

L'ANIMA MITICA DEL *DUENDE* IN FEDERICO GARCÍA LORCA

DOI: 10.7413/18281567055

di Luisella Ferrario

Università degli Studi dell'Insubria - Varese, Como

The mythical soul of *duende* in Federico García Lorca

Abstract

In 1933 Federico García Lorca gave a lecture in Buenos Aires, entitled *Juego y teoría del duende*. What is *duende*? *Duende* is the hardest word in Spanish to translate into languages other than Mother tongue.

This study aims to investigate the relationships between the etymology of *duende* and characters of Greek and Roman mythology. We start analyzing the short note of Nebrija emphasized by Corominas in *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Then we look at the definition by *Tesoro de la lengua castellana o española*, written by Sebastián de Covarrubias in 1611. The etymology of a word refers to its origin, historical development and ample symbolic meaning. So we interpret Lorca's vision of *duende* through Jungian analytical psychology. *Duende* comes from inside, is a dark creative force, a physical emotion, an artistic expression. Lorca said that flamenco dancers, gypsy song, bullfight "have *duende*" because in them death and life live together side by side. In fact *Duende* is an expression of totality.

All the arts (painting, sculpture, music, dance...), especially in Spain, are listening to the voices of the unconscious. For them death and blood aren't no problem, contrary to much contemporary Western culture.

Keywords: Dionysus, Pan, art, unconscious, death.

Per cercare il duende non c'è mappa né esercizio. Si sa solo che brucia il sangue come un tropico di vetri, che estenua, che respinge tutta la dolce geometria appresa, che rompe gli stili, che si appoggia sul dolore umano inconsolabile [...]¹.

Federico García Lorca

Buenos Aires, 20 ottobre 1933. All'interno del salone della Sociedad de los Amigos del Arte, Federico García Lorca legge per la prima volta, di sua voce, *Juego y teoría del duende*. Il breve scritto in prosa del poeta andaluso desta, da subito, grande curiosità. Tanto che la lettura viene riproposta, a breve, in tre altre occasioni: il 14 novembre successivo al Teatro Avenida della capitale argentina, il 22 dicembre nella vicina città di Rosario e, infine, a Montevideo, in Uruguay, il 6 febbraio dell'anno seguente. Sul finire della Edad de la Plata² torna così a circolare – non solo all'interno del triangolo geografico sudamericano – un termine antico: *duende*.

Con evidenza, non si tratta unicamente di parola. Gli ambienti intellettuali spagnoli percepiscono che nel suono del vocabolo è inscritto il ritmo simbolico della vita che, anziché rifuggire, incontra la morte. Si risveglia cioè, non un concetto o un'idea, ma un ricco immaginario ancestrale libero dai tabù della ferita e del sangue. Un immaginario e una simbologia che traggono linfa dallo «spirito della Terra»³, come sottolinea lo stesso García Lorca.

¹ F. G. Lorca, *Gioco e teoria del duende*, Adelphi, Milano, 2007, p. 16. Il testo di riferimento è stato tratto da Federico García Lorca, *Prosa in Obras completas*, a cura di Miguel García-Posada, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, Barcelona, 1997, vol II, pp. 150-162, a sua volta debitore, per questa conferenza, all'edizione critica Federico García Lorca, *Conferencias*, a cura di Christopher Mauer, Alianza, Madrid, 1984, vol. II, pp. 89-109. Quest'ultima, in rapporto alle stampe precedenti comparse per i tipi di Losanda e Aguilar, presenta alcune significative varianti e restituisce al titolo la versione corretta e originale: *Juego y teoría del duende*, in luogo di *Teoría y juego del duende*, su cui si sono basate le precedenti versioni italiane.

² Con Edad de la Plata, tradotto "età d'argento", ci si riferisce alla fervida produzione letteraria spagnola nel periodo compreso tra il 1898 e il 1936. Anno quest'ultimo d'inizio della Guerra Civile che vide la vittoria dei *Nacionales*, artefici del colpo di stato, sul Fronte Popolare dei *Republicanos*, di evidente ispirazione marxista. Nel 1936, infatti, ebbe inizio il franchismo, regime militare che rimase al potere in Spagna sino alla morte del suo *leader* Francisco Franco, il *caudillo de España*. Federico García Lorca l'anno in cui scoppiò la Guerra Civile fu arrestato a Granada dai nazionalisti e fu fucilato senza processo. Morì a soli 38 anni.

³ *Op.cit.*, p. 13.

Ma prima di entrare in *medias res*, una breve riflessione di carattere etimologico. Una serie di annotazioni interessanti – sulle quali si focalizzerà l’attenzione – sono riportate da Corominas nel *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Secondo la fonte di riferimento le prime tracce della parola *duende* risalirebbero al 1200 e il termine nascerebbe – come, del resto sostenuto nel 1611 da Sebastián de Covarrubias nel suo *Tesoro de la lengua castellana o española*⁴ – dalla contrazione dell’espressione *duen de casa*. Espressione con la quale ci si riferiva a una particolare varietà di folletto: una sorta di spiritello simile a un elfo o a uno gnomo. Oltre a questa lettura, Corominas riporta, in una breve chiosa, la libera interpretazione dell’umanista spagnolo Antonio de Nebrija, vissuto tra il XV e il XVI secolo. Nebrija fa risalire l’espressione *duen de casa* ai termini *incubus* e *succubus*⁵. Una breve annotazione pregevole di valore archetipico. Questo il motivo per cui l’analisi prenderà avvio proprio da essa, allo scopo di rintracciare e di ricucire le radici mitico-simboliche del termine *duende*.

Prima di procedere però è necessario effettuare una breve precisazione di carattere lessicale. Si è parlato volutamente di libera interpretazione di Nebrija perché le radici etimologiche del sostantivo *duende* non risiedono evidentemente, per suono e neanche per forma, né in *incubus* né in *succubus*, vocaboli che peraltro non esistono nella lingua latina classica. Nei sostantivi *incūbo*⁶ – con il significato di “demonietto”, “custode di un tesoro nascosto” – e *succūba*⁷ – tradotto “concubina” – è possibile, invece, rintracciare una comune anima semantica. Il primo, infatti, deriva dal verbo *incūbāre*⁸ e il secondo da *succūbāre*⁹, entrambi con il significato di “giacere sopra”.

Accanto alla nota riportata da Corominas, si affianca la ricostruzione etimologica letterale più antica, segnalata da Covarrubias, di cui si è fatto sopra cenno, e in cui vi è traccia evidente della genealogia del termine, che viene fatto derivare dalla forma apocopata *duen de casa* tratta, a sua

⁴ S. de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, a cura di Felipe C. R. Maldonado-Manuel Camarero, ed. de Felipe, Castalia, Madrid 1995, s. v.

⁵ Cfr. *Duende* in J. Corominas, J. A. Pascual, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Gredos, Madrid, 1992, s. v. Cfr. anche G. Ferracuti, *Federico Garcia Lorca. Gioco e teoria del duende* in “Mediterránea on line” (www.retemediterranea.it), Mediterránea-Centro di Studi Interculturali, Dipartimento Studi Umanistici, Università di Trieste, febbraio 2013, p. 1n.

⁶ Cfr. *Incūbo, ōnis* in L. Castiglioni - S. Mariotti, *Vocabolario della lingua latina*, Loescher, Torino, 1976, p. 708.

⁷ Cfr. *Succūba, ae, f.* in *op. cit.*, p. 1417.

⁸ Cfr. *Incūbo, as, cūbūi, cūbītum* (e più rar. *cūbāvi, cūbātum*), *āre* in *op. cit.*, p. 708.

⁹ Cfr. *Succūbo, as, āre* in *op. cit.*, p. 1417.

volta, dall'espressione *dueño de una casa*, che testualmente significa “proprietario, padrone di casa”¹⁰.

Nella doppia interpretazione, apparentemente contraddittoria, risiede la ricchezza simbolica del termine. Da un lato, nella lettura di Corominas e di Nebrija, affiora il volto selvaggio e mitico del *duende*, fortemente caratterizzato dall'istintività e dalla sessualità. Dall'alto, nella traduzione testuale, emerge, invece, l'aspetto familiare e, in un certo senso, più rassicurante, del *duende* che, in quanto “padrone di casa”, può essere associato alla dimora e alla costellazione delle simbologie dell'intimità, poste da Gilbert Durand all'interno del *Regime Notturmo* antifrastico dell'immaginario collettivo¹¹. Occorre, comunque, procedere con ordine se si vuole risalire al complesso e fertile intreccio mitico e archetipico del *duende*, a cui allude García Lorca nel suo breve saggio al fine di ricondurre le molteplici voci e radici etimologiche a un unico tessuto simbolico. Sempre, tuttavia, nella consapevolezza che – come sottolineato da Enrico Di Pastena nella postfazione de *Gioco e teoria del duende* – il termine, sia nell'essenza che nella forma che gli sono peculiari, resiste a ogni tentativo di traduzione, obbligando i filologi a eccedere nei corsivi e nelle parafrasi.¹² Ma questo fa

¹⁰ Cfr. G. Ferracuti, *Federico García Lorca. Gioco e teoria del duende* in “Mediterranea on line”, *op. cit.*, p. 1n; E. Di Pastena, *Postfazione* in F.G. Lorca, *Gioco e teoria del duende*, *op. cit.*, p. 35.

¹¹ Cfr. G. Durand, *Le strutture antropologiche dell'immaginario*, trad. it. di E. Catalano, Dedalo, Bari, 1996, pp. 237 ss. Il filosofo francese – allievo di Gaston Bachelard e di Carl Gustav Jung – compie uno studio analitico dell'immaginario collettivo, rintracciandone le simbologie archetipiche. Seguendo la lezione di Dumézil, si avvale di una metodologia micro-comparativa per ordinare le immagini simboliche (cfr. *op. cit.*, p. 35 e G. Dumézil, *Héritage indo-européen à Rome*, introduction aux séries «Jupiter, Mars, Quirinus» et «Les Mythes Romains», Gallimard, Paris 7° édition, 1949, pp. 31-33). Metodo che, pur attuando una classificazione rigorosa, se da un lato tiene conto della peculiarità dinamica, “cinematica” ed enatiodromica del simbolo, di cui le immagini sono espressione, dall'altro adotta un punto di vista psicologista: parte cioè dallo psichico per discendere poi, via via, al culturale e viceversa.

Riprendendo, dunque, le tappe senso-motorie di base dell'ontogenesi e, parallelamente, della palingenesi bio-psichica dell'uomo, Durand procede innanzitutto distinguendo i simboli in tre regimi: un *Regime Diurno* e due *Regimi Notturni*. A ciascuno di essi riferisce, rispettivamente, la dominante di posizione dell'antitesi, quella digestiva dell'antifrasi e quella copulativa-sessuale della sintesi. L'autore francese coagula successivamente le immagini riferite a uno stesso tema archetipico, in una serie di costellazioni, di cui le simbologie dell'intimità ne sono esempio. In questo insieme ritroviamo l'immagine della casa-dimora, a cui, per ragioni di ordine sia etimologico che simbolico, è possibile ricondurre il *duende*. Nel *duende* si assiste all'avvaloramento vitale della morte attraverso l'esperienza artistica, come nel flamenco (*música y baile*) e nella corrida più volte citati ne *Juego y teoría del duende*. Ciò rende il *duende*, a pieno titolo, parte dei simboli dell'intimità del *Regime Notturmo* antifrastico, essendo massima espressione di trasformazione e di conversione del dualismo più radicale e profondo, cioè quello tra vita e morte (cfr. *op. cit.*, pp. 237 ss.). Ma non solo. Come si avrà modo di approfondire nel prosieguo del lavoro, il *duende*, così come inteso da García Lorca, non solo ricuce e ribalta l'antitesi tra vita e morte, ma colloca tale polarità all'interno di una sintesi superiore che, in un'ottica durandiana, coincide nella conversione e nell'*armonizzazione dei contrari* del *Regime Notturmo* sintetico delle strutture antropologiche dell'immaginario (cfr. *op. cit.*, pp. 249 ss.).

¹² Cfr. E. Di Pastena, *Postfazione* in F. G. Lorca, *Gioco e teoria del duende*, *op. cit.*, p. 35.

parte della profonda natura simbolica del *duende*. E il simbolo, si sa, rifugge da qualsiasi logica definitoria.

L'indole mitica del *duende*

Per iniziare, nel tentativo di rintracciare e rinsaldare i legami tra le molteplici sfilacciate filologiche lasciate sinora in sospenso¹³, si partirà dalla versione di Nebrija, riportata in nota da Corominas. Interpretazione che, si è detto, fa risalire la locuzione *duen de casa* ai termini *incubus* e *succubus*. Tale versione sarà interpretata alla luce della psicologia analitica junghiana, con riferimenti tratti dal pensiero di autori che hanno posto il simbolo al centro dei loro studi (Klages, Eliade, Couliano, Durand, Hillman).

È evidente, nell'interpretazione di Nebrija, il nesso con la mitologia romana e l'allusione a Incubo e a Succuba¹⁴. Ambedue demòni e creature notturne, di aspetto maschile il primo e femminile la seconda, si contraddistinguono per la comune connotazione sessuale predatrice. Di entrambi si userà, d'ora innanzi, il plurale per sottolinearne la natura camaleontica e la capacità moltiplicativa. Sono, infatti, presenze demoniache dall'aspetto mutevole, ma dall'identità ferma. Tanto è vero che sono in grado di manifestarsi – spesso durante il sonno delle loro vittime – contemporaneamente in più alcove, esercitando, sempre e comunque, la loro indole vampiresca e usando, ogni volta, il sesso come arma, prima di tentazione e conquista e poi di riproduzione e moltiplicazione.

Incubo possiede le dormienti, scippando loro i sogni per poi trasformarli in visioni funeste. Le Succube – di cui esiste anche la versione maschile, Succubi, usata meno frequentemente – assumono, invece, sembianze femminili, lascive e sensuali. Sono esperte nell'arte erotica e seducono gli uomini per carpirne l'energia, di cui avidamente si nutrono. Per giunta, nel *Malleus*

¹³ Si allude, per esempio, al bel saggio – già citato e a cui spesso si farà riferimento nel corso dell'analisi – di Gianni Ferracuti. L'autore in nota afferma: «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, che è ineccepibile sul piano scientifico. Però non mi convince. *Duen de casa* significa “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» (G. Ferracuti, *Federico García Lorca. Gioco e teoria del duende* in “Mediterránea on line”, *op. cit.*, p. 1n). Obiettivo del presente lavoro è proprio quello di riallacciare i numerosi fili etimologici lasciati in sospenso da molte ricerche sul tema.

¹⁴ Si sceglie la versione femminile del termine, anche se meno diffusa, sia per apostrofare le sembianze donnesche di tali demoni sia per rispettare il genere dell'etimo latino d'origine: *Succūba*, *ae* (vedi nota 7). Esiste anche la versione maschile del vocabolo, generalmente più usata: Succubo con il plurale in Succubi.

Maleficarum – trattato latino sulla stregoneria vista in un’ottica inquisitoria, scritto due anni dopo la promulgazione della bolla *Summi desiderantes affectibus*¹⁵ di Innocenzo VIII, cioè nel 1487, da due frati domenicani, Jacob Sprenger e Heinrich Institor Kramer – si afferma che le Succube e gli Incubi possiedono una caratteristica comune: a entrambi i dèmoni non è consentito riprodursi in modo autonomo. Stringono perciò un patto. Nasce così, tra i due, una stretta collaborazione che prelude, per certi versi, alle procedure contemporanee di inseminazione artificiale. Le Succube, grazie alle loro armi ammaliatrici, raccolgono il seme degli uomini posseduti e lo donano agli Incubi che, a loro volta, lo utilizzano per fecondare le loro vittime, generando così creature particolarmente sensibili alle influenze malefiche¹⁶.

Ma quali relazioni intrattengono gli antichi dèmoni con il *duende*? Quali le analogie ed, eventualmente, le discrasie? Dalle brevi e sommarie informazioni abbozzate emergono evidenti tanto gli attributi violenti e inquietanti, quanto quelli erotici e fecondi della comune matrice etimologica e simbolica. Si tratta, in ogni caso, di caratteri che affiorano dall’inconscio, la parte buia e nera della psiche. Il *duende* origina lì. Lo dice García Lorca, per bocca del *cantaor* Manuel Torres: «*Todo lo que tiene sonidos negros tiene duende*»¹⁷. Nell’oscurità inconscia, direbbe Jung, dove regna la «massa nera [...], la massa confusa, il caos e la nigredo»¹⁸ germina il seme del *duende*. Ma occorre tempo. Il tempo dell’incontro con gli Incubi di paure e con le Succube di sangue e terra. E anche il tempo del sogno: quello dell’abbandono della vigile coscienza e del razionale totalitarismo. Il *duende* non è ragionamento, ma duello. Non è strategia, ma spinta e

¹⁵ La bolla *Summi desiderantes affectibus*, scritta il 5 dicembre 1484 da Papa Innocenzo VIII contiene un elenco dettagliato e minuzioso delle pene e delle torture da infliggere ai maghi e, in particolar modo, alle streghe, accusate di intrattenere rapporti con il demonio. La bolla fu, in ambito ecclesiastico, uno dei principali testi di riferimento dell’Inquisizione. Si ricorda che il Tribunale dell’Inquisizione fu definitivamente destituito dagli Stati europei solo nel XIX secolo. Mentre, all’interno dello Stato Pontificio, occorrerà attendere il 1965, anno in cui – in seguito al Concilio Vaticano II e al pontificato di Giovanni XXIII – mutò radicalmente la connotazione originaria di stampo censorio, assumendo, con il papato di Paolo VI, l’attuale denominazione di Congregazione per la Dottrina della Fede, i cui obiettivi principali erano (e restano) la promozione della fede e la tutela della dottrina della Chiesa.

¹⁶ Cfr. J. Sprenger e H. Institor Kramer, *Malleus Maleficarum*, Castel Negrino, Aicurzio (Monza Brianza), 2007.

¹⁷ «Tutto quello che ha suoni neri ha *duende*» (F. G. Lorca, *Gioco e teoria del duende*, op. cit., p. 12). Traduzione dell’autrice.

¹⁸ C. G. Jung, *Studi sull’alchimia* in *Opere*, vol. 13, trad. it. di M. A. Massimello, Bollati Boringhieri, Torino, 2007, p. 344.

ricerca profonda, primitiva, creatrice. È espressione archetipica del Sé¹⁹. È testimonianza di un ego che depone lo scettro per imbracciare la spada con la quale scavare nelle profondità interiori, per poi riemergere roteante nel *processo d'individuazione*²⁰, come i corpi sinuosi delle *bailaoras de flamenco*. Il *duende* «è un potere e non un agire, è un lottare e non un pensare»²¹. È una sorta di rapimento – simile a quello dei dèmoni romani – o di estasi, per dirla con Ludwig Klages. Si tratta, in ogni caso, di un percorso intimo, segreto. È un processo che attraversa necessariamente due fasi. La prima è il sacrificio e il tramonto del dominio dell'io, la seconda è il ritrovamento aurorale del Sé e la conseguente resurrezione a nuova vita²². Rinascita, quest'ultima, che nel *duende* si esprime attraverso il gesto, il canto, il ballo, la poesia, le arti plastiche e pittoriche. «La via per la vita» ribadisce Klages «passa attraverso la morte dell'io, e così ogni essere spirituale può ottenere *la vita soltanto a prezzo della morte*»²³. È ciò che accade a tutte le espressioni d'anima e d'arte. Esse trasudano di una vitalità che, anziché rifuggire, contempla – nel senso tanto di includere quanto di venerare – la morte. Come avviene nella liturgia della *corrida*, di cui parla ripetutamente García Lorca nella sua opera.

¹⁹ Il Sé, secondo Jung, è la totalità della psiche conscia e inconscia. «Il Sé può essere definito un principio interiore di guida distinto dalla personalità conscia, e tale che può essere individuato solo tramite l'interpretazione dei sogni dei vari soggetti. I sogni dimostrano che esso è il centro regolatore che determina la maturazione e l'espansione costante della personalità. Ma questo elemento così ampio, in cui sembra incentrarsi quasi la totalità della psiche, si rivela, a tutta prima, solo una possibilità innata. Può emergere lentissimamente, o può svilupparsi, in maniera relativamente completa, solo nel corso dell'intero ciclo vitale del soggetto. Fino a che punto, in concreto, esso possa svilupparsi, dipende dalla circostanza che l'ego sia, o meno, disposto a seguire i messaggi che gli giungono dal Sé» (M. L. von Franz, *Il processo di individuazione* in C. G. Jung, *L'uomo e i suoi simboli*, trad. it. di R. Tettucci, Teadue, Milano, 1991, p. 147). È utile precisare che il Sé non si manifesta solo nei sogni, ma anche nelle visioni e nell'arte in generale: dalla musica alla danza, dal cinema al teatro, dall'architettura alle arti plastiche e pittoriche. Sulla simbologia del Sé vedi l'intera opera di Jung, in particolare: C. G. Jung, *Aion. Ricerche sul simbolismo del Sé*, trad. it. L. Baruffi, vol. 9**, Bollati, Boringhieri, Torino, 2012; C. G. Jung, *Mysterium coniunctionis*, trad. it. di A. M. Massimello, vol. 14, Bollati, Boringhieri, Torino, 2008.

²⁰ Per *processo d'individuazione* si intende «la presa consapevole di contatto con il proprio centro interiore (nucleo psichico) o Sé, inizia generalmente con una lacerazione della personalità e con la sofferenza che ne consegue» (M. L. von Franz, *Il processo di individuazione* in C. G. Jung, *L'uomo e i suoi simboli*, op. cit., p. 153). Il *processo d'individuazione* e il contatto con il proprio Sé evolvono nell'arco dell'intera vita. L'arresto della ricerca e dell'equilibrio dialogico tra la componente conscia e quella inconscia porta inevitabilmente a una nuova frattura tra le due sfere della psiche. Per questo motivo l'individuazione più che essere una meta si esprime in una tensione: in un percorso sempre vivo e mai concluso.

²¹ F. G. Lorca, *Gioco e teoria del duende*, op. cit., p.13.

²² Cfr. L. Klages, *Dell'eros cosmogonico*, trad. it., Pgreco, Milano, 2012, p. 59.

²³ *Ibidem*.

Ma, in mezzo, tra l'annegamento dell'io e l'affioramento lorchiano del *duende* – il *Sé* se interpretato in termini psicanalitici – è essenziale tanto lo spazio dell'*incubazione* e della fermentazione, quanto il tempo della sospensione e dell'attesa. In questo spazio, liberato dai confini, e in questo tempo, svincolato dalle misure, si consuma il lento lavoro della nigredo interiore, dove «l'«artista» accompagna la sua opera chimica con una contemporanea operazione mentale, che viene compiuta per mezzo dell'immaginazione»²⁴. Ed è lì, nel tessuto profondo della psiche, che avvampa la scintilla del *duende*. È lì, insomma, che si compie il prodigio dell'alchimia, il miracolo del “fare anima”²⁵, per dirla in termini hillmaniani. Secondo Jung, Bachelard, Durand, Hillman, Eliade, Couliano²⁶ e tutta la filosofia e la letteratura novecentesca che ha posto il simbolo al centro della sua riflessione, si tratta di un'anima saldamente connessa al mito: deposito archetipico, *humus* energetico e fango proteico della psiche.

Ecco, dunque, che si torna nuovamente al mito, da cui si era partiti, ma questa volta per porre l'accento sul processo di *incubazione*, e sulla conseguente sospensione della vigilanza coscienziale. Tregua della coscienza che è evidente nel sonno e negli stati di *trance*. Si parlerà, per l'appunto, della parentela intrattenuta dagli Incubi e dalle Succube con i Fauni – anch'essi di ascendenza mitologica romana, dominati dall'istinto e dalle forze della natura – che erano soliti apparire in sogno per dare consigli e dispensare vaticini ai dormienti. Il termine Fauno, infatti, deriva dal verbo *fari*, con il significato di “proferire”, “parlare”. Ma si tratta di un “dire” del tutto particolare. È un “parlare” che non resta ancorato al semplice racconto o alla parola isolata. *Fari* è verbo divino. È potenza vocale che diventa non solo atto, ma anche profezia, nell'istante stesso in cui la parola

²⁴ C. G. Jung, *Mysterium coniunctionis*, op. cit., p. 177.

²⁵ «L'uomo naturale, che si identifica con lo sviluppo armonico, l'uomo spirituale, che si identifica con la perfezione trascendente, e l'uomo normale, che si identifica con l'adattamento pratico e sociale, deformati, si trasformano nell'uomo psicologico, che si identifica con l'anima» (J. Hillman. *La vana fuga degli dei*, trad. it. di A. Bottini, Adelphi, Milano, 2005, p. 148. Per approfondimenti sul “fare anima” cfr. J. Hillman, *Il codice dell'anima. Carattere, vocazione, destino*, trad. it. di A. Bottini, Adelphi, Milano, 1997.

²⁶ Il cognome di Ioan Petru è presente nelle bibliografie e nei testi in una doppia versione: Couliano e Coliano. Nel corso della trattazione si adotterà la prima forma, tranne quando si citeranno in nota riferimenti bibliografici che usano la seconda dicitura. Gran parte della vita di Couliano è avvolta nel mistero. Discepolo di Mircea Eliade fu ucciso, con un colpo di pistola, nel 1991 in una *toilette* dell'Università di Chicago, dove insegnava. Le ragioni dell'assassinio, ad oggi, restano ignote.

viene enunciata²⁷. È verbo che si fa azione, realtà e, insieme, vaticinio. Per questo spesso gli antichi romani invocavano i consigli di un Fauno attraverso il *rituale dell'incubazione*. Tutti coloro che desideravano ottenere un vaticinio dovevano *incubare*, cioè giacere e addormentarsi in un luogo sacro. Lì attendevano la visita del dio, che spesso si mostrava loro in sogno, fornendo suggerimenti e risposte alle loro domande²⁸. Il fare, in questa prospettiva, traeva linfa dalle immagini occulte che si rivelavano durante il sonno. Visioni guaritive emergevano dalla notte buia. È chiaro qui, ancora una volta, il riferimento alle immagini inconse – a cui si è appellata tutta la psicanalisi novecentesca, a partire da Freud sino ad arrivare a Jung – e alle radici surrealiste del pensiero lorchiano.

Alla luce della psicologia analitica dello psicologo svizzero – e, dunque, come epifanie archetipiche dell'inconscio collettivo²⁹ – si interpreteranno ora le immagini e le espressioni artistiche *aduenade*³⁰ – la musica e il canto, il ballo, la corrida – a cui Federico García Lorca fa costante riferimento nel *Juego y teoría del duende*. La voce del *cantaor*, il *baile del la bailaora* e il *torero de*

²⁷ Cfr. L. Ferro e M. Monteleone, *Miti romani*, Einaudi, Torino, 2010, p. 36. Per l'etimologia del nome Faunus, riportano la radice da *fari*: Servio, *Commento a Georgiche*, I, 10-11; M. Varrone, *La lingua latina*, VII, 36; Servio, *Commento a Eneide*, VII, 47 e VIII, 314. Da *fari* deriva anche *fatum*, il destino per i romani, e il termine *fas* che indica ciò che è giusto e voluto dal divino. Al contrario, *nefas* si riferisce a tutto ciò che è proibito dagli dèi e, per questo, considerato illecito e vietato (cfr. L. Ferro e M. Monteleone, *Miti romani, op. cit.*, p. 36).

²⁸ Cfr. L. Ferro e M. Monteleone, *Miti romani, op. cit.*, p. 39.

²⁹ Jung definisce così l'inconscio collettivo: «È una parte della psiche che si può distinguere in negativo dall'inconscio personale per il fatto che non deve, come questo, la sua esistenza all'esperienza personale e non è perciò un'acquisizione personale. [...] I contenuti dell'inconscio collettivo non sono mai stati nella coscienza e perciò non sono mai stati acquisiti individualmente, ma devono la loro esistenza esclusivamente all'ereditarietà» (C. G. Jung, *Il concetto d'inconscio collettivo* in *Opere*, vol. 9, tomo I, trad. it., Bollati Boringhieri, Torino, 1988³, pp. 3-4). Le immagini dell'inconscio collettivo emergono nei sogni, nelle fantasie, nelle visioni e nell'arte. Jung, grazie alla lunga esperienza psicanalitica, rintraccia in esse la loro origine mitica. Le espressioni simboliche mitiche riverberano nella psiche, sono datrici di energia e comunicano i bisogni inconsci dell'uomo. L'autore svizzero riferisce con queste parole il legame tra immagini archetipiche e mito: «Possiamo vedere praticamente ogni giorno, nei nostri pazienti, quante fantasie mitiche sorgono: sono fantasie non inventate, ma che si presentano in forma di immagini o di serie di rappresentazioni che si affollano provenendo dall'inconscio, e quando vengono raccontate hanno non di rado il carattere di episodi collegati, con valore di rappresentazioni mitiche. È così che sorgono i miti, ed è per questo che le fantasie che nascono dall'inconscio dimostrano un'affinità così stretta con i primitivi. Ma poiché il mito non è altro che una proiezione proveniente dall'inconscio e non un'invenzione consapevole, allora è comprensibile non solo il fatto che ci imbattiamo dovunque negli stessi motivi mitici, ma anche che il mito rappresenti tipici fenomeni psichici» (C. G. Jung, *La dinamica dell'inconscio* in *Opere*, vol. 8, tomo I, trad. it. di S. Daniele salvo dove diversamente indicato, Bollati Boringhieri, Torino, 2012, p. 99).

³⁰ L'aggettivo *aduenade*, qui al femminile plurale, sarà utilizzato nel prosieguo del lavoro per riferirsi a coloro che possiedono *duende*. Cioè a coloro che sono dotati di una sensibilità tale da vivere la vita e l'esperienza artistica in modo tale da tenere sempre ben presente il margine della ferita e della perdita contemplate in ogni esperienza e in ogni vissuto.

las corridas, traggono alimento non necessariamente dal sogno nel poeta spagnolo, ma certamente da uno stato di *trance*, indotto dal contatto, che è anche adesione, con il lato oscuro della vita: con il dolore, con il sangue, con la morte. Contatto che Rudolf Otto chiama *ganz Andere*, il totalmente Altro, il *mysterium tremendum et fascinans* che caratterizza il numinoso³¹ e che porta, da un lato, all'amplificazione dei sensi ferini e, dall'altro, all'allentamento dei freni inibitori coscienziali. Obnubilamento razionale che amplifica le potenzialità espressive, grazie all'incontro con il «*poder misterioso que todos sienten y que ningún filósofo explica*»³². Queste le parole che usa il poeta spagnolo per “definire” il *duende*, prendendole in prestito da Goethe che, a sua volta, le aveva utilizzate, riferendosi alla musica di Paganini. Goethe probabilmente alludeva alla voce arcaica della Grande Madre³³.

La ‘madre dei canti’ (Sibalaneuman), la madre di tutto il nostro seme, in principio ci generò. Essa è la madre di ogni razza umana e di ogni tribù. È la madre dei tuoni, la madre dei fiumi, la madre degli alberi e di ogni sorta di cose. È la madre dei canti e delle danze. È la madre del mondo e dei fratelli maggiori, le pietre. È la madre dei frutti e di tutte le cose.³⁴

Proprio dal richiamo ancestrale, uroborico, potente e oscuro della Grande Madre nasce il *duende*. Quello del canto di El Lebrijano, di Manuel Torre, di Silverio, di Ignacio de Espeleta e della *Niña de los Peines*, la *cantaora* Pastora Pavón.

³¹ «Così Rudolf Otto chiamò la coscienza di un *mysterium tremendum* cioè di qualcosa di misterioso e terribile che ispira timore e venerazione: coscienza che sarebbe la base dell'esperienza religiosa dell'umanità» (*Numinoso* in N. Abbagnano, *Dizionario di filosofia*, Utet, Torino, 2001, p. 770). Per approfondimenti R. Otto, *Il Sacro. L'irrazionale nell'idea del divino*, trad. it di E. Bonaiuti, Feltrinelli, Milano, 1966, p. 17; G. M. Chiodi, *Propedeutica alla simbolica politica I*, FrancoAngeli, Milano, 2006, p. 47; C. Bonvecchio, *Esoterismo e massoneria*, Mimesis, Milano, 2007, p. 133.

³² F. G. Lorca, *Gioco e teoria del duende*, *op. cit.*, p.13. [Il potere misterioso che tutti sentono e nessun filosofo spiega]. Traduzione dell'autrice.

³³ L'archetipo della Grande Madre si riferisce all'«antica immagine della materia [...] capace di abbracciare e di esprimere il profondo significato emotivo della Madre Terra» (C. G. Jung, *Introduzione all'inconscio* in C. G. Jung, *L'uomo e i suoi simboli*, *op. cit.*, p. 76). Sulla simbologia dell'archetipo della Grande Madre vedi: E. Neumann, *La Grande Madre. Fenomenologia delle configurazioni femminili dell'inconscio*, trad. it. di A. Vitolo, Astrolabio, Roma, 1981 e E. Neumann, *Storia delle origini della coscienza*, trad. it. di L. Agresti, Astrolabio, Roma, 1978.

³⁴ Canto degli Indiani Kagaba, Colombia. Da Preuss, *Die Eingeborenen Amerikas in Religionsgeschichtliches Lesebuch*, a cura di A. Bertholet, Nr. 2, Tübingen, 1926, p. 39.

Ma prima di irrompere, con commossa e vibrante potenza di note vocali, il cantante *aduendado*, ha bisogno di *incubare* – come faceva il Fauno nelle arcaiche notti romane – nel ventre della Grande Madre. Un utero carnoso, irrorato di sangue e di umori, dal quale la voce del *cantaor* poi riemerge con suoni calienti di fiamme e di fuoco. Come quella del “*cantaor de leyenda*” Manuel Torre, gitano analfabeta, eppure, dice García Lorca: «[...] l’uomo con più cultura nel sangue che io abbia conosciuto»³⁵. Antonio Díaz Cañabate dà testimonianza letteraria delle sue lunghe incubazioni *aduendade*.

Mezzanotte. Siamo appena entrati nella stanza. Ignacio Sánchez Mejías, un paio di francesi suoi amici, Manuel Torre, un altro *cantaor* e una *bailaora* con un *guitarrista*. Siamo venuti per ascoltare il famoso gitano Manuel Torre. Ignacio, che era un suo grande ammiratore, aveva lodato la sua arte per tutta la cena: «È qualcosa che fa tremare. È qualcosa di unico. Gli senti una *siguiriya* 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 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

³⁵ F. G. Lorca, *Gioco e teoria del duende*, op. cit., p.12.

passati molti anni. Nessuno mi ha suscitato la profonda, la *jonda* emozione del *cante por siguiriyas* più di Manuel Torre.³⁶

Manuel prende le distanze dall'io e dal contesto. Si apparta, incuba e cova, rapito dal potere dell'*alcohol*. I sorsi di "acqua ardente" (*aguardiente*) gli bruciano la gola e inceneriscono la lucidità opaca del suo ego. Gargarismi di fuoco che liquefanno le maschere³⁷ di ombra e di cera delle apparenze. I fantasmi dei "si dice" e dei "si fa" si sciolgono, costringendo gli astanti all'attesa della gestazione liturgica del *cante*. Torre si pone sulla soglia e lì soggiorna: senza fretta, senza tempo, senza spazio. Finché libera la sua anima, distanziandola dal suo ego. Ritrova così il ritmo del suo *Sé*. E risuscita. Risorge con un io rinnovato e con una nuova maschera. Ma questa volta è la maschera del suo dio interiore: voce del *dáimōn* socratico. Perché il *duende* «oscuro e trepidante, è un discendente di quell'allegriissimo demone di Socrate, marmo e sale, che lo graffiò indignato il giorno in cui bevve la cicuta [...]»³⁸. È un (d)io di vita e di morte, acceso della totalità del *Sé*. E, infatti, parafrasando Coulianu, il suono che produce Torre è il *suo* suono, è *lui*³⁹. E poco importa la tecnica. Ciò che conta è il suo canto, incandescente per il bagno di fuoco e di anima da cui emerge. Lorca avvalorava il seme d'anima del *cante jondo*, riferendosi, anche, alla sua paternità: il popolo andaluso che lo ha generato. «*A ellos debemos la creación [...] de estos cantos, alma de nuestra alma*»⁴⁰.

Simbolicamente, dunque, il *duende* nasce dalle profondità inconsce, nell'anima primitiva della psiche, dove incuba nel magma rovente, di terra e fango, della Grande Madre. «Bisogna svegliarlo nelle più recondite stanze del sangue»⁴¹, ribadisce García Lorca. Ciò implica una lotta, che non ha nulla a che fare con la tecnica. Il *duende* non è né padronanza meccanica né maestria esecutiva né,

³⁶ <http://quemireuste.wordpress.com/recuerdos/manuel-torre/> consultato il 29 giugno 2014. Cfr. anche G. Ferracuti, *Federico García Lorca. Gioco e teoria del duende* in "Mediterránea on line", *op. cit.*, p. 7. La traduzione adottata è quella più vicina a Ferracuti ed è stata, in parte, riadattata dall'autrice.

³⁷ Sulla maschera come simbolo vedi C. Bonvecchio, *La maschera e l'uomo*, FrancoAngeli, Milano, 2000.

³⁸ F. G. Lorca, *Gioco e teoria del duende*, *op. cit.*, p.14.

³⁹ Cfr. I. P. Coulianu, *Il rotolo diafano*, trad. it. di R. Moretti, Elliot Edizioni, Roma, 2010, p.130.

⁴⁰ F. G. Lorca, *Poema del Cante Jondo romancero gitano. Conferencia y poemas*, Stockcero edition, USA, 2010, p. 17. «A loro dobbiamo la creazione [...] di questo canto, anima della nostra anima». Traduzione dell'autrice.

⁴¹ F. G. Lorca, *Gioco e teoria del duende*, *op. cit.*, p.15.

tanto meno, può essere ridotto a mera esecuzione, tesa all'ossequioso (ed esclusivo) rispetto di norme stilistiche.

Lo dimostra il virtuosismo canoro di Pastora Pavón.

Una volta la *cantaora* andalusa Pastora Pavón, la *Niña de los Peines*, cupo genio ispanico, pari per capacità di fantasia a Goya o a Rafael el Gallo, cantava in una tavernetta 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 intrecciava sulla chioma o la bagnava con la *manzanilla* o la perdeva in gineprai oscuri e lontanissimi. Ma niente; era inutile, gli ascoltatori rimanevano zitti [...].

Pastora Pavón finì di cantare in mezzo al silenzio. Solo, e con sarcasmo, un uomo piccolino, di quegli ometti ballerini che escono all'improvviso dalle bottiglie di acquavite, disse con un filo di voce: «Viva Parigi!», come a dire: «Qui non ci interessano le capacità, né la tecnica, né la maestria. Ci interessa ben altro»⁴².

Il *duende* non è abilità. Non è ostentazione. Non può essere appreso con lo studio e l'applicazione. Ma è potenza creatrice pura, la cui forza non si esaurisce in un'azione razionale o performativa. Non è tecnica. «Il *duende*» dice García Lorca «è un potere e non un agire, è un lottare e non un pensare»⁴³.

Il *duende* è ascolto e ricerca, con mani tese e unghie affilate, delle presenze oscure della psiche. Forze che attraggono l'artista, come fossero magneti.

Le energie tenebrose dell'inconscio ci riconducono, ancora una volta, alle radici mitiche del *duende*. In particolare ci offrono la possibilità di riflettere sulla consanguineità tra i Fauni e i Satiri greci. Anch'essi, come i discendenti romani, manifestazioni ferine della natura, dalle sembianze per metà umane e per metà caprine. Suonavano la siringa, erano noti per la loro lasciva voluttuosità ed erano amanti della danza e del vino. Ecco, dunque, che si ripropongo nuovamente i temi della musica, dell'Eros, del *baile* e dell'ebbrezza.

⁴² *Op. cit.*, pp. 17-18.

⁴³ *Op. cit.*, p.13.

È, infatti, il vino, simbolo di conoscenza e d'iniziazione⁴⁴, a liberare la voce de la *Niña de los Peines*. Il liquóre bacchico – simbolicamente assimilato allo zolfo alchemico⁴⁵ – penetra nei visceri della *cantaora*, fecondandone la voce. E, senza norme e prescrizioni, con gola secca e accento ruvido, intona il suo *cante aduendado*.

Allora la *Niña de los Peines* si alzò come una pazza, affranta alla maniera di una prefica medievale, e si bevve d'un sorso un gran bicchiere di *cazalla* infuocato, e si sedette a cantare, senza voce, senza fiato, senza sfumature, con la gola riarisa, ma... con *duende*. Era riuscita a liquidare tutta l'impalcatura della canzone per cedere il passo a un *duende* furioso e travolgente, amico dei venti carichi di sabbia, che faceva sì che gli ascoltatori si strappassero i vestiti quasi allo stesso ritmo con cui se li stracciano nelle Antille i negri di rito *lucumí* ammassati dinnanzi all'immagine di santa Barbara⁴⁶.

Si respira, in questo breve passaggio, l'essenza dionisiaca del *duende*. Ma l'ebbrezza – conferita dall'impronta archetipica dei Satiri e avvalorata dalla ricostruzione etimologica del termine – non è la sola ed esclusiva condizione del *duende*. A questo punto è utile ricordare, pertanto, che nell'antica Grecia i Satiri erano compagni tanto di Dioniso quanto di Pan: entrambi divinità associate al vino e all'offuscamento etilico dei sensi. Ma non solo. Infatti, i legami del *duende* con la costellazione mitico-simbolica dionisiaca e panica sono molto più complessi. Proprio per questo sarà necessario procedere per gradi.

Si partirà, per cominciare, dalla presenza dionisiaca, che, come si avrà modo di appurare, nel *duende* è del tutto particolare. Frequente è il richiamo lorchiano alle bevande etiliche. Sostanze che appartengono alla costellazione simbolica del vino, considerato, nella tradizione greca, sangue di Dioniso e liquóre datore di vita eterna⁴⁷. Le varie versioni del mito di Dioniso, inoltre, narrano della

⁴⁴ Cfr. *Vino* in J. Chevalier - A. Gheerbrant, *Dizionario dei simboli*, trad. it. di M. G. Margherini Pieroni, L. Mori e R. Vigevani, vol II, Utet, Torino, 2002, p. 557.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ F. G. Lorca, *Gioco e teoria del duende*, *op. cit.*, p.15.

⁴⁷ Cfr. *Vino* in J. Chevalier - A. Gheerbrant, *Dizionario dei simboli*, vol. II, *op. cit.*, p. 557.

sua morte e della sua resurrezione⁴⁸. Dioniso, del resto, significa “nato due volte”⁴⁹, “fanciullo dalla doppia porta” e “giovane figlio di Zeus”. A ciò si aggiunge l’epiteto di *trigonos*, che allude alla triplice nascita del dio greco: dal ventre di Semele, dalla coscia di Zeus e dalle membra dilaniate dei Titani⁵⁰. Una serie di circostanze che fanno pensare agli innesti mitici pagani nel mistero della trinità cristiana e che rendono Dioniso, in un certo senso, assimilabile della *figura Christi*.

Ciò che importa sottolineare è, comunque, il ricorsivo ripresentarsi delle tematiche del sangue, della morte e della rinascita, che tanto frequentemente si incontrano ne *Juego y teoría del duende*. Basti pensare, a titolo di esempio, ancora alla voce della *Niña de los Peines* descritta come «un fiotto di sangue»⁵¹ oppure alla definizione del *duende* non come abilità, ma come espressione «di sangue; di antichissima cultura, e, al contempo, di creazione in atto»⁵² e, ancora, al *duende* che «bisogna risvegliarlo nelle più recondite stanze del sangue»⁵³.

Forte è anche l’impronta, trasmutativa, rigenerativa e germinativa – di ascendenza dionisiaca – presente in più passaggi del testo lorchiano. Attributi che rimandano all’essenza vitalistica del dio greco. Se ne riportano alcuni tra i frammenti più significativi.

L’arrivo del *duende* presuppone sempre un cambiamento radicale di tutte le forme. Ai vecchi schemi dà sensazioni di freschezza completamente inedite, con una qualità di cosa appena creata, di miracolo, che giunge a generare un entusiasmo quasi religioso⁵⁴.

⁴⁸ Cfr. R. Graves, *I miti greci*, trad. it. di E. Morpurgo, Longanesi, Milano, 2012, p. 106.

⁴⁹ La duplice natura e la triplice rigenerazione di Dioniso compare in più fonti. Se ne citano alcune. «*Invoco Dioniso altisonante ed urlante, / primogenito dalla duplice natura, tre volte generato, bacchico sovrano*» (*Inni Orfici*, a cura di G. Faggin, *A Dioniso*, XXX, 1-3, Edizioni Āśram Vidyā, Roma, 2001, p. 89); «*[...] ineffabile orgiasta, trigenito, arcana prole di Zeus*» (*op. cit.*, *A Bacco triennale*, LII, 5, p. 137). L’epiteto “colui che ha due madri” – spesso conferito a Dioniso – ne sottolinea la doppia essenza mitica e ontologica.

⁵⁰ La triplice nascita del dio greco è esplicitamente citata da Filodemo, *De pietate*, 44. Per approfondimenti K. Kerényi, *Dioniso*, trad. it. di L. Del Como, Adelphi, Milano, 2010.

⁵¹ F. G. Lorca, *Gioco e teoria del duende*, *op. cit.*, p. 19.

⁵² *Op. cit.*, p. 13.

⁵³ *Op. cit.*, p. 15.

⁵⁴ *Op. cit.*, p. 19.

Tutte le arti sono capaci di *duende*, ma, naturalmente, è nella musica, nella danza, e nella poesia declamata ch'esso trova terreno migliore, visto che tutt'e tre hanno bisogno di un corpo vivo che le interpreti, poiché sono forme che nascono e muoiono in modo perpetuo ed innalzano i loro contorni sopra un presente preciso⁵⁵.

Dioniso è simile alle forme camaleontiche del *duende*: entrambi destinati a eterne albe e condannati a infiniti tramonti.

Ma torniamo ancora a Dioniso: dio immortale che muore. Una *contradictio in terminis* che, in quanto “figura della duplicità”⁵⁶, lo rende espressione di totalità. Infatti, se il ricorsivo alternarsi di dissoluzioni e risurrezioni lo riconduce al tema dell'incubazione, come morte simbolica – di cui si è parlato a lungo a proposito della catena etimologica prima e della sostanza mitologica poi che relazionano il *duende* ai Fauni, allo stato di *trance* e al sogno –, è anche vero che, in tale reiterata oscillazione, il dio greco riflette la dualità oppositiva della psiche. Tensione tra conscio e inconscio, tra tenebre e luce, tra Eros e Thanatos, tra vita e morte. Così intesa, allora, l'essenza dionisiaca risulta consustanziale all'anima stessa. Tesi, quest'ultima, avvalorata da Jung che rintraccia nel simbolismo cromatico tale affinità. In alchimia il colore dell'*aqua permanens* e dell'anima è il rosa, colore attribuito nell'antichità non solo a Venere, ma anche, appunto, a Dioniso⁵⁷.

In quest'ottica il dio greco dell'ebbrezza diventa motore della psiche. Forza esplosiva in potenza. Propulsore e detonatore, in perenne tensione tra polarità opposte, capace di accendere scintille e di infiammare vortici creativi e, anche, di mostrare all'ego il *Sé*.

Dioniso è *duende*.

Ma attenzione: a questo punto è utile fare una precisazione, onde evitare facili fraintendimenti, data la complessità e la multiformità della tematica trattata che, in quanto tale, sfugge a qualsiasi definizione o spiegazione esaustiva.

La sostanza dionisiaca del *duende* agisce sempre dall'interno, come germe vitale. Non è qualcosa che viene dall'esterno e che irrompe nella psiche dell'uomo. L'artista che *tiene duende* non è né un invasato, né un posseduto o un indemoniato. È, piuttosto, un risvegliato, capace di zittire *Chronos*

⁵⁵ *Op. cit.*, p. 20.

⁵⁶ Cfr. U. Curi, *Endiadi: figure della duplicità*, Feltrinelli, Milano, 200, p. 9.

⁵⁷ C. G. Jung, *Mysterium coniunctionis*, *op. cit.*, p. 317.

per lasciare il passo a *Kairos*⁵⁸, il padre di tutte le arti: dalla medicina alla guerra, dalla pittura alla scultura. *Kairos* è il dio semi-sconosciuto del tempo, divinizzazione del momento opportuno, che giunge covando (e torna ancora il tema dell'incubazione), nell'attesa paziente del lampo improvviso *aduenado*. Alberga nella psiche. È il padrone della qualità dell'attimo. Scavalcando i recinti quantitativi della misurazione cronologica, *Kairos* restituisce al tempo la sua anima sonora nel *cante* di Manuel Torre, la sua anima cromatica nelle tele e nelle acqueforti di Francisco Goya, la sua anima plastica nei corpi dei ballerini di flamenco, la sua anima guerriera nelle gesta dei *toreros* nell'arena.

La potenza dionisiaca del *duende*, dunque, non irrompe dall'esterno come il *kòmos* di Alcibiade nel *Simposio* di Platone. Non si mostra solo come carro festoso e avvinazzato. Ma è, soprattutto, ferita ebbra di dolore, sofferenza vicina alla morte. L'anima dionisiaca è linfa che agisce dall'interno. Questo perché è la *psyché*, cioè l'anima, a possedere *duende* e non il contrario. Non è un *duende*, sia esso Dioniso o un qualsiasi altro spirito straniero, a impossessarsi dell'anima.

Chiarito questo passaggio cruciale è possibile tornare al testo di García Lorca che, in un solo, ma esemplare, passaggio, colloca il *duende*, geneticamente e archetipicamente, all'interno della ricca costellazione simbolica dionisiaca.

Questo «potere misterioso che tutti sentono e nessun filosofo spiega» è, insomma, lo spirito della Terra, lo stesso *duende* che infiammò il cuore di Nietzsche, il quale lo cercava nelle sue forme esteriori sul ponte di Rialto o nella musica di Bizet, senza trovarlo e senza sapere che il *duende* che egli inseguiva aveva spiccato un salto dai misteri greci alle ballerine di Cadice o al dionisiaco grido strozzato della *seguriya* di Silverio⁵⁹.

Il *duende* si esprime qui nella *seguriya*: il palo forse più intenso e oscuro del flamenco. *Baile* in cui la corporeità si sposa con la musica. Carne e *cante* traggono entrambi nutrimento e vigore dal magma inconscio, incuranti di una qualsivoglia rigidità normativa. Il flamenco, perciò, è una danza

⁵⁸ *Kairos* è la *facies* qualitativa del tempo, a differenza di *Chronos* che ne rappresenta l'aspetto quantitativo. Sui diversi volti del tempo cfr. A. Zaccaria Ruggiu, *Le forme del tempo. Aion Chronos Kairos*, Il Poligrafico, Milano, 2006.

⁵⁹ F. G. Lorca, *Gioco e teoria del duende*, op. cit., p.13.

solitaria, spesso improvvisata. Ogni gesto sembra appellarsi alla Terra, ai visceri di fango della Grande Madre. E ogni movimento – sia esso di gambe o di braccia, di piedi o di mani – pare ricondurre la potenza invisibile, ma esplosiva, delle forze telluriche, a una coreutica sacra, che è anche preghiera di totalità. Il distacco dai dettami tecnici, di fatto, non esclude la presenza di una precisa gestualità rituale. Ciascun movimento nel flamenco è pregno di valore simbolico. Basti pensare al *taconeo* o allo *zapateado* con cui la *bailaora* introduce il *cante*. *Llamada* sonora, a ritmo di tacchi. Movimento di gambe, che invoca il *duende*, che «monta dentro la pianta dei piedi»⁶⁰, traendo forza dalla radice profonda della *psyché*. Energia che sale, avvitandosi lungo il corpo della ballerina, a mo' di spirale, come il serpente dell'Eden. L'ofide primigenio metaforicamente striscia, a suon di nacchere e a ritmo di *braceo*, sulla *silhouette* della *bailaora*: perno della spirale danzante e metafora della complessità dell'Essere.

Proprio sul tema della spirale vale la pena soffermarsi in quanto figura simbolica della totalità ed espressione archetipica del *Sè*. È un motivo ricorrente nel flamenco e presenta numerose affinità con il *duende*. L'andamento roteante del corpo della ballerina «richiama l'evoluzione di una forza, di uno stato»⁶¹ come «l'arrivo del *duende*» che, dice García Lorca, «presuppone sempre un cambiamento radicale di tutte le forme»⁶² ed è espressione «di creazione in atto»⁶³. Allo stesso modo, il movimento di andata e ritorno del busto della *bailaora* disegna una linea spiraleforme potenzialmente infinita, in continuo divenire. La dinamica corporea diventa così espressione coreutica dell'unione tra Terra e Cielo, tra materia e spirito. Ed è anche espressione drammaturgica di *kalpa* e *pralaya*, cioè dell'alternarsi dell'evoluzione e dell'involuzione dell'universo nella cosmologia induista. Dinamismo che spezza la linearità del tempo, riconducendolo alla ciclicità originaria, in cui la morte, non più tabù, è preludio di una nuova resurrezione: rinascita ontologica dell'Essere trasformato e rigenerato. Di questo messaggio si fa portavoce il flamenco: «rotazione di creazione»⁶⁴: dalla base dei tacchi sino alla punta dell'ultima estremità delle dita protese verso

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ *Spirale* in J. Chevalier - A. Gheerbrant, *Dizionario dei simboli*, vol II, *op. cit.*, p. 420.

⁶² F. G. Lorca, *Gioco e teoria del duende*, *op. cit.*, p.19.

⁶³ *Op. cit.*, p. 13.

⁶⁴ *Spirale* in J. Chevalier - A. Gheerbrant, *Dizionario dei simboli*, vol II, *op. cit.*, p. 420.

l'alto. In questo senso l'affresco gestuale tracciato dal corpo della ballerina di flamenco è come se riaccendesse e rinsaldasse l'alleanza tra microcosmo e macrocosmo.

Per questo il flamenco è *duende*. È *Seele* (anima), per usare nuovamente le parole di Jung, cioè qualcosa di «“mosso”, “cangiante”, [...] di simile a una farfalla [...], che svolazza ebbra di fiore in fiore»⁶⁵ senza smarrire l'intima dimora del *Sè*. Nel *baile*, nel *cante* – e in tutta l'arte – l'anima, nell'assumere forme diverse, non vaga «di lontananza in lontananza, di trasformazione in trasformazione»⁶⁶ lontano dal centro archetipico del *Sé*. Anzi: aderisce simultaneamente – nel perenne moto tra lo spazio terrestre e quello astrale – tanto alle lontananze cosmiche quanto alle intime profondità dell'Essere. Citando Klages, nell'anima

[...] si appartengono reciprocamente e polarmente spazio e luogo, lontananza e vicinanza, cielo e terra, vagare e restare, periferia e centro. Separato dal moto del firmamento, l'elemento tellurico si dissecca, mentre l'elemento sidereo si dilegua se non è ancorato al nocciolo della terra⁶⁷.

L'assolo corporeo del flamenco risveglia anche, e parallelamente, un ricco immaginario erotico, connesso alla Luna e alla fertilità vulvare femminile⁶⁸, grembo di ogni morte e di ogni rinascita. Una femminilità che non teme le rughe e la vecchiaia, proprio perché si colloca nella dimensione selenica del tempo. Per questo le *bailaoras de flamenco* sono così distanti dai canoni mediatici della bellezza. Non sono quasi mai né giovani né esili. Sono spesso donne mature, con corpi formosi e gambe robuste, capaci di far tremare la terra con energiche sequenze di *escobilla*⁶⁹. A suon di tacco-punta risvegliano l'anima lunare del *duende*, che non teme né vecchiaia né morte. Anzi, venera entrambe. E di entrambe si disseta e se ne nutre.

⁶⁵ C. G. Jung, *Gli archetipi dell'inconscio collettivo*, trad. it. di S. Schanzer e A. Vitolo, Bollati Boringhieri, Torino, 2002, p.p. 46-47.

⁶⁶ L. Klages, *Dell'eros cosmogonico*, *op. cit.*, p. 128.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ Cfr. *Spirale* in J. Chevalier - A. Gheerbrant, *Dizionario dei simboli*, vol II, p. 421.

⁶⁹ È uno dei passi del flamenco.

Federico García Lorca ne “La luna y la muerte” ricuce la catena isomorfica femminile-luna-vecchiaia-morte, a cui si è fatto riferimento. Si riportano i versi più significativi della lirica.

La luna tiene dientes de marfil.

¡Qué vieja y triste asoma!

Están los cauces secos,
los campos sin verdes
y los árboles mustios
sin nidos y sin hojas.

Doña muerte, arrugada,
pasea por sauzales
con su absurdo cortejo
de ilusiones remotas⁷⁰.

[...]

La luna le ha comprado
pinturas a la Muerte.

En sta noche turbia
¡está la luna loca!⁷¹

[...]

La tematica della morte invita a riprendere il filo mitologico del discorso, lasciato provvisoriamente in sospeso. Ma è utile, prima, effettuare una breve sintesi del percorso etimologico-simbolico sinora seguito, al fine di semplificare e rendere più chiaro l’evolversi del complicato intreccio simbolico. I Satiri greci fanno parte della medesima costellazione archetipica dei Fauni romani, che, a loro volta, sono imparentati mitologicamente con gli Incubi e le Succube, a cui – interpretando una nota di Nebrija, riportata da Corominas nel *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico* – può

⁷⁰ F. G. Lorca, “La luna e la morte”, vv. 1-10, in *Poesie*, Newton Compton Editori, Roma, 1986, pp. 210-211. [*La luna ha denti d’avorio. / E come spunta vecchia triste! / I letti dei fiumi sono secchi, / i campi senza il verde / e gli alberi appassiti / senza nidi e senza foglie. / Donna morte, tutta rughe, / se ne va tra i salici / con un corteo assurdo / di illusioni inverosimili*].

⁷¹ *Ibidem*, vv. 15-18. [*La luna ha acquistato / dipinti dalla Morte. / Ma com’è pazza la luna / in questa notte scura*].

essere ricondotta l'espressione *duen de casa*, tradotta dall'umanista spagnolo, con *incubus*, *succubus*.

Si è visto che i Satiri sono compagni sia di Dioniso sia di Pan.

Di Dioniso si è parlato a lungo. Ora, si concentrerà l'attenzione su Pan che – oltre a condividere con le figure mitologiche finora esaminate l'aspetto selvaggio, le pulsioni istintive, la fertilità, l'inclinazione erotica e la veggenza – è l'unico dio del Pantheon greco a morire⁷². Si centerà, pertanto, la riflessione sulla morte. Tematica che, come si è avuto modo più volte di appurare, è costantemente presente nel *duende*. García Lorca avverte fortemente la presenza della morte nella sua terra: la Spagna. Paese che lui dice essere da sempre, costitutivamente e sistematicamente «aperto alla morte»⁷³. Per questo, prima di procedere nel parallelismo tra Pan e *duende*, è opportuno fare una serie di precisazioni.

Secondo il poeta andaluso, se si vuole parlare di autentica arte e non di tecnicismo formale o di citazionismo accademico, si possono individuare tre diverse modalità d'ispirazione artistica: la *musa*, l'*angelo* e il *duende*. Si riporta un breve, ma eloquente, brano tratto dal testo di riferimento.

Tutte le arti, e anche i paesi, sono capaci di *duende*, di angelo e di musa, e così come la Germania ha, salvo eccezioni, la musa, e l'Italia ha permanentemente l'angelo, la Spagna è in ogni tempo mossa dal *duende*. In quanto paese di musica e di danze millenarie ove il *duende* sprema i limoni all'alba, e in quanto paese di morte. In quanto paese aperto alla morte⁷⁴.

⁷² «Pan è il solo dio che sia morto nei nostri tempi. La notizia della sua morte giunse all'orecchio di un certo Tamo, marinaio su una nave diretta in Italia. Una voce divina gridò dal di là del mare: "Tamo, quando raggiungerai Palodi, annuncia a tutti che il grande dio Pan è morto!" Così fece Tamo e la notizia della morte di Pan fu accolta con gemiti e lamenti» (R. Graves, *I miti greci*, op. cit., p. 90). Cfr. anche Plutarco, *Perché gli oracoli tacciono*, 17.

⁷³ F. G. Lorca, *Gioco e teoria del duende*, op. cit., p. 21.

⁷⁴ *Ibidem*.

Lorca, pur premettendo che tutte le nazioni e gli artisti «sono capaci di *duende*»⁷⁵, ne rileva la forte presenza nel sentire iberico. Il legame Spagna-*duende*, dunque, pur non essendo esclusivo, costituisce, di fatto, nell'ottica dell'autore andaluso, una costante della creatività della sua patria, sino a diventarne il tratto distintivo.

Ma quali sono le diversità sostanziali tra i tre modelli? E quali le loro caratteristiche?

Le differenze risiedono *primum* nel rapporto tra soggetto e oggetto, *deinde* nella fonte d'ispirazione. Il rapporto soggetto-oggetto nell'angelo e nella musa risulta – secondo la prospettiva lorchiana – sin dal suo *incipit*, fortemente lacerato poiché si gioca essenzialmente nella dimensione spirituale e razionale. Ed è in tale dimensione che nasce l'ispirazione.

Si interpreterà ora il breve passo del poeta spagnolo, citando, a mo' d'esempio, artisti che hanno lasciato traccia profonda nella storia dell'arte europea. E questo allo scopo di rinvenire nelle loro opere il *tócco* o dell'angelo o della musa o del *duende*.

Si partirà dall'angelo. Con esso l'ispirazione scaturisce dalla *vocazione*⁷⁶: «L'angelo guida e dona come san Raffaele, difende e ripara come san Michele, annuncia e avverte come san Gabriele»⁷⁷. Agisce dall'alto per ordine della Divina Provvidenza e si rivela nell'opera dell'artista disposto a riconoscere, ad ascoltare e ad accogliere la voce dell'invisibile. È evidente in tale contesto la separazione tra soggetto, che riceve, e oggetto, che elargisce dal di fuori, soddisfacendo l'attesa paziente dell'illuminazione celeste. L'angelo prodiga creatività dalle vette dello spirito: « [...] abbaglia, ma vola oltre la testa dell'uomo, è al di sopra, diffonde la sua grazia, e l'uomo senza alcuno sforzo realizza la sua opera, o il suo incanto o la sua danza»⁷⁸. La vocazione angelica è, dunque, un dono divino, che ritrova la sua unità psichica nel *sentimento personale* religioso e devoto, che García Lorca rintraccia nell'Italia cattolica. Di fatto, in tutta la storia dell'arte italiana è evidente il riferimento angelico e cristologico sia nella pittura che nella scultura. Basti pensare ai soggetti dell'iconologia sacra di Cimabue e di Giotto, alle crocifissioni di Antonello da Messina e di Lorenzo Lotto, sino ad arrivare alle Madonne di Raffaello, alle *Pietà* di Michelangelo e ai Santi scolpiti in ombre di luce dalle pennellate tormentate di Caravaggio. Però ne *L'estasi di San*

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ Cfr. G. Ferracuti, *Federico García Lorca. Gioco e teoria del duende* in "Mediterránea on line", *op. cit.*, p. 9.

⁷⁷ F. G. Lorca, *Gioco e teoria del duende*, *op. cit.*, p. 14.

⁷⁸ *Ibidem*.

Francesco, ne *Il martirio di San Matteo*, ne *La conversione di San Paolo*, ne *La crocifissione di San Pietro*, in *Santa Caterina di Alessandria* i Santi si caricano del peso dello spasmo creativo dell'artista. È qui che risiede l'impronta rivoluzionaria di Caravaggio. In lui l'angelo cala le sue ali nel cuore lacerato dell'uomo e la vocazione non giunge solo dal Cielo. Discende dall'alto e, contemporaneamente, affiora dal sentimento personale, privato, intimo dell'uomo. Diviene così tormento, struggimento, calvario interiore. È *duende* perché nasce da un sodalizio profondo di anima e corpo. Così come è *duende*, in poesia, *die blaue Blume*⁷⁹ di Novalis. Azzurro onirico, metafisico, di notte e di buio, capace di accendere "gli occhi di spirito" del poeta e di appagare la sua sete d'infinito. Azzurro come metafora archetipica del *Sé*: calice turchino, fonte d'ispirazione, quintessenza intuitiva, affermazione di vita, calco uterino, evocazione di continue rinascite e celebrazione di infiniti rinnovamenti.

Quando, invece, la croce e la vocazione angelica si impossessano dello sguardo in senso egoico non si può più parlare di *duende*, ma solo di celebrazione autoreferenziale della disperazione umana. È ciò che accade all'anima romantica dell'ultimo Settecento e del primo Ottocento, in ambito questa volta nordico. Ne è esempio *Mare polare* (1822) di Caspar David Friedrich, dove il paesaggio marino e la nave alla deriva vengono investiti dallo struggimento dello sguardo saturnino dell'autore: la natura diventa così specchio dell'inquietudine umana. L'estetica romantica è densa di esempi analoghi. Molte le testimonianze che valicano i confini italiani: dall'inglese William Turner al francese Théodore Géricault sino ad arrivare a *Il bacio*, famosissimo dipinto dell'italiano Francesco Hayez. Tutti esempi accomunati dall'impronta incisiva del sentimento dell'artista, oramai privo di qualsiasi riferimento e vocazione superiore. Un'assenza che imbeve lo stile, la composizione, la plasticità, i cromatismi delle tele, delle sculture, dei versi. In questo contesto

⁷⁹ Novalis parla del fiore azzurro nel romanzo incompiuto *Heinrich von Ofterdingen*. Il fiore azzurro evoca la *vis* intuitiva insita nella poesia e allude alla possibilità di comprendere l'Infinito attraverso i sogni. Al protagonista, un Minnesänger, appare di notte, in sogno per l'appunto, una donna. È una fanciulla. Lo invita a intraprendere un lungo viaggio nell'Oriente preistorico, alla ricerca di un misterioso fiore turchino. In tale visione è chiaro l'invito onirico a seguire il richiamo oscuro della notte inconscia. Lusinga femminile che giunge dalle tenebre e che esorta l'eroe a cercare la terra perduta: l'Oriente arcaico, dove mitologia e magia, fisica e metafisica convivono ed è dato vedere con sguardo cristallino. «[...] *aber die blaue Blume sehn ich mich zu erblicken*» (Novalis, *Heinrich von Ofterdingen*, Wien, 1827, p. 23) scrive Novalis per sottolineare il potenziale conoscitivo e veggente del suo *blaue Blume*, assunto a emblema e simbolo del Romanticismo non solo tedesco. Nel fiore azzurro intelletto e sentimento convivono, sino a fondersi. Nel suo calice fermenta l'energia primordiale, rendendolo alambiccato iniziatico e fonte di ciclici rinnovamenti. Potenza trasmutativa che gli è conferita anche dal luogo in cui nasce e cresce: il giardino dell'Eden.

ormai l'angelo è precipitato nella realtà straziata di un uomo che ha confinato l'Infinito nell'angustia dei recinti esistenziali terrestri, desacralizzati e secolarizzati.

Anche la musa, come l'angelo, agisce dall'esterno. Lo spiega così García Lorca:

La musa detta e in alcune occasioni sussurra. Può relativamente poco, perché è ormai lontana e così stanca (io l'ho vista due volte) che hanno dovuto metterle mezzo cuore di marmo. I poeti della musa odono voci e non sanno dove, ma essi appartengono alla musa che li anima e a volte se li mangia, come nel caso di Apollinaire, grande poeta distrutto dall'orribile musa con cui lo dipinse il divino angelico Rousseau⁸⁰.

Risulta chiaro che, anche in questo caso, l'ispirazione nasce dal di fuori, ma procede in modo sostanzialmente diverso rispetto alla vocazione angelica. Con la musa il lampo creativo proviene da una dimensione teorica, astratta, in cui prevale, al posto del sentimento, l'aspetto formale, razionale, ordinatore dello spirito. La musa orienta la *vis* creativa dell'artista, dettando regole, metriche, misure e proporzioni.

La musa risveglia l'intelligenza, reca paesaggi di colonne e falso sapore di alloro, e l'intelligenza è molte volte nemica della poesia, perché limita troppo, perché innalza il poeta su un trono di taglienti spigoli, e gli fa dimenticare che d'improvviso lo possono divorare le formiche, o che gli può cadere sulla testa una grande aragosta di arsenico, contro la quale nulla possono le muse che vivono nei monocli o nella rosa di tiepida lacca del salotto⁸¹.

È evidente il riferimento all'estetica classica⁸², il cui interesse crebbe nella seconda metà del XVIII secolo in Germania con la pubblicazione de *Geschichte der Kunst des Altertums* di Winckelmann, riferimento teorico di tutto il Neoclassicismo. L'interesse dell'archeologo alemanno per l'arte greca

⁸⁰ F. G. Lorca, *Gioco e teoria del duende*, op. cit., p. 15.

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² Cfr. G. Ferracuti, *Federico García Lorca. Gioco e teoria del duende* in "Mediterránea on line", op. cit., p. 15.

e romana si diffuse non solo in terra tedesca. Gli ideali estetici di armonia, equilibrio e misura della classicità, si ritrovano, ad esempio, in Francia nelle tele di Jacques-Louis David che glorificò le vicende rivoluzionarie – come, per esempio, *La morte di Marat*, beatificazione laica del sacrificio di un rivoluzionario – e i successi napoleonici. Si pensi a *Il Primo Console supera le Alpi al Gran San Bernardo* e a *L'incoronazione di Napoleone*. Entrambe le opere ben esprimono l'apoteosi politica di un eroe, celebrata appellandosi a soggetti mitologici antichi e a dettami stilistico-formali classici. Si ricorda che García Lorca associa, nel breve passo preso in esame, la musa al sentire germanico. Di ciò si trova certamente testimonianza nella storia dell'arte, anche se non *in toto*. Se da un lato, infatti, si sono indubbiamente ispirati alla musa molti artisti dell'area tedesca, dall'altro è altresì vero che è possibile rintracciare la sua presenza in altri ambiti territoriali e culturali.

Per restare nel contesto teutonico, sono stati certamente guidati dalla musa i ritratti e gli affreschi di Raphael Mengs, stretto amico peraltro di Winckelmann. Basti pensare, tra le sue numerose opere, al *Parnaso* – commissionato al pittore tedesco da Alessandro Albani – o ad *Apollo*, in cui lo stesso cardinale era ritratto nelle sembianze del dio greco allo scopo di promuoverne l'immagine di protettore delle arti. In tale contesto pare avesse ragione André Chénier quando affermava che tutto il Neoclassicismo settecentesco “su pensieri nuovi faceva versi antichi”. A questo proposito non c'è da stupirsi che il poeta francese venisse ghigliottinato durante la Rivoluzione Francese: affermazioni di questo genere scaturivano da una profonda ed evidente diffidenza nei riguardi delle scelte estetiche di potere.

Ma la musa, con le sue aspirazioni di proporzione, di ordine e di armonia, ha saputo guardare simultaneamente in due altre direzioni: da un lato alla classicità greca di Fidia e di Lisippo e dall'altro ai maestri del Rinascimento italiano: dal *Parnaso* della Stanza della Signatura di Raffaello all'*Apollo e Dafne* del Bernini. Tuttavia, il legame che intrattiene la musa con l'arte dei secoli XV e XVI risulta essere, senza dubbio, più superficiale che sostanziale. Il Neoclassicismo, infatti, libera lo stile e le forme dalle potenti radici simboliche ermetiche ed esoteriche rinascimentali. L'ispirazione della musa è presente, invece, sino al midollo, nelle simmetrie e nelle proporzioni, rigorosamente calcolate e

teoricamente calibrate, delle ville venete di Andrea Palladio e nelle architetture – Chiswick House, York Assembly Rooms, per esempio – di Richard Boyle.

È evidente che nella musa l'unità psichica si compie nella *sfera dell'ideale*, di cui l'*Uomo vitruviano* ne è massima espressione artistica. Manifesto dell'Umanesimo e ode all'armonia, il disegno leonardesco è esemplificazione grafica dell'uomo come misura di tutte le cose. In Leonardo però la perfezione umana era inscritta in geometrie simboliche di Terra e di Cielo. Eppure, nonostante ciò, l'*Uomo vitruviano* sarà anche il preludio dell'annegamento razionale dell'anima e dello spirito, entrambi soffocati nelle certezze positiviste e scientiste ottocentesche. Il clima storico e culturale del XIX secolo si allontana, infatti, radicalmente dagli orizzonti simbolici delle geometrie sacre. Il quadrato e il cerchio smarriscono le loro radici archetipiche per diventare pure forme euclidee, rappresentazioni astratte, frutto di rapporti rigorosi, definitivamente depredati dei misteri dei numeri pitagorici.

Da quanto sopra espresso è palese che sia l'angelo che la musa fuoriescono dai confini geografici – l'Italia per il primo e la Germania per la seconda – orientativamente assegnati loro da Federico García Lorca. Ma ciò che conta per entrambi – lo si ribadisce ancora una volta – è lo scollamento tra soggetto e oggetto da un lato e l'*input* sempre esterno della fonte d'ispirazione: dall'alto per via vocazionale nell'angelo, dall'intelletto per via razionale, teorica, proporzionale e matematica nella musa.

Il *duende*, invece, origina nell'interiorità, irrompe dalla profondità sanguigna della carne e della psiche. Nasce – se letto alla luce della psicoanalisi analitica – nello scontro-incontro delle polarità intime del *Sé*. Lì nella dimora dell'Essere, s'ingaggia un corpo a corpo in cui, dice Lorca: «Ogni uomo, ogni artista, si chiami Nietzsche o Cézanne, sale ogni gradino della torre della sua perfezione al prezzo della lotta che sostiene con il proprio *duende*»⁸³, a costo della ferita e della morte.

⁸³ F. G. Lorca, *Gioco e teoria del duende*, op. cit., p. 14.

La tematica della morte ci riconduce al Pántheon greco. E precisamente a Pan, il solo dio morto, figlio di Ermete⁸⁴. Torna, dunque, il mito. E con esso Pan, figura mercuriale nel «suo duplice meraviglioso significato di argento vivo e di anima del mondo, accompagnato dal Sole, ossia l'oro, e dalla Luna, che rappresenta l'argento»⁸⁵. In alchimia l'*Argentum vivum* celebra la *coniunctio*, la copulazione mitico-rituale⁸⁶ tra il Sole di vita e la *Doña muerte*, la Luna della lirica “La luna y la muerte” di Lorca. Pan, in quest'ottica, diviene simbolo di totalità psichica, come il significato del suo nome: *tutto*. Epiteto che gli fu assegnato dagli dèi per la sua affinità con il cosmo: il Grande Tutto⁸⁷ appunto. In Pan, allora, macrocosmo e microcosmo trovano la loro sintesi suprema. Nel dio greco il moto ciclico dei corpi astrali si riflette nelle sfere interiori della psiche, dove la convivenza ossimorica di vita e morte ricomponde l'unità originaria, nella quale coesistono gli opposti e dove, nella *complexio oppositorum*, fermenta la linfa della resurrezione.

Potenze che siete in me, cantate inni all'Uno e al Tutto: cantate all'unisono con la mia volontà, voi tutte, potenze che siete in me⁸⁸.

Nel *duende*, insomma, a differenza dell'angelo e della musa nei quali è fortemente accentuato l'aspetto egoico – sbilanciato sul sentimento nel primo caso e sul piano logico-formale nel secondo – l'alterità è compresa nell'identità. Ne emerge un'estetica della totalità, dell'opulenza, dell'abbondanza, dai tratti baroccheggianti, in cui la vita non teme di affrontare la morte. Come nella *corrida de toros*⁸⁹: drammatizzazione del sacrificio dell'io. Nell'arena il *duende* si esprime, infatti, non solo nel combattimento spettacolare tra il toro e il torero, ma pure, e soprattutto, nel

⁸⁴ Cfr. R. Graves, *I miti greci*, op. cit., p. 89.

⁸⁵ C. G. Jung, *Studi sull'alchimia*, op. cit., p. 162.

⁸⁶ Cfr. *ibidem*.

⁸⁷ Cfr. *Pan* in J. Chevalier - A. Gheerbrant, *Dizionario dei simboli*, voll. II, op. cit., p. 181.

⁸⁸ *Corpus Hermeticum*, trad. it., a cura di V. Schiavone, Bur, Milano, 2001, p. 249.

⁸⁹ Sul dibattito animalista non si entrerà nel merito. Lo scopo essenziale di questo saggio, infatti, è piuttosto quello di mettere in luce le dinamiche mitiche e simboliche che stanno alla base della *corrida*, addotta, in *Juego y teoría del duende*, come esempio di espressione *aduenada*.

metaforico braccio di ferro tra la potenza del *Sé* e le durezza dell'ego. Rigidità egoica che si manifesta anche, e in parte, nelle proteste, oggi tanto diffuse, contro la tauromachia. Polemiche spesso alimentate da giudizi superficiali, da morali bonificate dagli istinti, da etiche vergini di secrezioni. Opinioni che non tengono conto della complessità del rituale della *corrida de toros*. Critiche spesso bloccate e soffocate da sentimenti pallidi e anemici, che identificano nel sangue solo ombre di morte, perdendo di vista le scie di vita in esso comprese e contenute. Ombre e scie che, invece, nel campo di battaglia – battuto tanto dal toro quanto dal torero – convivono e si sfiorano, s'intersecano e si mischiano. Nel *juego de toros* il *duende* combatte l'ego con muscoli gonfi, tendini tesi «e non arriva se non vede una possibilità di morte»⁹⁰. È per questo che, nel *duende*, l'unificazione psichica si consuma nella carne viva – dell'uomo come dell'animale – e nel totale interscambio simbolico tra oggetto e soggetto.

Per chiarire meglio l'inversione simbolica – che ben si esprime nella fluida e reciproca antifrasi tra Eros e Thanatos e nelle dinamiche psichiche tra ego e *Sé* – si ricorrerà, ancora una volta, all'esempio della *corrida*. Nella tauromachia, infatti, affiora un ricco immaginario mitologico. Si pensi al toro che, nella tradizione greca, è personificato dal Minotauro⁹¹. Il mostro cretese, con corpo umano e testa taurina, impedisce a chiunque di avvicinarsi al centro del labirinto di Cnosso, contraltare ed espressione plastico-architettonica della totalità del *Sé*. Solo Teseo ci riuscirà. Ma a due condizioni.

La prima è quella di farsi guidare dal filo di Arianna. Presupposto che, se letto simbolicamente, avverte che le logiche egoiche, da sole, non sono in grado né di liberare il labirinto dai mostri di paure né di raggiungere il cuore pulsante del *Sé*. Il maschile (Teseo), solo se orientato dal cordone ombelicale inconscio del femminile (Arianna), può raggiungere il nucleo del labirinto e, dunque, il corrispettivo psichico del *Sé*, espressione di totalità e di equilibrio degli opposti. Ma ciò vale anche per il contrario. Il femminile (Arianna) può avanzare nel dedalo psichico unicamente affidando i fili dei propri messaggi inconsci alla guida coscienziale del maschile (Teseo). Fili e messaggi di cui i sogni sono gravidi: García Lorca certamente lo sapeva: lo testimoniano le sue note e assidue frequentazioni surrealiste.

⁹⁰ F. G. Lorca, *Gioco e teoria del duende*, op. cit., p. 25.

⁹¹ Cfr. *Toro* in J. Chevalier - A. Gheerbrant, *Dizionario dei simboli*, vol II, op. cit., p. 477.

La seconda condizione per riuscire a inoltrarsi nel labirinto – sia mitico che del *Sé* – è quella di uccidere il mostro. Occorre fare un sacrificio: *săcrum-fĭcium*, *săcrum-făcere*⁹², cioè “rendere sacro”. Azione sacra che si compie non solo nel combattimento e nell’uccisione della vittima sacrificale, ma anche nella messa in scena della morte simbolica. Nel martirio consumato nell’arena si realizza, pertanto, una sorta di drammatizzazione psichica, capace di innescare una rinascita. Resurrezione che, nel caso della corrida come in quello del mito del Minotauro, si ottiene per mezzo dello spargimento del sangue: linfa fertile e liquido vitale per eccellenza.

Tutto quanto sinora espresso è ulteriormente avvalorato dal fatto che il toro nella mitologia greca è assimilato a Dioniso⁹³, sovente rappresentato con corna taurine. Nei riti dionisiaci, infatti, i tori erano le vittime prescelte per i sacrifici in onore del dio. Al sacrificio seguiva il consumo delle carni e del sangue: rituale attraverso il quale gli officianti introiettavano simbolicamente la potenza, la fertilità e la prolificità, di cui il toro era espressione, per farla poi rivivere (e risorgere) nei loro corpi. Evidentemente non si trattava solo di trasfusione di vita attraverso il sacrificio, ma anche di enfaticizzazione della morte, intesa in tale contesto come datrice di vita. Rituale pagano che ricorda il sacramento eucaristico. L’ingestione del corpo e del sangue di Cristo, attraverso la comunione, dona forza ed energia vitali, come testimoniato dal Vangelo di Giovanni: «Chi mangia la mia carne e beve il mio sangue ha la vita eterna e io lo resusciterò nell’ultimo giorno»⁹⁴.

Nel *duende*, e nelle mitologie del sangue da esso evocate, si libera perciò un vitalismo che aderisce alla carne viva del modo e che colma le distanze imposte dall’angelo e dalla musa.

Nel *duende*, infatti, si libera un’energia spinta all’ennesima potenza, in cui il corpo aderisce al mito e, attraverso di esso, combacia con lo spirito. La geografia corporea diventa così lo spazio scenografico in cui si muovono e combattono gli archetipi della psiche. Una lotta, feroce e crudele, in cui distruzione e sacrificio forgiavano, plasmano, creano. «Al *duende* piacciono i bordi del pozzo in lotta aperta con il creatore»⁹⁵ e «si incarica di far soffrire, per mezzo del dramma delle forme vive»⁹⁶.

⁹² Cfr. *Sacrificio*, M. Cortellazzo, P. Zolli, *Il nuovo etimologico*, Zanichelli, Milano, 2008, p. 1424.

⁹³ Cfr. *Dioniso* in J. Chevalier - A. Gheerbrant, *Dizionario dei simboli*, vol I, *op. cit.*, p. 388.

⁹⁴ *Gv.* 6:54.

⁹⁵ F. G. Lorca, *Gioco e teoria del duende*, *op. cit.*, p. 25.

⁹⁶ *Op. cit.*, p. 27.

Il *duende*, in sostanza, si manifesta e irrompe sempre attraverso il candore arcano del sacrificio. Una purezza colma di odore di sangue e prena del sapore della carne lacerata, come nella «liturgia della corrida, autentico dramma religioso, dove, al pari della messa, si adora e si sacrifica un dio»⁹⁷.

⁹⁷ *Ibidem.*

Culla e sepolcro: la doppia dimora del *duende*

«Laggiù è l'isola dei sepolcri, la silenziosa; laggiù sono anche gli avelli della mia giovinezza. Là voglio portare una corona sempreverde della vita». Con questa decisione nel cuore attraversai il mare⁹⁸.

Friedrich Nietzsche

La tematica della morte, consustanziale tanto alla vita quanto al *duende*, riporta il discorso alla doppia radice del vocabolo. Fino a questo momento si è seguito un percorso di carattere mitico-etimologico che ha preso avvio dalla traduzione di Nebrija, segnalata in nota da Corominas nel suo *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*.

Ora si focalizzerà l'attenzione sulla ricostruzione linguistica effettuata da Sebastián de Covarrubias, autore del *Tesoro de la lengua castellana o española*, pubblicato nel 1611. Il lessicografo spagnolo fa risalire la parola *duende* all'espressione *duen de casa* abbreviazione, a sua volta, della locuzione *dueño de casa*, con il significato di “padrone di casa”. Si metterà, inoltre, in relazione tale interpretazione con la traccia d'uso più antica del termine che risale al 1200, con il quale si designava una sorta di folletto⁹⁹.

A tale scopo è utile riportare, *in primis*, la definizione di *duende* di Covarrubias.

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

⁹⁸ F. Nietzsche, “Il canto dei sepolcri”, in *Così parlò Zarathustra. Un libro per tutti e per nessuno*, trad. it. di M. Montanari, Adelphi, Milano, 2011, p. 125.

⁹⁹ Cfr. G. Ferracuti, *Federico García Lorca. Gioco e teoria del duende* in “Mediterránea on line”, *op. cit.*, p. 1n.

razones se dijeron trasgos, vel quasi tarasgos o tarascos, del verbo $\delta\rho\alpha\sigma\sigma\omega$, perturbo, molestiam affero, per syncopem factum ex $\tau\alpha\rho\alpha\sigma\sigma\omega$, et τ in θ mutata¹⁰⁰.

In seconda battuta, è opportuno trascrivere la spiegazione contenuta alla voce *duende* nel *Diccionario de la academia española*, scritto da Vicente González Arnao nella prima metà del XIX secolo.

Espíritu que el vulgo cree que habita en alguna casas y travesea, causando en ellas ruidos y estruendos. Lemures, larvae. [...] Parecer un duende, andar como un duende. [...] Se dice del que se aparece en los parages donde no se le esperaba. // Tener duende. [...] Traer en la imaginacion alguna especie que inquieta [...]¹⁰¹.

Emerge, con evidenza, la familiarità del *duende* sia con i lemuri sia con la *tarasque*, la cui radice *taras-gos* o *taras-cos*, accostata al verbo “perturbare”, fa pensare più al leggendario mostro provenzale che ai taraschi, popolazione messicana indigena devota al Dio Sole Taras. A questo punto è, comunque, interessante mettere in evidenza come entrambe le creature mitologiche – i lemuri da un lato e la *tarasque* dall’altra – possano essere ricondotte alla *facies* bifronte della morte. Una relazione – e pure un intreccio – che assume connotazioni e sfumature del tutto particolari, a seconda della specificità dei casi.

Il *volto protettivo della morte* si esprime nella *tarasque*. Mostro devastatore temuto, secondo la tradizione, in tutta la terra di Provenza in quanto messaggero di lutti, di tragedie e di sciagure.

¹⁰⁰ S. de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, op. cit., s. v. [È uno di quelli spiriti caduti con Lucifero. Alcuni precipitarono nel profondo, altri restarono nella regione del cielo e altri ancora sulla superficie della terra, secondo quanto si crede comunemente. Sono soliti mostrarsi all’improvviso dentro le case, nelle montagne e nelle grotte, assumendo corpi fantastici e spaventando con le loro apparizioni; per questa ragione furono detti *trasgos*, ovvero quasi *tarasgos* o *tarascos*, dal verbo perturbare, molestare, derivato per sincope da *tarasso*, mutando la *t* in *th*]. Libera traduzione dell’autrice. Cfr. anche G. Ferracuti, *Federico García Lorca. Gioco e teoria del duende* in “Mediterranea on line”, op. cit., p. 2.

¹⁰¹ V. G. Arnao, *Diccionario de la Academia Española. Edicion abreviada por D. V. Gonzalez Arnao, de la última hecha en Madrid en 1822*, Real Academia Española, Madrid, 1826, s. v. [Spirito che il volgo crede che abiti in alcune case, causando rumori e scricchiolii. Lemuri, larve. (...) Sembra un *duende*, si muove come un *duende*: (...) si dice di ciò che appare all’improvviso in un luogo, dove non si pensava che potesse comparire alcunché. (...) *Tener duende*: (...) espressione usata per dire che si intuisce a livello immaginativo che sta per accadere qualcosa di inquietante]. Libera traduzione dell’autrice.

Venne, in seguito, ammansito da Santa Marta. Tuttavia, nonostante la redenzione operata dalla Santa che lo rese innocuo e inoffensivo, fu ingiustamente dilaniato a furor di popolo. La leggenda, ponendo l'accento sull'addomesticamento del mostro, mette in luce la possibilità di agire a livello antifrastico sulla morte e di guardare ad essa in modo più pacato, sereno, meno timoroso. Attraverso la trasformazione, operata e mediata da una figura sacra – in questo caso Santa Marta – il volto nefasto della morte si converte in docile presenza, in mite e pacifica compagna. La punizione popolare immeritata della belva – dal corpo di tartaruga, il capo da leone e la coda da serpente-drago – riesce addirittura a potenziare la natura amica della morte, rendendola persino rassicurante, confortante, protettiva. Tant'è che, ancora oggi, nel mese di giugno, in tutta la regione omonima francese di Tarascon, la *tarasque* non solo è commemorata, ma anche celebrata, con feste accompagnate da funzioni religiose. L'immagine del mostro, perciò, da presenza ostile e funesta, ha così assunto un valore apotropaico. Spesso è pregato, invocato e interpellato per allontanare sciagure e malefici. La *tarasque*, insomma, da presenza foriera di morte è diventato emblema latore di vita.

I tratti inquietanti della morte sono, invece, incarnati dai lemuri: le anime dei defunti che, nella mitologia romana, erano solite importunare i sogni dei dormienti¹⁰². È evidente la loro parentela con gli Incubi e le Succube di cui si è precedentemente parlato. Tutti compaiono durante il sonno, di notte, irrompendo nei sogni e disturbando il riposo delle persone. Nei lemuri, tuttavia, l'aspetto vampiresco e fantasmatico è massimamente avvalorato. Lo testimonia, ancora una volta, la traccia d'uso del termine. Il sostantivo *lēmure*, infatti, era usato nella versione dotta latina per indicare le «*larvae nocturnae et terrificationes imaginum et bestiarum*»¹⁰³. In sostanza, nell'antichità i lemuri erano assimilati agli “spiriti delle tenebre”, agli spettri dei defunti che comparivano nell'oscurità inconscia, vagando senza tregua da un guancialetto all'altro. Attraverso le loro sembianze cadaveriche la morte si mostrava nella sua veste infernale, assumendo il volto di un'alterità malvagia, spietata, senza scrupoli.

¹⁰² Cfr. *Lemuri* in J. Chevalier - A. Gheerbrant, *Dizionario dei simboli*, vol II, *op. cit.*, pp. 12-13. I lemuri, per affinità simbolica, possono essere equiparati a una serie di entità soprannaturali, spesso descritti come folletti. Tra questi si citano: l'ammuntadore sardo che disturba i sogni delle persone, sedendosi sul loro petto e dando loro la sensazione di morire soffocati; e i gin, che presso i musulmani assumono caratteristiche perlopiù maligne.

¹⁰³ Cfr. *Lēmure*, M. Cortellazzo, P. Zolli, *Il nuovo etimologico*, *op. cit.*, p. 863.

Se sin qui si è messo in luce l'aspetto protettivo della morte nella *tarasque* e quello angosciante e inquietante nei lemuri, sarà ora utile centrare l'attenzione su una serie di caratteristiche che accomunano le due figure citate alla voce *duende* nei dizionari di Covarrubias e di Arnao. Entrambe le entità appartengono alla famiglia dei folletti e compaiono inaspettatamente, di notte, tra le mura domestiche. Si palesa, ancora una volta e anche in questo caso, la relazione – più volte evidenziata – tra il *duende*, l'inconscio e il mondo onirico. Da ricordare, a tale proposito, la vicinanza di Federico García Lorca al surrealismo spagnolo: Luis Buñuel e Salvador Dalí in particolare.

Per comprendere meglio le radici inconscie del *duende* sarà bene, a questo punto, soffermarsi sulla parentela intrattenuta tanto dalla *tarasque* quanto dai lemuri con i folletti. Tutte e tre le figure erano solite – sia per natura sia per carattere – a infastidire le loro vittime, intrappolandole in tranelli e inganni¹⁰⁴. Per porre meglio l'accento su tale caratteristica si farà riferimento all'ultima versione dell'opera, cioè a *Juego y teoría del duende*, e non a quella precedente *Teoría y juego del duende*, su cui si sono basate gran parte delle traduzioni italiane. Oltre alle varianti formali e sostanziali – sulle quali non si intende entrare qui nel merito – che contraddistinguono i due testi, è evidente la scelta di García Lorca di invertire i sostantivi *juego* e *teoría*. Una scelta che si pone oltre lo stile, come del resto da lui stesso sottolineato nelle sue numerose conferenze. È, infatti, più il gioco – inteso come duello, sfida, lotta, ammiccamento e carosello, fatto di piroette, di evoluzioni e di involuzioni, di scherzi e monellerie – ad agire nel *duende*, che non la pura, astratta, immobile e ingessata teoria. Quest'ultima, infatti, porta sempre con sé un *surplus* intellettuale che tende a irrigidire le potenzialità creative. La teoria ambisce a inquadrare entro categorie logiche anche ciò che, per sua natura, logico non è. Come è il caso del *duende*. Nel *duende*, infatti, nulla vi è né di astratto né, tantomeno, di concettuale. Il *duende* agisce sempre nel pepe e nel sale della terra, dove si gioca la passione per la vita e dove si consuma il flusso del lavoro esistenziale. Nel *duende*, insomma, scorre il sangue di ginocchia sbucciate su pietre taglienti. Cola il sudore di mani graffiate, ferite dalla terra arata, con unghie di fango. Lì, nella roccia scolpita da dita elementali, opera il *duende*: con falangi d'acqua e di fuoco, e con tendini tesi, a mezz'aria tra Cielo e Terra. E lì crea, affondando piedi, gambe e braccia nel rosso ematico della carne lacerata dell'uomo. Carne

¹⁰⁴ E. Di Pastena, *Postfazione* in F. G. Lorca, *Gioco e teoria del duende*, op. cit., pp. 50-51.

tormentata dalla vita come dalla morte. Tutto il resto è cenere, come sottolinea lo stesso García Lorca, nel suo *incipit*.

Desideroso di aria e di sole, mi sono talmente annoiato che uscendo mi sono sentito ricoperto d'una sottile cenere sul punto di trasformarsi nel pepe dell'irritazione.

No, io non vorrei che entrasse in sala il terribile moscone della noia, che infilza ogni testa con un filo tenue di sonno e mette negli occhi di chi ascolta minuscoli fasci di punte di spillo¹⁰⁵.

È utile effettuare, per concludere, un'ultima breve riflessione sulle due facce – tanto quella benevola e protettiva, quanto quella malvagia e ostile – della morte che trovano la loro massima sintesi nel *duende*. I riferimenti continueranno a essere le spiegazioni riportate nei dizionari di Sebastián de Covarrubias e di Vicente González Arnao, a dimostrazione di quanto le definizioni linguistiche, conferite in questo caso al termine spagnolo, spingano le loro radici archetipiche nell'*humus* mitologico e simbolico dell'uomo. Lo si è visto, esaminando il volto protettivo della morte – personificato dalla *tarasque*, a cui fanno espresso riferimento le parole riportate nel 1611 nel *Tesoro de la lengua castellana o española* – o a quello inquietante dei lemuri, citati nell'edizione del 1822 del *Diccionario de la academia española*. Confrontando ulteriormente le due definizioni è possibile rintracciare in entrambi i dèmoni un forte legame con la casa. Ma come è possibile spiegare la presenza così insistente dell'essenza bicipite della morte proprio nella casa? In quella che dovrebbe essere la dimora più intima dell'uomo, il luogo protetto per antonomasia? La risposta la fornisce lo stesso Sebastián de Covarrubias: *dueño de casa*. Il *duende* è “padrone di casa”, proprio come la morte, che è padrona di casa della vita stessa. Un'annotazione essenziale questa, che non ha nulla né di pessimistico, né di nichilistico. Al contrario: nella costellazione dell'intimità del Regime Notturmo dell'immaginario – in cui Durand colloca la complessa simbologia della casa – vige l'antifrasi, dove il flusso dal positivo al negativo e dal negativo al positivo è in continuo e incessante divenire. Così, in questa prospettiva, quando il *duende* s'impadronisce e incendia la “casa psichica” per divampare nell'espressione artistica, la morte diventa

¹⁰⁵ F. G. Lorca, *Gioco e teoria del duende*, op. cit., p. 11.

dispensatrice di vita e la vita si fa prodiga di morte, in un perenne e vicendevole travaso simbolico che è anche psichico. È ciò che succede nel *cante hondo*, in *todos los espectáculos de flamenco* e nella *corrida de toros*.

Musiche, coreutiche e giostre che vanno oltre sia al *divertissement* sia all'ispirazione essoterica dell'angelo e della musa perché emergono da un lavoro intimo, che è anche segreta *distillatio* alchemica. Nel *duende* la voce, la carne e il sangue comunicano per anastomosi. Agiscono cioè come vasi comunicanti, nei quali vita e morte confluiscono con pari forza e vigore. A fiotti convergono, si mescolano e fermentano nei corpi non solo dei *cantaores*, delle *bailaoras*, dei *toreros de toros*, ma anche, per dirla con le parole di García Lorca, in tutte le arti che sono capaci di *duende*¹⁰⁶. In esse la *summa* delle polarità esistenziali – vita e morte appunto – sfocia e s'innesta nell'alambiccio vocale, motorio, coreutico, manuale dell'artista che trasmuta la contrazione energetica del dolore e del sangue (anche spesso di quello versato) in potente dilatazione vitale. Senza esclusioni, senza preclusioni, senza contrasti od opposizioni, ma in totale condivisione, in completa unità. Un costante lavoro simbolico che ha inciso – come è potuto emergere prima dall'analisi etimologica del termine e poi da quella linguistica-comparata riferita a più fonti – profondi intarsi semantici e lessicali. Un lavoro fatto di lunghe attese e di pazienti incubazioni – come quella di Manuel Torre, raccontata da Antonio Díaz Cañabate – dove l'inconscio, il *duende de casa*, fa, appunto, da “padrone di casa”. Ed è lì, nell'altare del tempio interiore – finalmente depodestato dall'egemonia egoica tesa solo a sterilizzare e a liofilizzare ogni traccia umorale e vitale – che pulsa il cuore della dimora intima del *Sé*: dolce focolare in cui scocca la scintilla artistica e luogo sacro dove opera il genio creativo. Questo è il senso di *Juego y teoría del duende* di García Lorca, se letto alla luce della psicologia junghiana.

Durand, a sostegno di quanto sinora espresso, associa la casa alla caverna e a quest'ultima la grotta, la cripta e la volta¹⁰⁷. Tutti luoghi che appartengono alla medesima costellazione simbolica e che rimandano ai «grandi simboli della maturazione e dell'intimità come l'uovo, la crisalide e la tomba»¹⁰⁸. E per di più tutti spazi femminili, preposti alla cura e aperti alla fecondazione: la grotta e

¹⁰⁶ Cfr. *op. cit.*, p. 21.

¹⁰⁷ Cfr. G. Durand, *Le strutture antropologiche dell'immaginario*, *op. cit.*, pp. 242-243.

¹⁰⁸ *Op. cit.*, p. 243.

la cripta da penetrare, la curva e l'arcata da attraversare sono *duende*, come ribadisce lo stesso García Lorca in questo passaggio.

Il *duende*... Dov'è il *duende*? Dall'arco vuoto entra un vento mentale che soffia con insistenza sulle teste dei morti, in cerca di nuovi paesaggi e di accenti ignorati; un vento che odora di saliva di bimbo, di erba pesta e velo di medusa, e annuncia il costante battesimo delle cose appena create¹⁰⁹.

Ecco allora che nella simbologia femminile della casa e del *duende* la morte diventa potenza creatrice. Emerge, in tale contesto, la catena isomorfica quadripartita *casa-terra-sepolcro-culla*. La casa, in quanto immagine della terra e, dunque, del materno, diventa così terreno di gestazione e di decomposizione, di incubazione e di dissoluzione. È culla e tomba, utero e sarcofago, contemporaneamente. La terra viene assimilata perciò alla «culla magica e benefica perché è il luogo dell'ultimo riposo»¹¹⁰ e della prima creazione. E ancora la terra – intesa come muscoli in tensione, come sangue caldo e vischioso, come corpo vivo, gaudente e sofferente – è anche il luogo deputato ad accogliere l'eterno movimento della psiche, in un'alternanza ritmata da progressivi disfacimenti e rigenerazioni. Alternanza e avvicendamento a cui fanno riferimento tutte le ontologie circolari, le cui orbite ruotano perennemente attorno a pianeti di vita e di morte, a satelliti di materia e di spirito. Basti pensare, solo a titolo di esempio, al *panta rei* eracliteo e all'eterno ritorno nietzschiano in Occidente, oppure al ricco pensiero teologico e filosofico orientale. Circolarità di cui il *duende* è massima espressione ematica e carnale. Il *cante* di Manuel Torre come quello della *Niña de los Peines*, la corrida del *toreador* Rafael el Gallo, la *Pinturas Negras*¹¹¹ di Francisco Goya fanno tutti parte della medesima costellazione simbolica, in cui dissolvimento, incubazione, fermentazione e rinnovamento si alternano a mo' di spirale, compiendo capriole e giravolte, per

¹⁰⁹ F. G. Lorca, *Gioco e teoria del duende*, op. cit., p. 31.

¹¹⁰ G. Durand, *Le strutture antropologiche dell'immaginario*, op. cit., p. 238.

¹¹¹ *Las Pinturas Negras (Pitture Nere)* si riferiscono al periodo compreso tra il 1819 e il 1823, quando Francisco Goya – in concomitanza con la restaurazione borbonica in Spagna – si ritira nella sua casa privata. Qui, ormai sordo, dipinge solo di notte, trasponendo su tela i suoi fantasmi interiori. Riduce al minimo la tavolozza cromatica. Usa solo neri e bianchi attraversati da qualche traccia sporadica di rosso e ocre, come testimoniato dalle opere più note di questi anni: *Saturno divorando a un hijo* e *Dos viejos comiendo sopa*.

dare forma a espressioni artistiche musicali, coreutiche, pittoriche, plastiche che ben incarnano la potenza archetipica del Sè. Si tratta, sempre e in ogni caso, di epifanie simboliche che Gilbert Durand collocherebbe all'interno delle immagini della sintesi copulativa del Regime Notturmo, dove si compiono le nozze alchemiche tra Eros e Thanatos. Sintesi che García Lorca ritrova nell'arte della sua *España, caliente de muerte y de vida*.

In tutti i paesi la morte è una fine. Arriva e si chiudono le tende. In Spagna no. In Spagna si aprono. Molte persone vivono tra le mura di casa fino al giorno in cui muoiono e vengono portate alla luce del sole. Un morto in Spagna è più vivo da morto che in qualsiasi altro luogo del mondo: il suo profilo ferisce come il filo di un rasoio da barba¹¹².

Immagine, quest'ultima, che strizza l'occhio alle scene iniziali di *Un chien andalou*. Cortometraggio di Buñuel – di quattro anni anteriore rispetto a *Juego y teoría del duende* – sceneggiato e scenografato da e con Dalí, entrambi vicini per amicizia e sentire a García Lorca. Il riferimento comune al rasoio pare ovviamente essere un invito a recidere i confini di una percezione puritana e borghese. Ma non solo. È anche, e soprattutto, un appello ad abilitare lo sguardo a cogliere, contemporaneamente, lo *zenit* e il *nadir* dell'orizzonte conoscitivo. E questo per una visione coraggiosa, in grado di scavalcare i dualismi teorici per approdare nella terra simbolica dell'Uno Solo¹¹³, dove l'uomo sperimenta, particolarmente nell'esperienza artistica, ciò che Jünger

¹¹² F. G. Lorca, *Gioco e teoria del duende*, op. cit., pp. 21-22.

¹¹³ Cfr. E. Trismegisto, *Corpus Hermeticum*, IV 1, a cura di I. Ramelli, edizione e commento di A. D. Nock e A. - J. Festugière, edizione dei testi ermetici copti e commento di I. Ramelli, Bompiani, Milano, 2014. Nei testi ermetici il Demiurgo creò il tutto e l'Uno solo. Dio, o Tat, assegnò a tutti gli uomini la ragione (*lógos*), ma non l'intelletto (*noûs*), intesa come emanazione divina e dono gratuito (cfr. op. cit., I 22-23; V 2). Il *noûs* era per gli uomini un premio offerto da Dio che: «riempi di esso un grande cratere e lo mandò quaggiù, assegnandovi un araldo, al quale ordinò di annunciare le seguenti parole ai cuori degli uomini: “Tu che puoi, immergiti (*báptison*) in questo cratere, tu che credi che risalirai verso colui che ha inviato quaggiù il cratere, tu che riconosci per quale fine sei nato”. Dunque coloro che compresero il messaggio e si immersero (*ebaptisanto*) con l'intelletto, ebbero parte della conoscenza (gnosi) e divennero uomini perfetti, avendo ricevuto l'intelletto» (op. cit., IV 4). Il cratere rimanda alla costellazione dei simboli durandiani della maturazione e dell'intimità, come la casa, la culla, la grotta e il sepolcro (Cfr. G. Durand, *Le strutture antropologiche dell'immaginario*, op. cit., pp. 242-243). Il dono dell'intelletto è vincolato all'immersione battesimale nel cratere ricolmo di *noûs*. Bagno e lavacro che, a loro volta, riconducono al tempo dell'incubazione del *duende*. È il tempo del *Kairos*, cioè del momento opportuno, il solo che consente all'uomo di cogliere il divino che custodisce in sé e

chiamava “sensibilità stereoscopica”¹¹⁴, dimensione in cui si esprime il potenziale demiurgico e metafisico dell’Essere. Alla visione stereoscopica Jünger riconduceva la trasparenza dello sguardo, intesa come forma di conoscenza metafisica, a cui è particolarmente avvezzo l’occhio dell’artista che sa guardare, ascoltando, accarezzando, respirando, in totale comunione percettiva e sinestetica. Così operando è come se, attraverso l’arte, si delineasse una gnosi della bellezza, in cui la vita è partecipe della morte, e viceversa, proprio come nel *duende*. Ecco, allora che, anche nella prospettiva jüngeriana, dolore, morte e bellezza diventano «[...] fenomeni tipici in cui si esperisce la “verità”, secondo la capacità che l’organismo umano possiede di dare forma sulla superficie della propria profondità»¹¹⁵. E con “l’organismo” torna nuovamente alla ribalta il corpo e con esso il sangue come espressione di vita, di piacere e, insieme, di sofferenza, di tormento ed estasi, ebbra di Dioniso, di Pan e di tutti gli dèi del Pantheon psichico. Corpo e carne, tanto presenti nell’arte *aduendada*, sempre pregna di umori celesti come di ormoni terrestri.

Resta il fatto che il *duende* ha più bisogno di ascolto che di parole. Questa è la ragione per cui si è scelto di appellarsi costantemente al testo lorchiano. Con le numerose citazioni si è voluto aderire il più possibile, almeno nelle intenzioni, non solo al significato, ma anche e soprattutto al senso che il poeta spagnolo ha voluto conferire al termine, scongiurando il pericolo di irretirlo in sterili definizioni. Il rischio sarebbe stato quello di sostituire (e di sottomettere) il *juego* alla *teoría*. Ciò avrebbe significato sottrarre al *duende* la vitalità che le è propria. E anche svilirlo delle infinite possibilità espressive, di vita come di morte, che gli appartengono.

che nutre il suo *Sé*. L’accettazione del sacro dono e il battesimo celeste – nell’ottica della presente analisi e sulla base di quanto sinora argomentato – si compiono e si esprimono nelle opere d’arte *aduendada*.

¹¹⁴ «Ogni percezione stereoscopica» afferma Jünger «suscita in noi una sensazione di vertigine, e intanto assaporiamo in profondità un’impressione dei sensi che in principio ci si offriva in superficie. Tra lo stupore e il fascino si colloca, come dopo una deliziosa caduta una scossa che cela in sé una conferma – noi sentiamo che il gioco dei sensi si muove leggero, quasi misterioso velo, quasi sipario del meraviglioso. Su questa tavola imbandita non esiste cibo che non contenga un granello d’aroma d’eternità» (E. Jünger, *Il piacere stereoscopico* in *Il cuore avventuroso. Figurazioni e capricci*, trad. it. e cura di Q. Principe, Guanda, Parma, 2001, p. 28).

¹¹⁵ M. Guerri, *E. Jünger: terrore e libertà*, Agenzia X, Milano, 2007, p. 22.



Sesto San Giovanni (MI)
via Monfalcone, 17/19

© Metabasis.it, rivista semestrale di filosofia e comunicazione.
Autorizzazione del Tribunale di Varese n. 893 del 23/02/2006.
ISSN 1828-1567



Quest'opera è stata rilasciata sotto la licenza Creative Commons Attribuzione- NonCommerciale-NoOpereDerivate 2.5 Italy. Per leggere una copia della licenza visita il sito web <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/it/> o spedisci una lettera a Creative Commons, 559 Nathan Abbott Way, Stanford, California 94305, USA.