

IL RITMO NELLA LINGUA: *SON DE NEGROS EN CUBA* DI FEDERICO GARCÍA LORCA

di Pina Rosa Piras

El poeta llega a la Habana è la decima e ultima sezione delle poesie incluse in *Poeta en Nueva York*. Costituita da una singola composizione, *Son de negros en Cuba*, la sezione dedicata all'isola delle Antille è sbilanciata numericamente rispetto al ben più consistente *corpus* relativo alla metropoli statunitense.

Federico García Lorca compì il suo viaggio nel Nord America tra il giugno del 1929 e l'estate del 1930. Era poco più che trentenne, ma era già noto come poeta soprattutto per aver pubblicato *Primer romancero gitano*, il suo libro di maggior successo presso il grande pubblico. Dopo aver trascorso circa otto mesi negli Stati Uniti, in gran parte a New York, arrivò a Cuba nella primavera del 1930 per poi far ritorno in Spagna nel mese di giugno.

Dall'esperienza americana Lorca ricavò gli stimoli per l'elaborazione di una grande quantità di materiali artistici che entrarono a far parte di varie opere. Come tra gli altri ha evidenziato Piero Menarini (1975, p. 10 e *passim*) i complessi processi di inclusione e attribuzione alle diverse raccolte, solo in parte furono dovuti ai ripensamenti che accompagnavano ogni sua selezione. Furono determinati soprattutto dagli interventi esterni seguiti alla morte tragicamente imprevedibile. Rispetto a quelle elaborate in passato, tali opere saranno legate con più evidenza a tecniche e suggestioni avanguardistiche ed entreranno a far parte del suo teatro, di sceneggiature per il cinema, prose, versioni americane delle conferenze ecc. Altri materiali rientreranno in varie raccolte poetiche, fra queste, *Poeta en Nueva York*, pubblicata postuma nel 1940 in due edizioni parzialmente dissimili tra loro, una a New York e l'altra in Messico, che usciranno a distanza ravvicinata.

È stato l'impatto col Nuovo Mondo, come la critica riconosce unanimemente, a portare Lorca al confronto, sul piano dell'elaborazione artistica, con variazioni e continuità rispetto alle forme e ai temi adottati in passato. Così, se nei versi di *Poeta en Nueva York* la lezione surrealista si fa profonda e trasparente, con altrettanta intensità sono i ritmi popolari a echeggiare liberamente. Il jazz percorre le prime nove sezioni nordamericane e il *son*, a partire dal titolo, *Son de negros en Cuba*, è immesso in quel «contrappunto tra poesia e musica», come con efficacia sintetizza Antonio Melis (1989, p. 56) e in quelle «variazioni» dei generi musicali fusi nella poesia di cui parla Mario Socrate (1985, p. 271). Contrappunti e variazioni che d'altra parte gli vengono riconosciuti come specifici del suo linguaggio poetico.

In *Poeta en Nueva York* Lorca riprende quindi i ritmi che gli erano più consueti: il verso del *romance*, già adottato in *Romancero gitano*, con le sue rime assonanzate e i moduli espressivi del *cante jondo* sperimentati nel lungo periodo di elaborazione di un'altra sua raccolta, il *Poema del cante jondo*, studiati a lungo da Maria Cristina

Assumma (in coso di stampa). Continuità e variazioni che segnano anche i temi, in particolare quello dei negri, protagonisti della II sezione di *Poeta en Nueva York, Los negros*, in parallelo alla voce offerta ai gitani nel *Romancero gitano*, entrambi gruppi marginali con cui Lorca si identifica, opponendo i «negros» alla civiltà delle metropoli del Nord.

L'uscita nell'aprile del 1930 di *Motivos de son* di Nicolás Guillén può essersi profilata come l'occasione cubana che confermasse una poetica già lucidamente elaborata. Lorca in quel periodo si trovava all'Avana e qui, con la scoperta del *son*, inevitabilmente, nacque in lui l'interesse per il nuovo sincretismo tra musica e poesia. Per altro verso non deve essergli sfuggito il seguito di accuse polemiche con cui i benpensanti condannavano la possibilità di inserire nella poesia, e quindi nella letteratura "alta", uno dei ritmi popolari cubani, il *son* appunto.

Nell'adottare il *son* come motivo di poesia, riprendeva d'altra parte una pratica che si andava diffondendo rapidamente: come ha ricostruito José María Aguirre, negli stessi anni era stato George Gershwin a fare del ritornello di *Échale salsa* di Ignacio Piñero il tema di fondo della sua *Obertura cubana* e con questa aveva varcato i confini dell'isola e conquistato i gusti di nordamericani ed europei (ivi, p. 19). Qualche mese prima lo scrittore Alejo Carpentier, trovandosi a Parigi come giornalista, aveva notato puntualmente la diffusione della nuova moda musicale di cui il *son* era protagonista. Il 15 dicembre del 1929, nella rivista "Carteles" scriveva quanto riportato da Erzsébet Dobos (1999, pp. 71-2):

[...] la música cubana está comenzando a llamar la atención en París. ¿Quién sabe si dentro de algunos años el son no será una fuerza moderna, como lo es ahora el jazz?
[...] El son se ha impuesto en el cabaret Palermo [...] y otro, en el Barrio Latino, tiene propaganda organizada a base de jazz cubano.

Fino agli anni Venti il *son* non aveva superato i limiti geografici nei quali era nato, circoscritto alla pratica musicale delle regioni orientali e delle campagne, dove prendeva il nome di *son montuno*. Nella zona intorno a Santiago si era affermato come ritmo da ballo, popolare, esercitato esclusivamente nell'ambito della comunità dei neri e dei meticci. In *La música en Cuba*, Alejo Carpentier poneva in rilievo come il *son* costituisse la sintesi di moduli ispanici e africani. Col *son* la musica cubana inaugurava un processo di transculturazione destinato ad amalgamare metri, melodie, strumenti ispanici, con evidenti rimembranze di vecchie tradizioni orali africane, tanto che la forma "domanda-risposta" tra il solista e il coro deriverebbe dall'incrocio con i canti africani. Alejo Carpentier spiega anche l'ambito storico del termine *son*, impiegato per indicare forme imprecisate della musica popolare ballabile. La ripetizione di un ritornello con l'accompagnamento di strumenti rudimentali è stata forse, come ricorda Erzsébet Dobos, la fase che ha dato origine a tutto il genere (ivi, p. 76).

Ma il *son* era considerato dall'*élite* dei bianchi cubani «roba da negri», perché poco austero per i temi che conteneva, legati alla miseria, al concubinato, alla promiscuità, ma anche per la sua orecchiabilità e per gli audaci movimenti del corpo che la danza implica. Solo in seguito alla pubblicazione di *Motivos de son*, a Cuba si aprì il dibattito relativo a questioni su cui Lorca aveva avuto l'occasione di riflettere fin dal 1922. Allora, stimolato dal compositore Manuel de Falla, Lorca aveva affrontato il problema del rapporto fra musica e poesia, in particolare l'accostamento tra poe-

sia colta e canto sul ritmo popolare del *cante jondo*, antica variante del flamenco. E fin da quel tempo Lorca andava perfezionando i testi che sarebbero confluiti nella raccolta poetica pubblicata solo nel 1931, *Poema del cante jondo*, dove quel rapporto è particolarmente evidente. Dalla collaborazione con Manuel de Falla alla “Fiesta del cante jondo” del 1922, Lorca concretizzò anche la sua prima conferenza, *Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado «cante jondo»*, secondo il titolo stabilito da Christopher Maurer (García Lorca, 1984, p. 43). Una conferenza non a caso riproposta anche all’Avana il 6 aprile 1930 col titolo *Arquitectura del cante jondo*. A Cuba Lorca “deve” aver partecipato al dibattito intorno agli interrogativi che il *son* pone ancora: si tratta di una forma poetica, con una struttura precisa, con accentuazioni regolate da uno schema ritmico fisso, o invece la sua specificità risiede nelle tematiche e nell’ambientazione, come avviene ad esempio per l’epigramma, l’elegia o il madrigale?

In *Son de negros*, Lorca affrontò questi quesiti nel modo che gli era congeniale: anzitutto imprimendo alla composizione il valore e il significato del *son* cubano attraverso la forza illocutoria del titolo, *Son de negros en Cuba*, appunto. Nello stesso tempo si discostò dal *son* popolare, evocando solo labilmente i temi legati alla sessualità e abbandonando, come già aveva fatto Nicolás Guillén, le dislalie caratteristiche della pronuncia popolare. Il motivo iniziale, la *exposición*, dove viene esposto l’argomento, è schiacciato in due soli versi – oppure in un verso lungo, come Eutimio Martín trascrive nella sua edizione di *Poeta en Nueva York* (García Lorca, 1983) – mentre il *son* prevede quattro versi, in genere ottosillabi. I due versi iniziali del *son* lorchiano si distendono in un preambolo narrativo, che contiene anche la ripresa, il ritornello. Questo è successivamente inserito ripetutamente in un verso breve con cui si determina il forte ritmo che la composizione possiede. Il verso breve costituisce inoltre *pie quebrado*, frequente nel *son*, ma anche traccia degli antichi *letrillas* o *villancicos* ispanici.

Son de negros en Cuba è stato pubblicato per la prima volta dalla rivista dell’Avana, “Musicalia”, nel numero di aprile-maggio del 1930, mentre Lorca si trovava ancora nell’isola. Il testo che riporto è tratto dalle *Obras completas* di Aguilar:

Cuando llegue la luna llena
 iré a Santiago de Cuba.
 Iré a Santiago.
 En un coche de agua negra.
 Iré a Santiago
 Cantarán los techos de palmera.
 Iré a Santiago
 Cuando la palma quiere ser cigüeña.
 Iré a Santiago
 Y cuando quiere ser medusa el platano.
 Iré a Santiago.
 Iré a Santiago
 Con la rubia cabeza de Fonseca.
 Iré a Santiago.
 Y con el rosa de Romeo y Julieta.
 Iré a Santiago.
 Mar de papel y plata de monedas.
 Iré a Santiago
 ¡Oh Cuba, oh ritmo de semillas secas!

Iré a Santiago,
 ¡Oh cintura caliente y gota de madera!
 Iré a Santiago
 ¡Arpa de troncos vivos, caimán, flor de tabaco!
 Iré a Santiago
 Siempre dije que yo iría a Santiago
 en un coche de agua negra.
 Iré a Santiago.
 Brisa y alcohol en las ruedas.
 Iré a Santiago.
 Mi coral en la tiniebla.
 Iré a Santiago.
 El mar ahogado en la arena.
 Iré a Santiago.
 Calor blanco, fruta muerta.
 Iré a Santiago.
 ¡Oh bovino frescor de cañavera!
 ¡Oh Cuba! ¡Oh curva de suspiro y barro!
 Iré a Santiago¹.

Si può subito notare come gli elementi simbolici del paesaggio tropicale si sovrappongono per accostamento a quelli della memoria della “sua” Spagna: palma-cigüena, platano-medusa.

Al luogo della memoria appartengono anche i versi famosi per il loro ermetismo: «Con la rubia cabeza de Fonseca. / Iré a Santiago. / Y con el rosa de Romeo y Julieta. / Iré a Santiago. / Mar de papel y plata de monedas. / Iré a Santiago».

Come è ormai acquisito dalla critica, è all’evocazione autobiografica che bisogna ricorrere per spiegare questi versi, risalendo lungo il loro senso oscuro fino alla presenza del padre, “presente remoto” dell’infanzia granadina. Era il Lorca bambino a essere colpito dall’immagine stampata sulla scatola di sigari che suo padre fumava, i *puros* la cui marca era appunto “Romeo y Julieta”, con i due personaggi shakespeariani rappresentati nel famoso balcone. In un angolo del coperchio della scatola era riprodotto il ritratto del biondo padrone della fabbrica, Fonseca appunto, su un sottofondo rosa. Il tutto era poi incorniciato da monete stampate, «Mar de papel y plata de monedas», dai sensi complessi dietro l’immagine da cartolina in puro stile liberty.

Una serie di accostamenti, essenzialmente metonimici, implicano suoni e sono contenuti nel significato dei termini, fino a “essere” Cuba. Suoni evocati attraverso strumenti musicali, a loro volta impliciti nella materia di cui sono fatti, *maracas*, forse, zucche ripiene di semi: «¡Oh Cuba, oh ritmo de semillas secas! / Iré a Santiago».

Il rapporto di uguaglianza, Cuba uguale agli elementi che la evocano, prosegue con i contorni con cui l’isola si fa poesia orientata sulla geografia, tracciata con le linee che la rappresentano, con le sue sinuosità allungate nel mare, con una immagine vicina alle linee, nette e sensuali, di Henri Matisse: «¡Oh cintura caliente y gota de madera! / Iré a Santiago. / Arpa de troncos vivos, caimán, flor de tabaco! / Iré a Santiago».

Si trova forse in «cintura caliente» una esile evocazione della sensualità con cui il *son* era connotato. Con l’ambivalenza che è data dal significato di *cintura* – che in spagnolo significa anche “vita”, oltre che “cintura”, “cinta” – si sovrappone alla forma allungata che richiama a sua volta il profilo fisico dell’isola, la riproduzione del movimento della parte del corpo umano maggiormente impegnata nella danza. Il

tutto è determinato dalla forte prima persona alla quale si possono estendere i complessi sensi nell'uso del «yo» esaminati nell'opera di Lorca per le loro valenze generali da Elide Pittarello (1999, p. 189). In questo caso si tratta di un uso del «yo» che personalizza e intensifica la volontà di realizzare il progetto implicato nel ripetuto, «Iré a Santiago».

La composizione si conclude con la ripresa della caratterizzazione visiva, «curva», ancora una volta resa antropomorfa con «suspiro», a cui viene conferita la materia, «barro», imprimendo ai vari termini – «suspiro/barro» – valenze culturali complesse che affondano fino alla *Bibbia* della creazione.

Lorca ottiene di storicizzare la sua vita con piani di temporalità di lunga durata, sapientemente mitizzabili: la Santiago di Cuba è il centro del *son*, ma si trova anche a Oriente, la direzione della luce; la Santiago spagnola è invece il mito del cammino, del pellegrinaggio, il punto di arrivo della Via Sacra, possiede valori che si proiettano con un buon margine di automatismo sul presente della scrittura.

Entrambe le Santiago sono quindi rappresentazione di un futuro mitico, e utopico, delineato nel desiderio. Temporalità che si fa antropomorfa in una configurazione circolare, come in un rito, strutturato nella ripetizione, «Iré a Santiago», insi-stito presupposto ritmico per l'intelligibilità del tempo. Un tempo della storia personale che è un ottativo proiettato nel futuro, e apprensivo: si avverte nell'esorcizzazione contenuta nella ripetizione, «Iré», nella percezione di un'ineludibile vocazione temporale dell'esistenza, nella consapevolezza dell'unicità del tempo, nel singolare succedersi di attimi irripetibili. Un tempo che offre attraverso il linguaggio le coordinate per un'archeologia del presente e rilancia in direzione di un "futuro aperto" ciò che ancora può accadere, proprio in quanto implicito in un presente mai perfettamente sincronico a se stesso.

La dominante dello sguardo con cui vede l'America, per tutto questo, è il confronto: misurato in primo luogo sulla propria memoria, e delineato su due delle modalità espressive più care a Lorca: il suono e il disegno, il colore quindi.

Questo ricondurre a sé emerge dagli odori, colori, suoni, persone... «Esta isla es un paraíso. Cuba. Si yo me pierdo, que me busquen en Andalucía o en Cuba», scrisse alla famiglia in una lettera dall'Avana raccolta da Gabriele Morelli (García Lorca, 1994, p. 224). È l'America delle "sue" radici, quella che parla la sua lingua, in opposizione a New York, dalla quale aveva ricevuto l'impressione che «aquel mundo no tiene raíz», pur avendola lasciata «con sentimiento y admiración profunda. Dejaba muchos amigos y había recibido la experiencia más útil de mi vida» (García Lorca, 1987, pp. 356-7).

I colori, scritti, sfondano la pagina, trionfano con la precisione del disegnatore sorretto dall'idea che, come aveva dichiarato pochi anni prima a Madrid nel corso di una lettura delle poesie americane, i suoi disegni siano fatti «con un criterio poético-plástico o plástico-poético, en justa unión. Y muchos son metáforas lineales o tópicos sublimados» (García Lorca, 1997, vol. II, p. 356).

Ai suoi ascoltatori di Madrid, Lorca racconta ancora come il colore del cielo dell'Avana gli ricordi quello di Malaga, le insegne dei nomi delle strade, quelle di Cadice... Ogni dettaglio è colto non tanto per esprimere un giudizio, quanto per stabilire un confronto, un po' come avevano fatto i primi grandi cronisti delle "Indie": Colombo, Cortés, Bartolomé de las Casas. Il paesaggio, riconosciuto come proprio, privo di volume, è solo suggerito da pure tonalità uniformi con cui riconduce a sé il suo tempo nel Nuovo Mondo: «metafore lineari o topici sublimati», appunto.

Note

1. «Quando arriva la luna piena / andrò a Santiago di Cuba. / Andrò a Santiago. / In una vettura di acqua nera. / Andrò a Santiago. / Canteranno i tetti di palmeto. / Andrò a Santiago. / Quando la cicogna vuole essere palma. / Andrò a Santiago. / E quando la medusa vuole essere banano. / Andrò a Santiago. / Con la bionda testa di Fonseca. / Andrò a Santiago. / E con il rosa di Romeo e Giulietta. / Andrò a Santiago. / Mare di carta e argento di monete. / Andrò a Santiago. / Oh Cuba, o ritmo di semi secchi! / Andrò a Santiago. / Oh calda cintura e goccia di legno! / Andrò a Santiago. / Arpa di tronchi vivi, caimano, fiore di tabacco! / Andrò a Santiago. / Ho sempre detto che io sarei andato a Santiago / in una vettura di acqua nera. / Andrò a Santiago. / Brezza e alcol nelle ruote. / Andrò a Santiago. / Il mio corallo nella tenebra. / Andrò a Santiago. / Il mare affogato nella sabbia. / Andrò a Santiago. / Caldo bianco, frutta morta. / Andrò a Santiago. / Oh bovina freschezza di canneto! / Oh Cuba! Oh curva di sospiro e fango! / Andrò a Santiago» (T.d.A.).

Bibliografia

- AGUIRRE M. (1980), *El cincuentenario de "Motivos de son"*, in N. Guillén, *Motivos de son*, Letras Cubanas, La Habana.
- ASSUMMA M. C., *La voce del poeta. Federico García Lorca, l'oralità e la tradizione popolare*, Artemide, Roma (in corso di stampa).
- DOBOS E. (1999), *Federico García Lorca en Cuba*, in A. A. Anderson (ed.), *América en un poeta. Los viajes de Federico García Lorca al Nuevo Mundo y la repercusión de su obra en la literatura americana*, Universidad Internacional de Andalucía-Fundación Focus-Abengoa, Sevilla.
- GARCÍA LORCA F. (1983), *Poeta en Nueva York: Tierra y luna*, edición de E. Martín, Ariel, Barcelona.
- ID. (1984), *Conferencias*, vol. I, introducción, edición y notas de C. Maurer, Alianza, Madrid.
- ID. (1987), *Obras completas*, Aguilar, Madrid (3 voll.).
- ID. (1994), *Lettere americane*, a cura di G. Morelli, Marsilio, Venezia.
- ID. (1997), *Epistolario completo*, vol. I, 1910-1926, edición de C. Maurer, vol. II, 1927-1936, edición de A. A. Anderson, Cátedra, Madrid.
- GENETTE G. (1989), *Soglie. I dintorni del testo*, Torino, Einaudi (ed. or. *Seuils*, Seuil, Paris 1987).
- MELIS A. (1989), *Lo spirito della musica nel "Poema del Cante Jondo"*, in "Quaderni Ibero-Americani", 65-66, pp. 55-70.
- MENARINI P. (1975), *"Poeta en Nueva York" di Federico García Lorca. Lettura critica*, La nuova Italia, Firenze.
- MORRIS C. B. (1999), *El fuego en el pedernal: García Lorca en Harlem*, in A. A. Anderson (ed.), *América en un poeta. Los viajes de Federico García Lorca al Nuevo Mundo y la repercusión de su obra en la literatura americana*, Universidad Internacional de Andalucía-Fundación Focus-Abengoa, Sevilla.
- PITTARELLO E. (1999), *Nueva York en un poeta: Federico García Lorca y el límite de la autorrepresentación*, in L. Dolfi (a cura di), *Federico García Lorca e il suo tempo*, Bulzoni, Roma.
- SOCRATE M. (1985), *Studio critico*, in F. García Lorca, *Sonetti dell'amore oscuro e altre poesie inedite*, Garzanti, Milano.