

studi interculturali



STUDI INTERCULTURALI 2/2013 ISSN 2281-1273
MEDITERRÁNEA - CENTRO DI STUDI INTERCULTURALI
DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI - UNIVERSITÀ DI TRIESTE



Federico García Lorca e “La Argentinista” (Encarnación López Júlvez)

Angelo e musa vengono da fuori; l'angelo dà luci, la musa dà forme (Esiodo imparò da lei). Pane d'oro o grinza di tuniche, il poeta riceve norme nel suo boschetto di allori. Invece il duende bisogna ridestarlo nelle stanze ultime del sangue. E rifiutare l'angelo e dare un calcio alla musa, e perdere il timore per il sorriso di violette esalato dalla poesia del XVIII secolo e verso il gran telescopio nelle cui lenti dorme la musa malata di limiti. La vera lotta è con il duende.

Studi Interculturali #2/2013
issn 2281-1273 - isbn 978-1-291-42040-1

MEDITERRÁNEA - CENTRO DI STUDI INTERCULTURALI
Dipartimento di Studi Umanistici
Università di Trieste

A cura di Mario Faraone e Gianni Ferracuti

Comitato editoriale: Cristiana Baldazzi, Cristina Benussi, Ottavio Di Grazia, Mario Faraone, Adolfo Morganti, Ana Cecilia Prenz, Lucia Raggetti, Anna Zoppellari.

Grafica e webmaster: Giulio Ferracuti
www.interculturalita.it

Studi Interculturali è un'iniziativa senza scopo di lucro. I fascicoli della rivista sono distribuiti gratuitamente in edizione digitale all'indirizzo www.interculturalita.it/si. Nello stesso sito può essere richiesta la versione a stampa (*print on demand*).

© Copyright di proprietà dei singoli autori degli articoli pubblicati: la riproduzione dei testi deve essere autorizzata. Le fotografie originali sono di Giulio Ferracuti.

Mediterránea ha il proprio sito all'indirizzo www.retediterranea.it.

Il presente fascicolo è stato inserito in rete in data 15.5.13

Gianni Ferracuti
Dipartimento di Studi Umanistici
Università di Trieste
Androna Campo Marzio, 10 - 34124 Trieste

SOMMARIO

EDITORIALE

| | |
|---|---|
| Pier Francesco Zarcone: Ostacoli arabi allo sviluppo arabo | 7 |
|---|---|

STUDI

| | |
|---|----|
| Mario Faraone: "Raglio d'asino non sale al cielo": Saggezza contadina e dialogo interculturale in ambito multilinguistico europeo | 21 |
|---|----|

| | |
|---|----|
| Luciana Alocco: La "magia" tra letteratura e lessicografia | 51 |
|---|----|

| | |
|---|----|
| Alice Porro: Borges lettore di Dante [seconda parte] | 74 |
|---|----|

| | |
|---|-----|
| Irma Hibert: Modernidad e identidad en "Sobre héroes y tumbas" de Ernesto Sábato | 100 |
|---|-----|

RILETTURE

| | |
|--|-----|
| Gianni Ferracuti: Una teoria sul gioco del "duende" | 123 |
|--|-----|

| | |
|--|-----|
| Federico García Lorca Gioco e teoria del duende | 143 |
|--|-----|

| | |
|---------------------------------|-----|
| RECENSIONI E SEGNALAZIONI | 156 |
|---------------------------------|-----|



UNA TEORIA SUL GIOCO DEL *DUENDE*

GIANNI FERRACUTI

Juego y teoría del duende è una conferenza di Federico García Lorca, letta per la prima volta a Buenos Aires nel 1933. Secondo il *Diccionario de la Real Academia* (ventesima edizione), *duende* significa: “Espíritu fantástico del que se dice que habita en algunas casas y que travesea, causando en ellas trastorno y estruendo. Aparece con figura de viejo o de niño en las narraciones tradicionales”.ⁱ La parola deriva dalla contrazione di *dueño de la casa / duen de / duende*, etimologia proposta da Covarrubias nel 1611, e dimostrata da Corominas,ⁱⁱ che ritiene “infelice” l’etimologia suggerita nella prima edizione del *Diccionario de Autoridades* del 1732, e scomparsa nelle successive.ⁱⁱⁱ

ⁱ “Espíritu fantástico, de cui se dice que abita in alcune case e che vi gira in modo irrequieto, causandovi scompiglio e confusione. Nei racconti tradizionali appare in figura di vecchio o bambino”.

ⁱⁱ Joan Corominas, José A. Pascual, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Gredos, Madrid 1992, s. v. La prima documentazione del termine risale al XIII secolo, e *duen de casa / duende* è inequivocabilmente nome di una varietà di folletto. Interessante l’annotazione di Corominas, circa la traduzione di *duen de casa* con *incubus, succubus* in Nebrija. Personalmente non ho alcuna obiezione a questa etimologia,

In questa edizione 1732 viene riportata anche l'interessante espressione *monedas de duendes*: "porque como los duendes tan aprisa se vén como se esconden: assi las monédas desta calidad se desaparecen entre los dedos".^{iv} Altre espressioni colloquiali sono: *parece un duende*, *anda como un duende*:

Modos de hablar, con que se explica que alguna persona anda siempre escondida, sola, ò por los rincónes, à semejanza de los duendes, que por la mayor parte habitan en las casas los lugares menos frequentados de la gente.^v

Nel *Diccionario* del 1791 compare l'espressione *tener duende*:

Modo de hablar con que se explica que uno trae en la imaginacion alguna especie que le inquieta. Cogitabundum esse, solicitari.^{vi}

Nessuna variazione di rilievo nelle edizioni più vicine alla conferenza di García Lorca. È invece molto interessante quanto il *Diccionario* riporta circa il termine *adueñado*. Nel 1770 è definito:

adj. fam. poc. us. que se aplica á lo que tiene las propiedades, que se suelen atribuir á los duendes. Incubitus, instar incubi.^{vii}

Si riporta una citazione da Cervantes, *Retablo de las maravillas*, che collega il termine a un contesto musicale, sia pure in chiave ironica: "Quitenme de allí aquel músico, si no voto á Dios que me vaya sin ver mas figura; valgate el diablo por músico adueñado, y que hace de menudear sin citola, y sin son".^{viii}

Nell'edizione del 1817 si trova una variazione piccola, ma importante: non si dice più che il termine si applica "a ciò che" (*a lo que*) ha le proprietà attribuite al *duende*, bensì "a chi" (*al que*) ha

che è ineccepibile sul piano scientifico. Però non mi convince. *Duen de casa* dignifica "padrone di casa": non capisco come si passi dal concetto di "padrone di casa" al concetto di "folletto", né come mai il termine *duende* non venga più riferito al suo significato primario. La traduzione *incubus* sembra alludere a un'entità molto diversa dal folletto o da tutta la vasta gamma di spiritelli assimilabili agli gnomi o agli elfi.

ⁱⁱⁱ "Especie de trasgo ù demonio, que por infestar ordinariamente las casas, se llama assi. Puede derivarse este nombre de la palabra Duar, que en Arabigo vale lo mismo que Casa. Lat. Larvae. Lemures" ("Specie di folletto o demone che si chiasma così per infestare le case. Il nome si può derivare dalla parola Duar, che in arabo significa Casa. Latino: Larvae, lemures").

^{iv} "Perché come i duendes rapidissimamente si vedono e si nascondono, così le monete di questa qualità scompaiono tra le dita".

^v Sembra un *duende*, cammina come un *duende*: "Modi di dire con cui si spiega che una persona cammina sempre nascosta, sola, o negli angoli, similmente ai duendes, che per la maggior parte abitano nelle case i luoghi meno frequentati dalla gente".

^{vi} "Modo di dire con cui si intende che qualcuno si immagina (si figura) qualcosa che lo inquieta".

^{vii} "Si applica a ciò che ha le proprietà solitamente attribuite ai duendes".

^{viii} "Toglietemi dinanzi quel musico, altrimenti giuro che me ne vado senza vedere altre figure, ti si porti il diavolo come musico adueñado, che si perde in minuzie senza cetra e suono".

tali proprietà. La traduzione latina è *larvatus homo* (stregato), *homuncio* (=omuncolo) *lemuribus similis*, che nel 1822 diventa: *homuncio irrequietus*, *vafer* (scaltro), *veterator* (furbo). Ma la definizione più straordinaria, come sempre, è quella del *Tesoro de la lengua castellana o española* di Sebastián de Covarrubias (1611), che alla voce *duende* fa un piccolo trattato:

Es algún espíritu de los que cayeron con Lucifer, de los cuales unos bajaron al profundo, otros quedaron en la región del aire y algunos en la superficie de la tierra, según comúnmente se tiene. Estos suelen, dentro de las casas y en las montañas y en las cuevas, espantar con algunas apariencias, tomando cuerpos fantásticos; y por estas razones se dijeron trasgos, vel quasi tarasgos o tarascos, del verbo δρασσω, perturbo, molestiam affero, per syncope factum ex ταρασσω, et τ in θ mutata.^{ix}

Covarrubias riporta l'opinione che i *duendes* custodiscano dei tesori in luoghi sotterranei, che serviranno alla fine del mondo per finanziare gli eserciti dell'anticristo; perciò, quando questi tesori vengono scoperti, si trasformano in carbone. In questa funzione di custodi di tesori, apparirebbero anche in forma di draghi.

Come si vede, il termine *duende* sembra rappresentare l'incrocio di varie tradizioni di origine precristiana. Nel cristianesimo le creature soprannaturali o hanno natura angelica, o sono fantasmi: non c'è, dunque, uno spazio autonomo per spiriti diversi che, rimasti nel folclore popolare, vengono assimilati all'una o all'altra categoria; da qui le definizioni del *duende* come fantasma o come diavolo. Nel folclore, però, questo personaggio conserva i tratti originari del folletto, quando addirittura non li addolcisce in una reinterpretazione umoristica.

A quanto si desume dai dizionari e dalle citazioni di testi letterari, il *duende* per lo più vive nelle case e si diletta nel fare dispetti o danni di piccola entità. Lope de Vega dice che vive nel “*más oscuro lugar*” della casa. Come si diceva, questo spiritello è presente un po' dovunque nel folclore europeo e mediterraneo, dove è indicato con vari nomi, e potrebbe risalire al culto pagano dei penati o dei lari tutelari dei luoghi.^x In tal caso non sarebbe appropriata l'equivalenza con i lemu-

^{ix} Sebastián de Covarrubias Orozco, *op. cit.*, a cura di Felipe C. R. Maldonado e Manuel Camarero, Castalia, Madrid 1995, s. v. (*È uno spirito di quelli caduti con Lucifero, dei quali alcuni precipitarono nel profondo, altri restarono nella regione del cielo e alcuni sulla superficie della terra, secondo quanto si crede comunemente. Questi ultimi sono soliti, dentro le case e nelle montagne e nelle grotte, spaventare con alcune apparizioni, prendendo corpi fantastici, e per queste ragioni furono detti trasgos, ovvero quasi tarasgos o tarascos, dal verbo drasso, perturbo, molesto, derivato per sincope da tarasso, mutando la t in th*). Covarrubias riporta anche la voce *duendecasa*, indicante gli alari (*morillos*) che si mettono nel camino per sostenere la legna, e che avevano scolpite delle figure, “*por ventura en memoria de que en aquel lugar se reverenciaban los dioses lares, (...) o porque aquellas figuras están negras y tiznadas de color de moros*” (“*forse in ricordo del fatto che in quel luogo si veneravano gli dèi lari, (...) o perché quelle figure sono nere e annerite e del colore dei mori*”).

^x “È il genio familiare, che frequenta le case e le stalle; servizievole e sollazzevole, scherza in tutti i modi, strappa le coperte a chi dorme, intreccia la criniera ai cavalli, salta sui carri e sui campanili, donde manda a notte alta il suo canto, ecc.; ma è generalmente benevolo e di buon augurio (onde l'epiteto di *auguriello*). Fortunato dev'essere ritenuto chi riesca a strappargli il berrettino, perché con quel pegno potrà costringere il folletto a rivelare il luogo del tesoro. Ma alcune tradizioni gli assegnano un carattere mostruoso (piede biforcuto o speronato) e insegnano a difendersi dalle sue

ri, indicata da *Autoridades*, visto che questi sono fantasmi, *revenant* che tornano sulla terra per spaventare i viventi (stesso significato per larva). Tuttavia, nella nota commedia di Calderón *La dama duende*, la protagonista, che entra in una stanza da una porta segreta, viene effettivamente presa per un fantasma dal *gracioso* Cosme, che la scambia appunto per un *duende*.

Ad ogni modo, tutti questi significati del termine *duende* non hanno nulla a che vedere con il significato che esso ha nel mondo del flamenco, descritto in *Juego y teoría del duende*, dove indica una sorta di trasporto dionisiaco nella creazione artistica (preciserò subito questa allusione al dionisiaco). Dunque, nel flamenco, *duende* è stato usato in un senso diverso dal suo significato primario, per denominare qualcosa (un fenomeno, una condizione) che non aveva un suo nome nel castigliano comunemente usato - o perché si trattava di una novità assoluta, o perché si trattava di un fenomeno o condizione proveniente da un'altra cultura e denominato in un'altra lingua. Senza stare a menare il can per l'aia, diciamo che *duende* passa ad indicare la condizione che in arabo viene chiamata *tarab*: una sorta di estasi nel momento creativo nel canto e nella danza, già conosciuta in epoca alessandrina e recuperata nella cultura islamica erede dell'ellenismo. In al-Ándalus - nella Spagna musulmana - il *tarab* viene introdotto insieme alle tradizioni musicali del Mediterraneo e dell'Oriente, ed è attestato nel Regno di Granada e nella musica *andalusí*. Nell'uso comune, *duende* è la più abituale traduzione spagnola di *tarab*, al punto che Amina Alaoui, interprete e studiosa della musica *andalusí*, usa il testo della conferenza di Lorca per spiegare il *tarab*:

Sarebbe meglio dire che il canto è l'unione alchemica del suono con il verbo. Se canto e poesia sono indissociabili in generale, nel caso della musica araba la sua relazione col canto è una fusione assoluta. Di fatto, gli arabi considerano la voce come la regina assoluta di tutti gli strumenti musicali, dato che il canto aggiunge alla dimensione musicale astratta un valore semantico concreto di forma armoniosa. Quando la parola e il pensiero del poeta si uniscono alla voce del cantante, allora il canto trasmette il significato, la sensibilità, e infine crea un'emozione, con il sostegno della musica, sublimando il messaggio poetico. Da qui che, nella tradizione araba, quando si riconosce talento a un cantante, si dice di lui che è un mutrib, cioè un interprete eccellente, capace di provocare il tarab. Ricordo di aver sentito in Marocco, durante la mia infanzia trascorsa lì, l'espressione tarab andalusí o tarab gharnati per definire la musica andalusí e le sue scuole. Un bel nome per il duende andalusí. (...)

Non è facile descrivere il tarab, che di per sé richiederebbe una conferenza a parte. Hasan al Katib, musicista e musicologo siriano della metà dell'XI secolo, sviluppa minuziosamente e in modo scientifico questo tema nel manoscritto intitolato Perfezionamento delle conoscenze musicali (Adáb al ghiná). Tuttavia si può definire il tarab attraverso l'ampia gamma di reazioni emotive che l'ascolto della musica può provocare, dal diletto, il piacere, l'incanto, il risveglio della coscienza, le lacrime o l'esaltazione fino al limite dell'estasi. Questa estasi può essere di due tipi: un diletto spirituale o un'allegria intellettuale nell'ascoltare un virtuosismo tecnico ben eseguito, un'espressione armoniosa del canto particolarmente commoventi o un passaggio musicale che provoca un sentimento di tenerezza,

bizzarrie più pericolose. Gli studiosi moderni considerano questo genio della casa un ricordo degli antichi Lari" (www.treccani.it, s. v. folletto. Viene riportata la voce *duende* come traduzione spagnola).

causando nell'ascoltatore l'empatia, l'affetto fino alle lacrime. È in momenti simili che il pubblico arabo esclama: «Allah» (Dio) come espressione del godimento causato dal tarab.

A mio giudizio, non si può trovare miglior ambasciatore per descrivere il tarab in maniera così sensibile, come lo fa Federico Garcia Lorca nella sua conferenza intitolata: Teoría y juego del Duende (1928). Dirò solo che il tarab è, in essenza, il duende, e ora rendo omaggio a questa conferenza magistrale cedendo la parola al poeta...^{xi}

Il ponte tra il *duende-folletto* e il *duende-flamenco* potrebbe essere rappresentato proprio dall'aggettivo *aduendado*, riferito a persona già in Cervantes:^{xii} si può immaginare che un luogo è *aduendado*, posseduto da un *duende*, e che poi, per metafora, si arrivi a parlare di una persona *aduendada*, o che *tiene duende*, nel senso sopra indicato. In modo analogo, in italiano gli *spiriti* sono fantasmi, o esseri di natura varia, ma si parla per metafora di un individuo che *sembra spiritato*. Mi interessa anche far notare che nell'espressione *tener duende*, che compare anche nel contesto lorchiano, abbiamo un individuo che *possiede* un *duende*, e non un *duende*, uno spirito, che possiede l'individuo: come avrò modo di chiarire più avanti, l'artista *aduendado* non è un posseduto.

PRECISAZIONE SUL DIONISIACO

Riprendiamo ora il collegamento tra il *duende* e il dionisiaco. È del tutto evidente che questo collegamento non è infondato, tuttavia deve essere precisato, mettendo in rilievo anche le differenze. In primo luogo va notato che Lorca avrebbe potuto tranquillamente far riferimento al dionisiaco per chiarire la natura del *duende*, e non l'ha fatto, a parte un fuggevole accenno "*al dionisiaco grido strozzato della siguiriya di Silverio*". La nozione di dionisiaco era largamente nota - sicuramente molto più della nozione di *duende* - e tuttavia Lorca cita il personale demone di Nietzsche, ma non la teoria di Nietzsche sull'arte dionisiaca. Ciò dipende, a mio modo di vedere, da due ragioni. In primo luogo, nell'esperienza del *duende* l'artista non è posseduto da nessuna entità o forza a lui esterna, come invece avviene nell'invasamento dionisiaco, nell'*ἐνθουσιασμός* (entusiasmo, avere un dio dentro di sé). In secondo luogo, perché il riferimento al dionisiaco, e alle polemiche legate all'interpretazione di Nietzsche, avrebbe portato il discorso su un terreno teorico e intellettuale, mentre Lorca ha cura di fondarlo su un'esperienza concreta. La nozione di dionisiaco può essere discussa e criticata; invece, l'irruzione del *duende* in una *bailaora* di flamenco che si sta esibendo, se avviene, è un dato di fatto immediatamente percettibile e assolutamente inequivoco. Chiarire l'irruzione del *duende* significa analizzare questo fatto, mentre chiarire la nozione di dionisiaco significa perdersi nella discussione di una bibliografia critica e di tesi con-

^{xi} Amina Alaoui, *El canto andalusí, aproximación histórica y geográfica a la herencia andalusí*, in "Papeles del Festival de Música Española de Cádiz", n. 2, 2006, 285-317, 296.

^{xii} È una parola pronunciata da un personaggio di paese, sicuramente di condizione conversa, dato il tema trattato nel *Retablo de las maravillas*.

tradditorie; in altri termini, del *duende* si può parlare solo in presenza del fatto, perché altrimenti non è possibile capirsi.

Questo aspetto chiarisce anche la singolare struttura della conferenza che, mentre fornisce una *teoria*, mostra anche un *juego*: Lorca parla del *duende*, e al tempo stesso cerca di suscitargli con tutti gli strumenti stilistici che possiede. Il termine *juego* ha in spagnolo un significato più vasto che in italiano, e più vicino all'inglese *play*. Implica anche l'idea di movimento, di abilità o astuzia nel conseguire uno scopo, d'inganno... e il problema che nasce è sapere se è Lorca che sta giocando, o se a giocare è il *duende* che viene descritto, o entrambe le cose insieme. Quel che si può intanto dire è che il *juego* è un'operazione, un'azione, e dunque una prima approssimazione alla conferenza è tradurre il titolo: *Teoria e pratica del duende* - si tratterà poi di precisare il chi e il come della pratica, ma che essa esista e svolga una parte essenziale è fuori di dubbio. Del dionisiaco si sarebbe potuto parlare solo in teoria.

Bisogna infine ricordare che il significato che Lorca attribuisce al termine *duende* nella sua conferenza non è una sua invenzione: egli stesso confessa di averlo trovato nell'uso quotidiano in Andalusia. Le prime informazioni che il poeta fornisce al suo pubblico sono molto chiare:

1. Signore e signori, nelle conferenze normalmente si muore di noia, noi cercheremo di evitarlo (allusione al *juego*?), senza ricorrere a particolari effetti speciali;

2. Si tratta di fare una lezione sullo "*spirito occulto della dolente Spagna*": lasciamo da parte il "dolente" (la Spagna doleva a molti intellettuali in quegli anni) e teniamoci l'essenziale: lo spirito occulto;

3. Introduce il *duende*: chi si trova in Andalusia "*sente dire con comprovata frequenza: Questo ha molto duende*"; "*in tutta l'Andalusia, rocca di Jaén e conchiglia di Cadice, la gente parla continuamente del duende e, con istinto efficace, lo scopre appena compare*".

Dunque il *duende*, in prima battuta, è la manifestazione di uno *spirito occulto* che si può rintracciare nel sentire spagnolo e nell'arte che ne deriva; è un'esperienza o una condizione alla quale si possono dare anche altri nomi, ma che produce un'arte di un certo tipo, un'arte che riflette un carattere, una psicologia formatasi nel corso dei secoli, fino ad essere specificamente ispanica. Questo "spirito occulto" non è un'entità metafisica, né assomiglia al genio delle nazioni di romantica memoria; la presenza di una tradizione culturale vigente, antica di secoli, svolge un'azione formativa e modella un sentire largamente comune - certo, non in maniera determinata - con tratti psicologici che si presentano con una certa costanza.

In realtà, Lorca chiarisce che il *duende* si può ritrovare in tutte le arti e in tutte le nazioni; l'elemento differenziale della Spagna è dunque dato dalla frequenza e dalla quantità della sua irruzione nel processo creativo, fino a trasformarlo nell'elemento dominante dell'arte nazionale.

DUENDE E TECNICA

La prima caratterizzazione del *duende* è negativa: la sua presenza non ha nulla a che fare con la tecnica, con la maestria nell'esecuzione o con le conoscenze richieste da una certa arte. Questo

significa immediatamente che il *duende* non può essere appreso: non esiste una tecnica che ne provochi l'irruzione:

Manuel Torre, grande artista del popolo andaluso, diceva a uno che cantava: «Tu hai voce, tu conosci gli stili, ma non avrai mai successo, perché tu non hai duende». [...] La vecchia ballerina gitana La Malena^{xiii} un giorno, sentendo suonare da Brailowsky un frammento di Bach, esclamò: «Olé! Questo ha duende!» - e si annoiò con Gluck, con Brahms e con Darius Milhaud. E Manuel Torre, la persona di maggior cultura nel sangue che ho conosciuto, ascoltando lo stesso Falla nel suo Notturmo del Generalife, disse questa splendida frase: «Tutto ciò che ha suoni negri ha duende». E non c'è verità più grande.

È significativo che Manuel Torre fosse un autentico *cantaor* popolare. Manuel Soto y Loreto, questo è il suo vero nome, nacque nel 1878 a Jerez de la Frontera e morì a Siviglia nel 1933. Era chiamato Torre per la sua statura imponente, ed è stato uno dei più grandi interpreti di flamenco della sua epoca. Non sapeva leggere né scrivere e aveva imparato il canto gitano dalla tradizione, eppure fu maestro in tutti gli stili e lasciò una sua scuola di *cante*.^{xiv} Il suo debutto come *cantaor* professionista avvenne l'11 ottobre 1902 nel Salón Filarmónico de Sevilla, città dove venne soprannominato "el rey del cante gitano". García Lorca e Manuel de Falla lo invitarono a cantare nel *Concurso de cante jondo* di Granada del 1922.

Torre era ammirato dal torero Ignacio Sánchez Mejías, che era anche poeta e frequentava gli scrittori della generazione del '27, (per la sua morte Lorca avrebbe scritto il famoso *Llanto*: "a las cinco de la tarde..."); e Mejías lo invitò a cantare in occasione dell'omaggio a Góngora, celebrato appunto nel '27. Mirabile la testimonianza, molto letteraria, di Antonio Díaz Cañabate:

Mezzanotte. Siamo appena entrati nella sala. Ignacio Sánchez Mejías, un paio di francesi amici suoi, Manuel Torre, un altro cantaor, una bailaora e un chitarrista. Siamo venuti per sentire il famoso gitano Manuel Torre. Ignacio, suo grande ammiratore, ci aveva lodato la sua arte per tutta la cena: «È qualcosa che fa tremare. È qualcosa di unico. Gli senti una siguiiriya e non ti importa più di morire. Non si trova più nel mondo una bellezza che eguagli il cante di Manuel Torre». Il quale sedette in un angolo e cominciò a bere vino, silenzioso, come assente dalla riunione. L'altro cantaor cantò. La bailaora ballò, Manuel Torre non guardava la danza né ascoltava il cante. Ignacio ci informa: «Bisogna lasciarlo stare. È un gitano puro». Le tre del mattino. Manuel Torre avrà bevuto i suoi trenta bicchieri di aguardiente. Cominciò... a cantare? No. A parlare. Fino alle cinque del mattino se ne stette a parlare di cani senza posa. I francesi si addormentarono ubriachi persi. Spuntarono le luci del giorno. Chiesi

^{xiii} Magdalena Seda Loreto, nata a Jerez de la Frontera negli anni Settanta dell'Ottocento e morta a Siviglia nel 1956, figura leggendaria di *cantaora* che, secondo quanto si racconta, avrebbe finito la sua vita come venditrice di sigarette per strada (Bernard Leblon, *Gypsies and Flamenco: The Emergence of the Art of Flamenco in Andalusia*, University of Hertfordshire 2003, 107). Durante la sua carriera collabora con La Argentina, altra mitica ballerina e cantante, di cui esiste una decina di registrazioni con Lorca che la accompagna al pianoforte. Cfr. <http://elartedevivirelflamenco.com/bailaores56.html>.

^{xiv} Manel Torre, *la leyenda del cante*, disco Sonifolk che raccoglie 24 registrazioni di Torre tra il 1909 e il 1930

sottovoce a Sánchez Mejías: Tu credi che canterà? Mi rispose afflitto: «Temo di no. Quando comincia con i cani, se va bene non canta fino alle due del pomeriggio». Mi spaventai. Ma resteremo qui fino alle due del pomeriggio? Ignacio, con la massima naturalezza, rispose: «Ah, chiaro! Tu non sai cos'è una siguiriya cantata da quest'uomo». Lo seppi esattamente alle nove e mezza del mattino. Ignacio Sánchez Mejías, quell'uomo così uomo, piangeva. Io avevo la pelle d'oca. Il brivido della più intensa emozione mi scorreva sui nervi. Sono passati molti anni. Nessuno mi ha suscitato la profonda, la jonda emozione del cante por siguiriyas di Manuel Torre.^{xv}

Fu probabilmente il cantaor con il maggior duende della storia, e anche il più soggetto a questa forza misteriosa ispiratrice del profondo (jondo). «Tó lo que tiene soníos negros tiene duende», diceva. Intorno ai suoi detti e fatti è stata costruita quasi tutta l'inquietante teoria sul duende flamenco. Nessuno più di lui ha conosciuto l'angoscia di cercare e non avere questa forza senza pari di ispirazione, nelle notti nere che divennero famose perché non poteva cantare e la gente chiedeva per lui la galera. Più memorabili furono le sue notti di gloria. «Se te metía el sonío suyo en el oído y ya no lo perdías en tres semanas» (Pericón de Cádiz). Pepe de la Matrona fu testimone di una di quelle notti nere a Madrid, dove il jerezano stava quasi per ammazzarlo. Ormai alberggiando, uscirono a prendere un caffè, e allora Manuel disse al chitarrista: «Oye, coge la bajañi que voy a cantar dos veces, ahora que me ha cogío bien». E diceva Pepe de la Matrona che aveva cantato in un modo assolutamente memorabile: «Mise il piede in uno di quei tavolineti, mentre l'altro suonava, e cantò tre coplas por siguiriyas che la terra tremava. Io non ho visto niente di simile. Lo tengo metío en la cabeza y no se me olvida, no se me può olvidar...».^{xvi}

Tra le citazioni di Lorca e Alberti, e una ricca aneddotica, Manuel Torre è diventato una sorta di prototipo dell'artista *aduendado*, ma certamente non esaurisce tutto l'ambito dell'esperienza legata al *duende*. È però importante sottolineare che, nel suo caso come in altri, questa esperienza non passa attraverso una formazione accademica che permetta di suscitare a piacere. Torre, come dice Lorca, aveva “*cultura nel sangue*”, vale a dire che era una sorta di organo vitale della tradizione del *cante gitano*.

Quando diciamo che l'irruzione del *duende* è indipendente dalla formazione accademica e dall'abilità tecnica o virtuosistica, non stiamo automaticamente affermando che si possa prescindere dalla tecnica. Anche se occorre lasciare aperta la possibilità teorica che possa *tener duende* una persona che, ad esempio, non sappia suonare bene uno strumento, bisogna riconoscere che l'abilità nell'esecuzione o nell'interpretazione sono un'ovvia premessa. Un artista *aduendado* come Jimi Hendrix, se si fosse presentato sul palco a suonare flamenco, avrebbe suscitato ilarità, come normalmente la suscitano certi grandi musicisti di formazione classica quando provano a interpretare un semplice brano rock: come potrebbe esserci *duende* se si suona uno strumento o uno stile che non si domina? Certo, non è necessario raggiungere i massimi livelli di virtuosismo (e Keith Richards ne è la prova vivente), ma non si può essere degli avventori casuali. Piuttosto, non

^{xv} José Blas Vega, <http://www.flamenco-world.com/artists/manueltorres/emanueltorre.htm>.

^{xvi} <https://www.flamenco-world.com/tienda/autor/manuel-torre/64/> (con accesso a brani audio). *Bajañi* è la chitarra flamenca in lingua gitana (caló)

vale l'inverso: cioè, essere un virtuoso non produce automaticamente l'irruzione del *duende*, e può persino rappresentare un ostacolo insormontabile se del virtuosismo si fa un vanto, un'ostentazione esibizionistica, uno strumento per suscitare stupore e ammirazione. In questo caso il vero intenditore riconosce la tecnica, ma, nella sostanza, si annoia, come a un concerto di Jeff Beck. L'irruzione del *duende* è una sublimazione della tecnica: impone una rigorosa gerarchia, secondo la quale il virtuosismo è uno mero strumento e viene usato solo se serve. Altrimenti viene lasciato cadere.

Con un accostamento ardito, Lorca definisce il *duende* legando una frase di Manuel Torre (ciò che ha suoni negri) e una di Goethe ("*potere misterioso che tutti sentono e che nessun filosofo spiega*"), sottolineando appunto che si tratta di un potere. Più precisamente, un potere interno all'artista, non una forza che lo coinvolge da fuori: per questo, parlando con rigore, l'artista *aduendado* non è un invasato, non è *trasportato* da un vento mistico a lui esterno. Il *duende* irrompe dall'interno, fa parte dell'interiorità, ed è per questo che produce "*suoni negri*", come dice Torre. Sale "*dalla pianta dei piedi*", o dalle viscere.

Questo punto è chiarito da Lorca attraverso un dettagliato confronto tra *duende*, angelo e musa.

DUENDE, ANGELO E MUSA

L'arte, potremmo parafrasare, è sempre ispirata: senza ispirazione non c'è vera arte, ma solo accademismo, fredda applicazione di norme compositive o tecniche interpretative. Tuttavia, nel misterioso fenomeno dell'ispirazione Lorca intravede tre modalità nettamente distinguibili. La prima è simboleggiata dall'angelo. L'angelo guida, regala, difende, evita, previene, abbaglia, "*ma vola sopra la testa dell'uomo, è al di sopra, sparge la sua grazia e l'uomo, senza alcuno sforzo, realizza la sua opera o la sua inclinazione o la sua danza*": è ciò che chiamiamo talento naturale (coltivato nella formazione), dove *naturale* significa gratuito, concesso dalla provvidenza o dal caso. Oppure l'angelo ordina, impone, come quando irrompe dall'esterno nella vita di san Paolo a Damasco. In termini più generali, si potrebbe dire che l'angelo rappresenta una *vocazione*, sia che si manifesti in via spontanea, sia che si venga richiamati ad essa con un brusco strattone. L'angelo richiede o esige; dunque simboleggia una condizione in cui si conserva la distinzione tra un soggetto che chiede e un soggetto che risponde alla richiesta - da qui il carattere di *esterno*, anche se nei fatti potrebbe trattarsi di una dialettica che si svolge tutta all'interno della persona. Diciamo che tra angelo ispirante e artista operante rimane una diversificazione, una separatezza o disunione.

La seconda modalità di ispirazione è simboleggiata dalla musa, che procede con passo leggero, detta o suggerisce: "*I poeti della musa sentono voci e non sanno da dove*". Qui il carattere esterno è maggiormente evidente: la creazione è una sorta di dono imprevedibile che si afferra con l'immaginazione:

La musa sveglia l'intelligenza, porta paesaggi di colonne e un falso sapore di allori, e l'intelligenza è spesso nemica della poesia, perché limita troppo, perché innalza il poeta in un trono di acute spine e gli fa dimenticare che presto se lo possono mangiare le formiche, o gli può cadere in testa una grande aragosta di arsenico, contro cui nulla possono le muse che vivono nei monocoli o nella rosa di debole lacca del piccolo salone.

La singolare irrazionalità delle immagini della precedente citazione mostra, per opposizione, che le forme donate dalla musa appartengono all'ambito del razionale, o, più precisamente, del classico: la musa porta "paesaggi di colonne". Invece il carattere di vocazione, di dovere da compiere, sembra collegare l'angelo a un atteggiamento romantico. In ogni caso, entrambi conservano una distinzione tra il momento ispirante e l'esecuzione artistica, e in questo senso Lorca dice che "vengono da fuori". Invece il *duende* si ridesta dalle proprie viscere e dal proprio sangue, cioè dalla più profonda dimensione vitale del proprio essere, e la sua irruzione distrugge quella separazione o distinzione imposta dall'angelo e dalla musa. Ecco perché, come dice Lorca, con il *duende* si deve lottare.

In linea generale, ciò che ci si pone dinanzi dall'esterno può esserci d'ostacolo o di giovamento, ma in entrambi i casi il suo essere esterno rafforza il senso della nostra individualità, ci rassicura di essere un io, differenziato da un non-io. Il futuro apostolo delle genti, dopo la visione sulla via di Damasco, si sente rafforzato nel suo sentimento di avere una missione da compiere: l'esperienza mistica permette a Paolo di correggere il suo errore iniziale e di individuare la missione giusta. Anche l'immaginazione rafforza il senso dell'io, che vede - o concepisce in forma di visione - il "paesaggio di colonne". Ma che realtà possiede questo "io" di cui si ha il "senso"?

Diverse volte in poche righe Lorca connette *duende* e sangue: "Manuel Torre, la persona di maggior cultura nel sangue che ho conosciuto"; "il *duende* bisogna ridestarlo nelle stanze ultime del sangue"; "per cercare il *duende* non c'è mappa né esercizio. Si sa solo che brucia il sangue". Si può intendere questo collegamento come un esempio del linguaggio immaginifico del poeta, che ama sorprendere con accostamenti inconsueti di parole, ma credo che in questo caso le sue espressioni siano corrette e appropriate. Se uno si interroga sul proprio essere, e si chiede, giustamente, *chi sono io*, non *che cosa sono*, darà risposte quali: sono un professore, sono un artista, un avvocato, un timido, un vincente o un fallito... Difficilmente risponderà: sono un apparato di circolazione sanguigna, sono un fascio di tendini e muscoli, un sistema nervoso... La nozione di "io" è integrata da tratti caratteriali, psicologici, addirittura da situazioni sociali, e mai da ciò che realmente siamo: carne vivente, corpo fisico, sangue. È sorprendente, ma se *abbiamo* una personalità è perché *siamo* un corpo fisico, senza il quale non saremmo né avremmo nulla. Eppure il nostro "senso dell'io" prescinde dalla fisicità: è l'immagine di tutto ciò che siamo, *prescindendo dal corporeo e dal biologico*. È un'autorappresentazione da fantasma, che contrasta con una nozione assolutamente evidente e indiscutibile: non esiste una cosa-psyche separata da una cosa-corpo. La persona reale è un'unità, nella quale distinguiamo concettualmente dei tratti che chiamiamo psiche, tratti che chiamiamo spirito (la razionalità, ad esempio), e tratti che chiamiamo corpo; ma distinguere concettualmente non può essere un sostantivare questi tratti, trasformandoli in *cose* diverse, che poi andrebbero relazionate con la costruzione concettuale di una teoria. Il "senso dell'io" è un'interpretazione

che ciascuno costruisce di se stesso attraverso il tempo e le esperienze: è un'idea di personalità che non coincide con la realtà totale della persona. Rimbaud si spinse a dire che "l'io è un altro", andando probabilmente vicino alla verità che, a mio modo di vedere, è più semplice: l'io è "di più" - di più di quello che intendiamo quando diciamo a noi stessi "io sono".

Abitualmente. "io" si riferisce all'immagine, non alla persona reale: io so cantare meglio degli altri, ho una tecnica superiore, e ora *la esibisco*, cioè mostro *questa tecnica*, espongo al giudizio altrui ciò che so fare, alimentando la dualità tra "io-personalità-immagine" e "persona reale". Il *duende* distrugge proprio tale dualità e, nell'interpretazione, *esibisce me*, non soltanto *qualcosa di mio*. È comprensibile che questo fantasma di personalità venga difeso con le unghie e con i denti, e dunque con il *duende* bisogna ingaggiare una lotta: come dice Lorca, "*la vera lotta è con il duende*". Solo dopo, quando la lotta finalmente è persa, si scopre che la personalità fantasmatica è caduta per cedere il posto a qualcosa di più ricco, più pieno, più reale, più autentico. Rileggiamo l'episodio della *cantaora* Pastora Pavón, che è forse il passo più noto della conferenza di Lorca:

Una volta la cantaora andalusa Pastora Pavón, La Niña de los Peines, notturno genio ispanico, equivalente in capacità di fantasia a Goya o Rafael el Gallo, cantava in una tavernucola di Cadice. Giocava con la sua voce d'ombra, con la sua voce di stagno fuso, con la sua voce coperta di muschio, e se la avvolgeva nei capelli o la bagnava di vino o la perdeva in gineprai oscuri e lontanissimi. Ma niente; era inutile. Gli ascoltatori restavano in silenzio.

C'era lì Ignacio Espeleta, bello come una tartaruga romana, al quale domandarono una volta: «Com'è che non lavori?»; e lui, con un sorriso degno di Argantonio, rispose: «Come posso lavorare se sono di Cadice?».

E c'era Elvira La Caliente, aristocratica prostituta di Siviglia, discendente diretta di Soledad Vargas, che nel trenta non volle sposarsi con un Rothschild perché non la eguagliava nel sangue. E c'erano i Florida, che la gente crede macellai, mentre in realtà sono sacerdoti millenari che continuano a sacrificare tori a Gerione, e in un angolo, l'imponente allevatore don Pablo Murube, con l'aria da maschera cretese. Pastora Pavón finì di cantare in mezzo al silenzio. Solo, e con sarcasmo, un uomo piccolino, di quegli ometti ballerini che escono d'improvviso dalle bottiglie di aguardiente, disse a voce molto bassa: «Viva Parigi», come per dire: «Qui non ci interessano le abilità, né la tecnica, né la maestria. Ci interessa altro».

Allora la Niña de los Peines si alzò come una pazza, stroncata come una prefica medievale, si sciolò d'un sorso un gran bicchiere di grappa come fuoco, e sedette a cantare, senza voce, senza respiro, senza sfumature, con la gola bruciata, ma... con duende. Era riuscita ad ammazzare tutto l'armamentario della canzone per lasciare il campo a un duende furioso e dominatore, amico di venti carichi di sabbia, che spingeva gli ascoltatori a stracciarsi i vestiti, quasi con lo stesso ritmo con cui se li rompono i neri antillani del ritmo lucumí, ammucchiati davanti all'immagine di Santa Barbara.

La Niña de los Peines dovette lacerare la sua voce perché sapeva che la stava ascoltando gente squisita che non chiedeva forma, ma midollo di forma, musica pura con il corpo raccolto per potersi sostenere in aria. Dovette sminuire le sue capacità e le certezze; cioè, dovette allontanare la sua musa e rimaner abbandonata, perché il suo duende arrivasse e si degnasse di lottare a mani nude. E come cantò! La sua voce non giocava più, la sua voce era un getto di sangue, degna, per il suo dolore e la sua sincerità,

di aprirsi come una mano di dieci dita sui piedi inchiodati, ma pieni di burrasca, di un Cristo di Juan de Juni.^{xvii}

Inizialmente abbiamo Pastora Pavón che interpreta il ruolo di grande *cantaora* di flamenco: è la sua immagine personale, è ciò che ha in mente quando si chiede: chi sono io. E certamente lo è, e può pensarlo a buon diritto, ma ciò non toglie che stia interpretando un ruolo. Possiamo immaginare (il testo di Lorca ci autorizza a farlo) Pastora che, mentre canta, in un angolo della sua intimità pensa: ora eseguo questo vocalizzo estremamente difficile, che darà prova indiscutibile del mio valore. Qui sta la dualità, e tutto ciò che Pastora può mostrare è l'abilità nel canto, acquisita con un'intensa disciplina. Ma non può mostrare tutto il suo essere, trasformato in canto fin dalle sue radici più profonde: semplicemente, c'è una parte di lei che non canta, ma è *attenta al canto*. Credeva, come si dice con un'espressione abituale, di *avercela messa tutta*, e invece stava attenta a *ciò che ci metteva*. L'immagine fantasmatica della personalità non è priva di rapporto con la persona reale (in tal caso sarebbe frutto di un disturbo psichico), ma è un'interpretazione parziale del proprio essere autentico, quasi nella forma di una semplificazione: è l'essere autentico, mediato da una riflessione. L'essere autentico, che è la totalità della vita di Pastora, *cantaora* gitana di flamenco, e donna con una storia personale e una condizione e una memoria storica e un'anima e uno spirito, può manifestarsi tutto insieme nel canto, senza filtri, solo accantonando il ruolo che ha scelto di recitare: dimenticare di essere ciò che gli altri chiamano Pastora Pavón e gettare la maschera - sia pure una maschera che riproduce *quasi* interamente le fattezze del volto reale: si può giurare che l'esibizione di Pastora, così disprezzata, fosse pur sempre a un livello infinitamente superiore a quello di uno spettacolo per turisti ingenui.

Questa condizione di unificazione della persona non ha niente di mistico e non è un'esperienza rara: anche se non è facile da descrivere con la razionalità del linguaggio comune, è pur sempre un'esperienza facilmente accessibile ogni qual volta ci si ritrova immersi in un processo creativo o in un'attività realizzante. Disegnando, componendo musica, o nell'intimità con la persona amata, succede che non ci si accorge del tempo che passa, non si sentono più i rumori ambientali, si vive totalmente immersi in quella certa attività, e tutto il resto dell'universo è semplicemente inesistente: scompare ogni distinzione tra colui che sta agendo e l'atto compiuto, senza che ciò implichi una diminuzione della consapevolezza o uno stato di stordimento; anzi, nel cancellare tutto il mondo esteriore, compresa l'autorappresentazione che ciascuno si è costruito,

^{xvii} Pastora Pavón Cruz, nota come *La Niña de los Peines* (dal titolo di una canzone interpretata a inizio carriera), è considerata da molti esperti come la migliore *cantaora* gitana di tutti i tempi. Nasce a Siviglia nel 1890, e nella stessa città muore nel 1969. Il suo debutto in pubblico è stato precocissimo, addirittura a otto anni, per sostituire il fratello, anch'egli *cantaor*, che la leggenda vuole troppo ubriaco per cantare. La sua carriera è stata coronata di successi e Pastora seppe essere al tempo stesso un'interprete molto personale e la più pura voce del canto tipicamente gitano. È l'artista della sua epoca che ha lasciato il maggior numero di registrazioni, regolarmente ripubblicate in ottima qualità audio. Pastora è stata la prima ad omaggiare Lorca con le *lorqueñas*, cioè testi del poeta musicati in stile allegro simile alle *bulerías* flamenche. Aveva conosciuto il poeta in casa dell'Argentinita, ai tempi del *concurso* di *cante jondo* del 1922 a Granada, dove aveva fatto parte della giuria.

si sperimenta una lucidità superiore. Non c'è controllore né controllato, non c'è nient'altro che il vivere concentrati nella propria operazione. Parlando della creazione artistica si deve dire che la condizione di unificazione è vissuta, a dispetto delle apparenze, anche quando si crea per impulso dell'angelo o ispirazione della musa. Bisogna, dunque, individuare lo specifico di questa esperienza di unità totale che si realizza nell'irruzione del *duende*.

Come ho già indicato, in nessun caso si tratta di uscire fuori di sé, come presuntivamente avviene in un'estasi mistica: ciò che viene trasceso non è la realtà della persona, ma i limiti dell'autorappresentazione, la maschera più o meno deformante della personalità. Orbene, pare di notare che Lorca proponga tre modi del processo creativo, e quindi tre forme di trascendimento, che sembrano implicare una concezione della persona articolata nelle tre dimensioni della corporeità, della psiche, dello spirito, analoga a quella descritta da Ortega in un saggio del 1924, *Vitalidad, alma, espíritu*.

VITALITÀ, ANIMA, SPIRITO

In *Vitalidad, alma, espíritu*, restando su un piano puramente descrittivo, Ortega abbandona la concezione binaria della persona (corpo e anima, mente e natura), recuperando una visione tripartita attestata già nelle più antiche culture del Mediterraneo. Nell'uomo è presente la dimensione corporea che, osservata dall'esterno, sembra non differire da qualunque altra realtà circostante, mentre percepita dall'interno, come la nostra carne e l'origine delle nostre sensazioni e dei nostri atti, appare come una sorgente di energia vivente che nutre l'intera persona. Accanto alla vitalità corporea è chiaramente individuabile la dimensione spirituale:

Chiamo spirito l'insieme degli atti intimi di cui ognuno si sente vero autore e protagonista. L'esempio più chiaro è la volontà. Questo fatto interno che esprimiamo con la frase «io voglio», questo risolvere e decidere, ci appare come emanato da un punto centrale in noi, che è ciò che in senso stretto si deve chiamare «io».^{xviii}

Questo io puntiforme è palesemente diverso da un'altra zona della personalità, la psiche, ambito intermedio tra lo spirito e la vitalità, che sembra dotata di uno “*strano carattere atmosferico. È la regione dei sentimenti, delle emozioni, di desideri, impulsi e appetiti*”.^{xix} Ovviamente, Ortega precisa che vitalità, anima, spirito, sono tre termini usati per denominare delle differenze evidenti tra le nostre esperienze intime, e non implicano tre “io” separati, né fratture nell'assoluta unità della persona:

^{xviii} J. Ortega y Gasset, *Vitalidad, alma, espíritu*, in *Obras completas*, Revista de Occidente - Alianza, Madrid 1986, II, 451-480, 461 (in seguito abbreviate come O. C.)

^{xix} *ibid.*, 462.

Questi tre nomi non fanno altro che denominare differenze patenti che troviamo nei nostri fatti intimi: sono concetti descrittivi, non ipotesi metafisiche. È cosa ben chiara che nel dolore mi duole il mio corpo, che la tristezza sta in me, ma non proviene dal mio io, e infine che pensare e volere sono atti «miei», nel senso che nascono dal mio io. Il pronome «io» significa evidentemente una cosa diversa nei tre casi.^{xx}

L'io indica sempre un termine centrale di riferimento: il dente che duole, non duole al dente, né la testa alla testa, ma entrambi a un terzo che è il mio «io» corporeo. I tre «io» risultano tre centri personali che non cessano di essere distinti per il fatto di trovarsi indissolubilmente articolati.^{xxi}

Questa struttura della persona implica tre diverse modalità di ingresso nella propria interiorità. Per Ortega, l'intelletto e la volontà (lo spirito) funzionano adeguandosi a leggi oggettive: non è il nostro spirito a differenziarci gli uni dagli altri (tutti pensiamo allo stesso modo un teorema di geometria):

Nel pensare o nel volere abbandoniamo la nostra individualità e diveniamo partecipi di un orbe universale, dove tutti gli altri spiriti sfociano e partecipano come il nostro. In tal modo, pur essendo l'elemento più personale che c'è in noi - se per persona s'intende essere origine dei propri atti, lo spirito di rigore non vive di se stesso, bensì della Verità, della Norma, ecc., di un mondo oggettivo nel quale si appoggia e dal quale riceve la sua peculiare struttura. In altre parole, lo spirito non riposa su se stesso, ma ha le sue radici e il suo fondamento in quest'orbe universale e trans-soggettivo.^{xxii}

Invece, sentire, commuoverci, desiderare, sono atti privati:

Chi pensa una verità si rende conto che ogni spirito deve pensarla come lui, di fatto o di diritto. Invece, la mia tristezza è solo mia, e nessuno la può sentire con me e come me. (...) L'anima forma dunque un recinto privato di fronte al resto dell'universo che è, in un certo senso, la regione del pubblico. L'anima è «dimora», alloggio, luogo delimitato per l'individuo come tale, che vive così «a partire da se stesso» e «su» se stesso, e non «dalla» logica o «dal» dovere, appoggiandosi «sulla» Verità eterna e sull'eterna Norma.^{xxiii}

Neppure il corpo vive da e su se stesso; la specie, i fattori ereditari, agiscono in ogni individuo:

Tutto induce a credere che, se al fenomeno che chiamiamo vitalità corrisponde una realtà effettiva, questa sarà come un torrente cosmico unitario; vale a dire che ci sarà una sola e universale vitalità, di cui ogni organismo è solo un momento o pulsazione. (...) Il predominio dello spirito e quello del corpo tendono a disindividualizzarci e, nello stesso tempo, a sospendere la nostra vita dell'anima. La scienza e l'orgia ci privano dell'emozione e del desiderio, e ci strappano da quel recinto dal quale viviamo di con-

^{xx} *ibid.*, 465.

^{xxi} *ibidem.*

^{xxii} *ibid.*, 466.

^{xxiii} *ibid.*, 467.

tro a tutto il resto, immersi in noi stessi, e ci versano in regioni extra-individuali, sia la superiore dell'Ideale, sia l'inferiore del Vitale e del cosmico.^{xxiv}

Fin qui Ortega, da cui prendiamo l'indicazione di queste tre dimensioni dell'io. Naturalmente, Ortega sa benissimo che nella sua realtà l'io è perfettamente unitario, e che non esistono tre io, tre individui, al nostro interno, bensì esiste *una* realtà personale, che vive la sua vita nel mondo, senza alcuna scissione intima. In conseguenza di ciò sarei portato a dare un'importanza molto relativa a quel carattere oggettivante e spersonalizzante che Ortega sottolinea nello spirito e nella vitalità. Pensare allo stesso modo degli altri un teorema di geometria non annulla la propria individualità: il pensare rimane un atto intimo, con il quale costruiamo idee sulla realtà e, se seguiamo un metodo o una convenzione, *perveniamo* a uno stato (parimenti intimo e nostro) a cui perviene per suo conto chiunque segua lo stesso metodo o la stessa convenzione. Analogamente, a livello della vitalità corporea, è vero che non è il battito cardiaco a differenziarci l'uno dall'altro... a condizione che il cuore sia sano, perché se batte in modo irregolare, questo si riflette sull'intera persona, condizionandone il sentire e l'atteggiamento di fronte alla realtà.

Nel riservare la sfera del personale in esclusiva (o quasi) alla psiche, Ortega prescinde dal fatto che "psiche" è il nome della carne, osservata da un altro punto di vista. Il dente che "mi" duole è il mio dente, non quello di un'altra persona, e forse mi duole perché l'ho trascurato; e il suo dolermi mi impedisce di rilassarmi ascoltando musica o di concentrarmi su un banale teorema di geometria. Dunque, anche se il mal di denti è un processo oggettivo, che si verifica automaticamente in presenza di certe condizioni, esso è vissuto come un fatto personale e in nessun caso implica una diminuzione dell'individualità. La stessa cosa si può dire per il ragionamento della logica formale come per l'orgia. Ciò significa che è possibile concentrare l'attenzione, o polarizzare tutte le risorse personali, sull'una o l'altra modalità di accesso alla propria interiorità.

L'UNITÀ DELLA PERSONA

Nel processo creativo, Pastora Pavón può realizzare una straordinaria unificazione o concentrazione di tutte le sue facoltà dell'attenzione attraverso tre modalità, che Lorca ha rappresentato attraverso le figure della musa, dell'angelo e del *duende*. Si diceva che la musa potrebbe essere accostata, in termini generali, a un'estetica classica, o neoclassica, fatta di razionalità, misura, ordine, che richiamano la dimensione dello spirito: "*La musa sveglia l'intelligenza, porta paesaggi di colonne e un falso sapore di allori, e l'intelligenza è spesso nemica della poesia*". L'unificazione realizzabile sotto l'ispirazione della musa concentra (o trasporta, in senso metaforico) l'intera persona nella sfera dell'ideale. Si tratta di un'esperienza di unità con se stessi (questo è fuor di dubbio), nella quale all'arte e alla vita vengono imposti misura ed equilibrio: l'arte classica non è pensabile sen-

^{xxiv} J. Ortega y Gasset, *Vitalidad, alma, espíritu*, cit., 468.

za un mondo classico, cioè senza le forme di vita corrispondenti ai suoi ideali - altrimenti diventa classicismo e in tal caso l'intelligenza risulta nemica della poesia:

l'intelligenza è spesso nemica della poesia, perché limita troppo, perché innalza il poeta in un trono di acute spine e gli fa dimenticare che presto se lo possono mangiare le formiche, o gli può cadere in testa una grande aragosta di arsenico, contro cui nulla possono le muse che vivono nei monocoli o nella rosa di debole lacca del piccolo salone.

Sotto l'impulso dell'angelo, la condizione di unificazione viene realizzata a livello della psiche, del sentimento personale: *"L'uomo, senza alcuno sforzo, realizza la sua opera o la sua inclinazione o la sua danza"* - lascia andare il suo intimo e personalissimo sentimento, si muove secondo il suo capriccio o il suo genio, si impone un compito, evidentemente perché *lo sente* suo. E il *luogo* in cui sente questo non può che essere la psiche, l'anima. L'estetica che ne risulta, in termini generali, si può considerare romantica: l'intero universo viene inglobato dal sentimento personale, si tinge di me, si impregna del mio tono sentimentale. L'angelo ordina, abbaglia, impone, e il destinatario del suo volere è - dice Lorca con una parola molto significativa - il "predestinato". Anche in questo caso l'esperienza di unificazione è reale, ma tutto viene inglobato in quel recinto privato della propria sentimentalità, come se si unificasse non solo se stessi, ma anche l'intero universo e gli altri nel proprio sentimento: una premessa per grandi imprese o grandi tragedie.

Nell'irruzione del *duende*, l'unificazione viene realizzata nella dimensione dell'unica realtà veramente esistente: la propria carne. *"Il duende sale da dentro, dalla pianta dei piedi"*. *"Invece il duende bisogna ridestarlo nelle stanze ultime del sangue"*. *"Per cercare il duende non c'è mappa né esercizio. Si sa solo che brucia il sangue"*. *"E come cantò! La sua voce non giocava più, la sua voce era un getto di sangue"*. È, mi spingo a dire, un'estetica barocca. Ed è anche l'unificazione più completa che si possa realizzare, perché, come si è più volte sottolineato, la carne non è il corpo separato dalla psiche e dallo spirito, ma è le tre cose insieme: vitalità biologica, vitalità psichica, vitalità spirituale (se si preferisce: la biochimica del cervello - il teorema di geometria lo pensiamo tutti allo stesso modo, a condizione che la biochimica del cervello non sia alterata da una sostanza allucinogena; diversamente, non riusciamo nemmeno a pensarlo). Il *duende* irrompe solo se abbandoniamo le sfere ideali e rinunciamo a quella fittizia individualità ottenuta proiettando il nostro fittizio io sull'universo, pervadendolo o, piuttosto, inquinandolo e negandone l'alterità: *"Rifiutare l'angelo e dare un calcio alla musa, e perdere il timore per il sorriso di violette esalato dalla poesia del XVIII secolo"*. Un'estetica barocca: nel senso che il barocco storico esemplifica una forma di creatività artistica che si trova in ogni epoca, compresa l'arte contemporanea.

UNA DIMENSIONE EXTRA-NATURALE

Sottolineare il carattere unificante dell'irruzione del *duende* (ma anche dell'angelo e della musa) equivale a dire che si tratta di un'esperienza interiore, che non implica un "incontro" con en-

tità metafisiche o religiose, comunque concepite; in altre parole, l'individuo non esce mai da se stesso. Questo mi sembra ovvio e indiscutibile: nella mia intimità non può esserci altro che "me stesso", e se vi si trovasse qualcosa di diverso da me, non sarebbe più la mia intimità, ma una alterità, una esteriorità, un oggetto irriducibile al soggetto. Tuttavia i termini *duende*, angelo, musa, fanno riferimento, in maniere diverse, alla sfera del religioso o del sacro, e inducono a pensare che l'esperienza unitaria di cui parliamo sia un "incontro" tra l'interiorità personale e un'alterità immanente: il divino presente in noi, Dio costitutivamente intrinseco alla creatura.

Non credo affatto a questa presenza di Dio in me, non certo per un atteggiamento da miscredente, quanto perché mi sembra molto più adeguata l'espressione usata da san Paolo, che non parla di Dio in noi, ma di noi in Dio: viviamo, siamo, ci muoviamo *in* Dio. La realtà personale *poggia sul / si radica nel* divino, senza alcuna confusione possibile. L'irruzione del *duende* avviene nell'interiorità, è "*potere misterioso che tutti sentono e che nessun filosofo spiega*", dice Lorca con parole di Goethe, e fa riferimento al *sentire*, quindi al mondo interiore:

In tutta la musica araba, danza, canzone o elegia, l'arrivo del duende è salutato con energici «Allah! Allah!», «Dio! Dio!», così vicini all' «Olé!» delle corride, che magari sarà la stessa cosa; e in tutti i canti del sud della Spagna l'apparizione del duende è seguita da sincere grida di «Viva Dio!», profondo, umano, tenero grido di una comunicazione con Dio attraverso i cinque sensi, grazie al duende che agita la voce e il corpo della ballerina, evasione reale e poetica da questo mondo.

Per chiarire questo aspetto, apparentemente contraddittorio, ricorro di nuovo a Ortega e a una sua descrizione dell'interiorità umana. Intanto questa interiorità ha una caratteristica essenziale: si rivela nell'esteriorità.^{xxxv} L'interiorità della carne è essenziale intimità, è un interno radicale, l'intimità che chiamiamo vita. "A differenza di tutte le altre realtà dell'universo, la vita è costitutivamente e irrimediabilmente una realtà occulta, non spaziale, un arcano".^{xxxvi} Solo per astrazione potremmo considerare il corpo alla stregua di un minerale:

la carne ci presenta di colpo e contemporaneamente un corpo e un'anima in unità indissolubile. E questa unità - che è indifferente e previa alle teorie spiritualiste e materialiste - non consiste nel fatto che vediamo semplicemente giustapposti, come un lato sull'altro, il corpo e l'anima, ma nel fatto che si articolano formando una struttura peculiare. La carne presenta la sua forma e il suo colore non affinché li vediamo, ma perché «attraverso» di essi, come attraverso un cristallo, intravediamo l'anima.^{xxxii}

^{xxxv} "Ci sono infatti due specie di corpi, il minerale e la carne. Alla fin fine potranno anche essere la stessa cosa, ma come fenomeni, come apparenza, sono essenzialmente diversi. Noti ognuno il suo differente atteggiamento di fronte a una cosa che è pietra o gas, o che presenta la caratteristica facies della carne (...). Il nostro diverso atteggiamento di fronte alla carne e al minerale consiste nel fatto che, guardando la carne, prevediamo qualcosa di più di ciò che vediamo; la carne ci si presenta certamente come esteriorizzazione di qualcosa che è essenzialmente interno" (J. Ortega y Gasset, *Sobre la expresión, fenómeno cósmico*, O. C., II, 577-594, 577).

^{xxxvi} *ibid.*, 578.

^{xxxii} *ibid.*, 579.

Un ragionamento semplicissimo amplia superlativamente il campo della nostra indagine. Camminare è un'azione utile eseguita deliberatamente; camminiamo da qui a là per un certo scopo. Questo movimento non può essere attribuito all'attività espressiva. Al contrario, se nel camminare sentiamo paura, domineremo i movimenti della paura, che disturbano il camminare. La nostra volontà assoggetterà l'inquietudine espressiva allo schema del movimento utile. È curioso avvertire che appena intervengono la deliberazione e la volontà, e nella misura in cui questo accade, il nostro corpo perde valore espressivo. L'atto premeditato che emana dalla nostra ragione sarebbe eseguito geometricamente se fossimo solo ragione e volontà. (...) Tuttavia non esistono due uomini che si muovono da qui a là in forma identica. (...) È evidente che lo schema puro di azione, che la volontà sceglie e decide, è arricchito da un «plus» di modulazioni involontarie e non premeditate. La nostra intimità ricama il bordo alla linea geometrica imposta dal principio di utilità, dotandola di ornamenti, arabeschi, eccessi ed elisioni, ritmo e melodia. Il principio espressivo include e modifica l'atto inespessivo e interessato.^{xxviii}

Alla sua dimensione interiore l'individuo accede attraverso un virtuale distacco dal mondo e esteriore, attraverso atti di riflessione, meditazione, concentrazione... in sostanza, distogliendo l'attenzione da ciò che accade nella circostanza in cui si trova e rivolgendola a se stesso. Questa operazione implica “il potere dell'uomo di ritirarsi virtualmente e provvisoriamente dal mondo e mettersi dentro di sé, ovvero, detto con una splendida parola che esiste solo nella nostra lingua: l'uomo può ensimismarse”.^{xxix} In realtà, i poteri sono due: l'uno, potersi staccare dal mondo circostante per un certo tempo, senza rischi fatali; l'altro, avere un luogo in cui mettersi, in cui stare, una volta fuori dal mondo:

Ma il mondo è la totale esteriorità, l'assoluto fuori, che non consente alcun fuori al di là di esso. L'uomo fuori da questo fuori che esiste è precisamente un dentro, un intus, l'intimità dell'uomo, il suo se stesso, costituito principalmente da idee.^{xxx}

Questo *intus* non ha le caratteristiche spaziali proprie dell'esteriorità, ma costituisce, di fronte al mondo esterno, “un altro mondo che non è nel mondo: il nostro mondo interiore”.^{xxxi} Non insisterei eccessivamente sul fatto che l'interiorità umana sia costituita principalmente da *idee*, perché penso che si dovrebbe lasciare uno spazio abbastanza ampio ad *operazioni*. In ogni caso, l'interiorità illumina sulla stranissima costituzione della persona. Scrive Ortega in *Meditación de la técnica*:

^{xxviii} *ibid.*, 587. Questo pone il problema di capire come sia fatto realmente l'io, non potendo più esser pensato alla maniera razionalista. Di fronte all'io che si sottomette alle leggi della logica, “vive in noi l'io che disegna soltanto figure non geometriche e ribolle di desideri, se non proprio immorali, estranei alla moralità. Questo ci conduce a una distinzione psicologica capitale tra lo spirito - facoltà non individuale - e l'anima, che è la nostra persona in quanto differente dalle altre” (*ibid.*, 588). Restano, naturalmente, le nostre riserve sullo spirito inteso come “facoltà non individuale”.

^{xxix} J. Ortega y Gasset, *Ensimismamiento y alteración*, O. C., V, 289-313, 300. *Ensimismarse*, da *en sí mismo*, in se stesso.

^{xxx} *ibidem*.

^{xxxi} *ibid.*, 301.

Inaspettatamente, questo ci rivela la costituzione stranissima dell'uomo: mentre tutti gli altri esseri coincidono con le loro condizioni oggettive - con la natura o circostanza - l'uomo non coincide con esse, ma è qualcosa di estraneo e diverso dalla sua circostanza; però, non avendo altro rimedio, se vuole essere e stare in essa, deve accettare le condizioni che essa gli impone.^{xxxii}

...perché l'essere dell'uomo e l'essere della natura non coincidono pienamente. Pertanto, l'essere dell'uomo ha una strana condizione, per cui in parte risulta affine alla natura, ma in altra parte no, è contemporaneamente naturale ed extranaturale, una specie di centauro ontologico, di cui mezza porzione è immersa nella natura ma l'altra mezza la trascende. (...) Ciò che ha di naturale si realizza da sé, non gli è problema. Ma proprio per questo non lo sente come il suo autentico essere. Invece, la sua porzione extranaturale non è intanto e senz'altro realizzata, bensì consiste in una mera pretesa di essere, in un progetto di vita. È ciò che sentiamo come il nostro vero essere, ciò che chiamiamo la nostra personalità, il nostro io.^{xxxiii}

Credo che sia oltremodo chiarificatrice la metafora del centauro ontologico. Attraverso un procedimento puramente descrittivo, Ortega evidenzia che l'essere dell'uomo non coincide con l'essere della natura, ovvero che, inserito tutto ciò che è necessario nel termine "natura", risulta che l'uomo è qualcosa in più, che non può essere assimilato, definito o denominato con il termine natura. Diremmo dunque che l'uomo è in parte naturale e in parte extra-naturale, a condizione di non immaginare queste due parti come entità separate e giustapposte: non vanno intese i termini spirito e materia, o identificate con la coppia corpo e anima, né come se fossero due pezzi giustapposti o incastrati, montati insieme, come il manubrio e la ruota della bicicletta. L'uomo non è *natura* più *extra-natura*, così come non è corpo più spirito, e come il centauro non è mezzo uomo più mezzo cavallo: è centauro, cioè una realtà diversa tanto dall'uomo quanto dal cavallo.

A questo punto si può riprendere il discorso sul *duende* e dire che nel processo creativo (canto, danza o quel che sia), tutta la persona è concentrata nella propria dimensione extra-naturale e le lascia invadere tutto lo spazio dell'interiorità, le lascia catturare tutta la propria attenzione, fino ad agire per se stessa, per la pura e profonda espressione di questa interiorità. Come ha sottolineato Ortega, l'interiorità esige di esprimersi; in parte ciò avviene spontaneamente, attraverso gesti automatici,^{xxxiv} in parte attraverso la faticosa rimozione di ostacoli, che l'individuo stesso pone, identificandosi con la maschera che si è costruito. È stato spesso osservato che per l'artista *aduen-dado* non esiste il pubblico^{xxxv} - più ancora, non esiste il mondo esterno - e credo che Lorca alluda a questo quando parla di Pastora Pavón in una condizione di solitudine e abbandono:

^{xxxii} J. Ortega y Gasset, *Meditación de la técnica*, O. C., V, 315-375, 323.

^{xxxiii} *ibid.*, 338.

^{xxxiv} Nel gesto che ci sfugge, manifestando la nostra emozione, "sorpriamo il potere della vitalità che la vecchia biologia tendeva a ignorare" (J. Ortega y Gasset, *Sobre la expresión...*, cit., 586).

^{xxxv} Cfr. Serafin Estébanez Calderón, *Escenas andaluzas*, nel racconto: *Un baile en Triana*: "...Per questo il cantador, estasiato come l'usignolo o il merlo del bosco, sembra che stia solo ascoltando se stesso, disprezzando

La Niña de los Peines dovette lacerare la sua voce perché sapeva che la stava ascoltando gente squisita che non chiedeva forma, ma midollo di forma, musica pura con il corpo raccolto per potersi sostenere in aria. Dovette sminuire le sue capacità e le certezze; cioè, dovette allontanare la sua musa e rimanere abbandonata, perché il suo duende arrivasse e si degnasse di lottare a mani nude. E come cantò! La sua voce non giocava più, la sua voce era un getto di sangue.

Questo *potere della vitalità* non è una forza impersonale, ma è piuttosto la vitalità del mio corpo, della mia carne, della mia realtà - che è una realtà personale a tutti i livelli. Non è un potere che io possiedo, ma il potere che *io sono*. L'uomo è diverso tanto dalla «natura» quanto dallo «spirito»; «*dunque, l'uomo è qualcosa che non ha realtà corporea né spirituale; è un programma come tale; pertanto è ciò che ancora non è, ma aspira ad essere*».^{xxxvi} Consiste in una vocazione da realizzare, e in questo risiede la sua condizione singolare: «*Un ente il cui essere consiste non in ciò che egli già è, ma in ciò che ancora non è, un essere che consiste nel non essere ancora. Tutto il resto dell'universo consiste in ciò che già è*».^{xxxvii} Di fatto, esistere significa ritrovarsi a dover realizzare la propria vocazione, la propria pretesa di essere: dunque la persona consiste nel *non essere ancora*, nello starsi continuamente realizzando o alienando, nel vivere a partire dalla sua più profonda e radicale indole, o nell'appoggiarsi sulla sua più immediata e superficiale maschera.

Il *duende* è questo potere, questa indole profonda, intesa come radice della persona di ciascuno. Ma la radice (*arkhé*) di un individuo non è certo la radice dell'universo: è a sua volta una realtà condizionata. Non è *tutto* il potere, ma solo *un* potere - è poter essere *io*, e non un altro. E siccome questo condizionamento non viene da me, bensì me lo ritrovo nella mia intimità come un limite già costituito, il *duende* e l'*arkhé* si trovano sul confine di qualcosa che può limitare, ma non è a sua volta limitato. Non si tratta, in senso proprio, del divino, ma di ciò che Zubiri ha chiamato, con un'espressione perfetta, *l'ambito della deità*. Ovvero, il confine del sacro.

l'ambizione di un altro canto e di un'altra musica insulsa che gradisce gli applausi del salone o del teatro, accontentandosi solo degli echi del raccoglimento e della solitudine" (L'edizione spagnola delle *Escenas andaluzas* si trova in rete nel cervantesvirtual.com; all'indirizzo www.retemediterranea.it/medonline4/tabid/491/Default.aspx è disponibile *Un ballo a Triana* (mia traduzione).

^{xxxvi} J. Ortega y Gasset, *Meditación de la técnica*, cit. 338.

^{xxxvii} *ibidem*.