. 115).

“Demófilo” segnala, infine, l’instabilità del testo orale da esecuzione a esecuzione nonché la sua vocazione autobiografica e, nel confrontare alcuni *cantares* di Luis Montoto tratti dalla raccolta poetica *Melancolías* (1872) con *coplas* autenticamente popolari, evidenzia specifiche differenze nelle scelte sintattiche e lessicali:

La simple lectura de estos cantares manifiesta que mi amigo, poeta y sevillano, ha sabido encerrar su personalidad dentro de los límites ideológicos y afectivos de este pueblo. [...] obsérvense, sin embargo, algunos de los vocablos, giros y posición de las ideas dentro de cada uno y se verá que se diferencian algo de los hechos por los hombres del pueblo; estos dicen casi siempre pedir cuenta por *demandar*, querer por *amor*, alabarse por *preciarse*, mala tierra por *campo estéril*, abrir la sepultura por *cavar la fosa*. Rara vez se colocan como sujeto distinto del poeta [...] (Machado y Alvarez, 1951, p. 174)¹².

Tra i non molti *cantares* d'autore che, a suo parere, meritano il titolo di popolare ve n'è uno tratto da *La Pereza* (1871) di Augusto Ferrán che, non a caso incluso sia in *CF* sia in *CFC*, si contraddistingue per il popolarissimo ricorso alla personificazione e per la concisione con cui esprime un pensiero «molto profondo»:

Voy como si fuera preso
etrás camina mi sombra,
elante mi pensamiento.

(*CF*, *soleares de tres versos*, n. 349; *CFC*, *soleares*, p. 144).

Curatore dell'imponente raccolta in cinque volumi *Cantos españoles populares* (1882-83) – alla quale “Demófilo” contribuì con molte delle *coplas* (circa 4.000) raccolte nelle province di Cadice, Huelva e Siviglia –, Francisco Rodríguez Marín afferma parimenti di considerare «popolari» anche le canzoni «popolarizzate» in ragione della loro connotazione e affiliazione popolare, così da includerle nella sua raccolta:

Entre los cantos populares de autor anónimo, que constituyen la inmensa mayoría de los existentes, he dado cabida a varios que, teniendo evidente paternidad culta, han merecido el honor de que el pueblo los prohije. Cito, siempre que los conozco, los nombres de sus autores y pido a Dios que me dé paciencia si entre estos hubiere algún Ruiz Aguilera no dispuesto a perdonarme el enorme pecado de ignorar que tal o cual copleja que anda de boca en boca por esos campos y esas calles se confecionó en el laboratorio poético de su magín. Y considero como populares esos cantos *popularizados* porque creo – ya lo he dicho en otro lugar – que cuando el poeta literato escribe coplas, no es sino un hijo del pueblo, que sabe escribir lo que otros hermanos suyos tienen precisión de confiar a la memoria (Rodríguez Marín, 1951, vol. I, p. 21).

Ma a sua volta consapevole delle specificità che nella maggior parte dei casi segnano il confine tra i *cantares* d'autore e quelli anonimi, Rodríguez Marín segnala un elemento di discriminazione particolarmente significativo, in quanto da esso dipende la cantabilità di uno degli stili principali della tradizione flamenca: la *siguiriya*. Si tratta della cesura nel terzo verso dopo la quinta sillaba, che dà luogo a un endecasillabo *a minore*. Questa cesura (la cosiddetta *caía*) richiesta dal canto è per lo più trascurata dagli autori colti di *siguiriyas*, quali Ricardo Fernández Blanco (*Con la guitarra*, 1909) ed Estanislao Alberola (*Mil y un cantares*, 1916). Anche le scelte lessicali, sintattiche e concettuali contribuiscono a conferire alle *coplas* un «odore letterario», che il popolo elimina sapientemente nel processo di adozione tramite un lavoro di distillazione del quale lo studioso fornisce varie esemplificazioni. Un significativo segno di identità della lirica popolare è, infatti, la sobrietà espressiva:

[...] es clara la copla, porque el pueblo, qua hace gala de llamar al pan pan y al vino vino, no sabe de las turbiezas y amanerados tiquismiquis que los demás gustamos, y esa ventaja nos lleva. Y en cuanto a la sobriedad, es tan sobrio el pueblo en su elocución poética, que no se le puede suprimir una palabra sin dar el traste con toda la copla (Rodríguez Marín, 1910, p. 48).

In *Cantos populares españoles*, Rodríguez Marín rispetta l'impegno preso nel *Prólogo* di segnalare la paternità colta di alcune delle *coplas* contenute nella raccolta. Si sofferma, in particolare, su un'analisi differenziale tra un *cantar* di Ventura Ruiz Aguilera e una sua variante orale, ritenuta migliorativa:

En tu escalera mañana
He de poner un letrero,
Con seis palabras que digan:
“Por aquí se sube al cielo”.

En la puerta de tu casa
He de poner un letrero
Con letras de oro que digan:
– Por aquí se sube al cielo.

Nella determinazione temporale («mañana») il folklorista vede un riempitivo versale e reputa artificiosa l'indicazione numerica: «Con seis palabras que digan» rispetto al più efficace «Con letras de oro que digan». Il *cantar* – afferma – «ganó mucho al ser prohijado y enmendado por el pueblo» (Rodríguez Marín, 1951, vol. II, pp. 118-20). Altrove si limita a indicare le fonti esterne al folklore, come nel caso della *seguidilla* n. 3618, derivata dalla *Colección de seguidillas o cantares* (1799) di Antonio Valladares de Sotomayor¹³; della strofa n. 4595, derivata da *La Pereza* di Augusto Ferrán; e della strofa n. 3681, derivata dalla sua stessa raccolta poetica *Suspiros* (1875):

No se lo digas a nadie:
Porque escucha tu suspiro
Celos tengo hasta del aire.

A tale proposito, confessa:

Es una de las muy pocas coplas mías que se han popularizado [...]. No sé con qué razón se incomodara Ruiz Aguilera al ver popularizadas dos de sus coplas; de mí sé decir que si alguna vez me he sentido orgulloso de mi humilde inspiración poética, fué cuando de labios de un hijo del pueblo escuché la coplilla mía. Entonces comprendí cuánta satisfacción se experimenta al ver que la solidaridad del sentimiento hace que tengan eco y resonancia repetidísimos las notas íntimas de nuestra alma (Rodríguez Marín, 1951, vol. III, p. 210, nota 26).

A valorizzare la funzione creativa della rettifica popolare dei *cantares* d'autore è anche Joaquín Costa:

La forma originaria que el poeta imprime a su obra antes de confiarla al pueblo que la inspira no es definitiva ni la última. Una vez que ha sido prohijada por el pueblo y héchose patrimonio universal, queda sometida al influjo de todas las energías plásticas y transformadoras que en su seno actúan. [...] Resultado de este trabajo es una cosecha opima de variantes (Costa, 1888, p. 157).

Su questo solco si iscrive la più nota e scientificamente fondata teoria tradizionalista di Ramón Menéndez Pidal. Il quale stabilisce una differenza tra lo stile “personale”, sempre artificiale per quanto semplice si sforzi di essere, e lo stile “anonimo”, naturale ed essenziale, risultato di un processo di depurazione di ciò che non si addice al gusto collettivo ad opera dalla trasmissione orale, che con le sue varianti, veri e propri elementi di invenzione poetica, è paragonata all’acqua del fiume che «pule y redondea las piedras que arrastra en su corriente»¹⁴. Stile, quest’ultimo, che difficilmente può essere imitato da un poeta colto «por más pueblo que quiera ser» (Menéndez Pidal, 1968b, pp. 65-6). Ben nota è la distinzione terminologica operata da Menéndez Pidal (1968a, p. 50) tra poesia popolare, cioè «poesía de un autor que se siente “pueblo”», e poesia tradizionale, cioè «poesía de un pueblo que se hace “autor”». Nell’esemplificare il processo di “poetizzazione” collettiva, anche il filologo incomoda un *cantar* di Ruiz Aguilera:

No te pongas colorada,
al pasar por este valle,
pues como no tiene lengua,
no contará lo que sabe.

A questo preferisce una sua variante cantata da una gitana, portatrice di una rettifica di tipo lessicale data dalla sostituzione di «valle», entità geografica troppo grande per ubicare un ricordo intimo, con «calle»:

No te pongas colorada
cuando pases por mi calle
que como no tiene lengua
no contará lo que sabe.

Nonostante questa sua preferenza, Menéndez Pidal si premura di prendere le distanze dal feticismo *vulgólatra*, ostinato nel considerare migliore il prodotto dell’elaborazione collettiva, alla quale tuttavia il filologo riconosce lo statuto di *habitat* della poesia tradizionale, che non vive se non di varianti in una dimensione orale e anonima (1958).

La conversione da poesia popolare a poesia tradizionale nell’accezione pidaliana riguarda altresì i menzionati *cantares* di Luis Monoto e le canzoni flamenche di Salvador Rueda, per il quale la “poeticità” alberga nella densità espressiva della *copla* popolare anziché nella calcolata architettura retorica di coloro che definisce «vates de paciencia china» (1894, s.p.)¹⁵. Anche molte *coplas* di Manuel Machado, autore di *Cante hondo* (1912), si cantano come anonime¹⁶:

Un día que escuché alguna de mis soleares en boca de cierta flamenquilla en una *juerga* andaluza, donde nadie sabía leer ni me conocía, sentí la noción de esa gloria paradógica que consiste en ser perfectamente ignorado y admirablemente sentido y comprendido (M. Machado, 1980, p. 16).

Disposto a rinunciare all’autorialità, anche in sede poetica Manuel Machado si auspica di essere «perfettamente ignorato e mirabilmente sentito» una volta che i suoi versi si siano convertiti da parola scritta a voce cantata:

Cuando la gente ignore
 que ha estado en el papel
 y el que lo cante llore
 como si fuera de él...,
 copla de mis amores,
 cantar de mis dolores
 entonces tú serás
 la copla verdadera,
 la alondra mañanera,
 que lejos volarás...
 Y en labios de cualquiera
 de mí te olvidarás.
 (*El cantar* [M. Machado, 1980])

E questa è la raccomandazione che rivolge a Jorge Guillén:

Hasta que el pueblo las canta,
 las coplas, coplas no son;
 y cuando las canta el pueblo,
 ya nadie sabe el autor.
 Tal es la gloria, Guillén,
 de los que escriben cantares:
 oír decir a la gente
 que no los ha escrito nadie.
 Procura tú que tus coplas
 vayan al pueblo a parar,
 aunque dejen de ser tuyas
 para ser de los demás.
 Que, al fundir el corazón
 en el alma popular,
 lo que se pierde de nombre
 se gana de eternidad.
 (*Cualquiera canta un cantar, Sevilla* [M. Machado, A. Machado, 1984])

A proposito della seguente *copla*:

Yo no sabía por qué
 era tan triste tu llanto
 el día que te dejé.
 Y era que yo no sabía
 que me llevaba tu pena
 y te dejaba la mía

José Bergamín condivide con Manuel Machado il piacere di privarsi della sua individualità per identificarsi col poeta anonimo: «Yo daría desde ahora todo lo que he escrito en mi vida, en prosa y verso, por esta sola copla que ni siquiera sé si he escrito yo, pero que sí sé que ya no es mía»¹⁷. Il processo di “tradizionalizzazione” auspicato per i suoi versi e ritenuto spesso migliorativo grazie a varianti anche minime lo osserva a proposito della *soleá* di Augusto Ferrán che già “Demófilo” aveva indicato come esempio di affiliazione popolare di un *cantar* d’autore:

Voy como si fuera preso:
detrás camina mi sombra,
delante mis pensamientos.
(*La Pereza*, n. 2 [Ferrán, 1893])

La forma plurale del sostantivo del verso finale è mutata in forma singolare nella menzionata trascrizione di questa *soleá* ad opera di “Demófilo”. Questa variante popolare, probabilmente di origine fonetica, acutizza l’originale secondo Bergamín, lo «ciñe más a su dicción estremecida y sugerente» (Bergamín, 1959, p. 63).

Per bocca di Juan de Mairena, Antonio Machado si professa l’ennesimo estimatore della semplicità della poesia popolare, il cui modello espressivo, privo di figure retoriche superflue, raccomanda agli aspiranti poeti a discapito del modello colto, dal momento che «[...] en nuestra gran literatura casi todo lo que no es folklore es pedantería» (A. Machado, 1998, vol. I, p. 356). Ed è tra le *coplas* raccolte da suo padre “Demófilo” che attinge una folgorante esemplificazione:

Tengo una pena, una pena
que casi puedo decir
que yo no tengo la pena:
la pena me tiene a mí.
(ivi, vol. II, p. 61)

La raccomandazione machadiana «Si vais para poetas, cuidad vuestro folklore. Porque la verdadera poesía la hace el pueblo» (ivi, vol. I, p. 355) è raccolta da Rafael Alberti, che riconosce l’intenzione che informa la sua poesia giovanile di congiungersi alla tradizione *cancioneril* e confessa con orgoglio di avere ascoltato in una taverna di Triana una strofa dell’elegia da lui composta per il *matador* Joselito messa in musica da un *cantaor*:

Cuatro arcángeles bajaban
Y abriendo surcos de flores
Al rey de los matadores
En hombros llevaban.

E aggiunge:

Como esta copla muchas de Manuel Machado, Federico García Lorca y otros poetas antiguos y actuales, unidas ya a sus compañeras anónimas, andan incorporadas al repertorio de los *cantaores* [...], llevando así una vida errante, igual que las canciones de los vihuelistas de los siglos XV y XVI (Alberti, 1973, p. 120).

A proposito del *villancico* «Aceitunero que estás / vareando los olivos...», afferma: «[...] todo el mundo cree que es una canción popular, porque ha pasado al cante jondo y se canta como villancico aflamencado desde entonces. En realidad es una canción mía que está en “El alba del alhelí”» (Alberti, 1984, p. 284).

In tutti questi casi, come dice “Demófilo” a proposito di Luis Montoto, il poeta erudito è come un qualsiasi altro uomo del popolo, si chiami Juan Domínguez o Pedro Fernández: «[...] su nombre desaparece con plena razón para confundirse en esa multitud de voces anónimas que suenan adonde quieran» (Machado y Alvarez, 1951, pp. 174-5).

Nel suo suggestivo saggio su *La copla andaluza* (1933) Rafael Cansinos Assens riprende i termini della questione spiegando la perdurazione novecentesca dell'ispirazione *cancioneril* – che dalle pagine di Melchor de Palau e Augusto Ferrán risorge in quelle di Francisco Villaespesa, Juan Ramón Jiménez e Manuel Machado – in base alla predilezione dei nuovi poeti per un poetare semplice, depurato da ogni ingombro retorico. La *copla* è, infatti, il primitivo protoplasma lirico, l'alfa e l'omega della poesia. L'appropriazione colta di tale modello espressivo è ben lungi dal risolversi in un gesto estetico opportunistico, vampiresco. Al contrario, il poeta fattosi *coplero* compie un atto di “carità letteraria”. Creando opere destinate all'adozione popolare, anonima e multitudinaria, accetta infatti di “disindividualizzarsi” e, così, di morire. Ma il mistero di questo suicidio artistico è presto spiegato dall'indefinibile emozione di morire come individuo per rivivere nell'oceano dell'Umanità, che è la maniera più efficace per il poeta di erigersi a oracolo, voce profonda, profetica e sacra. E si tratta di un vivere “per sempre”, data la risonanza attraverso i secoli della *copla* popolare che, non rinchiusa nel carcere del libro, si rinnova continuamente grazie al sistema delle varianti (Cansinos Assens, 1985).

Nella concettualizzazione del folklore letterario, una voce dissonante a intermittenza è quella di Juan Ramón Jiménez. Il poeta, che dichiara di non credere all'autonomia della poesia popolare, considerata imitazione o memoria inconsapevole della poesia d'arte, afferma che la semplicità della sintesi è il prodotto ultimo di una cultura raffinata (Jiménez, 1952, p. 322). Tuttavia si ricrede allorché contrappone la rapidità d'espressione del *romance* popolare all'ingegnosità di quello lorchiano che, imparentato ai *romances* “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, p. 15). Del resto, in altra sede sostiene che per uno scrittore colto è assai difficile «cojerle el corazón a lo popular», giacché l'uomo del popolo, umanità elementare, è guidato da un primordiale istinto di depurazione, dall'intuizione della «desnudez de la cultura» (Jiménez, 1974, pp. 267-9). Ma il più significativo gesto di riconoscimento dell'esemplarità della lirica popolare è l'omaggio tributato dal suo *quehacer* poetico, non estraneo alla composizione di *siguiriyas* e di *soleares* (tanto apprezzate da Cansinos Assens) né alla pratica del *collage* e della glossa.

In questo nutrito dibattito, di cui sono state fornite solo alcune coordinate in ambito spagnolo a partire dai *desiderata* romantici, si inserisce l'evocato Federico García Lorca con la conferenza “Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado *cante jondo*” (1922), ove insiste sul fatto che i temi universali della pena, dell'amore e della morte ricevono, in sede flamenca, un trattamento improntato alla più efficace economia espressiva:

Las más infinitas gradaciones del Dolor y de la Pena, puestas al servicio de la expresión más pura y más exacta, laten en los tercetos y cuartetos de la *siguiriya* y sus derivados. No hay nada, absolutamente nada, igual en toda España, ni en estilización, ni en ambiente, ni en justeza emocional. [...] Causa extrañeza y maravilla cómo el anónimo poeta del pueblo extracta en tres o cuatro versos toda la rara complejidad de los más altos momentos sentimentales en la vida de un hombre. Hay coplas en que el temblor lírico llega a un punto donde no pueden llegar sino contadísimos poetas (García Lorca, 1984a, pp. 65-6)¹⁸.

Il poeta andaluso critica, però, il mimetismo popolare del poeta colto, additando proprio l'operato di Melchor de Palau, Salvador Rueda, Ventura Ruiz Aguilera e Manuel Machado. A tal fine, muove da un'affermazione di Alfred Jeanroy contenuta in *Orígenes de la lírica popular en Francia*, secondo la quale l'arte popolare è non solo la creazione "impersonale" e incosciente, ma la creazione "personale" che il popolo raccoglie in quanto conforme alla sua personalità (ivi, p. 71). Ma tra i *cantares* di creazione colta e quelli di creazione popolare vi è la stessa differenza che allontana una rosa di carta da una rosa naturale, obietta Lorca ricordando "Demófilo", secondo il quale la missione del poeta colto, se non è quella di censurare, non è neanche quella di imitare, semmai quella d'innalzare la produzione della "moltitudine" (Machado y Alvarez, 1998b, p. 120). Istanza che sembra essere raccolta dal poeta nella creazione del *Poema del cante jondo*, che definisce opera «stilizzatamente popolare» (García Lorca, 1997, p. 136). Nella quale egli è ben lungi dal "suicidarsi artisticamente", dal pensare, cioè, di potersi confondere con il *coplero* anonimo, la cui condotta espressiva è, viceversa, posta al servizio della sua, originale, parola poetica. Egli non si converte in *cantaor*: lo attrae, piuttosto, a sé. Non si atteggia a *letrista*, ma tematizza il *cante* in piena libertà creativa. Già dal titolo si annuncia l'autonomia del «*poema muy individual de Lorca*» rispetto al «*cante anónimo*», la distanza tra la fonte/tema e il tributo artistico (Morris, 2005, p. 319). Una distanza dettata, non dal disconoscimento del valore poetico dell'espressione popolare ma, al contrario, dalla consapevolezza della sua unicità, inevitabilmente adulterata dai *cantares* d'autore. Adulterazione addebitabile al fatto che il poeta colto «sa di grammatica», cioè ha interiorizzato i processi intellettivi e verbali indotti dalla scrittura, i quali, sebbene rivestiti di qualsivoglia «colore selvaggio», non possono non intorbidire la creazione popolare de-oralizzandola (García Lorca, 1984a, p. 71)¹⁹.

Se Lorca non intende comporre alla maniera dei *cantaores*, cimentarsi cioè nell'imitazione della *copla* flamenca, di essa si protende però a cogliere, nel *Poema del cante jondo* come altrove, l'«ultima essenza» (*ibid.*)²⁰. E lo fa oralizzando il discorso della scrittura, disseminando di residui di oralità i suoi testi, resi così in sommo grado "vocalizzabili", capaci di "parlare". Non è un caso che preferisca destinarli all'ascolto, affidandoli alla recitazione anziché alla lettura silenziosa della pagina scritta. In questo senso, avrebbe ricevuto l'approvazione di Juan de Mairena che, raccomandando ai suoi discepoli di essere stenografi di un pensiero parlato, si dichiara contrario al fatto che, viceversa, la letteratura è vieppiù "scritta" e meno "parlata", con la conseguenza di una prosa fredda, senza grazia, sebbene corretta (A. Machado, 1998, vol. I, p. 76).

L'uso creativo e non puramente imitativo del linguaggio popolare in virtù dell'appropriazione dei suoi meccanismi di funzionamento conferisce al popolarismo lorchiano il tono di un'autenticità a fronte della quale si rende arduo distinguere la "rosa di carta" dalla "rosa naturale":

Lo inventado resulta en él tan popular, tan genuino como lo demás. Lope hacía lo mismo muchas veces: hoy resulta en ocasiones difícil saber qué es lo de Lope y qué lo tomado de la tradición del pueblo. En *Bernarda Alba* [...] hay en una ocasión una salmodia o canto popular. Cuando nos la leyó, alguien le preguntó dónde lo había recogido. Se lo había inventado: nadie lo distinguiría de uno auténtico (Alonso, 1988, p. 262).

Quella di Lorca è così una poesia colta, “depurata”, come egli stesso rivendica in un’intervista (Lorca, 1994, p. 565), e anche ermetica, ma dotata di un linguaggio adatto alla comunicazione modellata acusticamente, che ne favorisce il riconoscimento e l’appropriazione da parte della cultura popolare. La sua poesia è la riprova del pensiero di Juan Ramón Jiménez, secondo il quale chi scrive come si parla ha maggiore avvenire di chi scrive come si scrive (Jiménez, 1967, p. 373). È, infatti, in virtù di questa sua “testualità orale” che: «[...] Federico García Lorca [...] es el que más ha minado su obra del espíritu popular y el que, a su vez, le ha entregado más, a cambio» (Alberti, 1973, p. 130).

Al calco della lirica popolare egli preferisce, dunque, l’acquisizione delle sue tecniche – della sua «forma interna», per dirla con Dámaso Alonso – oppure la diretta incorporazione di alcuni suoi frammenti nel tessuto poetico e drammaturgico. Ciò si traduce in un’energia transtestuale che rivivifica il *thesaurus* folklorico mentre lo assimila a un dettato poetico personale. Rafael Alberti, tra gli altri, sottolinea la capacità di impadronirsi e di ricreare il patrimonio orale che, come un Lope de Vega, possedeva Lorca, la cui opera rappresenta, così, una straordinaria sintesi di «cante (poesía de su pueblo)» e di «canto (poesía culta)» (Alberti, 1999, p. 20). L’“equivicinanza” tra questi due poli si risolve in un gesto estetico non solo del “contatto”, ma della “saldatura”.

Per volgere a una conclusione, la vena lirica dei *cantares* gode, nel periodo considerato, di un particolare consenso sul piano teorico nonché di una rinnovata fortuna sul piano del fare poetico “alto”, ove si afferma sulla scorta della forma imitativa del popolarismo, capeggiato da Manuel Machado²¹, e di quella creativa del neopopolarismo, che trova in Federico García Lorca la sua espressione più significativa. Tale consenso è principalmente dovuto alla minima spesa verbale che fa del *cantar* un modello di condensazione espressiva o, per dirla con Salvador de Madariaga (1960, p. 52), un «drama en miniatura». Sue non inferiori qualità estetiche sono altresì individuate nella poetizzazione della realtà concreta e quotidiana e nella spiccata visività scaturita dal potere di simbolizzazione e metaforizzazione, cui è sottesa una visione sintetica del reale, del quale si coglie intuitivamente la sostanziale unità. Dal libero associazionismo del simbolo e della metafora derivano immagini apparentemente incoerenti, in straordinaria consonanza, come notano Alberti e Lorca, con l’irrazionalismo poetico di certa avanguardia primonovecentesca.

Note

1. «El lenguaje está echo a base de imágenes, y nuestro pueblo tiene una riqueza magnífica de ellas. Llamar alero a la parte saliente del tejado es una imagen magnífica; o llamar a un dulce tocino del cielo o suspiros de monja, otras muy graciosas por cierto, y muy agudas; llamar a una cúpula media naranja, es otra, y así infinidad. En Andalucía la imagen popular llega a extremos de finura y sensibilidad maravillosas, y las transformaciones son completamente gongorinas. A un cauce profundo que discurre lento por el campo, lo llaman un *buey de agua*, para indicar su volumen, su acometividad y su fuerza; y yo he oído decir a un labrador de Granada: “A los mimbres les gusta estar siempre en la lengua del río”. Buey del agua y lengua del río son dos imágenes hechas por el pueblo y que responden a una manera de ver ya muy cerca de don Luis de Góngora» (García Lorca, 1984b, pp. 128-9).

2. Lorca apprezza in Góngora l’uso dell’iperbole proprio in quanto ispirata a una popolare grazia andalusa: «Aún cuando resulta alguna rara vez desmedido en la hipérbole, lo hace con una gracia andaluzana tan popular que nos hace sonreír y admirarlo más porque sus hipérbolos son siempre piropos de cordobés enamorado» (García Lorca, 1984b, p. 250).

3. La connessione tra popolarismo e surrealismo è un'opinione condivisa in ambito avanguardistico. José Díaz Fernández (1987, p. 247) ritiene che: «La metáfora es una creación popular, un elemento que reside en la boca del pueblo. Los nuevos literatos querían arrancarla de esos labios democráticos por donde afluye desde que el mundo es mundo [...] muchas veces, casi siempre, acudieron al "folklore", a los elementos de arte primitivos para crear el arte nuevo. El "Romancero gitano" de García Lorca, por poner el ejemplo más logrado, garantiza esta afirmación». Come testimonia Darío Carmona in una conversazione con José María Amado, Emilio Prados «sostenía que Málaga era un pueblo surrealista, que dentro del pueblo malagueño había muchos elementos de los que los surrealistas defendían» (Carmona, 1971, s.p.). A sua volta, Lorca sottolinea il "mistero" delle *letras del cante jondo*: «Cerro tiene la luna: / mi amor ha muerto. En estos dos versos populares hay mucho más misterio que en todos los dramas de Maeterlink [sic]» (García Lorca, 1984a, p. 66).

4. Si ricordi che il filosofo italiano si pronuncia a favore della paternità colta della poesia popolare, da attribuire nella maggior parte dei casi, anziché a «popolani ignoranti», a letterati o semiletterati e alla loro predilezione per il «tono» popolare, fondato sull'espressione di «sentimenti semplici in corrispondenti semplici forme». È, tuttavia, impossibile, secondo Croce (1991), «riprendere il tono popolare della poesia dove è stato affatto oltrepassato in quello della poesia d'arte». L'imitazione intrinsecamente imperfetta che i poeti colti fanno della poesia popolare è considerata, non una *deminutio*, ma un innalzamento dal punto di vista estetico: «[...] osservando da presso si vede che essi hanno bensì ripreso certe materie, certi motivi, certe forme della poesia popolare, ma o le hanno approfondite o le hanno variamente ironizzate, sicché quella loro apparente poesia popolare è anch'essa finissima poesia d'arte». Perciò, «la vera nemica della poesia popolare non è la poesia d'arte ma la poesia letteraria», quella cioè ove il «tono», che sia colto o popolare, diviene «stonatura» a causa della sua artificiosità.

5. «Ahora bien, el principio igual ó semejante de estas poesías de los pueblos de Europa, los manantiales del jugo que les ha dado tanta vida y tantos medros, deben buscarse principalmente en otras poesías que fueron antes, no eruditas y extra-populares, sino populares y gerárquicas á la par, y que interesaban á todos ó á la mayor parte de los estados de la sociedad: las cuales quedaron olvidadas despues por las clases superiores y abandonadas en manos del pueblo y de sus rústicos rapsodas» (Milá y Fontanals, 1853, p. 7).

6. Cfr., altresì, Menéndez Pidal (1958, pp. 52-87).

7. Questa *copla* ha ispirato il racconto *La venta de los gatos* (1862) di Bécquer.

8. Milá y Fontanals esclude dalla sua dissertazione *De la poesía popular* quei poeti che «piensan hacerse populares adoptando un lenguaje llano y afectadamente sencillo» (Milá y Fontanals, 1953, p. 5).

9. «El pueblo es un gran poeta; pero lo es, no porque hayan de estimarse como fruto de la inspiración vulgar todos, ni siquiera la mejor parte de los cantares que le atribuyen, sino porque sabe hacer suyos cuantos interpretan fiel, sencilla y naturalmente sus ideas e impresiones» (Cañete, 1866, p. XVI).

10. La raccolta è qui consultata nella ristampa *Cantes flamencos*, DVD Ediciones, Barcelona 1998 (d'ora in avanti, *CF*).

11. La raccolta è qui consultata nella ristampa *Cantes flamencos y cantares*, introduzione di Enrique Baltanás, Espasa Calpe, Madrid 1998 (d'ora in avanti, *CF*).

12. A tale proposito, Luis Montoto (1930, p. 105) confessa: «Burlábase de mis cantares, poniéndolos en paragón con las coplas, y reprobaba muchos de mis escritos literarios, porque, a su decir, estaban llenos de voces y giros inventados por los eruditos».

13. Le *seguidillas* raccolte in quest'opera sono composte dall'autore, come da lui stesso ammeso nel prologo (cfr. Rodríguez Marín, 1951, III, p. 208, nota 8).

14. Sul carattere sintetico della poesia tradizionale Ramón Menéndez Pidal torna in altra sede: «[...] la síntesis de la expresión domina en este arte lo mismo que en las lenguas primitivas, por eso una frase exclamatoria es la forma completa de muchos villancicos, como la interjección es la enunciación más directa del sentimiento, sin mezcla de ninguna labor reflexiva» (Menéndez Pidal, 1942, p. 263).

15. Le canzoni flamenche di Salvador Rueda, contenute in varie opere, sono state raccolte a cura di Ricardo M. Sánchez in Rueda (1982).

16. Assai diffuse nel repertorio dei *cantaores* sono, per esempio: «No sólo canta el que canta / que también canta el que llora... / No hay penita ni alegría / que se quede sin su copla», «Ya te lo decía yo / que aquello se acabaría: / que en la casa de los pobres / dura poco la alegría» (da

Malagueñas); «Mi pena es muy mala, / porque es una pena que yo no quisiera / que se me quitara» (da *La pena*); «Tengo una copa en la mano / y en los labios un cantar, / y en mi corazón más penas / que gotas de agua en el mar» (da *Tonás y livianas*).

17. “Litoral”, 37-40, marzo-junio de 1973 (numero straordinario dedicato a José Bergamín, quarta di copertina).

18. La «rapidez clara de la saeta» che non solo secondo Lorca contraddistingue la *copla* flamenca sarebbe motivata dal fatto che – suggerisce Pedro Salinas – la comunicazione orale, affidata alla memoria, non può permettersi il lusso di espansioni e si avvale di un pensiero condensato in forme «quintaesenciadas», le migliori delle quali «se corresponden con las grandes construcciones del pensamiento superior [...]» (Salinas, 1983, vol. I, pp. 365-6). Attributo della poesia lirica, la brevità troverebbe così una sua specifica codificazione in regime di oralità allo scopo di consentire alla memoria di contenere l'espressione poetica nella sua globalità. Una brevità che si dota, nella tradizione gitanoandalusa, del verso de *arte menor*, sicché la *copla* flamenca consta di un pensiero condensato in una forma breve dal verso corto. Si potrebbe obiettare che la poesia narrativa, che «tende a esaurire il significato nel significante» (Zumthor, 1984, p. 164), consta di forme dotate di un considerevole “volume”, tutt'altro che estranee alla dimensione orale. Per limitarsi, nell'ambito della tradizione spagnola, ai *romances*, sebbene essi costituiscano una forma di epica breve equivalente alla ballata, possono comportare centinaia di versi, come è nel caso dei *romances juglarescos* ispirati al mondo carolingio. Tuttavia, l'esecuzione delle forme lunghe comporta tecniche di alleggerimento dello sforzo mnemonico, infatti dell'insieme narrativo rappresentato dall'epica «ogni esecutore, in ogni esecuzione, non comunica che un unico episodio» (ivi, p. 131). Nel momento in cui si attualizza, il testo virtuale si frammenta, sicché «l'idea aristotelica di unità, applicabile all'epica breve, non lo è in nessun modo all'epica lunga, il cui valore ultimo sarebbe dato piuttosto dalla *plenitudo*» (ivi, p. 138).

19. Lorca tornerà su questa questione in un'intervista rilasciata nel dicembre del 1933 a *Crítica* di Buenos Aires, in cui sostiene che i *cantares* d'autore, per potere vivere sulle labbra del popolo, devono essere sottoposti a un processo di depurazione. A proposito di una poesia cantata dai contadini di Burgos («A los árboles altos / los lleva el viento. / Y a los enamorados / el pensamiento»), afferma: «Culta sí, en su origen desconocido. Pero luego ¿no les dije que las canciones viven? Pues ésta ha vivido en los labios del pueblo y el pueblo la ha embellecido, la ha completado, la ha depurado hasta esa belleza que hoy tenemos ante nosotros» (García Lorca, 1994, p. 604).

20. Si noti la non casuale convergenza di programma estetico con Manuel de Falla, il quale, dichiarandosi contrario al citazionismo folklorico dotato di scrupolo filologico, ritiene che del canto popolare sia più importante l'*espíritu* della *letra* e che «es necesario partir de las fuentes naturales vivas y utilizar las sonoridades y el ritmo en su sustancia. Para la música de Andalucía, por ejemplo, es necesario ir muy al fondo para no caricaturizarla» (Falla, 1988, pp. 57, 119). Dell'andalusismo musicale di Debussy, Falla ammira «la verdad sin la autenticidad», dal momento che il compositore francese, lungi dall'avvalersi di precisi documenti folklorici alla maniera di Pedrell, crea «una música propia, no tomando prestado sino la esencia de sus elementos fundamentales» (ivi, p. 77). Falla si dimostra ugualmente sorpreso dal fatto che il carattere spagnolo della *Rapsodia* di Ravel, coincidendo con le sue proprie intenzioni, non sia ottenuto «por el simple acómulo de documentos folklóricos, sino más bien [...] por un libre empleo de sustancias rítmicas, modalmelódicas y ornamentales de nuestra lírica popular, sustancias que no alteran el modo peculiar del autor» (ivi, p. 152).

21. Sulla fortuna del popolarismo letterario nella seconda metà dell'Ottocento cfr. Cossío (1960, vol. I, pp. 457-98).

Bibliografía

- ALBERTI R. (1973), *La poesía popular en la lírica española contemporánea*, in Id., *Prosas encontradas*, Ayuso, Madrid.
 ID. (1984), *Federico García Lorca, poeta y amigo*, Biblioteca de la Cultura Andaluza, Granada.
 ID. (1999), *Imagen primera y sucesiva de Federico García Lorca*, in Id., *Imagen primera de...*, Seix Barral, Barcelona.

- ALONSO D. (1956), *Menéndez Pelayo crítico literario*, Gredos, Madrid.
- ID. (1988), *Federico García Lorca y la expresión de lo español*, in Id., *Poetas españoles contemporáneos*, Gredos, Madrid.
- BÉCQUER G. A. (1893), *Prólogo a La Soledad*, in Ferrán (1893).
- BERGAMÍN J. (1959), *Lázaro, don Juan y Segismundo*, Taurus, Madrid.
- BOGATYRÉV P., JAKOBSON R. (1976), *Il folklore come forma di creazione autonoma*, in D. Carpitella (a cura di), *Folklore e analisi differenziale di cultura*, Bulzoni, Roma.
- CABALLERO F. (1859), *Cuentos y poesías populares andaluces*, Revista Mercantil, Sevilla.
- CANETE M. (1866), *Prólogo*, in M. de Palau, *Cantares*, Imprenta de Manuel Galiano, Madrid.
- CANSINOS ASSENS R. (1985), *La copla andaluza*, Biblioteca de la Cultura Andaluza, Granada.
- CARMONA D. (1971), *Introducción*, in "Litoral", 29-30, junio-julio, s.p.
- COSSÍO J. M. (1960), *Cincuenta años de poesía española*, Espasa Calpe, Madrid (2 voll.).
- COSTA J. (1888), *Poesía popular española y mitología y literatura celto-hispanas*, Librería de Fernando Fé, Madrid.
- CROCE B. (1991), *Poesía popolare e poesia d'arte*, in Id., *Poesía popolare e poesia d'arte. Studi sulla poesia italiana dal Tre al Cinquecento*, a cura di P. Cudini, Bibliopolis, Napoli.
- DÍAZ FERNÁNDEZ J. (1991), *El nuevo romanticismo*, in J. M. Rozas (ed.), *La Generación del 27 desde dentro*, Istmo, Madrid.
- FALLA M. DE (1988), *Escritos sobre música y músicos*, Espasa-Calpe, Madrid.
- FERRÁN A. (1893), *Obras completas*, La España Moderna, Madrid.
- GARCÍA GUTIÉRREZ A. (1862), *La poesía popular*, in Id., *Discursos leídos ante la Real Academia Española*, Imprenta de M. Rivadeneyra, Madrid.
- GARCÍA LORCA F. (1984a), *Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado "cante jondo"*, in Id., *Conferencias*, edición de C. Maurer, Alianza Editorial, Madrid, vol. I.
- ID. (1984b), *La imagen poética de don Luis de Góngora* [Texto de *Residencia (R)*], in Id., *Conferencias*, edición de C. Maurer, Alianza Editorial, Madrid, vol. II.
- ID. (1994), *Obras*, edición de M. García-Posada, Akal, Madrid, vol. VI, Prosa I.
- ID. (1997), *Epistolario completo*, edición de A. A. Anderson, C. Maurer, Cátedra, Madrid.
- JIMÉNEZ J. R. (1952), *Segunda antología poética*, Espasa Calpe, Madrid.
- ID. (1959), *El romance, río de la lengua española*, Ediciones de La Torre, México.
- ID. (1967), *Estética y ética estética*, Aguilar, Madrid.
- ID. (1974), *El andarín de su órbita*, Magisterio Español, Madrid.
- LAFUENTE ALCÁNTARA E. (1865), *Discurso preliminar*, in Id. (ed.), *Cancionero popular. Colección escogida de seguidillas y coplas*, Carlos Bailly-Bailliere, Madrid, vol. I.
- MACHADO A. (1998), *Juan de Mairena*, Cátedra, Madrid (2 voll.).
- MACHADO M. (1980), *Cante hondo*, Ediciones Demófilo, Córdoba.
- ID. (1998), *Acotación Preliminar*, in A. Machado y Alvarez, *Cantes flamencos y cantares*, Espasa Calpe, Madrid.
- MACHADO M., MACHADO A. (1984), *Obras completas*, edición de H. Carpintero, Editorial Biblioteca Nueva, Madrid.
- MACHADO Y ALVAREZ A. (1880), *Prólogo*, in Id. (ed.), *Colección de enigmas y adivinanzas en forma de Diccionario*, Imprenta de R. Baldaraque, Sevilla.
- ID. (1951), *Post-scriptum*, in F. Rodríguez Marín (ed.), *Cantos populares españoles*, Atlas, Madrid, vol. V.
- ID. (1981), *Introducción al estudio de las canciones populares*, in Id., *Primeros escritos flamencos*, Ediciones Demófilo, Córdoba.
- ID. (1998a), *Cantes flamencos*, DVD Ediciones, Barcelona.
- ID. (1998b), *Cantes flamencos y cantares*, Espasa Calpe, Madrid.
- MADARIAGA S. DE (1960), *De Galdós a Lorca*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires.
- MENÉNDEZ PELAYO M. (1944), *Antología de poetas líricos castellanos*, CSIC, Madrid, vol. I.
- MENÉNDEZ PIDAL R. (1942), *La primitiva poesía lírica española*, in Id., *Estudios literarios*, Espasa Calpe, Madrid.

- ID. (1958), *Poesía popular y poesía tradicional en la literatura española*, in Id., *Los romances de América*, Espasa-Calpe, Madrid.
- ID. (1968a), *Romancero hispánico (hispano portugués, americano y sefardí). Teoría e historia*, Espasa-Calpe, Madrid, vol. II.
- ID. (1968b), *Cantos románicos andalusíes*, in Id., *España como eslabón entre la Cristiandad y el Islam*, Espasa-Calpe, Madrid.
- MILÁ Y FONTANALS M. (1853), *Observaciones sobre la poesía popular*, Imprenta de Narciso Ramírez, Barcelona.
- MONTOTO L. (1930), *Por aquellas calendas. Vida y milagros del magnífico caballero Don Nadie*, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones-Editorial Renacimiento, Buenos Aires-Madrid.
- MORRIS C. B. (2005), “*Cante jondo*” y *Poema del cante jondo: género y génesis*, in L. Fernández Cifuentes (ed.), *Estudios sobre la poesía de Lorca*, Istmo, Madrid.
- PALAU M. DE (1900), *Cantares populares y literarios*, Montaner y Simón, Barcelona.
- RODRÍGUEZ MARÍN F. (1882), *Juan del Pueblo*, Francisco Alvarez y C.^a, Sevilla.
- ID. (1910), *La copla. Bosquejo de un estudio folklórico*, Revista de Archivos, Madrid.
- ID. (1951), *Cantos populares españoles*, Atlas, Madrid (5 voll.).
- RUEDA S. (1894), *Contera*, in M. Machado, E. Paradas, *Tristes y alegres*, La Catalana, Madrid.
- ID. (1982), *Antología flamenca*, edición de Ricardo M. Sánchez, Demófilo, Córdoba.
- RUIZ AGUILERA V. (1865), *Armonías y cantares*, M. Guijarro, Madrid.
- SALINAS P. (1983), *La valla de la tradición*, in Id., *Ensayos completos*, edición de S. Salinas de Marichal, Taurus, Madrid, vol. I.
- VALERA J. (1958), *La poesía popular*, in Id., *Obras completas*, Aguilar, Madrid, vol. III.
- ZUMTHOR P. (1984), *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, il Mulino, Bologna.