

Nunca fui a Granada. Una poesía y seis liricografías para Federico García Lorca di Rafael Alberti. Una proposta di analisi

Loretta FRATTALE
Università degli Studi di Roma "Tor Vergata"

Riassunto

Si analizza il libro d'artista di Rafael Alberti *Nunca fui a Granada. Una poesía y seis liricografías para Federico García Lorca*, composto a Roma tra il 1974 e il 1975, in ordine alla sua peculiare organizzazione iconotestuale. Opera aperta a sperimentismi verbografici e a dinamiche intermediali molto innovative, s'inserisce in quel filone di creazioni che nel novecento hanno intercettato nuove energie creative dall'intreccio di diversi sistemi espressivi (in questo caso quello verbale e quello grafico). Ad orientare analisi e osservazioni, oltre alla teoria e alla pratica del segno con cui l'autore si è confrontato nelle diverse fasi della sua attività liricografica, le riflessioni dell'ultimo Barthes sul "terzo senso" e gli studi sull'intermedialità.

Parole chiave: liricografia, Alberti, Lorca, intermedialità, *visual studies*

Abstract:

Here is analysed the artist's book *Nunca fui a Granada. Una poesía y seis liricografías para Federico García Lorca* by Rafael Alberti, realised in Rome between 1974 and 1975. A work of complex icono-textual organisation, open to verbographic experimentalisms and to very innovative intermedial dynamics, inserts itself in that current of creative works that in the 1900s intercepted new creative energies by the confrontation between different expressive systems (in this case the verbal and graphic ones). Analysis and observations are guided not only by the theory and practice of the sign experimented by the Author in the different phases of his liricographic activity, but also by the reflections of the latest Barthes about the "third sense" and by the investigations over intermediality.

Keywords: liricography, Alberti, Lorca, intermediality, visual studies

DESCRIZIONE DEL TESTO

Nunca fui a Granada. Una poesía y seis liricografías para Federico García Lorca è un'originale creazione verbografica realizzata da Rafael Alberti tra il 1974 e il 1975. Nel 1974 il pittore Miguel Rodríguez-Acosta Carlström, discendente di un'importante famiglia granadina di artisti e banchieri, nonché presidente della omonima fondazione

(Fundación Rodríguez-Acosta) preposta alla conservazione del patrimonio culturale nazionale e alla promozione di iniziative nei diversi ambiti artistici, si reca più volte in visita nella casa romana degli Alberti, allora situata in Via Garibaldi 88. In uno di quegli incontri il mecenate chiede al poeta di realizzare una cartella di serigrafie che commemorino la morte del poeta Federico García Lorca, di cui si celebrerà, nel 1976, il quarantennale. Alberti accetta, salvo optare in corso d'opera – come riferisce a María Luisa Borrás (1984: 64) in un'intervista cui farò riferimento anche in seguito – per un formato molto più simile a quello di un libro d'artista:

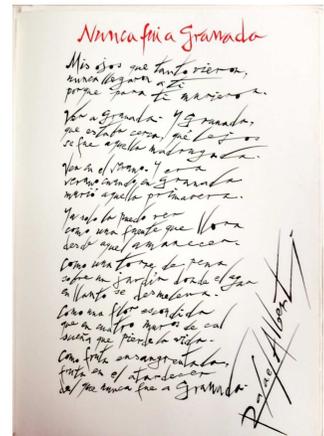
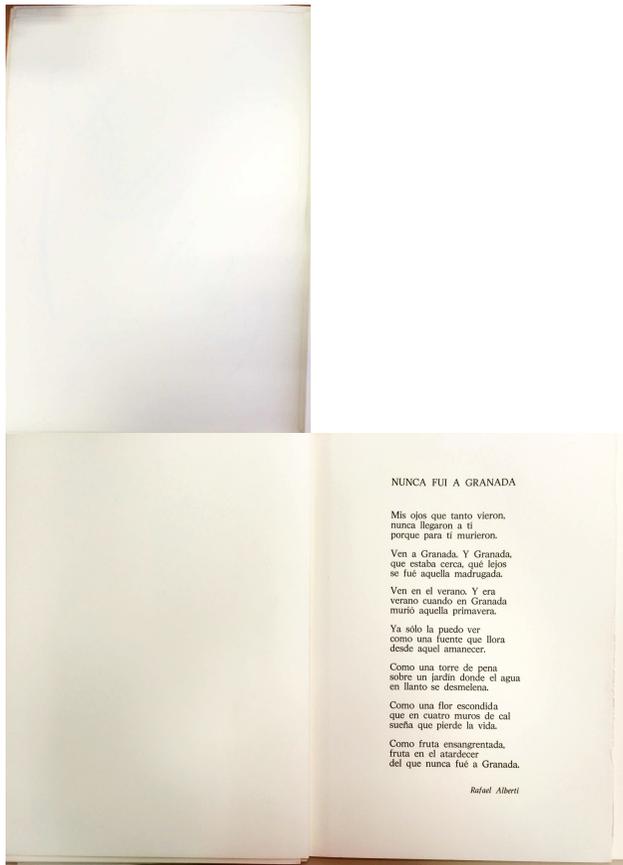
En realidad se trata de un poema muy breve escrito en forma de soleares, en tres versos; son siete estrofas y ya tengo las siete hechas. No he querido que fuera una carpeta. Estoy harto de carpetas de obra gráfica. Hay una invasión. Son más bien páginas serigráficas que permiten una unidad editorial con muchos versos sueltos de Federico, mezclados con versos sueltos míos formando una unidad. Con mucho arabesco, todo muy barroco. Es un libro que va a salir ahora y en el que he trabajado mucho tiempo¹.

L'opera si compone di una serie di serigrafie (o *páginas serigráficas*) di grandi dimensioni (50 x 70 cm.), raccolte in quattro cartelle o sezioni, e si sfoglia come un libro. La prima cartella contiene il frontespizio e la poesia iniziale; la seconda, la trascrizione a stampa dei versi disegnati nelle diverse serigrafie; la terza, sei *liricografías*, termine coniato dallo stesso Alberti per riferirsi a un genere di composizioni verbovisive² da lui molto praticato, in cui due arti, due sistemi simbolici (uno rappresentato da linee e disegni, l'altro da lettere, parole, versi, numeri) si confrontano o s'intersecano in una stessa esperienza di creazione; la quarta, il colofon. Il tutto racchiuso in una custodia elegante che ha al suo interno anche un CD in cui sono incise la lettura dei poemi dalla viva voce dell'autore e la loro versione musicale eseguita dal cantante José Menese. Più in dettaglio:

1. La poesia iniziale è "*caligrafiada*", ovverosia scritta a mano dallo stesso Alberti in uno stile particolarmente ricercato, e accompagnata da una versione a stampa tradizionale.

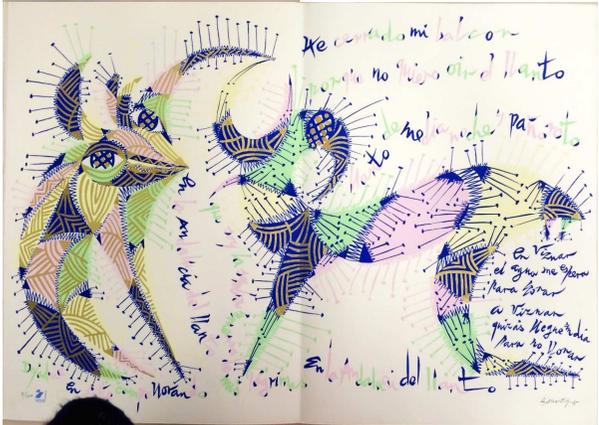
¹ L'intervista è stata rilasciata a Roma nel 1975, quando il poeta era ancora impegnato nella realizzazione del libro.

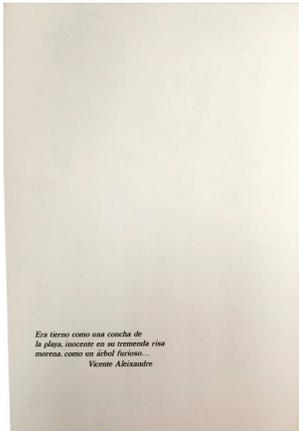
² Uso i qualificativi "verbovisivo" e "verbografico" per riferirmi, nel primo caso, a creazioni in cui sono genericamente compresenti elementi verbali ed elementi plastico-figurativi, nel secondo a quelle in cui l'innesto sul verbale è di natura strettamente grafica. Quest'ultima circostanza si verifica quasi sistematicamente nelle *liricografías*, neologismo che Alberti introduce anche per sottolineare la tensione poetico-intimista di cui sa farsi medium la componente grafica al pari di quella verbale.



2. A ogni *lyricografia* è affidata una poesia dipinta e tutte insieme compongono un poema unitario sulla morte di Lorca. Le lyricografie sono numerate (dall' 1 al 6). Ogni numero costituisce una serigrafia a sé ed è affiancato da una strofa della poesia iniziale. Sul retro della pagina precedente la serigrafia che riproduce il numero è leggibile una strofa, un verso, un pensiero degli amici e poeti più vicini al poeta granadino (nell'ordine Antonio Machado, Jorge Guillén, Luis Cernuda, Pablo Neruda, Vicente Aleixandre, José Bergamín).

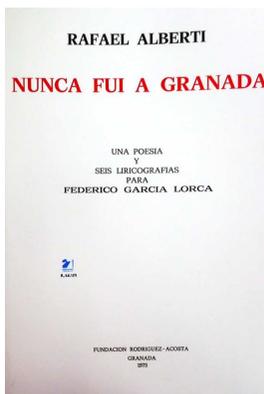








3. Il paratesto è piuttosto ricco e articolato: dalla custodia, a me nota in due versioni, una in tela, l'altra in pergamena, al frontespizio, ai testi poetici trascritti a stampa per agevolarne la lettura, al colofon, al disco.



1 - Una madrugada era,
 Cuando me era una corte
 con por las cortinas.
 Era una extra sueta
 en mí,
 ya en la madrugada rosa
 había.
 Cuando en un día sólo
 abogaba entre las yedras.
 Era sólo las volutas.
 F.G.L. - A.A.

2 - Levántate pero que sigas soñar al perro adido.
 F.G.L.

- Como, ¿cómo fue?
 - Ah.
 - ¿Cómo, ¿de qué manera?
 - El silencio más sólo.
 - ¿De qué día?
 F.G.L.

Los barben.
 Válate los barben.
 Espere.
 Si mecase en la barba en agosto.
 Los barben.
 No añado. Silencio. No te mecase.
 Los barben.
 F.G.L.

3 - No torrede en halos
 porque me abates en el Basso.
 F.G.L.

Llevo de media noche y más con.
 F.G.L.

Que soy la vendedora inmensa de los barben.
 F.G.L.

En la Andalucía del Basso.
 F.G.L.

Dichoso
 en un campo Basso.
 F.G.L.

En la Andalucía del Basso.
 F.G.L.

Es Vinar
 al agua del agosto
 para Basso
 a Vinar
 quién llegar en día
 para en Basso.
 A.A.

4 - Como en Basso después de tantos años
 ya en día con silencio en verano.
 Si pronto en algún verano.
 Ya lo antes en agosto.
 No ha pasado de entre en lo que he pasado.
 Si se hubiera torrede aquel verano.
 Todavía me torrede entre otros años.
 Todavía me torrede por mí y no por sí solo Basso.
 Ya lo ago esperaba.
 Habría profunde manera ya esperando.
 A.A.



È un libro di dimensioni fuori dal comune (50 x 35 cm), destinato ad una circolazione limitata, essendo state stampate – tirate a mano – in tutto solo 150 copie, di cui le prime venti *ad personam* e le successive trenta a tiratura speciale con numerazione romana. Il processo di stampa, seguito con grande cura da Alberti e realizzato dal maestro stampatore Alberto Spallacci per l’Agenzia Grafica Editoriale di Urbino, è stato completato nel maggio del 1975.

Tutto ciò avviene quando Alberti è ancora in esilio a Roma. Il poeta era giunto nella nostra capitale già sessantenne, nel 1963, dall’Argentina e vi sarebbe rimasto fino al tanto atteso ritorno della democrazia nel proprio paese, poi avvenuto -come sappiamo – attraverso un processo graduale dal 1976 al 1978 (anche se Alberti riuscì a toccare nuovamente il suolo spagnolo solo nel 1977, ormai ultrasettantenne).

Tre lustri in una Roma – quella degli anni a cavallo tra sessanta e settanta – in grande fermento culturale segnano profondamente il poeta, uno dei più longevi, e non solo anagraficamente, del novecento spagnolo. La società artistico-letteraria romana si confrontava, allora, da un lato con nuovi fermenti avanguardistici (il gruppo 63 e i vari laboratori di poesia visiva), dall’altra con gli ultimi sviluppi teorici della linguistica e dell’estetica applicate alla comunicazione artistico-letteraria, dalla semiotica al

decostruzionismo. Da questa particolare temperie artistico-culturale Alberti trarrà spunto per stimolare un processo di creazione che ha sempre concepito come qualcosa di fluido, di perpetuamente in marcia, una realtà in divenire. Un'eredità dell'esaltante stagione delle avanguardie, alla quale aveva partecipato giovanissimo, poco più che ventenne, negli anni della sua prima formazione artistica come pittore. Alberti nasce infatti al mondo delle arti come pittore. È un dato non irrilevante di cui andrà tenuto conto.

La tipologia dei materiali impiegati e delle forme che può assumere un libro d'artista è estremamente varia, anche perché uno degli obiettivi contemplati per questo genere di creazioni è che nella sua realizzazione e nella sua ricezione vengano coinvolti ordini sensoriali diversi (anche tutti e cinque i sensi). È imprescindibile che esso sia visto, toccato, manipolato, oltre che letto.

QUADRO TEORICO DI RIFERIMENTO E INDICAZIONI SUL METODO

Personalmente ho avuto in mano questo libro di Alberti due volte, la prima, tra aprile e maggio 2015, presso il Centro Cultural de la Generación del 27 di Malaga. La seconda, nel febbraio 2016, alla Biblioteca Nazionale di Firenze³. È sulla base di queste due esperienze dirette del testo che propongo alcune mie osservazioni sul processo compositivo che lo ha generato e sull'impianto tematico su cui è stato configurato. Osservazioni, preciso subito, che avranno per oggetto non i singoli segni, linee, immagini, parole, frasi, versi, poesie, ma l'organizzazione iconotestuale⁴ globalmente intesa. Non il testo verbo-letterario, dunque, in quanto tale, con le sue specifiche dinamiche verbo-lessicali e semantico-interpretative, né la componente grafico-plastica come elemento a se stante, ma quell'insieme iconotestuale dai margini sempre aperti e come forzati da un proprio dinamismo interno che Alberti plasma, in una fase decisiva dell'evoluzione della propria ispirazione poetica, per ricordare l'amico e il poeta Federico García Lorca nella ricorrenza del quarantennale della sua morte⁵.

È una vecchia idea degli anni settanta che la sorte interpretativa di un testo sia racchiusa nello stesso meccanismo generativo. Ritengo che affrontare un'opera come quella ora in esame sulla base di osservazioni incentrate sulla sua peculiare configurazione e sulla definizione delle dinamiche enunciativo-espressive messe in atto

³ In Italia l'opera è consultabile anche presso la Biblioteca Aurelio Saffi di Forlì.

⁴ È forse opportuno chiarire, data la polivalenza semantica che il termine "icona" ha assunto nell'ambito degli studi linguistici, semiotici, estetico-filosofici e visuali, che il qualificativo "iconotestuale" è qui usato per connotare in senso specificamente verbovisivo l'intreccio tra i sistemi espressivi conviventi (e compenetranti) nell'opera albertiana. Il concetto di iconotesto è stato variamente modulato (*iconotexte*, *imagetext*, fototesto e altri) all'interno dell'ormai sterminato territorio degli studi visuali (Nerlich:1990; Boheme: 2001; Mitchell:1994; Cometa: 2011). Nel corso di questa dissertazione si terrà conto delle diverse specifiche.

⁵ Un'analisi più sistematica ed esaustiva dei singoli apporti (linguistico-letterari e pittorico-figurativi), ma ugualmente attenta alle dinamiche relazionali dei due media tra loro e con il soggetto enunciatore, sarà da me condotta per l'edizione critica di questo singolare libro albertiano, in via di realizzazione per la casa editrice CLEUP di Padova.

dall'autore sia una strada percorribile per stabilire un contatto produttivo e accedere ai suoi contenuti primi ed essenziali, anche se nel nostro caso, come vedremo, il primo ostacolo da affrontare è ancora più a monte, ed esattamente nel sistema di segni adottato dall'autore; nella combinazione di versi e disegni, punti, linee e parole e nella vivace dinamica relazionale che lega/slega gli uni agli altri. Trattandosi inoltre di un'opera "intermediale" in regime di sincronia (stando al lessico della nuova corrente di studi sull'intermedialità⁶), nel senso che in essa interagiscono, ora fondendosi ora contrapponendosi, due linguaggi artistici, quello poetico e quello grafico-plastico, ma non in modo dicotomico (cosa che avviene nell'opera bimediale *tout court*, per esempio un libro illustrato), né puramente referenziale, come nei testi intramediali, tra cui quelli ecfrastici (un esempio: *A la pintura* dello stesso Alberti, in cui l'apporto del secondo medium è implicito), si dovrà anche attentamente riflettere su quale atteggiamento assumere di fronte ad essa. Quello di un lettore o quello di uno spettatore-fruitori di un'opera plastica (un quadro, un disegno, un'opera grafica)?

Altre vecchie idee di quegli anni hanno ispirato le mie osservazioni, prime fra tutte quelle barthesiane sulla scrittura e sulla pittura come forma di scrittura. E non per nostalgia dei tempi andati. Oltre alla mia personale convinzione che gli scritti dell'ultimo Barthes (2001) siano fondamentali per accedere alle strutture profonde di qualunque opera artistica, ovverosia a quella dimensione pre-verbale o transverbale che pur precedendo la creazione, pur essendo "altro" da essa, è da essa sempre sottintesa, mi riporta al semiologo francese il fatto che questo libro di Rafael Alberti e, più in generale, la personale ricerca albertiana di un *signo* adeguato per una stagione creativa, come quella romana, programmata con il preciso intendimento di sperimentare nuove forme di testualità (dalla plaquette al libro d'artista alla serigrafia su piombo), riflettano comunque, anche se non in primissima istanza ma in virtù di quelle antenne che gli artisti e i poeti hanno sempre ben sviluppate (e Alberti le aveva lunghissime), preoccupazioni e urgenze enunciatrici molto simili a quelle a cui la semiotica – disciplina allora in piena espansione – si stava interessando.

Un'altra sponda importante sono stati i cosiddetti *Visual Studies*, che da circa un ventennio affrontano gli intrecci tra letteratura e cultura visuale, integrando e correggendo con utili considerazioni sulla componente visivo-immaginativa, in fondo intrinseca a qualunque prodotto dell'immaginazione creativa, lo stile di lettura tendenzialmente logocentrico adottato dalla critica, dalla filologia e dalla semiotica tradizionali con ogni genere di testo. Penso, in ambito internazionale, agli studi fondativi di William J. T. Mitchell (1980; 1986; 1994, 2005), Gottfried Boehm (2009) e Áron Kibédi Varga (1989), Mieke Bal (2009); in Italia, penso al gruppo di ricerca palermitano diretto da Michele Cometa (2011, 2012); in ambito strettamente

⁶ Dell'intermedialità nel suo manifestarsi sincronico si è occupata più specificamente Irina Rajewski (2005), che insiste sulla reciproca e irriducibile interazione-contrapposizione tra i media coinvolti nelle cosiddette opere miste. La relazione tra i media s'intende in ogni caso aperta e incompatibile con letture uniformi o schemi interpretativi predeterminati. In questo stesso senso si erano già espressi altri autorevoli rappresentanti della cultura visuale contemporanea, tra cui Michael Nerlich (1990: 255-256) e William J. T. Mitchell (1994: 90).

ispanistico penso alla riflessione interartistica di Antonio Monegal (2000) e Jesús Ponce Cárdenas (2014) e ai diversi interventi di Elide Pittarello (2012, 2015) sui rapporti tra poesie e fotografia, ma non solo.

I *Visual Studies* si sono ovviamente trascinati dietro la riflessione estetico-filosofica elaborata da Merleau-Ponty e Foucault – sensibili indagatori, in anni notoriamente dominati dall'imperialismo linguistico, delle segrete relazioni tra il visibile e l'enunciabile, o anche tra l'indicibile e il rappresentabile – e contemporaneamente hanno fatto da volano agli studi sull'intermedialità e sulle sue diverse declinazioni all'interno dei generi e dei linguaggi artistici. La rosa dei nomi in questo campo si fa molto ampia: da quello degli studiosi di area ispanica, tra cui spicca Asunción López-Varela (2011a-2011b) a quelli, di area tedesca, di Michael Nerlich (1990), Peter Wagner (1996), Werner Wolf (2011), ad altri di area canadese, tra cui mi preme ricordare la già citata Irina Rajewsky (2005)⁷ e il gruppo di ricercatori del *Centre de Recherche sur l'intermedialité*, attivo a Montreal dal 1997. Anche la Francia ha dato ovviamente il suo contributo, dalle preliminari proposte di analisi testuale applicata a poesie e a quadri avanzate da Jean Laude (1972) ai recenti interventi in materia specificamente intermediale di Liliane Louvel (2010).

Infine, ma non tanto di sponda si tratta, quanto di strumento quasi manualistico, una sorta di compendio utile per conoscere anche le diverse posizioni, all'interno della frammentato orizzonte semiologico, nei confronti dei possibili modelli di retorica del visivo, la ricerca sviluppata dal Gruppo μ di Liegi, consegnata a tre importanti volumi, anche in traduzione italiana: *Rhétorique Générale* (1970); *Rhétorique de la poésie. Lecture linéaire; lecture tabulaire* (1977); *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image* (1992). Di quest'ultimo segnalo un'eccellente versione spagnola (anche perché aggiornata e integrata) del 2010: *Tratado del signo visual. Para una retórica de la imagen*.

Dal fronte pluri-prospettico appena delineato ho ricevuto sollecitazioni fondamentali per avanzare nell'accidentato territorio dell'intermedialità e un preciso orientamento nell'approccio al testo bimediale (in generale) o intermediale – e segnatamente lirico grafico – come in questo caso particolare. Non potendo esporre nel dettaglio tutte le implicazioni che discendono da un così ampio e frastagliato orizzonte epistemologico e da una mole di interventi e di studi da anni in crescita esponenziale, mi limiterò a indicare i punti cardinali entro cui ho tracciato la mia rotta.

Punto primo: non esiste, allo stato attuale dei fatti, una vera e propria retorica generale valida per tutti i linguaggi dell'arte né una specifica per le creazioni artistiche bimediali, intermediali o inframediali che siano. Data l'incertezza, la sottigliezza e l'estrema cautela teorica (nonché tassonomica) che regna nell'ambito degli studi visuali e/o sull'intermedialità, non c'è – non è stato delineato, non si è venuto delineando – un metodo di approccio specifico. Si nutrono anzi dubbi che tale metodo, ammesso che fosse effettivamente delineabile, troverebbe una valida applicazione, dal momento che le modalità di combinazione e cooperazione tra arti e media sono tante e tali da rendere improduttivo qualunque tentativo di sistematizzazione. In questo mio

⁷ V. nota 6.

approccio alla poesia e alle sei liricografie albertiane composte in memoria di Lorca non mi sono, pertanto, avvalsa di una specifica retorica del visivo.

Punto secondo: i modelli semiotici del verbale e del visivo sono costitutivamente incommensurabili (Carboni, 2002: 57). È convinzione largamente condivisa che analizzare i testi a forte strutturazione e impatto visivi ricalcando gli schemi dello strutturalismo linguistico non porti lontano. Ce lo dicono i teorici dell' *Iconic Turn* (Boehm, 1994)⁸ e del *Pictorial Turn* (Mitchell, 1994: 11-13), gli studiosi dell'ibridazione culturale (Bal, 2009), ma anche lo stesso Barthes (mi riferisco all'ultimo Barthes, quello della *Camera chiara* e de *L'ovvio e l'ottuso*, interessato ormai alla significanza più che alla significazione, al "terzo senso", quello "senza significato", "ottuso", illeggibile, custode di una verità che non appartiene alla mente, all'intelletto, ma al corpo, e reagisce a impulsi e a risposte puramente sensoriali). Si finirebbe, infatti, per captare e intercettare solo ciò che tali creazioni hanno di leggibile e di perdere di vista ciò che in esse è specificamente visivo. Domini espressivi diversi creano universi diversi. Non si dice la stessa cosa se la si comunica in versi o con un disegno, a parole o per immagini. Poesia e pittura sono arti diverse non solo perché usano materiali diversi, linguaggi diversi, ma perché – puntualizzava già negli anni settanta il poeta, etnologo e critico d'arte Jean Laude (2000: 100) – è diverso il pensiero che trasforma quei materiali in opere e in senso⁹.

Che l'immagine, in particolare quella artistica, sia leggibile e che sia del tutto legittimo e necessario sottoporla ad analisi attraverso le opportune colleganze con la cornice storico-sociale, la riflessione estetico-filosofica e i diversi stili della comunicazione artistica è, ovviamente, fuori discussione. Quello che invece va metodologicamente evitato, come ben chiarisce e argomenta Mieke Bal (2009: 211-223), è l'appiattimento del campo del visuale su quello del verbale¹⁰. Più in generale sembrerebbe rivelarsi improduttivo con i testi cosiddetti misti qualunque

⁸ Oltre a dare adeguato rilievo alle tante differenze (talora vere e proprie barriere) tra i due media (linguaggio e pittura), Boehm valorizza il "contrasto" come fonte di tensione poetica singolarmente produttiva. "Ciò che può fare la frase (il 'logos') – osserva – deve essere a disposizione anche dell'opera figurativa, però a modo suo. Il *tertium* di entrambe, tra immagini linguistiche (come metafore) e l'immagine nel senso dell'arte figurativa, è rappresentato, come si è visto, dalla struttura del contrasto" (2009: 59).

⁹ "Nos vemos obligados a admitir que la poesía y la pintura defieren debido a los agentes materiales utilizados, pero en especial debido al pensamiento que los convierte en obras. P. Francastel ha definido un *pensamiento figurativo* como un pensamiento que funciona a un nivel diferente del literario o el matemático. Por lo tanto, el instrumento necesario para el estudio de este tipo de pensamiento plástico no puede ser tomado de la lingüística" (Laude, 2000: 100).

¹⁰ La posizione di Mieke Bal è in realtà più interlocutoria. Il suo approccio si basa, più precisamente, su una procedura di *lettura* delle immagini che, pur evitando indebite invasioni di campo da parte del linguaggio nei confronti del visuale, ritiene decisivo il dialogo con il "tu guardante" a cui l'immagine pittorica sempre si rivolge. La studiosa ammette, inoltre, una contiguità di sistema tra l'atto del guardare e quello del leggere che legittima la pratica, nell'analisi critica delle opere artistiche, di alcune attività semiotiche tradizionalmente associate all'ermeneutica letteraria come la contestualizzazione, l'inquadramento delle immagini in catene sintattiche e altro (Bal, 1996: 223 ss.).

procedimento ermeneutico rigidamente strutturato, compreso quello per statuto disciplinare “aperto” della comparatistica. A mettere in guardia dalla “trappola della comparazione” è peraltro uno studioso che ha alle spalle un glorioso passato di comparatista ed è considerato, oggi, una delle voci più influenti nel dibattito critico sulla teoria dei media, l'americano William J. T. Mitchell (1994: 90)¹¹.

Punto terzo: la poesia non è come la pittura, come si fa dire agli antichi. Quello “verbale” e quello “visivo” sono media dotati di simboli, dinamiche comunicative, canali di trasmissione specifici, che implicano punti di vista diversi e coinvolgono canali di trasmissione diversi. Sarà senz'altro vero – e su ciò regna una generale concordia tra gli studiosi – che non esistono media assolutamente puri (Mitchell, 2005: 257-266), che non c'è immagine che possa essere percepita prescindendo da una qualche forma di articolazione o traduzione verbale, né espressione verbale che non implichi anche un'esperienza di visione, ma è per l'appunto la “differenza” quella che conta, soprattutto all'interno di una creazione intermediale. È l'energia tensiva generata dal contrasto tra i due canali comunicativo-percettivi in essa coinvolti, dall'intreccio movimentato di linee enunciative di diversa sostanza e testura che l'attraversa, ciò che le conferisce quel surplus di senso che la rende “altra” e non solo alternativa alla creazione solo verbale o a quella solo plastico-visiva.

Non si può, in conclusione, affrontare un artefatto verbovisuale come quello di cui qui ci occupiamo, in cui segni verbali e segni grafici concorrono sincronicamente alla configurazione di un senso che va oltre la somma dei significati dei singoli apporti, senza aver preso adeguata coscienza dell'incomparabilità dei due sistemi di mediazione e delle continue variazioni del differenziale semantico che derivano dalla loro dinamica interazione. Più che le affinità, le analogie, le ridondanze tra testo e immagine, saranno i cortocircuiti, i contrasti, i salti logici, l'irriducibilità del loro intreccio a un discorso uniforme, a conferire evidenza poetica ai continui sommovimenti verbali e grafici attraverso cui l'opera non solo ci si rivela ma anche “accade”. A differenza della parola scritta che dispone di un proprio canale di trasmissione autonomo ed esterno al soggetto, l'immagine – e tutto ciò che ad essa è idealmente e operativamente collegabile, dal segno grafico al disegno, alla pittura – attraversa i soggetti, trapassa i corpi. Essa – ci viene ricordato (Belting, 2009: 75) – non esiste di per sé ma “accade”. “Ha luogo” e *in praesentia*. La significanza (che nell'immagine è preponderante sulla significazione), tutto ciò che eccede la significazione “in quanto prodotto

¹¹ “Si può e si deve, tuttavia, evitare la trappola della comparazione [...]. Il vero oggetto dello studio è, piuttosto, l'intero insieme delle *relazioni* tra i media, e le relazioni possono essere tante altre cose oltre alla similitudine, l'antagonismo altrettanto cruciale della collaborazione, la dissonanza e la divisione del lavoro altrettanto interessante dell'armonia e della fusione delle funzioni. Persino il concetto di “relazione” tra i media deve essere sottoposto a critica: la radicale incommensurabilità (per esempio quello che dice Foucault della pipa di Magritte) è una relazione o una non relazione? La sintesi radicale o l'identità di parola e immagine (l'utopico calligramma) è una relazione o una non relazione? La cosa essenziale, dal mio punto di vista, è non forcludere la domanda sull'immagine/testo presupponendo che è una cosa sola, che appartiene ad un repertorio fisso di situazioni e che consente descrizioni uniformi e protocolli interpretativi” (cit. da Michele Cometa, *Postfazione*, in Mitchell, 2008: 201-202).

sensualmente” e “al di fuori del linguaggio”, chiama in causa il corpo (Barthes, 1999: 122 e 2001: 42-45). Di fronte a certe strategie enunciative poco perspicue è il corpo, “luogo nativo di ogni senso immaginale”, a offrire le risposte più convincenti e adeguate, cogliendo la struttura del “contrasto” che è all’origine di entrambi i sistemi espressivi (Boehm, 2009: 58-59) e facendosene medium a sua volta (Belting, 2009: 78-80).

Insistere sul disvelamento di un senso a posteriori, che non è nelle cose che le parole e le immagini designano e disegnano, ma in ciò su cui le parole e le immagini stesse tacciono, può rivelarsi inutile se non addirittura dannoso. Non fa che intorbidare, o anche solo disorientare, lo sguardo con forme di accanimento ermeneutico fine a se stesso. L’alternativa che emerge dalle diverse proposte di approccio vagliate è prendere in considerazione il corpo (tanto quello di chi scrive o crea, quanto quello di chi guarda, legge e riceve) come un medium o una sua naturale espansione (Belting, 2009: 78-80). Somma di carne e spirito, idee e materia, il corpo incarna molto degnamente quel terzo livello intermedio e intermediale da più parti evocato – da Barthes (con il suo “terzo senso”) a Boehm (il cosiddetto *tertium tout court*) – come piano ideale di trasmissione e ricezione di significati e visioni sensibili altrimenti impensabili, non scrivibili né rappresentabili.

Questo è il quadro teorico di riferimento entro cui mi sono mossa. In quanto al metodo, ho seguito un mio percorso che ha tenuto conto dei diversi e più importanti aspetti emersi dal dibattito critico sui temi dell’ibridazione letteraria e dell’intermedialità, così come della teoria e pratica del segno sperimentata da Alberti nelle diverse fasi della sua lunga e articolata parabola creativa.

PROPOSTA DI ANALISI

Entriamo ora nel merito della dimensione testuale specifica del libro di Alberti *Nunca fui a Granada*.

Nunca fui a Granada è una creazione verbografica, un testo – o verosia – in cui il segno grafico e il segno verbale s’intrecciano, si confrontano e si scontrano determinandone la configurazione.

C’è una lunga tradizione di testi che rientrano a pieno titolo in questa categoria. Per rimanere solo all’epoca moderna si pensi a certe creazioni di Blake, ai libri illustrati, ai calligrammi di Apollinaire, alle creazioni del lettrismo francese, alle tante forme di scrittura verbovisiva praticata dagli autori della nuova avanguardia.

Il libro di cui stiamo trattando, e più in generale le creazioni lyricografiche di Alberti nella loro globalità, non sono comparabili con nessuno di questi precedenti. Ci troviamo dinanzi a testi fuori da qualunque canone; disorganici non solo rispetto agli statuti tradizionali della poesia letteraria, ma anche rispetto agli sperimentalismi dell’avanguardia, sia la vecchia che la nuova, quella che negli anni 60-70, epoca in cui questo libro e tante altre lyricografie sono state realizzate, era fortemente impegnata sul fronte di una poesia anch’essa “visiva”, ma in uno stile enunciativo “altro” (più

metapoetico e autoreferenziale, nonché programmaticamente polemico nei confronti dell'establishment artistico-culturale).

Nel calligramma di Apollinaire – tornando per un momento alle origini primonovecentesche delle scritture verbovisive d'avanguardia – sono i versi, liberi da qualunque convenzione tipografica, a disporsi in modo da creare figure e forme che dovrebbero trasmettere al lettore – con un'immediatezza che non è alla portata della comunicazione verbale – il senso del poema.



In *Nuca fui a Granada* sono le linee e il disegno a incaricarsi di articolare, con la vividezza plastica propria del segno grafico, una intensa e sui generis meditazione in memoria dell'amico poeta morto.

Prendendo invece a modello un testo cronologicamente più vicino al libro albertiano, per esempio il poema concretista *Silencio* di Eugen Gomringer (1953)¹², colpisce in esso il forte contenimento, se non proprio l'assenza, dell' articolazione verbale.

¹² Poeta svizzero, di origini boliviane, che ha studiato a Berna e a Roma negli anni cinquanta.

silenzio silenzio silenzio
 silenzio silenzio silenzio
 silenzio silenzio
 silenzio silenzio silenzio
 silenzio silenzio silenzio

Il testo rinuncia alla discorsività per concentrarsi e concretizzarsi nello spazio della pagina. La parola “silenzio”, tante volte ripetuta, si propone all’inizio come puro suono, ritmo, ma dove l’idea del silenzio concretamente si materializza è nel bianco della pagina, quando la parola è omessa, la linea si cancella e la voce tace. Nelle liricografie di Alberti, *el signo* (termine usato da Alberti per indicare il tratto grafico, la linea, quello strumento insomma personalissimo e primario di creazione comune ai due ambiti artistici da lui più intensamente frequentati, poesia e pittura) trionfa su tutto. Nessuna rinuncia né programmatica né occasionale alla discorsività o alla semanticità, come si andava predicando nei settori più radicali della poesia visiva e della neoavanguardia internazionale, ma piuttosto un rilancio deciso a favore di una semanticità diversamente articolata.

Questo ricco versante della creatività di Rafael Alberti, quello della poesia dipinta, delle liricografie, che nasce con l’esilio e con l’esilio matura, cresce, si espande, non è classificabile dunque come poesia tradizionale ma nemmeno come poesia d’avanguardia. Non è poesia letteraria, ma non è nemmeno “poesia visiva” (nel senso che la storia letteraria novecentesca attribuisce a questa denominazione). Ma allora cos’è? E come occuparsene?

Proviamo per prima cosa a chiarire come funziona il nuovo sistema di segni adottato da Alberti per le sue *liricografias*. È un sistema trans-verbale, molto instabile, aperto, che valorizza gli scarti di tensione tra i diversi sistemi espressivi e i linguaggi artistici. Testo verbale e testo grafico funzionano qui, come mi è già capitato di dire in altre occasioni¹³, come due veli che si sovrappongono per occultare e insieme rivelare (velare due volte) una stessa profondità. Quella dei due veli resta, a mio avviso, l’immagine più calzante per dare un’idea concreta dell’uso contrastivo – e non imitativo – che Alberti mette in atto tra i due sistemi espressivi. Il *signo* – quell’unità di tratto, la linea, che è all’origine tanto della parola scritta quanto del disegno o del grafismo – è l’elemento comune (il velo per l’appunto) che Alberti manipola piegandolo simultaneamente alle sollecitazioni logico-temporali di un’elaborazione verbo-mentale e a quelle molto più immediate e spaziali di un’esperienza visiva. Il poeta gioca sulle opacità e sulle trasparenze, sulla variabilità di spessore (la testura), sui contrasti e sulle differenze che si evidenziano sovrapponendo trama visiva e ordito

¹³ Loretta Frattale, 2015: 141-164.

verbale, per rappresentare il più vividamente possibile e nelle sue infinite stratificazioni un senso e una realtà sempre plurali.

Osservando la cronologia delle opere prodotte, si può parlare di una coerente evoluzione del dettato lyricografico albertiano, con le due componenti (quella verbale e quella grafica) in significativa progressione da una configurazione chiusa, dicotomica, bimediale, come quella delle prime lyricografie, (per esempio *El ángel bueno*, guazzo del 1947), dove i versi, la parola, il verbale occupano il centro dell'opera mentre il segno grafico funge da commento iconico o anche solo da sfondo, a una configurazione sempre più dialogica, confusiva, “intermediale”, come quella del libro d'artista qui considerato, nella quale l'interazione tra i due media è sempre in atto e in divenire.



Rafael Alberti, *El Ángel Bueno*, 1947 [gouache su cartone]

Alberti stesso sembra confermarlo nella già citata intervista romana del 1975 a María Luisa Borrás (1984: 62)

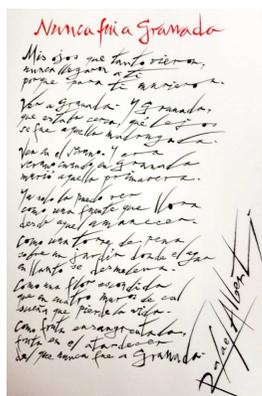
He llegado a unificar las dos cosas [poesía y plástica] de modo que ahora es ya una cosa sola. Ahora a lo mejor hago pequeños poemas, pensándolos ya gráficamente, no muy largos para que no se me inunde de letras la gráfica, porque la técnica tiene sus leyes, al fin y al cabo, para formar una unidad y que no sea un texto con una ilustración.

“Unità” è la parola d'ordine, unità e fusione tra poesia e disegno, due slanci creativi diversamente orientati ma simultanei che s'irradiano da un stesso punto d'origine e d'osservazione. Non c'è quasi differenza tra il modo in cui Alberti descrive il proprio processo creativo lyricografico e quello in cui importanti studiosi dell'intermedialità hanno definito il testo misto o bimediale (parola-immagine), da Michael Nerlich che ricorre all'espressione *iconotexte* per indicare « une artefact conçu comme unité non illustrative, mais dialogique entre texte(s) et image(s), texte(s) et image(s) qui tout en formant une unité indissoluble gardent chacun leur propre

identité et autonomie” (1990: 268) a Peter Wagner (1996: 16) che questa stessa espressione assimila e rimodula in chiave anche retorica (“artifact in which the verbal and the visual signs mingle to produce rhetoric that depends on the co-presence of words and images”), passando per William J. T. Mitchell che la rimpiazza con il concetto di *imagetext*, volendo con esso designare “composite, synthetic works (or concept) that combine image and text” (1994: 89) in una dimensione relazionale quanto mai aperta e dinamica.

All’interno dell’unità formale rappresentata dal libro *Nunca fui a Granada* e dalle lyricografie che lo compongono, si delineano due assi prospettici, uno lirico (la poesia, la voce umana, l’emozione, il sentimento soggettivo) e l’altro plastico (la materia prima, il formato artistico del libro, la scrittura); uno verbale (il verso, la parola, la lettera), l’altro immaginale (l’immagine, il disegno, il grafismo). La tensione che scorre tra i due assi è altissima e immediatamente percepibile, così come d’immediata evidenza l’illuminazione che uno riceve dall’altro. La parola e i versi sono disegnati e colorati ad arte; i disegni e i grafismi modulati in funzione di una narrazione – il dialogo immaginario tra i due poeti amici – a suo modo efficace, anche se tutta virtuale e illusoria.

La poesia iniziale costituisce l’apporto più consistente del verbale alla realizzazione dell’opera, unico segmento dell’opera – in verità – in cui il verbale riesce a mantenere una certa, ma sempre relativa, autonomia di azione rispetto al visivo; l’unico momento in cui viene modulato nella sua corrente sequenzialità.



È tuttavia trascritta in uno stile manuale ricercato, con slanci e sinuosità che ricordano quello di un amanuense o di un calligrafo orientale. Un eccesso di scrittura – direbbe Barthes – di cui Alberti si serve per aprire gli occhi al lettore e orientarlo verso un consumo anche visivo del libro.

Nelle sei lyricografie che seguono, una scia di lettere, parole, versi policromi, trascritti in forma baroccheggianti e in modo non rigorosamente sequenziale avvolge figure e forme facendo loro da sfondo. S’impone così al lettore o osservatore un

approccio di tipo globale, una visione d'insieme, distanziata, che gli permette di identificare, processare e classificare gli elementi costitutivi del testo prima di procedere alla loro decifrazione o a una dinamica interazione con essi.

Il forte impatto emotivo che questo primo contatto frontale con il libro provoca non può che suscitare o accrescere il desiderio di esplorarlo anche a livelli di significazione più profondi. È il momento di prendere in considerazione il materiale propriamente verbale.

Si comincia dal frontespizio (v. *supra*).

Titolo e sottotitolo (*Nunca fui a Granada. Una poesía y seis liricografías para Federico García Lorca*) sono bene in vista e in funzione prologale. In merito al sottotitolo non c'è molto da dire, al di fuori del fatto che esso indirizza il lettore verso la prima e più immediata finalità del libro: ricordare Federico García Lorca e la sua morte atroce. Il titolo (*Nunca fui a Granada*), invece, dice molto di più. Esso rinvia a un'altra poesia di Alberti, la cui composizione risale agli anni cinquanta, *La balada del que nunca fue a Granada*¹⁴, che Paco Ibáñez avrebbe poi messo in musica e diffuso in tutta Europa:

La balada del que nunca fue a Granada

¡Qué lejos por mares, campos y montañas!
Ya otros soles miran mi cabeza cana.
Nunca fui a Granada.

Mi cabeza cana, los años perdidos.
Quiero hallar los viejos, borrados caminos.
Nunca vi Granada.

Dadle un ramo verde de luz a mi mano.
Una rienda corta y galope largo.
Nunca entré en Granada.

¿Qué gente enemiga puebla sus adarves?
¿Quién los claros ecos libres de sus aires?
Nunca fui a Granada.

¿Quién hoy sus jardines aprisiona y pone
cadenas al habla de sus surtidores?
Nunca vi Granada.

Venid los que nunca fuisteis a Granada.
Hay sangre caída, sangre que me llama.
Nunca entré en Granada.

Hay sangre caída del mejor hermano.
Sangre por los mirtos y aguas de los patios.
Nunca fui a Granada.

Del mejor amigo, por los arrayanes.
Sangre por el Darro, por el Genil sangre.
Nunca vi Granada.

Si altas son las torres, el valor es alto.

¹⁴ Rafael Alberti, 2006: 560-561.

Venid por montañas, por mares y campos.
Entraré en Granada.

Nunca fui a Granada è uno dei senari che vengono reiterati in forma di ritornello alla fine di alcune strofe, nelle quali si evoca iperbolicamente la città di Granada e il sangue versato dell'amico poeta (v. 17: "hay sangre caída, sangre que me llama"; vv. 19-20: "hay sangre caída del mejor hermano/ sangre por los mirtos y aguas de los patios"; v. 23: "Sangre por el Darro, por el Genil Sangre").

La poesia è pervasa da un sentimento di rimpianto/rimorso. L'autore svelerà altrove il retroscena biografico: nonostante i ripetuti inviti di Lorca a trascorrere con lui le vacanze estive a Granada e la propria promessa, annualmente rinnovata, che vi sarebbe andato, egli aveva sempre rinviato il viaggio. Ciò era avvenuto anche in occasione di quell'estate *terribilis*, l'ultima, quella del 1936. Quel "nunca" che risuona martellante alla fine di ogni strofa, tranne l'ultima (*Nunca fui a Granada, Nunca vi Granada, Nunca entré a Granada*), è la desolata dichiarazione/ammissione di una mancanza, di un atto mancato¹⁵.

Nel nuovo testo (v. immagine precedente) il ritornello s'inserisce - con tutt'altra evidenza, data la funzione di titolo che svolge non solo rispetto alla poesia d'apertura ma allo stesso libro - in una struttura simile a quella delle *soleares*, forma lirica e canto andaluso di origine popolare, funzionale all'evocazione del contesto tutto andaluso in cui si consuma la vicenda umana qui tematizzata. Fulcro della creazione è ora quell'atto mancato, di cui si rievocano i passaggi essenziali: dai ripetuti inviti di Lorca all'amico ("ven a Granada", "ven en el verano") agli effetti provocati dalla mancata promessa dell'autore (...Y Granada/ que estaba cerca, qué lejos/se fue aquella madrugada//; ...Y era/ verano cuando en Granada/ murió aquella primavera; ya sólo la puedo ver/como una fuente que llora/desde aquel amanecer).

Continuando nell'analisi della componente verbale presente nelle sei lyricografie ci accorgiamo di un'ulteriore interpolazione, intermediazione o inter-testo. I versi trascritti sono versi inediti di Alberti dedicati a Lorca che si intersecano con altri dello stesso Lorca (talvolta leggermente manipolati o, meglio, adattati al nuovo contesto). I versi di Lorca, tratti in gran parte da *Poeta en Nueva York*, in misura consistente anche dal *Diván del Tamarit*, e per qualche modesto lacerto dal *Poema del Cante Jondo*, sono predominanti rispetto agli interventi strettamente albertiani, i quali si limitano al corpo

¹⁵ Questi i termini in cui Alberti ne parla in *Arboleda perdida. Cuarto libro (1977-1987)*: "Entre los años 1925 y 1930, Federico me invitaba siempre a su Huerta de San Vicente para pasar juntos, ya divirtiéndonos o trabajando, las vacaciones. Yo le prometía ir cada verano. Pero lo fui dejando, dejando, hasta que al fin llegó el 18 de julio de 1936, fecha en que reventó la guerra civil, y Federico, preocupado y temeroso, sintiendo que en Madrid la situación política era gravísima, tomó un tren y se marchó, confiado, a su Granada, en donde se encontró con su terrible muerte hacia finales del mes de agosto. Luego pasaron los años, muchos años [...]. Desde marzo de 1939 viví fuera de mi país, pensando en aquel viaje, en aquella visita a Federico, que no pude realizar ya hasta un día 24 de febrero de 1980. Habían pasado, entretanto, cuarenta y tres años. Durante todo ese tiempo yo viví pensando en él casi obsesivamente, dedicándole innumerables prosas y poemas, entre los cuales, aquella "Balada del que nunca fue a Granada", que con la música lejana y melancólica de Paco Ibáñez fue escuchada en su voz por toda Europa y prohibida en España con las canciones de otros famosos cantautores de la protesta" (Rafael Alberti, 2009: p. 470, in corsivo già nell'originale).

centrale del testo della liricografia n. 1, le ultime due strofe della liricografia n. 3, l'intero testo della liricografia n. 5, la prima strofa della liricografia n. 5).

La trama verbale si presenta come un fitto collage di noti e persino arcinoti versi lorchiani, che si alternano con altri di Alberti per ricreare il dialogo tra i due amici che la morte ha interrotto.

Alberti può così finalmente chiedere all'amico come è morto (liricografia n. 2):

– *Cómo, cómo fue?*
 – *Así* –
 –*Déjame. ¿De esa manera?*
Sí, el corazón salió solo.
Ay, ay de mí!

(“Asesinato” in *Poeta en Nueva York*, 1929-1930)¹⁶,

Lorca può confessare l'angoscia provata nel sentirsi accerchiato dalla morte (liricografia n. 2):

La hierbas.
Vienen las hierbas.

(“Ruina”, *ibid.*)

e ricordare l'abbandono al pianto, le lacrime versate (liricografia n.3):

He cerrado mi balcón
porque no quiero oír el llanto

(“Casida del llanto”, in *Diván del Tamarit*, 1931-1936);

Qué soy la sombra inmensa de mis lágrimas.

(“Gacela de la muerte oscura”, *ibid.*);

Dejadme
en este campo llorando

(“¡Hay!”, in *Poema del Cante Jondo*, 1921-1931).

Può chiedere all'amico, in un dialogo ricreato da Alberti, perché non lo avesse raggiunto a Granada (liricografia n. 4):

“*Yo te dije que viniéras en verano*”...

Alberti può giustificare il mancato compimento della promessa (*ibid.*):

¹⁶ I versi lorchiani sono qui riportati rispettando omissioni e variazioni proposte da Alberti nelle corrispondenti liricografie. Ho riscontrato qua e là alterazioni sia rispetto alla tradizione editoriale lorchiana, sia rispetto alla versione in formato tradizionale che Alberti stesso inserisce tra i materiali paratestuali del libro per agevolarne la lettura. Tra parentesi sono specificati i testi da cui i versi sono stati estrapolati e la data di composizione degli stessi.

“No fui porque no creía en lo que ha pasado”.

A Lorca viene infine riservata l'ultima parola; un suo messaggio agli spagnoli sopravvissuti (liricografia n. 5):

Pero que todos sepan que no he muerto

(“Gacela de la muerte oscura”, in *Diván del Tamarit*, 1931-1936);

Nella liricografia n. 6:

Quiero morir mi muerte a bocanadas

(“Casida del herido por el agua”, *ibid.*);

Es tierra, Dios mío, lo que quiero

(“Tierra y luna”, in *Tierra y luna*, 1929-1935).

Tutto ciò in una dimensione atemporale che potrebbe collocarsi post-mortem non solo rispetto a Lorca ma anche rispetto allo stesso Alberti. Il lacerto resecato da “Paisaje con dos tumbas y un perro asirio” (*Poeta en Nueva York*) per comporre la liricografia n. 2, “Levántate para que oigas aullar al perro asiro”, lo farebbe pensare (v. liricografia n. 2). Nel testo lorchiano il dialogo intercorre infatti tra due persone morte. Ed è un fatto che quel “levántate” evochi di per sé, interdiscorsivamente oltre che intertestualmente, morti resuscitati.

Si potrebbe dire ancora molto in merito a tali dinamismi intertestuali, intratestuali, che incidono sullo spessore di questa nuovo spazio di creazione bifronte o intermediale esplorato da Alberti. Ma in questa sede la mia attenzione è concentrata, come ho già detto, sul piano iconotestuale dell'opera, più che su quello strettamente linguistico-letterario. Mi concederò quindi un'ultima osservazione e riguarda, per l'appunto, la particolare funzione iconica che quei versi estrapolati dall'opera lorchiana e confusi con altri albertiani di nuova creazione svolgono in questo specifico contesto: mi pare che i prelievi testuali di derivazione lorchiana vengano offerti al lettore-fruitor non tanto come materia viva rimodellata per potenziare la forza enunciatrice del dettato lirico (secondo l'uso più diffuso e tradizionale dell'intertestualità in ambito letterario), quanto piuttosto come lacerti, ritagli, brandelli che restituiscano con immediata evidenza l'immagine di un corpus poetico straziato e annientato da un'azione indegna (l'assassinio del suo autore). Sono carta, pura materia, prima ancora che intertesti; documentazione testimoniale di un atto di violenza compiuto su un uomo, un amico, un poeta e sulla stessa poesia. Il loro inserimento rafforza la componente materico-plastica dell'opera, ancor più di quella puramente verbale. Il tessuto verbale viene disposto e utilizzato in queste liricografie come in un *patchwork*, qualcosa di molto materiale, ruvido e posticcio, così come è un *patchwork* anche il tessuto immaginale che è all'origine delle figure misteriose e mostruose intorno a cui si sviluppa l'intero tracciato liricografico. Particolarmente emblematica in tal senso la

liricografia n. 5, dove l'idea stessa di *patchwork* sembra materializzarsi, almeno visivamente:



Tutto è doppio, granuloso, materico, accidentato, corporeo, in quest'ulteriore omaggio di Alberti a Federico García Lorca. Tutto: il segno, le linee, i versi, le immagini.

L'immagine, si sa, è muta, ma può arricchire la parola di senso "ottuso". Viaggia su un canale di comunicazione velocissimo, più veloce di quello della parola; plasma e materializza ciò di cui la parola non riesce ad essere espressione; capta e suscita emozioni che non avrebbero potuto dirsi, né potremmo percepire altrimenti che con il corpo. Unita alla parola, l'immagine può negarla o integrarla; in sinergia con essa concorre all'irradiazione di una energia creatrice che è in grado di restituire per altre vie – il medium corporeo di cui si è già detto – la contrastata e inafferrabile unità del reale.

Il tema che Alberti si accingeva a poetizzare, vale a dire l'assassinio di un poeta antifranchista le cui circostanze non erano state – né tuttora lo sono – completamente chiarite¹⁷, si prestava in modo particolare ad essere trattato con strategie scritturali

¹⁷ L'ultima puntata di questa lunga e complicata indagine risale allo scorso aprile 2015, con il ritrovamento di una *Nota informativa* commissionata nel 1965 a Julián Fernández-Amigo, *Inspector jefe de primera* della 3ª *Brigada de investigación social* di Granada dal Governatore, a cui si era rivolto l'Ambasciatore spagnolo a Parigi che doveva rispondere a una specifica richiesta di informazioni sulla morte di Lorca avanzata dall'ispanista Marcelle Auclair, allora alle prese con la biografia del poeta. La nota non arrivò mai a destinazione. Alla fine si decise che non era opportuno soddisfare la richiesta della studiosa. Quello emerso dalle ultime ricerche d'archivio è, di fatto, l'unico documento a tutt'oggi pervenuto in cui un diretto rappresentante delle istituzioni politico-militari franchiste, responsabile dell'informativa e probabile estensore della stessa, peraltro direttamente coinvolto con l'accaduto avendo avuto modo di parlare con Lorca durante la detenzione, colleghi la fucilazione del poeta a un interrogatorio e alla confessione estorta nel corso di esso per capi d'accusa di natura politica: militanza socialista e affiliazione alla Massoneria. Un terzo capo d'accusa, l'omofilia, sarebbe stato aggiunto in quanto *vox populi*, anche se in assenza di precisi riscontri investigativi. Fino ad ora la versione ufficialmente sostenuta da parte delle istituzioni franchiste era la stessa indicata da Franco nel libro

“terze”. Sulla morte di Lorca si era scritto molto anche fuori dai confini spagnoli. Alberti stesso aveva trattato l’argomento diverse volte, sia pur con qualche resistenza. In *La arboleda perdida* (ma siamo ormai alla fine degli anni ottanta) ne parla esplicitamente come di un trauma¹⁸. Ricorda in particolare un pensiero terribile che gli si era annidato nella mente subito dopo aver saputo che Lorca era stato assassinato. Ed era che la morte si era sbagliata. La vittima predestinata avrebbe dovuto essere lui e non Lorca. Era lui il militante rosso e non Federico, un repubblicano, un antifascista amante del popolo, del partito dei poveri¹⁹. È una sindrome tipica di chi subisce un lutto che – per ragioni che possono variare dal privato al politico – sente come inaccettabile. Non è raro in questi casi che al dolore si accompagnino sensi di colpa del tutto ingiustificati e irragionevoli.

Alberti aveva già scritto diverse poesie sulla morte di Lorca, tra cui, solo per ricordare le più note, “Elegía para un poeta que no tuvo su muerte” del 1936, “Poema 6” de *Vida bilingüe de un refugiado español en Francia*, “Retornos de un poeta asesinado”, oltre alla *Balada* già menzionata. In *Nunca fui a Granada* torna sul tema ma con uno stile diverso che si distacca nettamente da quello di tanti altri “compianti”, anche eccelsi, in passato dedicati al poeta granadino, compresi i suoi. Anche perché non è solamente un compianto quello che affida al nuovo libro ma anche una confessione per quell’atto mancato che si è ormai fissato nella sua memoria come un rimorso e una colpa; l’esplicitazione di un desiderio (anche fisico) sempre vivo ma frustrante: riudire la voce di Lorca, parlargli e spiegargli le ragioni della sua “assenza” da Granada.

Alberti sfodera per l’occasione uno stile enunciativo più viscerale, una scrittura carica di colore, eccessiva e persino aggressiva. Si serve di segni che non dicono il dolore, ma lo provocano: segni che sono aghi, chiodi, ganci, chiari emblemi del martirio dell’amico e, in un certo senso, anche del proprio. Un’acuta nostalgia dell’amico morto e di un passato che non è mai stato (la mancata visita a Granada), mista al rimorso per essergli sopravvissuto, è il martirio tutto privato e personale evocato da Alberti in queste pagine malinconiche e ardenti, assieme a quello corale e universalmente tragico inflitto al corpo di Lorca e alla stessa poesia in una lontana notte d’agosto del 1936.

La linea, *el signo*, domina ovunque, sui versi, sulle parole, sulle forme e sulle figure. Può essere orizzontale, verticale, continua o spezzata, curva o mista. Da essa

Palabras del Caudillo (1939): “En esos momentos primeros de la revolución en Granada, ese escritor murió mezclado con los revoltosos: son los accidentes naturales de la guerra” (cit. da Olmedo, 2015: 45-47). Gli articoli apparsi nella stampa spagnola nella primavera del 2015 con la riproduzione della nota suddetta sono stati prontamente archiviati e resi disponibili alla consultazione dal Centro Cultural de la Generación del 27 di Malaga, dove ho potuto prenderne visione.

¹⁸ “Y yo pensé entonces – annota Alberti – destruido, que la muerte de Federico no era la suya, sino la mía, que se había equivocado, que había huido de mí para sacrificarlo a él. Al fin y al cabo yo era un rojo militante, de esos que había que matar sin compasión, y él solamente un republicano, un antifascista amante del pueblo, del partido, como él dijo, de los pobres. Le escribí entonces aquella “Elegía a un poeta que no tuvo su muerte” que empezaba: *No tuviste tu muerte, la que a ti te tocaba...*” (Alberti, 2009: p. 526).

dipende la tensione interna all'opera: drammatica, quando la linea è spezzata, lirica quando è curva. Colori che eccedono, tratti che escono fuori dalla pagina o dalla tela, "significanti senza significato" (Barthes, 2001: 55), immagini che prevengono la parola e al tempo stesso la sopravanzano, denunciandone il limite. Il tragico che si esprime in quell'esplosione di gialli, rossi, verdi, tutti molto accesi, e l'elegiaco che riaffiora nel blu agonizzante che si alterna ai rossi e i gialli violenti sono di una qualità diversa da quelli mediati dalle parole. Puntano direttamente all'apparato sensoriale, al corpo del lettore-fruttore.

Le sei lyricografie sono architettoniche aperte in sostegno di visioni, sentimenti, dolori, che Alberti non è più disposto ad annegare in una dolente elegia. Sulla dimensione testuale dinamica, reticolare, aperta, di questo originale libro d'artista l'autore proietta il senso di una morte, quella dell'amico-poeta, irricevibile; un senso che non può dire né mostrare, ma si fa "sentire". A sollecitare e orientare la sensibilità e, più concretamente, i canali percettivo-sensoriali del lettore-fruttore non è più solo il linguaggio mimetico della tradizione letteraria, né hanno maggior successo i rapporti convenzionalmente analogici tra le parole e le cose, ma il "contrasto", lo scarto tra segni naturali (la linea) e segni arbitrari (la parola), tra superficie e profondità, tra differenze di luminosità o di colore (i colori brillanti e infuocati dell'Andalusia esteriore e quelli luttuosi e bluastri delle profondità oscure e inconse dell'Andalusia interiore). Unità nel contrasto: verso questo nuovo post-moderno obiettivo si muove la scrittura instabile, mista, ibrida, corporea dell'Alberti lyricografico.

BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

- ALBERTI, RAFAEL (1975): *Nunca fui a Granada. Una poesía y seis liricografías para Federico García Lorca*, Pesaro Urbino: Fundación Rodríguez-Acosta.
- ALBERTI, RAFAEL (2006): *Obra completa-Poesía III*, ed. de Jaime Siles, Barcelona: Seix Barral.
- ALBERTI, RAFAEL (2009): *Obra completa-Prosa II. Memorias*, ed. de Robert Marrast, Barcelona: Seix Barral.

BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

- BAL, MIEKE (2009): “Leggere l’arte?”, in Andrea Pinotti, Antonio Somaini (eds.), *Teorie dell’immagine*, Milano: Raffaello Cortina Editore, pp. 209-240 (versione originale: “Reading art?”, in *Generations and Geographies in the Visual Arts: Feminist Readings*, a cura di G. Pollock, London, Routledge, 1996).
- BARTHES, ROLAND (2001): “Variazioni sulla scrittura” seguite da “Il piacere del testo”, a cura di Carlo Ossola, Torino: Einaudi
- BARTHES, ROLAND (2001): *L’ovvio e l’ottuso*, Torino, Einaudi.
- BELTING, HANS (2009): *Immagine, Medium, corpo. Un nuovo approccio all’iconologia*, in Andrea Pinotti, Antonio Somaini (eds.), *Teorie dell’immagine*, cit., pp. 73-98 (versione originale: “Image, medium, body: A new approach to iconology”, *Critical Inquiry*, 31, 2005, pp. 302-319).
- BOEHM, GOTTFRIED (2009): “Il ritorno delle immagini”, in Andrea Pinotti, Antonio Somaini (eds.), *Teorie dell’immagine*, cit., pp. 39-71 (versione originale: “Die Wiederkehr der Bilder”, in Id (ed.), *Was ist ein Bild?*, Munchen, Fink, 1994, pp. 11-38)
- BORRAS, MARÍA LUISA (1984): “Entrevista. La plástica poética”, *Quimera*, núms. 39-40, Barcelona, p. 62.
- CARBONI, MASSIMO (2002): *L’occhio e la pagina. Tra immagine e parola*, Milano: Jaka Book.
- COMETA, MICHELE (2011): “Fototesti. Per una tipologia dell’iconotesto in letteratura”, in V. Del Marcio, I. Pezzini (eds.), Roma: Edizioni Nuova Cultura, pp. 63-101.
- COMETA, MICHELE (2012): *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Milano: Raffaele Cortina Editore.
- FRATTALE, LORETTA (2015): “Dal pre-verbale al post-linguistico. L’ispirazione verbografica e la poesia dipinta di Rafael Alberti”, in Id. (ed.), *Rafael Alberti a Roma. Un poeta tra pittori*, Roma: Editori Riuniti University Press, pp. 141-164.
- GRUPPO μ (1970): *Rhétorique Générale*, Paris: Librairie Larousse [tr. it. Id. (1976), *Retorica generale. Le figure della comunicazione*, Milano: Bompiani].
- GRUPPO μ (1977): *Rhétorique de la poésie. Lecture linéaire; lecture tabulaire*, Bruxelles, Editions Complexe [tr. it. Id. (1985), *Retorica della poesia. Lettura lineare. Lettura Tabulare*, a cura di Alfredo Luzi, Milano: Mursia].

- GRUPPO μ (1992): *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, Paris: Editions du Seuil [tr. esp. *Tratado del signo visual. Para una retórica de la imagen*, Madrid: Cátedra, 1993 e 2010].
- KIBÉDI VARG, ÁRON (2000): “Criterios para describir las relaciones entre palabra e imagen”, in Antonio Monegal (ed.), *Literatura y pintura*, Madrid: Arco/Libros, pp. 109-135 (versione originale: “Criteria for Describing Word-and-Image Relations”, *Poetics Today*, 10, 1, 1989, pp. 31-53).
- LAUDE, JEAN (2000): “Sobre el análisis de poemas y cuadros”, in Antonio Monegal (ed.), *Literatura y pintura*, Madrid: Arco/Libros, pp. 89-108 (versione originale: “On the Analysis of Poems and Painting”, *New Literary History*, 3-3, 1972, pp. 471-486)
- LÓPEZ-VARELA AZCÁRATE, ASUNCIÓN (2011a): “Génesis semiótica de la intermedialidad: fundamentos cognitivos y socio-constructivistas de la comunicación”, in *CIC (Cuadernos de Información y comunicación*, vol, 16, 95-114 (http://dx.doi.org/10.5209/rev_CIYC.2011.v16.5: ultima consultazione 5/02/2016).
- LÓPEZ-VARELA AZCÁRATE, ASUNCIÓN (2011b): “Intertextuality and Intermediality as Cross-cultural Communication Tools: A Critical Inquiry”, *Cultura. International Journal of Philosophy of Culture and Axiology*, 8, 2, 7-22.
- LOUVEL, LILIANE (2010): *Le tiers pictural. Pour une critique intermédiaire*, Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- MITCHELL, WILLIAM J. T. (1980): *The Language of Images*, Chicago-London: The University of Chicago Press.
- MITCHELL, WILLIAM J. T. (1986): *Iconology, Images, Text, Ideology*, Chicago-London: The University of Chicago Press.
- MITCHELL, WILLIAM J. T. (1994): *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Culture*, Chicago-London: The University of Chicago Press.
- MITCHELL, WILLIAM J. T. (2008): “I media visuali non esistono”, in *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, a cura di Michele Cometa, Palermo: duepunti, pp. 81-95 (versione originale: “There are no Visual Media”, *Journal of Visual Culture*, 4, 2, 2005, 257-266).
- MONEGAL, ANTONIO (ed.) (2000): *Literatura e pintura*, Madrid: Arco/Libros, S.L.
- NERLICH, MICHAEL (1990): “Qu’est-ce qu’un iconotexte? Réflexions sur le rapport texte-image photographique dans *La Femme se découvre* d’Évelyne Sinassamy”, in Alain Montandon (dir.), *Iconotextes*, Paris: Ophrys, pp. 255-302.
- OLMEDO, ILDEFONSO (2015): “El segundo fusilamiento de Lorca”, in *Cultura, Ciencia, Sociedad, Comunicación, El Mundo*, 24 de abril, pp. 45-47
- PITTARELLO, ELIDE (2012): “Con gli occhi di Lorca, Buñuel e Dalí”, *Rassegna iberistica*, vol. 97, pp. 63-81
- PITTARELLO ELIDE (2015): “Che ci fanno le fotografie nei romanzi?” in Augusto Guarino (ed.), *Le geometrie dell'essere. Identità, identificazione, diversità nella recente letteratura spagnola*, Napoli: Tullio Pironti, pp. 249-275.
- PONCE CÁRDENAS, JESÚS (2014): *Écfrasis: visión y escritura*, Madrid: Editorial Fragua.

- RAJEWSKY, IRINA O. (2005): “Intemediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective”, *Intermedialités*, 6, pp. 43-64, consultabile anche on line: http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/p6/pdfs/p6_rajewsky_text.pdf (ultima consultazione 10 giugno 2016)
- WAGNER, PETER (1996): “Introduction: Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality – the State(s) of the Art(s)”, in Id., *Icons-Texts-Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediately*, Berlin-New York: Walter de Gruyter, pp. 7-47.