

DIALOGOI ISPANISTICA

21

Direttore

Giuseppe Grilli
Università degli Studi di Roma Tre

Comitato scientifico

Fernando Martínez de Carnero Calzada
"Sapienza" Università di Roma

Antonio Pamies Bertrán
Universidad de Granada

Carlos Mota Placencia
Universidad del País Vasco

DIALOGOI ISPANISTICA

La Collana Dialogoi–Ispanistica adotta i criteri di rigore scientifico e di prospettiva di metodo che sono propri della Collana madre di Studi Comparatistici. Il suo fine specifico è quello di affrontare, seppur con libertà, temi relativi alle lingue, alle letterature e alle culture iberiche e ibero–americane. L'intreccio tra lingua, letteratura e cultura costituisce la specificità della Collana, ed è anche espressione di un'ambizione: esprimere la complessità delle tradizioni culturali e letterarie di quell'estremo occidentale che è ponte tra l'Europa e le Americhe. Sospinto a volte in un margine di quasi estraneità rispetto alle correnti prevalenti nelle ideologie occidentalistiche, interpretato in altri contesti in una chiave di esotismo o di radicamento medievaleggiante, il mondo ispanico è invece partecipe di primaria grandezza nella costruzione di una cultura plurale. In ciò si esprime il meglio della tradizione umanistica, quella incentrata sul dialogo. Ispania, Sepharad, Al–Andalus: i nomi della Spagna e, per estensione, quelli di tutte le culture iberiche, esprimono il bisogno di riconoscersi e attestano la necessità di vedersi come alterità, nell'Altro da sé che poi è alla base dell'identità. La patria è allora la possibilità di costruirla come luogo della condivisione e dell'incontro.

Nicola Palladino

Federico García Lorca

Dialogo, Idea, Maschera, Mito





Aracne editrice

www.aracneeditrice.it
info@aracneeditrice.it

Copyright © MMXVII
Giacchino Onorati editore S.r.l. – unipersonale

www.giacchinoonoratieditore.it
info@giacchinoonoratieditore.it

via Vittorio Veneto, 20
00020 Canterano (RM)
(06) 45551463

ISBN 978-88-255-1001-0

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento anche parziale,
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: dicembre 2017

Indice

9 *Approcci a un Federico García Lorca alternativo*

13 *Introduzione*

17 Dialogo I

“Respetable público”: prologhi, sottotitoli e didascalie nelle opere teatrali

1.1. Introduzione ai prologhi lorchiani, 17 — 1.2. Il prologo tra Siglo de Oro e Avanguardia, 19 — 1.3. *El maleficio de la mariposa*, 22 — 1.4. Il prologo per il teatro delle marionette: *Tragicomedia de don Cristóbal y la señora Rosita e il Retablillo de don Cristóbal*, 27 — 1.5. La svolta e l’arricchimento della forma prologale: *Mariana Pineda*, 34 — 1.6. Il prologo-dialogo: *La zapatera prodigiosa*, 39 — 1.7. Il prologo “de cámara”: *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, 43 — 1.8. Esercizi di prologo: il teatro giovanile inedito di Federico: 1917-1921/22, 45 — 1.9. Il prologo nel teatro incompiuto dopo il 1925, 56 — 1.10. Il prologo in prosa in un poema “doppio”: *Suites*, 57 — 1.11. Il prologo e la commedia “impossibile”: *Comedia sin título*, 60

65 Idea II

Il principio cinematografico nelle opere teatrali e in prosa di Federico García Lorca

2.1. Il cinema tra espressione “artistica e anti-artistica”, 65 — 2.2. Prologmi cinematografici di Federico: *El paseo de Buster Keaton*, 75 — 2.3. *Viaje a la luna, la fabula della macchina da presa*, 88 — 2.4. L’occhio cinematografico: un metodo applicato al teatro, 106

135 Maschera III

Pura poesia, la plastica di Federico García Lorca

3.1. Le prime esperienze plastiche, 135 — 3.2. Pagliacci *desdoblados* e Pierrot lunari, 151 — 3.3. Disegni di un poeta a Nuova York, 172 — 3.4.

8 Indice

Disegni come Cinematografo, 184

189 Mito IV

Mito e Miti in Federico García Lorca

4.1. Prolegomeni al Mito lorchiano, 189 — 4.2. Mito e Miti, 209 — 4.3. Altri Miti e mitologie, 240

253 *Conclusione*

257 *Illustrazioni*

273 *Bibliografia*

293 *Indice dei nomi*

Approcci a un Federico García Lorca alternativo

ENRIC BOU¹

Poco prima di lasciare Harvard e iniziare un'ultima tappa della sua brillante carriera accademica in Spagna, all'Universitat Autònoma de Barcelona e all'Universitat Pompeu Fabra, Claudio Guillén tenne un corso su Cervantes intitolato "Tutto Cervantes tranne il *Quijote*". La ragione era che, due stanze più in là, un suo collega, Paco Márquez (Francisco Márquez Villanueva), centrava, da cervantista professionale, il suo insegnamento sul capolavoro di Cervantes. Era un modo elegante, e ironico, di non entrare in rotta di collisione. Ma allo stesso tempo era un'opportunità unica per spiegare Cervantes altrimenti, senza la luce accecante del cavaliere della Mancha. Si potrebbe, in proposito, stabilire un'analogia con la scelta di Nicola Palladino nel suo libro *Federico García Lorca. Diaologo, Idea, Maschera, Mito* in cui analizza tutta l'opera di Lorca, tranne la "poesia". Anche se come ben sappiamo Lorca fu sostanzialmente un poeta, e il suo essere poeta impregna tutto il suo lavoro. Allo stesso modo che è impossibile parlare di Cervantes senza parlare del *Quijote*, non è possibile studiare Lorca senza, in qualche modo, fare riferimento alla poesia. Palladino è riuscito ad attivare una formula originale di studio tramite i prologhi, sottotitoli e didascalie, il principio cinematografico, le esperienze plastiche o mito e miti, che apre gli occhi in un modo inedito e spalanca le porte a nuovi ed esigenti approcci.

Il volume di Nicola Palladino è di una rigorosa attualità. Proprio in questi giorni sono arrivati nella nuova sede della "Fundación Federico García Lorca", a Granada, tutti i materiali dell'archivio dello scrittore spagnolo che per quaranta anni sono stati conservati in deposito alla Residencia de Estudiantes a Madrid. Era questo il luogo in cui lo scrittore granadino aveva conosciuto e frequentato Luis Buñuel, Salvador Dalí e Pepín Bello e dove aveva avuto inizio una traiettoria appariscente che ha trasformato il suo lavoro e la percezione che dell'avanguardia si aveva in Spagna. Il deposito alla "Resi" segna la presenza di un passato ancora vivo, grazie al notevole lavoro di Pepe García Velasco e Alicia Gómez Navarro.

È importante insistere, come fa Palladino, sulla relazione esistente

1 Università ca' Foscari Venezia.

tra alcune opere del teatro lorchiano, quelle più sperimentali, e altri campi dell'attività artistica, così indicando modi d'interpretazione che ci riportano al nucleo dell'opera. Questo genere di lettura passa attraverso l'approccio interartistico, sfruttando il fatto che García Lorca fosse un grande artista, manifestantesi in parecchi campi, per poi riunirsi in fondo, in uno scopo comune. Questo è visibile degli elementi tecnici e formali della sua arte, dalla profondità delle tensioni e delle passioni che nasconde, emanando in modo più o meno evidente. È dunque fondamentale legare il teatro di Lorca — se non, almeno alcune parti di esso — con tutto il suo impegno in altri ambiti e con il contesto della sua produzione e ricezione critica. Dall'ovvio collegamento con Buñuel e Dalí, ma spesso dimenticato, al teatro del momento. È evidente che una delle caratteristiche definitive del teatro de Lorca è la sperimentazione. I vari esperimenti che ha eseguito rispondono a una attitudine di disagio e di non conformità che conducono allo sperimentalismo. Questa sua tendenza è dimostrata dalla miscela di materiali, che pur molto diversi nella loro origine, restituiscono nell'insieme un qualcosa di sorprendente.

Lorca disse in un'intervista: "L'amore di Don Perlimplín e Belisa nel giardino è il disegno di un grande dramma e io non ho fatto altro che mettere le parole giuste per disegnare i personaggi". Lorca, inoltre, puntualizzò l'importanza che ha sempre avuto per lui la combinazione di musica e teatro. "Il lavoro si è riportato alla musica, come una piccola opera di camera. Tutti i brevi intervalli sono uniti da Sonatine di Scarlatti, e costantemente il dialogo è tagliato da accordi e brani musicali". La miscela di musica e codici teatrali sottolinea, su un altro livello, l'interrelazione con altre arti. Oltre alle illustrazioni musicali che lo accompagnano, si apre un mondo di connessioni con le immagini. Soprattutto in alcuni disegni nei quali, specie gli autoritratti, Lorca dipinge figure di tristi clown con volti spesso divisi in due.

Dalí dedicò all'opera grafica di Federico parole amichevoli e precise, mettendo in evidenza i concetti chiave di questo aspetto — che non possiamo più chiamare marginale — dell'artista granadino: la squisitezza, lo stato di "plastica afrodisiaca e poetica" dei suoi disegni. Con quest'affermazione, Dalí ci ha costretto, molto presto, ad ammettere che l'attività di Lorca come disegnatore non era un piccolo hobby, ma una dedizione sostanziale da parte del poeta. Alla conferenza "Sketch de la nueva pintura" [schizzo della nuova pittura] Lorca mise, forse inconsapevolmente, i parametri di tale attività artistica: "Proprio come il poeta crea l'immagine che definisce, il pittore crea l'immagine plastica che corregge e guida l'emozione". Egli era quindi consapevole del ponte tra due mondi che

tendeva, nel disegnare una linea, colorare leggermente alcune figure, che parlano di una seconda vocazione radicata nelle profondità della sua arte.

L'effetto di immaginazione funziona in tante opere teatrali di Lorca. Quello che viene detto e insinuato sul palcoscenico è molto di più di quello che vediamo, e lo spettatore/lettore è costretto ad intervenire molto attivamente per completare il vuoto informativo. E questo può legarsi alla fondamentale unità teatrale lorquiana.

Martínez Nadal aveva rilevato l'importanza delle trasformazioni nel mondo di Lorca. Le trasformazioni hanno un doppio significato: sono alla base del sistema d'immagini e metafore (si veda la conferenza su Góngora, "L'immagine poetica di Don Luis de Góngora"); e spiega uno dei temi fondamentali di Lorca: "Lui, che amava sia la gioventù che la vita, sapeva che tutto era una questione di forme e non era ignaro... che la vita è un distacco costante di forme morte ininterrotte mentre marcia verso la morte totale". C'è una unità sottesa con l'insieme delle opere teatrali di Lorca, ma anche con il resto della sua attività artistica, soprattutto con il mondo dei disegni.

Il percorso proposto da Palladino ci fa rendere conto di quanto e come Lorca organizzasse la sua produzione artistica in una ricerca fondata nella contaminazione tra i linguaggi e anche che la solita opposizione tra "Classico" e "Avanguardia" fissi i due concetti intorno ai quali l'autore granadino strutturava l'attività artistica. Gianfranco Contini qualificò un suo collega "illuminista dell'irrazionale", e proprio così mi verrebbe da riferirmi a Palladino, uno studioso competente che ha esteso la sua indagine, appoggiandosi alla letteratura e al teatro, alla musica, alle arti figurative, al cinema, e propone un metodo sperimentale, capace di aperture critiche straordinarie sui testi in esame, tali da disegnare un'avventura letteraria che si legge con una invincibile sensazione di scoperta. Cronologia e approccio critico alternativo conformano i fondamenti epistemologici di questo volume, scritto in una prosa fitta e elegante, precisa e metodica. La scelta di Palladino è centrata su un Lorca alternativo: segreto, non pubblicato, inedito, addirittura, almeno fino a pochi anni fa.

Introduzione

I quattro capitoli di cui si compone questo volume prendono in considerazione i Prologhi e i sottotitoli, l'Idée visiva, la Maschera — che è trasfigurazione e metamorfosi — e la concezione mitologica delle opere in prosa, la produzione plastica e le opere teatrali di Federico García Lorca.

L'analisi racchiude un arco cronologico che va dai primi esercizi artistici di Federico al periodo immediatamente precedente la prematura morte del poeta andaluso, con particolare attenzione per l'epoca del soggiorno nuovaiorchese. Al taglio cronologico segue anche una selezione dei generi artistici lorchiani che, come indicato, escludono le opere poetiche strettamente intese; ho, infatti, intenzionalmente evitato di occuparmi del García Lorca poeta per scongiurare dispersioni e possibili generalizzazioni critiche.

Nel corso delle quattro sezioni di questo percorso ermeneutico esamino quanto e come Lorca organizza la propria produzione artistica all'insegna della contaminazione tra i linguaggi artistici e come "Classico" e "Avanguardia" siano due concetti, due poli tematici, intorno ai quali Federico struttura l'intera sua *poiesis* artistica. Argomento portante dell'intero percorso analitico, sono i Prologhi, i sottotitoli e le didascalie alle Opere, a tutte le opere senza distinzione tra quelle in prosa, prosopoetiche, drammatiche e plastiche. Il perché di tale scelta esegetica è presto detto: i Prologhi lorchiani rappresentano la coraggiosa intromissione e la meditata composizione tra l'autore, un molteplice "sé autoriale, e il suo interprete/pubblico.

Con il sempre eloquente — e a volte poetico — uso di sottotitoli e didascalie nelle sue opere, Federico puntualizza, specifica e guida lo spettatore verso l'autenticità artistica, ricorrendo a una *elocutio* che non si nutre di chiarori apollinei ma di macchie, *manchas*, dionisiache e fa nascere e sostiene dubbi e incertezze. Dovendo scegliere tra apollineo e dionisiaco, tra tragedia e commedia, tra le celestiali Muse o l'Angelo divino, tra globalismo avanguardista e glocalismo folklorico Federico propone, di volta in volta, la sua personalissima terza via; ctonia, primordiale, inesplicabile, ma anche musicale, cristallina e sensibilissima: il tellurico Duende, il proteico, "perverso" *daimon*-bambino, incontro dell'eterno

femminile e di un ancestrale paredro maschile.

Federico è il poeta dei cinque sensi, tutti armonicamente tesi, nella caccia alla metafora, quella irripetibile, impareggiabile ed eterna che sopravvive anche all'autore.

Dialogo. Nel primo capitolo, dal titolo: “Respetable público”: prologhi, sottotitoli e didascalie nelle opere teatrali di Federico García Lorca”, esamino la vitalità e l'attualità della produzione prologale lorchiana e la sua evoluzione nel corso degli anni, nonché, come accennato, le strategie esplicative autoriali — sottotitoli e didascalie — in prima istanza dirette agli attori ma che, grazie soprattutto alla loro suggestione lirica e didascalica, sembra siano, invece, indirizzate ai lettori-spettatori anche quando, mi riferisco ai casi dei copioni teatrali, tali note comprendono informazioni esclusivamente rivolte all'attore. Il prologo lorchiano va al di là dalla tradizione della *captatio benevolentiae* o della semplice presentazione di temi e personaggi, serve a incanalare energie, è l'iconostasi del teatro, dove il profano viene preparato ai riti, sia a quelli tragici sia a quelli satirici. Il prologo è un mezzo, un artificio, che viene da un passato barocco e manierista, che Federico usa in relazione al *locus* artistico dove lo adopera. Non un prologo ma tanti prologhi, tutti differenti nell'organizzazione, nella struttura e nei personaggi: ai quali è affidato un preambolo interpretato sul *limen* tra palcoscenico e platea, dramma e spettatore.

Idea. Nel secondo capitolo: “Il principio cinematografico nelle opere teatrali e in prosa di Federico García Lorca”, prendendo atto che il cinema ha cambiato il punto di vista dello scrittore, del drammaturgo, d'inizio ventunesimo secolo, analizzo come e se tale cambiamento abbia influito su Federico e sul suo modo di scrivere per il teatro, visto che l'artista granadino oltre a nutrire grande passione per la pittura, il disegno, ha una spiccata propensione per la Settima Arte. Nel corso di questo capitolo prendo, quindi, in considerazione le opere teatrali, “cinematografiche” e in prosa lorchiane — anche quelle incompiute degli *juvenilia* — per comprendere quanto accolgano tale principio visuale, in particolare sotto l'aspetto tematico e organizzativo-strutturale, e se, e come, il cinema abbia influito sulla loro elaborazione.

Maschera. Il terzo capitolo è dedicato alla pittura di García Lorca. Il tema oraziano dell'*ut pictura poesis* segna il punto di partenza per l'esame dei disegni, dei *dibujos*, dell'artista, opere che nascono per gioco ma che, piano, si trasformano in autorevoli produzioni pittoriche che attraversano e segnano le varie “epoche” espressive di Federico. Dalle prime *tertulias* granadine fino alle immagini “emblema” del soggiorno nuovaiorchese, le opere plastiche lorchiane divengono gli imprescindibili

documenta, testimonianze visive, della *poiesis* lorchiana. Sembra che ogni “epoca plastica” lorchiana abbia una sua figura di riferimento; nascono così i *Putrefactos* e i *Payasos*, le caricature e i pagliacci, precursori e contemporanei di quei *Tontos* cinematografici tanto amati dal pubblico delle sale cinematografiche d’inizio secolo. Dai tratti dalle matite colorate lorchiane hanno origine anche figure drammatiche come quelle melodrammatiche di Leoncavallo; i *clown* lorchiani, in spazi e in epoche pittoriche “avanguardiste”, “surrealiste”, subiranno metamorfosi, trasformandosi in tormentati Pierrot lunari, figure che considero non distanti dal protagonista dell’avvincente parola-canto shönberghiano.

Altre forme: pesci-luna, floreros, Venere e animali fantastici, sono le immagini che nascono sulla confine, tra luce e ombra, inferno e paradiso. La sottile e cristallina linea di Federico, come la “forma rotonda” per Dalí, può divenire, trasformarsi, in qualsiasi cosa. I titoli delle opere, i sottotitoli dei disegni, sono la traccia grafica che serve a risolvere l’opera, a esplicitarne forma e contenuti al lettore-spettatore. Dedico, nel corso del terzo capitolo, particolare spazio agli autoritratti nuovaiorchesi, espressioni artistiche che, anche a causa della loro espressa drammaticità, finiscono con il coincidere con le circostanze creative del monologo/soliloquio teatrale e del Diario. Il diario, il soliloquio, il monologo e l’autoritratto, tre espedienti artistici fintamente personali e artificiosamente circoscritti a una cerchia di pubblico che considera solo l’Io autoriale e non l’altro da sé, ma che nella prima modernità, quella rinascimentale-barocca, così come nella seconda modernità, avanguardista-novecentesca, trovano sufficiente *humus* artistico e “indiscrezione” per diventare stratagemma espressivo. L’autoritratto, come il Diario serve all’autore per raccontarsi in maniera obliqua, consentendo al lettore-spettatore un piccolo, apparentemente involontario, varco d’accesso al privato dell’artista. New York cambia la vita e l’idea artistica di Federico, i linguaggi si contaminano ancora di più e disegno, cinema e fotografia finiscono con il coincidere.

Mito. Il quarto e ultimo capitolo del volume è dedicato alle forme e all’articolazione del Mito e dei miti nella produzione artistica — un ampio contesto espressivo che va dalla prosa alla produzione visuale passando per il teatro e la plastica — dell’artista andaluso. È proprio nel teatro lorchiano ma, per molti aspetti anche in quello novecentesco europeo, che il Mito primordiale e mediterraneo incontra e si contamina con la *poiesis* avanguardista della nuova “Parola”. In Lorca, incomparabile artista tragico, la forza drammatica e residuale della Parola, del Simbolo e del Mito preellenico, primitivo, ctonio e mediterraneo si confrontano con l’Essere e il Tempo della modernità. I personaggi/caratteri, le maschere

e i Miti che nascono e si muovono energici nel suo teatro, tratteggiati dalla sua matita, agitati dalla potenza coreutica e osservati dall'espressività immaginativa dell'occhio cinematografico, raccontano, ancora una volta, allo spettatore-lettore l'antico, irrisolto, enigma dell'umanità: la vita e la morte nella sua indivisibilità.

“Respetable público”: prologhi, sottotitoli e didascalie nelle opere teatrali

1.1. Introduzione ai prologhi lorchiani

Premessa doverosa che indicherei come esordio ermeneutico è riconoscere che prendo spunto da quanto suggerisce Pietro Menarini¹ nel suo studio a un’opera di Federico García Lorca, il suo “Dialogo” *El paseo de Buster Keaton*². Analizzando la complessa opera che congiunge prosa, poesia e copione cinematografico, lo studioso mette in risalto il livello «para teatrale» e i «passi didascalici riguardanti il movimento, che simulano una presunta azione “scenica”. Praticamente tutte le didascalie brevi assolvono al compito di indicare i gesti dei personaggi, come se facessero parte di un’azione scenica»³.

In effetti, i prologhi ad alcune delle opere teatrali di Federico sembra non appartengano specificamente all’azione teatrale, ma che, invece, contengano lo spirito lorchiano dell’arte totale e che — prendendo in prestito la definizione di Menarini — sono costruiti «sulla contaminazione di più livelli espressivi (o linguaggi) non solo letterari»⁴. In questa sezione saranno, quindi, presi in esame i prologhi, le didascalie e i sottotitoli delle opere teatrali.

Federico utilizza i prologhi come *medium* per unire due spazi, quello del vissuto e quello dell’artificiosamente creato, apparentemente distanti e divisi ma che in realtà sono uno riflesso dell’altro, doppio e travestimento

1 Cfr. Pietro MENARINI, “I comici del muto in Lorca e Alberti” in Maria Cristina Assumma, a cura di, *Lorca e Alberti. Tradizione e avanguardia* Editoriale Artemide, Roma, 2009, pp. 47–54.

2 Pubblicato nel 1928 per il secondo numero della rivista “Gallo” datato 1925. Cfr. Federico García Lorca, “El paseo de Buster Keaton”, in Federico GARCÍA LORCA, *Obras completas*, II, Teatro, a cura di Miguel García Posada, Círculo de Lectores, Galaxia Gutemberg, Barcelona, 1997, pp. 181–184. Ricordo anche l’edizione dell’opera curata da Arturo del Hoyo (Editorial Aguilar, Madrid, 1966, pp. 893–896).

3 Pietro MENARINI, “I comici del muto in Lorca e Alberti”, in Maria Cristina Assumma, cit., p. 52.

4 Ivi, p. 51.

delle paure, delle ansie e delle speranze dello spettatore e, in filigrana, anche dello stesso autore. Il prologo lorchiano va oltre alla tradizione *aurisecular*⁵ della *captatio benevolentiae*, e oltre la semplice presentazione di temi e personaggi; serve a incanalare energie, opera da telone di fondo alla farsa o alla tragedia. Non un prologo ma tanti, tutti differenti nell'organizzazione, nella struttura e nei personaggi ai quali è affidata l'introduzione.

Lì, sulla soglia tra la scena e lo spettatore, accade qualcosa di decisivo sul versante della produzione artistica ma, soprattutto, della comunicazione. Come il prologo del teatro aureo, il prologo teatrale moderno-avanguardista è sul punto di convertirsi in un genere letterario a sé⁶. Tutto ciò non avviene in maniera brusca o involontaria; credo che i precursori del prologo moderno vadano ricercati oltre che nel teatro cervantino e lopesco, nella produzione di Goethe⁷ — per la poeticità dell'utilizzo del prologo — e in Apollinaire e Cocteau, per la novità che “rappresenta” sul versante della produzione letteraria avanguardo-surrealista⁸. È proprio riguardo alla presunta adesione al Surrealismo parigino da parte di Federico, che sotto l'aspetto tecnico sembra manifestarsi in maniera più evidente durante e dopo il suo viaggio-esilio a New York, che si concentra gran parte dell'attenzione della critica.

Le opere lorchiane che includono prologhi sono nell'ordine: *El maleficio de la mariposa*, *Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita*, *Mariana Pineda*, *La Zapatera prodigiosa*, *Retablillo de don Cristóbal y doña Rosita*, *Dragón e Comedia sin título*, opere alle quali Marta Cobo Esteve ha dedicato uno studio⁹; a queste aggiungo altre opere che fanno parte del *Teatro de*

5 Mi riferisco, è chiaro, al Siglo de Oro spagnolo che con Lope de Vega e Cervantes vide il rifiorire e lo sviluppo del prologo classico finendo con il trasformarsi in letteratura prologale.

6 Cfr. quanto scrive Alberto PORQUERAS MAYO, nel suo “Los prólogos de Cervantes”, in Alberto PORQUERAS MAYO, *Estudios sobre Cervantes y la Edad de Oro*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2003, pp. 113–125.

7 Cfr. Johann Wolfgang GOETHE, *Faust I*, a cura di Franco Fortini, Mondadori, Milano, 1982, il “Prologo in teatro” (pp. 7–19) e il “prologo in cielo” (pp. 21–29).

8 Cfr. Guillaume APOLLINAIRE, *Le mammelle di Tiresia*, a cura di Federica Locatelli, Edizioni Lemma Press, Bergamo 2016 e Guillaume APOLLINAIRE, *Las tetas de Tiresias*, a cura di Jorge Fonderbrider, Gog y Magog, Buenos Aires, 2010 e Jean COCTEAU, *Orfeo*, a cura di Marisa Zini Giulio Einaudi editore, Torino, 1963.

9 “La tradición del prólogo en el ciclo farsesco de Federico García Lorca: hilos cervantinos de un telar”, in Sónia Boadas, Chávez Félix Ernesto e García Vicens Daniel, a cura di, *La tinta en la clepsidra. Fuentes, historia y tradición en la literatura hispánica*, Barcelona 2012, pp. 313–322.

*juventud*¹⁰ di Federico e che sono utilissime a definire i criteri prologali dell’artista granadino. Anche opere inconcluse quali: *Teatro de almas*, *Paisaje de una vida espiritual*, *La viudita que se quería casar*, *Comedia de la Carbonerita* e la “Dedicatoria romántica” a *Elenita* non possono essere escluse dal novero di quelle dove il prologo fa la sua “utile” e “strategica” comparsa. A quello delle opere teatrali va aggiunto un altro tipo di prologo, quello proso-poetico contenuto in due composizioni poetiche di *Suites*¹¹ e non si può non citare la premessa-prologo “dialogato” tra Maestro e bambino della suggestiva ma incompleta *Oda y burla de Sesostris y Sardanápalo*¹². Mi soffermerò sull’importante “premesse” che, in *Suites*, introduce “En el jardín de las toronjas de luna”¹³; un prologo emblematico, poiché oltre a essere in prosa è preceduto da una significativa epigrafe¹⁴, due versi tratti dai *Consejos morales* di Pero López de Ayala: «Asy como la sombra nuestra vida se va, / que nunca más torna nyn de nos tornará»¹⁵.

1.2. Il prologo tra Siglo de Oro e Avanguardia

Credo sia opportuno cominciare con il delineare l’utilità del prologo nella tradizione spagnola e per far questo mi avvalgo di quanto scrive Porqueras Mayo in un suo noto saggio¹⁶:

El Prólogo es el vehículo expresivo con características propias, capaz de llenar las necesidades de la función introductiva. Establece un contacto que a veces puede ser implícito con el futuro lector u oyente de la obra.¹⁷

I prologhi che Porqueras Mayo prende in considerazione circoscrivono

10 Faccio riferimento al volume curato da Andrés Soria Olmedo del teatro inedito giovanile di Federico: Federico GARCÍA LORCA, *Teatro inédito de juventud*, Cátedra, Madrid, 1996.

11 Mi riferisco ai prologhi che accompagnano due splendide composizioni liriche: *En el jardín de las toronjas de luna* e *En el bosque de las toronjas de luna*. Cfr. Federico GARCÍA LORCA, *Suites*, a cura di André Belamich, Ariel, Barcelona, 1983, pp. 170–209.

12 A cura di Miguel García Posada, Esquio-Ferrol, La Coruña, 1985, pp. 11–13.

13 Federico GARCÍA LORCA, *Suites*, p. 170.

14 In questi versi il richiamo all’ombra, simbolo e Personaggio teatrale caro a Federico.

15 Federico GARCÍA LORCA, *Suites*, cit., p. 170.

16 Alberto PORQUERAS MAYO, “El prólogo en Manierismo Español, herencia clásica y reescritura original” in Alberto PORQUERAS MAYO, *Estudios sobre Cervantes y la Edad de Oro*, cit., pp. 37–47.

17 Ivi, p. 39.

l'arco cronologico del Siglo de Oro e, nello studio che qui in particolare importa, un autore nello specifico: Cervantes. Credo che le considerazioni e le conclusioni alle quali Porqueras Mayo giunge possano valere anche per gli artisti della seconda modernità, quella modernista-avanguardista. Concordo, infatti, con quanto afferma Gustav Hocke¹⁸ quando sostiene che l'arte vive all'insegna di una ininterrotta contrapposizione¹⁹ tra due categorie: classico e romantico. Teoria, questa dell'alternanza ciclica dei sistemi artistici, condivisa da molti critici che, oltre a riconoscere il principio di alternanza tra lo stile "classico" e quello "romantico", estendono la categoria "romantico" alle avanguardie storiche della letteratura iniziando dal "barocco"²⁰ per arrivare al Surrealismo, passando per Dadaismo e Futurismo, a seconda del periodo storico e delle peculiarità artistiche. Ricordo, che la definizione *Generación del '27* coniata da Dámaso Alonso per identificare il gruppo d'intellettuali protagonisti della famosa veglia funebre per Luis de Góngora in occasione del terzo centenario della morte, nel 1927, e che comprende García Lorca e i suoi coetanei, è stata poi ridefinita, con attenzione al periodo e non agli artisti, "secondo Siglo de Oro" prima e "Siglo de Plata" poi. Non va esclusa la possibilità che tale ciclica alternanza artistica si produca come avvicendamento sistematico di "sistemi" contrapposti presenti all'interno del patrimonio dell'immaginario umano.

Il prologo del Siglo de Oro arriva a vivere di vita propria rispetto all'opera che introduce e della quale anticipa i caratteri e le caratteristiche essenziali; inoltre, il prologo è «una introducción a un libro que, en general, se ha escrito con "posterioridad" al mismo libro»²¹ o che «se ha ido gestando paralelamente a la gestación del mismo libro»²². Altra caratteristica del prologo della *Edad*

18 Gustav R. HOCKE, *Il manierismo nella letteratura*, Garzanti, Milano, 1975.

19 «Ma fin d'ora vogliamo introdurre la contrapposizione di "mimesis" atticistico-classicista e di "phantasia" manierista e asiana.» (HOCKE, *Il manierismo nella letteratura*, cit. p. 16).

20 Cfr. Eugenio D'ORS, *Lo barroco*, prólogo de A. E. Pérez Sánchez y edición de Ángel d'Ors y A. García Navarro, Alianza/Tecnos, Madrid, 2002 e Cfr. Encarnación SÁNCHEZ GARCÍA, "Evocación de un mito clásico en el *Romancero Gitano*: 'Preciosa y el aire'", in Giovanna Calabrò, (a cura di), *Signoria di Parole*, studi offerti a Mario Di Pinto, Liguori, Napoli, 1998, pp. 541-557.

21 PORQUERAS MAYO, "El prólogo en el Manierismo Español, herencia clásica y reescritura original" in cit., p. 41. Per il Prologo nella letteratura spagnola cfr., Alberto PORQUERAS MAYO, *El prólogo como género literario. Su estudio en el Siglo de Oro español*, Madrid, CSIC, 1957; L'Antologia di Alberto PORQUERAS MAYO, *El prólogo en el Renacimiento español*, Madrid, CSIC, 1965 e Alberto PORQUERAS MAYO, *El prólogo en el Manierismo y Barroco españoles*, Madrid, CSIC, 1968.

22 PORQUERAS MAYO, "El prólogo en el Manierismo Español, herencia clásica y reescritura original" in cit., p. 41.