

# La musicalità mistica della poesia: la ricezione del *Cántico Espiritual* di San Juan de la Cruz nelle canzoni di Amancio Prada

DANIELE GUERINI  
Università degli Studi di Torino

## Riassunto

Con riferimento ad alcuni dei principi dell'estetica della ricezione, il contributo consegna al lettore un'analisi delle modalità con cui il *Cántico Espiritual* di San Juan de la Cruz dialoga a distanza con la musica. Dopo aver tracciato un profilo degli elementi dottrinali presenti all'interno dell'opera, il discorso sul *Cántico* prosegue con l'analisi del celebre album del 1977, dal titolo omonimo, del cantautore spagnolo Amancio Prada. Dalle caratteristiche principali del suo personale stile, si giunge, infine, ad una delle possibili analisi di un disco che, ancora oggi, in un ambiente sonoro dominato dallo *streaming*, conserva una splendida bellezza.

## Resumen

Con referencia a algunos de los principios de la estética de la recepción, esta contribución confiere al lector un análisis de las formas en que el *Cántico Espiritual* de San Juan de la Cruz, se comunica a distancia con la música. Tras de dibujar un perfil de los elementos doctrinales que se encuentran dentro de la obra, se analiza el célebre disco de 1977, con el mismo título, del cantautor español Amancio Prada. De las principales características de su personal estilo, llegamos finalmente a uno de los posibles análisis de un disco que, aún hoy, en un entorno sonoro dominado por el *streaming*, contiene una espléndida belleza.

## 1. UN DIALOGO DAL FASCINO SENZA TEMPO

Fin dai suoi albori, la quarantennale carriera del celebre cantautore *leonés* Amancio Prada è stata fortemente caratterizzata dal suo stretto legame con l'opera letteraria e spirituale del patrono dei poeti spagnoli, il mistico carmelitano San Juan de la Cruz.

Risale al 4 aprile del 1977 alle 20:00, nella chiesa di San Juan de los Caballeros di Segovia, la prima presentazione dal vivo di quello che è diventato il suo disco più famoso, il *Cántico espiritual*: il manifesto del debutto, in bianco e nero, ritrae il musicista in un'iconica posa meditativa, con lo sguardo rivolto verso la sua inseparabile chitarra. Ad accompagnarlo sul palco, nella serata del debutto, c'erano José Torres al violino e Eduardo Gattinoni al violoncello. Pochi giorni dopo, il giornalista José Luis Rubio commentava ammirato sul quotidiano *Diario 16*, in un articolo dal titolo "Silbos amorosos. Estreno del *Cántico Espiritual* de Amancio Prada", le emozioni della serata:

Una entusiasta acogida tuvo —el pasado sábado, en Segovia— la ejecución de "Cántico espiritual", de Amancio Prada, composición musical para voz, guitarra, violín y violoncello, sobre el apasionado poema erótico que hace cuatro siglos escribiera San Juan de la Cruz. [...] Sin micrófonos ni otro aparato eléctrico que unas discretas luces, el "Cántico" fue ejecutado con limpia y estremecida perfección.

Prada cantó los versos y estuvo a cargo de la guitarra. Eduardo Gattinoni tocó el violoncello y José Torres el violín. [...] A juzgar por esta primera ejecución, el “Cántico espiritual” de Amancio Prada es el mismo de San Juan de la Cruz. No hay ninguna versión personal, ninguna interpretación. La música subraya el texto, lo ilustra y lo ilumina, al tiempo que permite al oyente sumergirse en la tremenda sensualidad del poema. Hay momentos muy bellos, como el largo e intenso cuarto movimiento, donde la amada describe su primero, y casi irreal, encuentro con el amor. (Rubio, 1977: web)

Da quel momento, le canzoni di questo LP, registrato nello stesso anno per l’etichetta discografica Hispavox, hanno conosciuto una grande fortuna mediatica –che è andata ben oltre quella consentita dal circuito della musica indipendente– continuando a essere interpretate dal musicista con molta frequenza durante il suo, tutt’ora attivo, percorso artistico.

Nel corso degli anni ci saranno altre edizioni del *Cántico Espiritual*: tra queste, occorre segnalare quella del 1991, registrata in occasione del IV centenario di San Juan de la Cruz; quella del 2002, una raccolta dal titolo *Canciones del alma*; quella del 2007, la registrazione dal vivo *Concierto de amor vivo*; quella del 2010, *Cántico espiritual y otras canciones de San Juan de la Cruz* e, infine, quella del 2017, il libro-disco dal titolo *Canciones de San Juan de la Cruz*, edizione speciale in occasione del 40° anniversario dall’uscita del capolavoro di Amancio Prada.

Facendo riferimento alla prima edizione del 1977, questo contributo tenta una comprensione dei meccanismi attraverso i quali si è instaurato il proficuo dialogo a distanza tra uno dei capolavori letterari del Siglo de Oro spagnolo e quello musicale di Amancio Prada, in un’ottica di scambio creativo. L’argomentazione, inoltre, si muoverà all’interno di quelli che sono i principi fondamentali dell’estetica della ricezione delle opere letterarie sviluppati da Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser, i principali esponenti della cosiddetta “scuola di Costanza”, con particolare riferimento al fondamentale ruolo attivo che, secondo questi studiosi, assume il lettore-ascoltatore nel dare forma all’interpretazione testuale, variando, con il proprio ausilio, la configurazione e i significati stessi dell’opera che interagisce con il suo “orizzonte culturale” (De Cristofaro, 2014: 271-272).

Per Jauss (1978), infatti, l’opera si configura come risposta a un interrogativo e si ripropone come tale a colui che leggendola ne diventa ricettore. Secondo lo storico e teorico della letteratura, la produzione (*pöēsis*), che tradizionalmente è stata il centro della riflessione estetica, deve essere integrata all’*aísthēsis*, cioè al momento sensibile della ricezione. Questa affermazione, che va in direzione opposta al pensiero espresso dall’estetica moderna, restituisce alla sensibilità un importante valore. Il processo che dalla *pöēsis* conduce all’*aísthēsis* trova, poi, il proprio compimento nella *kàtharsis*, dove il soggettivismo del giudizio estetico deve essere integrato all’interno di un orizzonte collettivo di comprensione, ovvero un dialogo, tra l’opera e il suo pubblico, nel quale una comunità si riconosce riflessivamente mediante l’individuazione di valori e significati condivisi. Queste premesse saranno sviluppate da Iser (1985; 1987) che si concentra sull’atto di lettura come vera coproduzione del testo. Per l’accademico tedesco, il testo letterario, difatti, a differenza di quelli che descrivono un mondo effettivamente esistente –come, ad esempio i testi giuridici– si risolve nell’interazione attiva con il lettore e nel significato provocato dalla sua reazione alla lettura.

Una delle sensazioni che colpiscono maggiormente coloro che si accostano per la prima volta al *Cántico Espiritual* di San Juan de la Cruz è quella di trovarsi, senza ombra di dubbio, di fronte a un’opera dal fascino senza tempo. Tra le innumerevoli peculiarità che la caratterizzano, infatti, si rivela interessante, ai fini di questa indagine, porre l’accento sulla sua capacità di ispirare riscritture.

## 2. JUAN DE LA CRUZ: DALL'OSCURITÀ DI TOLEDO ALLA BELLEZZA DEL *CÁNTICO*

### 2.1 *Cántico d'amore mistico*

Dal punto di vista letterario, il *Cántico espiritual*<sup>1</sup> rappresenta la sintesi dell'intera vicenda umana, poetica e mistica di San Juan de la Cruz. Le continue e incessanti attenzioni dedicate alla stesura del testo rappresentano il suo profondo tormento interiore di fronte al tentativo di armonizzare, sulla pagina scritta, il grande numero di elementi eterogenei che compongono il poema, ovvero "il contenuto mistico, l'espressione estetica, la formulazione delle idee e l'adattamento pedagogico" (Dell'Aquila, 2018: 201).

L'opera si presenta suddivisa in trentotto unità poetico-dottrinali<sup>2</sup> composte dalle strofe e dal loro commento. Lo schema di queste unità è sempre il medesimo: la *Anotación para la canción siguiente*, posta a fine di ogni unità e utilizzata come collegamento tra la precedente e la successiva; il testo poetico oggetto dell'analisi; la *Declaración* composta da un riassunto e dal commento di ogni singolo verso. In maniera subordinata al disegno generale del trattato, queste unità adottano, a loro volta, una struttura divisa in tre momenti: uno schema o introduzione, un momento narrativo e, infine, la spiegazione dottrinale. Su tale disposizione, Cristóbal Cuevas García si esprime in questi termini:

La estructura en tríptico [...] procede en buena parte de la metodología escolástica – piénsese, vgr., en la disposición de los artículos de la *Summa Theologica* de Sto. Tomás de Aquino– pero también, como señaló H. Hatzfeld, de la disposición fundamental de la oración litúrgica –proparoxítonos suplicatorios, subjuntivo de finalidad, y cláusula relativa en que se expone la intencionalidad del rezo– así como de las fórmulas tripartitas de doxología trinitaria. (Cuevas García, 1978: 259)

L'intero progetto del *Cántico* procede, soprattutto, dal desiderio, enunciato dal poeta nell'*Argumento* dell'opera, di aderire allo schema tracciato delle tre vie "mistiche":

El orden que llevan estas canciones es desde que un alma comienza a servir a Dios hasta que llega al último estado de perfección, que es *matrimonio espiritual*. Y así, en ellas se tocan los tres estados o vías de ejercicio espiritual por las cuales pasa el alma hasta llegar al dicho estado, que son: *purgativa, iluminativa y unitiva*, y se declaran acerca de cada una algunas propiedades y efectos de ella. El principio de ellas trata de los principiantes, que es la *vía purgativa*. Las de más adelante tratan de los aprovechados, donde se hace el *desposorio espiritual*, y ésta es la *vía iluminativa*. Después de éstas, las que se siguen tratan de la *vía unitiva*, que es la de los perfectos, donde se hace el matrimonio espiritual. La cual vía unitiva y de perfectos se sigue a la iluminativa, que es de los aprovechados. Y las últimas canciones tratan del *estado beatífico*, que sólo ya el alma en aquel estado perfecto pretende. (*Cántico B*, Argumento 1-2)


A questo punto, si rende utile, ai fini del discorso, una breve riflessione intorno al termine "mistica"<sup>3</sup>. In senso generico, con questa espressione si intende l'esperienza del divino

<sup>1</sup> Per tutte le citazioni da San Juan de la Cruz, v. Della Croce (2013).

<sup>2</sup> Le strofe XIV-XV e XX-XXI sono analizzate all'interno della stessa unità.

<sup>3</sup> In un interessante articolo sulla mistica cristiana, Borriello (2007: 460) si sofferma, così, sull'etimologia del termine: "L'aggettivo *mystikos* proviene dal verbo *myo*, che vuol dire tacere, chiudere gli occhi; da qui deriva, in primo luogo, *mysterion*, mistero, nel senso ellenistico del termine, cioè il rito segreto d'iniziazione che mette in contatto l'uomo con la divinità. In secondo luogo, deriva *mysteriasmós*, che vuol dire iniziazione al mistero del *mystés*, dell'iniziato. Il termine *mystikós*, invece, è usato, in modo generale, relativamente ai misteri, cioè ai riti iniziatici delle religioni chiamate per questo misteriche. Stando, dunque, al significato comune del termine *mysterion*, il campo mistico implica sempre l'esistenza di una realtà segreta, nascosta alla conoscenza ordinaria e che si rivela attraverso un'iniziazione quasi sempre di tipo religioso".

da parte dell'uomo nonché, da un punto di vista teologico, il suo ritorno a Dio per mezzo di un progressivo itinerario ascetico (Abbagnano e Fornero, 2000: 298-299) nel quale può avvenire un graduale abbandono della condizione sensibile. Se il fine è generalmente inteso, nelle grandi religioni, come l'unione con Dio e con il Principio assoluto, le vie per raggiungerlo comprendono, inoltre, differenti forme di meditazione e rinuncia. Ad esempio, nell'Antico Testamento è possibile rilevare tendenze mistiche lungo tutto il pensiero ebraico antico e medievale, basti pensare alla dottrina della *qabbalah*. A riguardo, la studiosa Catherine Swietlicki dell'Università del Missouri si esprime in questi termini:



San Juan was raised in a converso society, and he may have absorbed elements of Cabalistic symbolism at the folk level. It is interesting to note that he lived for a time in Arévalo and spent most of his youth within a twenty-mile radius of the town. That area had been a stronghold of Zoharic Cabala, the movement that popularized Cabalistic symbolism. The author of the *Zohar*, Moses de León, had spent the last part of his life in Arévalo. It is possible that some elements of the *Zohar* and other Cabalistic customs were maintained among the New Christians of the region in which San Juan was nurtured. The same area had also been home to *moriscos*, and it is possible that folk customs from the Cabalistic and Sufi traditions intermingled in that environment. San Juan may have been exposed to some complementary aspects of the two mystical systems as part of the folk heritage of his childhood. (Swietlicki, 1986: 155-156)

Nel Nuovo Testamento, San Paolo afferma di essere stato elevato misticamente fino al "terzo cielo"<sup>4</sup> e presenta i tipici motivi mistici della separazione dal corpo, del paradiso e del linguaggio segreto e ineffabile, ma avverte che solo nella vita ultramondana sarà dato agli eletti di gustare "ciò che occhio mai vide né orecchio mai udì"<sup>5</sup>.

È in età post-apostolica, però, che si avrà una più consistente formazione del patrimonio dottrinale mistico cristiano. Infatti, nelle opere dei padri greci, in particolare Ireneo, Clemente e Origene, compaiono influssi del linguaggio gnostico e neoplatonico (Borriello, 2007: 465). Sul piano delle concrete esperienze di vita cristiana, in un primo tempo si afferma l'ideale eremitico, secondo la linea tratteggiata nella *Vita S. Antonii* di Atanasio di Alessandria. La mistica è così intesa come esercizio ininterrotto e lotta solitaria contro le insidie di Satana (Brennan, 1985). Quasi a chiusura dell'età patristica, la *Scala Paradisi* di Giovanni Climaco si proporrà come uno dei primi grandi manuali mistici cristiani: vi è delineato il cammino dell'anima che, staccatasi dalla condizione materiale, giunge fino alla quiete divina mediante un itinerario di trenta gradini<sup>6</sup>.

Ogni dottrina mistica esige sia l'individuazione e la descrizione delle tappe dell'ascesa, sia formulazioni adeguate a esprimere l'esperienza del divino nel suo progressivo disvelarsi. Entrambe le questioni sono tematizzate nel *De mystica theologia* dello pseudo-Dionigi l'Areopagita. La questione della dicibilità di Dio e dell'ascesa dell'anima sono l'oggetto di

---

<sup>4</sup> 2 Corinzi 12, 2-4.

<sup>5</sup> 1 Corinzi 2, 9.

<sup>6</sup> Sulle influenze dell'opera nel contesto spagnolo dell'epoca, Borriello (1988: 523-524) pone l'accento sulla traduzione fatta da Fray Luis de Granada: "Figura eminente di apostolo e di maestro nella Spagna del XVI secolo è senza dubbio il beato Giovanni d'Ávila (?-1569). Grande mistico per aver raggiunto lui stesso i più alti stadi della comunione intima con Dio, Giovanni d'Ávila accese d'entusiasmo e guidò parecchie persone di eccelsa vita spirituale. Tra queste va annoverata per prima quella dell'amico seguace, biografo e editore, Luigi di Granada. [...] Entrato nell'ordine domenicano nel 1524, questi studiò a Valladolid, ove assimilò intensamente la cultura umanistica. [...] Numerosi furono gli influssi subiti dal Granada, anche se egli seppe assimilarli ed esprimerli a suo modo, secondo la sua personalità e cultura. [...] Preferito dal Granada fu san Giovanni Climaco. Nel 1576 pubblicò una traduzione della sua *Scala Paradisi*".



quest'opera considerata la pietra miliare della mistica medievale<sup>7</sup>. Per mezzo di una serie di negazioni, Dionigi dimostra l'ineffabilità di Dio, in quanto egli trascende ogni possibile affermazione e negazione umana (Abbagnano e Fornero, 2000: 341). Nel Medioevo, la mistica riceverà un ulteriore apporto grazie alla figura di Bernardo di Chiaravalle, iniziatore della mistica cistercense. Quest'ultimo, nei suoi *Sermones super Canticum*, esprime la dottrina dell'amore mistico secondo cui, passando attraverso i successivi gradini dell'umiltà, della verità e della carità, l'anima giunge fino all'estasi e all'unione spirituale con Dio (Abbagnano e Fornero: 2000: 370).

Più marcatamente speculativo è Meister Eckhart, il più importante esponente della scuola mistica renana del XIV secolo (Torrents e Bárcena, 2010). Precursore di temi luterani e difensore della "fede pura" (Abbagnano e Fornero, 2000: 432), in lui emerge una prospettiva neoplatonica – in cui il pensiero è posto al di sopra dell'essere – nella quale Dio non è definibile come essere ma come *puritas essendi*: al di fuori di Dio, tutte le creature, prive di sussistenza autonoma, sono un puro nulla. Diversamente dall'essere, finito e determinato, l'intelletto è, invece, infinito e divino e ogni attività del pensiero, che si affranchi dalla sensibilità e dalla ragione discorsiva, è dunque un processo di divinizzazione (Klein, 2001). Questa metafisica dell'intelletto ha come esito l'unione dell'uomo con Dio, in un "unico uno" (Abbagnano e Fornero, 2000: 433) che viene descritta dal mistico tedesco come nascita di Dio nell'anima all'interno della porzione divina presente in ogni uomo.

In seguito, sarà proprio con la prosa di Teresa de Ávila, il cui influsso sarà fondamentale per l'attività spirituale e letteraria di San Juan, che l'esperienza mistica raggiungerà una delle sue vette più alte<sup>8</sup>. Il *Castillo Interior*, una delle massime opere della letteratura religiosa spagnola, consta di sette *moradas*, in ciascuna delle quali l'anima dimora per attuare progressivamente la purificazione di sé e giungere all'unione con Dio (D'Avila, 2018). Teresa ha riconosciuto nell'immagine del castello tre gradi iniziali di orazione discorsiva – in cui l'anima rinuncia al peccato e progredisce sulla via della virtù – e quattro gradi di orazione passiva, cosiddetta perché Dio priva l'anima della sua volontà ponendola in condizione di volere soltanto quello che egli vuole. È solo nella settima dimora, con il "matrimonio spiritual", che l'anima raggiunge la sommità della vita mistica.

Pertanto, tornando alla mistica di Juan de la Cruz, è possibile rilevare, in stretto rapporto con quanto appena detto, come per il poeta spagnolo l'anima, per arrivare all'unione con Dio, debba attuare, innanzitutto, un distacco totale dalle cose terrene e spogliarsi degli appetiti sensibili – la "noche sensitiva" – e degli appetiti dello spirito – la "noche spiritual". In questo sforzo di totale purificazione l'anima è sostenuta dall'intervento di Dio, che opera in lei mostrandole la sua povertà. L'anima soffre pene incredibili contemplando le proprie mancanze e si trova immersa in una "noche oscura" che, tuttavia, è imprescindibile per il passaggio alla luce:

---

<sup>7</sup> Huerga (1991: 440-441), a proposito del rapporto fra pseudo-Dionigi e San Juan de la Cruz, evidenzia: "La tradición vial – *via purgativa, via iluminativa, via unitiva* – venía de muy lejos, y la había adoptado y encauzado el Pseudo-Dionisio, y remozado y divulgado en Europa Hugo de Balma. «La participación de la ciencia divina consiste en la purificación [*catarsis*], en la iluminación [*fotismós*] y en la perfección [*teleiosis*]», aseveraba el neoplatónico y misterioso Areopagita. Hugo de Balma "estabilizó" esa corriente en un librito de nombre bifronte (*Theologia mystica, De triplici via*), que ejerció gran influjo en Europa, apoyándose en la muleta de san Buenaventura, a quien se le atribuyó; en España la obrita de Balma lució como *Sol de contemplativos*, en romance de buen temple (Toledo, 1514). [...] Yo creo que san Juan de la Cruz, hombre de letras, bebe sin intermediarios en el Pseudo-Dionisio".

<sup>8</sup> Riferendosi alla straordinarietà del linguaggio di Teresa de Ávila, lo studioso Ferrer-Canales (1963: 208) afferma: "En la mística Teresa de Jesús el lenguaje psicológico alcanza especial significación. La lengua de Castilla ya está, con la mística escritora y con su compañero San Juan de la Cruz, entre otros, perfectamente habilitada para hacer sentir plena mente diferenciadas las sutilezas diversas del mundo psíquico. «Hay un mundo interior acá *dentro*», es la anunciación de Santa Teresa".

La noche oscura simboliza el anhelado pero no realizado amor, llamado por eso, a veces, *desposorio*, pero que San Juan subraya exclusivamente bajo el aspecto del sufrimiento que acompaña al anhelo. El matrimonio significa amor logrado. La vía que conduce del uno al otro la evocan con serena retrospectiva las líras de *En una noche oscura*; la progresiva dramatización y acción de las canciones del *Cántico espiritual*. [...] El alma aún vacilante bajo el impacto de una prueba tan terrible y atormentadora, porque la amante Luz Divina (no reconocida), al querer iluminar su oscuridad, la había cegado, lastimado y herido, suprimiéndole las ilusiones terrenales y conduciéndola a la realidad divina. [...] El símbolo de la noche en la poesía de San Juan es un sendero que conduce a una meta, tanto más claramente perceptible cuanto más resplandeciente es la noche. (Hatzfeld, 1963: 44)

Nello stato di unione dell'anima con Dio, Juan de la Cruz distingue, già nell'*Argumento del Cántico*, una prima fase, quella del "desposorio espiritual", nel quale l'anima realizza la corrispondenza della propria volontà alla volontà di Dio ma subisce ancora i richiami della sensibilità:

Y es de notar que en estas dos canciones se contiene lo más que Dios suele comunicar a este tiempo a un alma. Pero no se ha de entender que a todas las que llegan a este estado se les comunica todo lo que en estas dos canciones se declara, ni en una misma manera y medida de conocimiento y sentimiento; porque a unas almas se les da más y a otras menos, y a unas en una manera y a otras en otra, aunque lo uno y lo otro puede ser en este estado del desposorio espiritual. (*Cántico B*, XIV-XV, 3)

È solo nello stato del "matrimonio spirituale" che l'anima percepisce continuamente Dio dentro di sé, realizza il suo amore per l'Assoluto e gode delle più alte esperienze mistiche:

El cual es mucho más sin comparación que el desposorio espiritual, porque es una transformación total en el Amado, en que se entregan ambas las partes por total posesión de la una a la otra, con cierta consumación de unión de amor, en que está el alma hecha divina y Dios por participación, cuanto se puede en esta vida. Y así, pienso que este estado nunca acaece sin que esté el alma en él confirmada en gracia, porque se confirma la fe de ambas partes, confirmándose aquí la de Dios en el alma. De donde éste es el más alto estado a que en esta vida se puede llegar. Porque, así como en la consumación del matrimonio carnal son dos en una carne, como dice la divina Escritura (Gn 2,24), así también, consumado este matrimonio espiritual entre Dios y el alma, son dos naturalezas en un espíritu y amor, según dice san Pablo trayendo esta misma comparación (1Cor 6,17), diciendo: *El que se junta al Señor, un espíritu se hace con él*. Bien así como cuando la luz de la estrella o de la candela se junta y une con la del sol, que ya el que luce ni es la estrella ni la candela, sino el sol, teniendo en sí difundidas las otras luces. (*Cántico B*, XXII, 3)

L'"unione totale" (*Subida del Monte Carmelo*, V, 1-2) consiste nella trasformazione, nella sua pienezza, della volontà nella volontà di Dio, "al punto che in essa non sia presente alcuna cosa contraria alla volontà di Dio" (González de Cardedal, 1991: 48). L'esperienza mistica del poeta spagnolo - come quella di Meister Eckhart - è basata sul rapporto dialettico tra il *nada* e il *todo*: Dio è bellezza, bontà, l'assoluto e incommensurabile; la creatura è imperfezione. L'avvicinamento a Dio può verificarsi ma solo attraverso un itinerario mistico di riflessione e contemplazione.

## 2.2 L'intenso cammino dell'anima

Per il poeta spagnolo Jorge Guillén il Prologo del *Cántico* racchiude la profonda riflessione di “toda una poética” (Castañón Rodríguez, 1984: 83). Questa considerazione fa emergere, in maniera puntuale, il rapporto che sussiste tra il procedere della Sposa verso la conoscenza dell'amore e, con un significato più ampio, il sentimento di amore per la conoscenza all'interno dell'opera del mistico: queste due modalità sono, allo stesso tempo, sia la premessa sia il punto di arrivo del commento che viene richiesto a Juan de la Cruz dalla reverenda Madre Ana de Jesús. Tuttavia, l'impresa di circoscrivere e comprendere, con parole e ragionamenti dettati dalla ragione, l'abbondanza di senso di un'esperienza così soggettiva, è decisamente complessa:



Por cuanto estas canciones, religiosa Madre, parecen ser escritas con algún fervor de amor de Dios, cuya sabiduría y amor es tan inmenso, que, como se dice en el libro de la Sabiduría (8,1), *toca desde un fin hasta otro fin*, y el alma que de él es informada y movida, en alguna manera esa misma abundancia e ímpetu lleva en su decir, no pienso yo ahora declarar toda la anchura y copia que el espíritu fecundo del amor en ellas lleva; antes sería ignorancia pensar que los dichos de amor en inteligencia mística, cuales son los de las presentes canciones, con alguna manera de palabras se puedan bien explicar. (*Cántico B*, Prólogo, 1)

L'universo senza confini dell'amore trova nel linguaggio poetico la forma ideale per “animarsi”: questa considerazione può ritenersi valida anche per il modello del *Cántico espiritual*, ovvero il *Cantar de los cantares*.

La dipendenza del *Cántico espiritual* dal *Cantar de los Cantares* è mediata dall'esperienza formativa dell'autore e dal tentativo di riorganizzare la forma frammentaria dell'opera in un insieme, alla ricerca di un senso unitario. L'intenso lirismo delle strofe di Juan de la Cruz è composto da immagini che si staccano dal cantico biblico per unirsi a immagini di altra provenienza, in una fitta rete di richiami:

San Juan de la Cruz, en su *Cántico Espiritual*, ha recreado los poemas del Cantar bíblico, que están al fondo de la tradición amatoria del judaísmo y cristianismo. De esa forma, él ha querido re-escribir desde su perspectiva cristiana y renacentista los motivos y temas del Cantar bíblico donde se encuentran los símbolos básicos y la inspiración de fondo de su obra. [...] El Cantar le ha enseñado que Dios es poesía: no se revela en una ley moral para cumplirse, ni por argumentos racionales o ritos sagrados, sino a través de una palabra y experiencia universal de amor de hombre/mujer, un amor que todas las religiones o culturas pueden compartir, pues subyace en todas ellas. (Pikaza, 2010: 112)

Infatti, come sostiene Dámaso Alonso (1948: 505), è proprio la prospettiva mistica -letta, come si è visto, nell'ottica di un progressivo itinerario spirituale- lo snodo centrale che differenzia profondamente la struttura dell'opera del patrono dei poeti spagnoli da quello che è considerato il suo modello di riferimento.

San Juan, lungo le quaranta strofe del *Cántico espiritual*, canta con un eccezionale dinamismo l'appassionata storia d'amore tra due innamorati, “la esposa y el esposo Cristo”<sup>9</sup>. L'azione inizia *in medias res* con la ricerca desiderosa da parte della sposa alla quale seguiranno le visite dello sposo, gli incontri, il giuramento di reciproca fedeltà e, infine, il raggiungimento di uno stato di unione permanente in un clima di serenità aperto a nuove speranze:

<sup>9</sup> *Cántico B*, Argumento, 2.

El simbolismo matrimonial de San Juan de la Cruz contiene incluso elementos de que carece el *Cantar*, sobre todo con respecto a los enemigos de la novia, a las pasiones de ésta, lo que no es alegoría, sino la realidad más cabal. Los enemigos que se oponen a ese matrimonio espiritual viven en la casa misma de la novia; son enemigos a quienes hay que engañar mientras duermen (*estando ya mi casa sosegada*) por medio de la fuga clandestina (*salí sin ser notada*). O, en caso de que vuelvan a aparecer, como las atrevidas y bellas jóvenes de la tradicionalmente carnal Judea (*Cántico*, 32), hay que procurarles alojamiento en los arrabales. Símbolo y realidad coinciden aquí en la latente precondition ascética para la unión mística. [...] La novia ha llegado al nivel en que San Francisco de Asís escribió su *Canticum creaturarum*. Tal es la diferencia entre el fin y el principio del camino ascético-místico de amor, el camino real que conduce al matrimonio espiritual. (Hatzfeld, 1963: 51)

Il meccanismo di traduzione attuato dal mistico spagnolo gli consente di esercitare un distacco dalla propria poesia –il “ya cosa no sabía”<sup>10</sup> dell’anima– necessario ad affinare il ragionamento: un presupposto socratico, ma anche una rigorosa esigenza della meditazione monastica. L’interpretazione, intesa come esercizio spirituale, obbliga a dominare la superficialità con lo sforzo, al fine di acquisire la padronanza e la consapevolezza di ciò che si crede di sapere.

Una lettura del *Cántico espiritual* che consideri l’opera alla stregua di una mera parafrasi delle metafore contenute nei versi, infatti, è un punto di vista ridotto poiché il commento non può sussistere senza l’ampiezza della parola poetica. All’interno dell’opera, la prospettiva dell’interprete non si muove verso una direzione univoca, ma congiunge continuamente i due piani: colui che commenta esamina immagini e concetti, li abbina riordinandoli nella storia che racconta e torna, infine, sulla traccia della poesia anticipando la prosecuzione del discorso che sta tessendo. In una certa misura, quando l’autore si addentra nei “bosques y espesuras”<sup>11</sup> delle immagini, seguendo il percorso delle *Canciones*, si trova nella medesima situazione dell’anima: percorre un universo la cui struttura frammentaria del ragionamento lo costringe a superare numerosi ostacoli e, man mano che si avvicina alla conoscenza della poesia, descrive il procedere dinamico della Sposa. L’azione è contemporanea: l’anima cerca lo Sposo proprio mentre l’interprete è impegnato a rintracciare, tentando di racchiudere il ragionamento all’interno di una forma espressiva, indizi del moto che la spinge alla ricerca, ovvero quello che si rivelerà essere il suo significato intrinseco.

Chiamato a far luce sul proprio testo, Juan de la Cruz opta per un commento che consideri il linguaggio utilizzato nella sua ampia complessità. Nell’uso del *Cántico*, quest’ultimo è il preambolo, lo sviluppo e il punto d’arrivo di un processo di concordanza: sono proprio le immagini della musica e del canto a confermare questa analisi. Come afferma Fabiola Dell’Aquila in uno studio sulla dimensione anagogica della musica nelle strofe XIV e XV dell’opera<sup>12</sup>:

Il linguaggio della natura consente allora un passaggio dal senso acustico al visibile e viceversa, con una prevalenza possibile del fondo nella sua accezione intensiva su quella nell’accezione estensiva. Questo “sentire fondamentale” [...] concerne una modalità esistenziale di comportamento, di tensionalità dinamica verso le cose [...]. Ascoltare il silenzio delle cose come predicazione muta ma eloquente è la persistenza delle cose nella cosiddetta “dimensione onto-teologica” e qui si rinnova ancora la similitudine linguistica di Eckhart [...] Le cose stesse, cioè, dispongono di

<sup>10</sup> *Cántico B*, XXVI, 4.

<sup>11</sup> *Cántico B*, IV, 1.

<sup>12</sup> *Cántico B*, XIV-XV: “Mi Amado: las montañas, | los valles solitarios nemorosos, | las insulas extrañas, | los ríos sonorosos, | el silbo de los aires amorosos, | la noche sosegada | en par de los levantes de la aurora, | la música callada, | la soledad sonora, | la cena que recrea y enamora”.



una sorta di vuoto interno che non è assenza né privazione, ma silenzio custodente che esprime e rilancia il Verbo creatore. (Dell'Aquila, 2018: 201)

In un fitto susseguirsi di negazioni, che esprimono rassegnazione (ad esempio “no podrá ser menos de tratar algunos”<sup>13</sup>), il poeta riferisce spesso il rammarico di dover definire l'illimitato piegandolo a concetti astratti, esposti solo con l'obiettivo di supportare la ragione: quest'ultima, come si è visto, occupa, nel pensiero del santo, una posizione di secondo piano rispetto alla modalità di conoscenza che si può ottenere attraverso la mistica. Definita “ciencia muy sabrosa” nel *Cántico*<sup>14</sup>, la mistica è la via che può aiutare a spingersi nella “selva” e ad interrogare l'oggetto della conoscenza al fine di ricevere una sapienza capace di appagare, allo stesso tempo, l'intelletto e il sentimento.

Il linguaggio mistico è l'unico in grado di dare voce ad uno sguardo poetico tutto orientato verso il centro dell'anima. Il *Cántico espiritual* è la dimostrazione dello sforzo intrapreso da Juan de la Cruz al fine di ricreare uno “stile” insieme coerente e suggestivo contro il silenzio di fronte all'ineffabile:

El concepto de “inefabilidad” aparece claramente expresado, como hemos visto, en la carta escrita por San Juan a Sor Ana de Jesús y aparece también, con ligeros retoques formales, en el prólogo a la *Llama de amor viva* [...]. Para San Juan, en el papel de descodificador, su misma poesía entra en el ámbito de los fenómenos racionalmente inexpresables; es decir, que en el paso desde el sistema comunicativo del tipo “YO-YO” al sistema comunicativo del tipo “YO-EL”, parece que para él la tensión informativa del texto poético es absorbida enteramente, o casi, por la entropía. El hecho en sí no presenta nada de extraordinario si se tienen en cuenta los postulados teóricos en que se basan los dos sistemas comunicativos: en el caso del sistema “YO-EL”, en efecto, “nos encontramos con una información dada anticipadamente, que es transferida de un hombre a otro [...] y con un código que permanece constante en el ámbito de todo el acto comunicativo”. (Ruffinato, 1979: 5-6)

Dopo la disgregazione iniziale e la successiva ricomposizione della relazione tra immagini e concetti –tra poesia e commento– la ricerca giunge alla sintesi, ossia il matrimonio del “due in uno” tra la forma e lo spirito. Nella strofa XXX del *Cántico*, è proprio nell'immagine della “ghirlanda di fiori e di smeraldi”<sup>15</sup> che il dinamismo progressivo della narrazione raggiunge il suo *climax*<sup>16</sup>. La ghirlanda rappresenta, infatti, l'incontro tra lo sforzo intuitivo e il dono dell'ispirazione e la sezione finale dell'opera aggiunge una prospettiva trascendente al tema dell'interpretazione. Infatti, se da una parte il discorso si avvia a conclusione, dall'altra tende a rimanere aperto (O'Rourke Boyle, 2003). Ancora insoddisfatta, l'anima “muere en deseo de entrar en el conocimiento de ellos muy adentro; porque el conocer en ellos es deleite inestimable que excede todo sentido”<sup>17</sup>, mentre colui che si è fatto carico del commento approda a due trascendenze del linguaggio. In primo luogo, come si è sottolineato precedentemente, il trionfo della sinonimia; in secondo luogo, oltre la sintesi raggiunta dalla sola parola “hermosura”, non restano, nelle strofe e nei commenti successivi, altre parole piene di immagini ma solo un “aquello”<sup>18</sup>. Privo della funzione dimostrativa, il pronome non ha un

<sup>13</sup> *Cántico B*, Prólogo, 3.

<sup>14</sup> *Cántico B*, XXVII, 5.

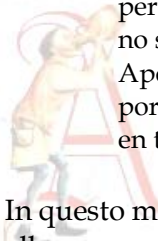
<sup>15</sup> *Cántico B*, XXX, 1: “De flores y esmeraldas, | en las frescas mañanas escogidas, | haremos las guirnaldas | en tu amor florecidas, | y en un cabello mío entretejidas”.

<sup>16</sup> *Cántico B*, XXX, 3: “Las flores son las virtudes del alma y las esmeraldas son los dones que tiene de Dios”.

<sup>17</sup> *Cántico B*, XXXVI, 11.

<sup>18</sup> *Cántico B*, XXXVIII: “Allí me mostrarías | aquello que mi alma pretendía, | y luego me darías | allí tú, vida mía, | aquello que me diste el otro día”.

referente nominale ma un contenuto potenzialmente infinito (Borriello, 1991). Il commento raggiunge qui il momento critico: “aquello”, infatti, è l’enigma che non può essere racchiuso in un vocabolo né chiarito in una sola volta; anche il ricorso al dialogo con la Bibbia, con frasi dell’*Apocalisse*, risulta essere una scelta paradossale ai fini di una possibile spiegazione del concetto dell’unione definitiva con Dio (Zafra, 2008):



Que, por no tener ello nombre, lo dice aquí el alma aquello. Ello, en fin, es ver a Dios; pero qué le sea al alma ver a Dios, no tiene nombre más que *aquello*. [...] Pero, porque no se deje de decir algo de *aquello*, digamos lo que dijo de ello Cristo a san Juan en el Apocalipsis (2-3) por muchos términos y vocablos y comparaciones en siete veces, por no poder ser comprendido aquello en un vocablo, ni en una vez, porque aun en todas aquéllas se quedó por decir. (*Cántico B*, XXXVIII, 6)

In questo modo, egli non fa che ribadire la superiorità della parola poetica come via di accesso alla comprensione intuitiva rispetto alla conoscenza mediata dal discorso unicamente razionale: il poeta ha riconosciuto proprio nel “canto de la dulce Filomena”<sup>19</sup> il fine ultimo della sua ricerca. L’epilogo si raccorda, così, al prologo nel complesso ruolo assunto da San Juan de la Cruz nel tentativo di definire la complessa ampiezza degli “enunciati dell’amore”. In questo andamento ciclico e aperto dell’interpretazione, chi scrive è la guida spirituale che rende accessibile una poesia in cui vede la sintesi della propria esperienza umana e spirituale: egli intende orientare il lettore, mediante l’esempio del suo piacere per la conoscenza, verso una comprensione intima e profonda della parola.

### 3. IL PROLIFICO DIALOGO A DISTANZA TRA SAN JUAN E AMANCIO PRADA

#### 3.1 “¿Ay, quién podrá sanarme?”

Fin dal suo primo ascolto, il disco del 1977 di Amancio Prada risulta essere, senza ombra di dubbio, un’opera eccezionale. La proposta musicale del cantautore *leonés* – considerata sia nel suo insieme sia in rapporto al contesto culturale e musicale odierno – si adatta davvero poco ai modelli del panorama musicale attuale. La scelta di utilizzare il testo dell’opera del mistico spagnolo è la prima constatazione che può confermare questa considerazione iniziale.

Il progetto di mettere in musica un’opera letteraria del rilievo del *Cántico espiritual* di San Juan de la Cruz appare ancor più audace quando si pensa che esso si collocava non già nell’ambito della musica classica o culta, ma in quello della musica popolare. Tuttavia, nel periodo della formazione di Prada il recupero del ricco patrimonio letterario e artistico e il suo utilizzo come materiale vivo e soggetto al rinnovamento nella “musica popolare” (Fabbri, 2008) dell’epoca era intenso ed inteso tanto nei suoi protagonisti quanto nel suo grande pubblico. A partire dagli anni Cinquanta del Novecento, un’intera generazione di cantautori e cantautrici –originari dall’America Latina e intimamente coinvolti nei mutamenti storici dei loro paesi di origine– iniziò, infatti, a “pensare a un nuovo modo di fare e scrivere la musica” (Fabbri, 2008: 137). Il fenomeno, che assunse il nome di *nueva canción* (Fairley, 1984: 107), si diffuse, in fase iniziale, in tutto il continente americano –in particolare nel Cono Sud, a Cuba e in Brasile– e, in un secondo momento, in Europa, diventando fondamentale per la nascita di generi affini in Spagna (Fabbri, 2008). Sull’onda della canzone politica e d’autore che si stava diffondendo in quegli anni, questo movimento eterogeneo si nutrì del contributo di forze dai tratti stilistici differenti – come quelle messe in campo dal gruppo catalano *Els Setze Jutges*, che iniziò la sua attività musicale a Barcellona nel 1961 – e della spinta di esuli come il cantautore Paco Ibáñez,

<sup>19</sup> *Cántico B*, XXXIX, 1.

che a Parigi nel 1956 cominciò a scrivere canzoni su testi di poeti spagnoli<sup>20</sup>. In Galizia, la Nova Canción Galega, seppur osteggiata dalla politica centralista dello stato franchista, riuscì ad avere un notevole successo e, nel 1975, venne pubblicato addirittura un manifesto del “Movemento Popular da Canción Galega” (Fraga, 2007: 82-85) e firmato da buona parte dei cantautori galiziani. Tra quelli della prima generazione si distinse proprio Amancio Prada, classe '49, che allora si trovava per motivi di studio a Parigi e si accingeva al primo incontro con San Juan de la Cruz. Ecco come ricorda, in un articolo del 1996, l'episodio che lo introdurrà al dialogo con l'amato autore:

Yo había empezado a componer el *Cántico Espiritual* en París. Tenía un vecino de habitación y compañero de Universidad que estaba harto de que le diera la murga con mi guitarra por las noches con Tagore y con Miguel Hernández. Un día llamó a mi puerta y puso en mis manos las obras completas de san Juan de la Cruz, como diciendo “lee y calla”. Y fue peor el remedio que la enfermedad porque en cuanto leí la obra tuve la tentación de cantarlo. Y caí en ella. (Prada; Fernández Zaurín, 1996: 26)

Seguendo le stesse parole dell'artista, dunque, sembrerebbe che il processo di ricezione –e traduzione– che ha generato la composizione musicale del *Cántico* sia stato pressoché immediato. Tuttavia, ci sono alcuni aspetti che indicano come da una prima fase di fascinazione pura del musicista spagnolo nei confronti dell'opera di San Juan de la Cruz, si sia passati, in fase di produzione e incisione, a una seconda fase: è in questo processo, caratterizzato da estrema accuratezza formale e di umile rispetto nei confronti del testo di partenza, che si racchiude il fascino intrinseco del capolavoro di Amancio Prada.

Il linguaggio utilizzato dal mistico spagnolo, come si è visto, risulterebbe in apparenza inadeguato per essere la fonte primaria di un testo di brani musicali con obiettivi commerciali. Tuttavia, superato lo scoglio della prima superficiale lettura, esso appare più vicino a noi di quanto si possa pensare. Pertanto, è necessario sottolineare ulteriormente l'audacia del cantautore che ha compiuto, in questa direzione, un'operazione raffinatissima. In un'intervista del 2017, Prada riflette con questi termini sul significato profondo del *Cántico*:

Respecto al *Cántico*, toda la poesía de San Juan es una llama de amor viva. Un anhelo de unirse con el ser amado, entiéndase éste a lo divino o a lo humano. Como él decía, “los dichos de amor es mejor dejarlos en su anchura antes que abreviarlos a un sentido al que no se acomode todo paladar”. Qué curioso: siendo San Juan el poeta más alto en lengua castellana, nunca escribió la palabra poesía, ni poema, ni verso en sus obras; él habla de canciones. [...] En el *Cántico* no hay solo sensualidad, sino erotismo, movimiento, acción. No es un cantar estático como el *Cantar de los Cantares*, sino erótico, late en él una pulsión anhelante que busca, que sale al encuentro. [...] La composición musical del *Cántico*, su cantar, sigue el curso imaginativo de esa cíclica querencia: búsqueda, encuentro y consumación. La obra acaba con el mismo tema del comienzo. (Cruz, 2019: web)

Amancio Prada coglie nel testo di San Juan de la Cruz la potenzialità universale, quindi sia di canto d'amore umano, sia di canto d'amor divino. Questa universalità c'è, perché il

<sup>20</sup> È interessante constatare, ai fini di questo discorso, il fatto che anche Paco Ibáñez abbia registrato, nel 1978 un album dal titolo *A Flor De Tiempo* contenente una canzone dal titolo “El Pastorcico” con testo di San Juan de la Cruz. Rispetto al lavoro di arrangiamento strumentale fatto da Amancio Prada, di cui si tratterà ampiamente nelle pagine seguenti, siamo qui di fronte ad un brano chitarra e voce dalle sonorità ancor più minimali. I versi di San Juan, senza variazioni rispetto al componimento originale, sono i veri protagonisti della canzone. Il finale, con un tema fischiato dalla voce principale, ricorda moltissimo le sonorità eseguite dal maestro Alessandro Alessandroni per la colonna sonora del film “Per un pugno di dollari” (1964) di Sergio Leone.

mistico la eredita dalla filosofia neoplatonica (Ficino) e la declina *a lo divino* nella sua opera, spiegandolo in modo esplicito nel *Prólogo*:

Y esto tengo por mejor, porque los dichos de amor es mejor dejarlos en su anchura, para que cada uno de ellos se aproveche según su modo y caudal de espíritu, que abreviarlos a un sentido a que no se acomode todo paladar. Y así, aunque en alguna manera se declaran, no hay para qué atarse a la declaración; porque la sabiduría mística (la cual es por amor, de que las presentes canciones tratan) no ha menester distintamente entenderse para hacer efecto de amor y afición en el alma, porque es a modo de la fe, en la cual amamos a Dios sin entenderle. (*Cántico B*, Prólogo, 2)

La musica di Amancio Prada, dunque, offre una rappresentazione simbolica e innovativa del significato profondo del poema del mistico. Con il linguaggio della sua musica, consente all'ascoltatore di cogliere, grazie all'uso dell'udito e, più in generale, delle emozioni, la narrazione di un'esperienza mistica di incontro con Dio. Il risultato è un album che rappresenta uno dei picchi della musica spagnola del suo tempo, un canto d'amore fortemente interdiscorsivo.

### 3.2 L'organizzazione tematica del *Cántico espiritual* di Amancio Prada

Amancio Prada, nel suo LP del 1977, divide l'opera di San Juan de la Cruz nelle nove seguenti sezioni<sup>21</sup>:

- *¿Adónde te escondiste?* (00:03:19), comprende le strofe 1-3 del testo originale;
- *¡Oh bosques y espesuras!* (00:01:18), utilizza la sola strofa 4;
- *Mil gracias derramando* (00:00:27), contiene la strofa 5;
- *¡Ay, quién podrá sanarme!* (00:04:55), comprende il testo dalla strofa 6 fino ai primi due versi della strofa 13;
- *Vuélvete, paloma* (00:05:58), va, in ordine, dai rimanenti quattro versi della strofa 13, alle strofe 14 e 15, saltando alle strofe dalla 24 alla 33, con un ritorno, sul finale del brano, alle strofe 16 e 17;
- *Entrado se ha la esposa* (00:05:11), riprende dalla strofa 22, proseguendo con la 23 e tornando, in chiusura, alla 20 e alla 21;
- *¡Oh, ninfas de Judea!* (00:03:45), ritorna alla strofa 18 e prosegue con la 19;
- *La blanca palomica* (00:02:09), comprende le strofe 34 e 35;
- *Gocémonos, Amado* (00:03:10), che chiude il disco, racchiude il testo delle strofe da 36 a 40.

Si noti che le liriche vengono ordinate dal musicista in funzione del loro nucleo tematico (Navarro, 2009). Se, come si è visto, è certo che Amancio è restio ad attribuire un'interpretazione univoca al *Cántico*, è evidente che, optando per questa suddivisione, decide di far convergere, inevitabilmente, lo spettatore-ascoltatore su questa sua visione del testo. Interessante, inoltre, è proprio il ruolo della struttura concepita dal cantautore che presenta un importante punto focale. I tre brani posti al centro ne costituiscono, infatti, il cuore pulsante: queste canzoni raggiungono una maggiore durata e sono precedute e seguite da altri due gruppi di tre brani più brevi. In prima battuta, è possibile collegare questa disposizione ai diversi momenti che caratterizzano il percorso dell'anima. I tre brani conclusivi racchiudono, infine, il culmine di questo sospirato incontro. Tuttavia, questa considerazione non esaurisce, come

<sup>21</sup> Il supporto è a sua volta diviso in due parti: la parte A, da circa 16 minuti, che raggruppa i primi cinque brani e la parte B, da circa 14 minuti, con le ultime quattro canzoni.



si è visto, quello che è il complesso “flusso aperto” e “non lineare” del poema (García de la Concha, 2004: 242).

Di fatto, per cogliere le tappe del percorso della Sposa fino al sospirato incontro con l’Amato, è più opportuno concepire lo svolgimento stesso dell’album di Amancio Prada secondo un andamento di tipo ciclico. Seguendo questo ragionamento, è possibile notare che, dietro al ritorno dei temi e su di essi delle parole del santo, è contenuto il senso profondo di tutto il disco.

Questo aspetto diventa udibile ascoltando la reiterazione periodica di alcune unità musicali lungo tutto il *Cántico* del 1977. Una significativa importanza è rivestita, ad esempio, dal tema che apre e chiude diversi brani e che acquisisce centralità in molti intermezzi strumentali (Navarro, 2009). Prendiamo in considerazione “¿Adónde te escondiste?”, il brano di apertura: la sua struttura musicale è tutta costruita intorno a un tema reiterato di seconda minore discendente; lo stesso –con variazioni– viene riproposto nell’ultima delle strofe del brano di chiusura, “Que nadie lo miraba”, e in tutta la coda strumentale che segue il cantato dei versi. Oltre a questi due casi, in cui il suo utilizzo è molto evidente a qualunque orecchio, il tema ritorna molte volte all’interno delle altre composizioni, a volte utilizzato in primo piano o, in altre occasioni, in secondo piano rispetto agli accompagnamenti o, ancora, plasmato sulla struttura armonica di alcuni momenti musicali. Un ulteriore aspetto di ciclicità nella struttura dell’opera è la forma strofica che assumono, nella parte centrale, i brani “¡Ay, quién podrá sanarme!”, “Vuélvete, paloma” e “Mil gracias derramando”. La stessa funzione ha la continua alternanza tra sezioni vocali e strumentali.

Lo sviluppo del *Cántico*, dunque, si piega interamente al tema del viaggio intrapreso dall’anima: Amancio dà forma a un’idea di cammino incessante, ma non verso una direzione progressiva e lineare ma verso un centro profondo (Navarro, 2009), in modo che la vicenda dell’amore narrata dal testo poetico di San Juan e dalla musica, unite indissolubilmente, diventi una riflessione sull’esperienza dell’essere umano colto nel tentativo di scoperta di sé.

### 3.3 “¡Apártalos, amado, que voy de vuelo!”

Proseguendo con l’ascolto del *Cántico espiritual*, è possibile rilevare ulteriori aspetti che meritano di essere tenuti in considerazione. Il primo riguarda proprio la capacità della musica di esprimere il movimento; Moreno Navarro riferisce l’opinione dello stesso Amancio Prada:

Sobre esta pista me puso la conversación que tuve ocasión de mantener con Amancio Prada; al comparar las dos versiones grabadas del *Cántico* el maestro se mostraba más partidario de la segunda en razón, precisamente, de su dinamismo. Incluso destacó la diferencia entre el dinamismo que él encontraba en el poema de San Juan a diferencia del carácter contemplativo del *Cantar de los Cantares* bíblico de cuya fuente bebió el místico español para escribir sus versos. (Moreno Navarro, 2009: 91)

Per chiarire cosa si intenda per dinamismo bisogna sottolineare che il concetto non fa riferimento, in nessun caso, all’ambito compositivo: all’interno dei nove brani non sono mai presenti, infatti, improvvisi cambi dell’arrangiamento o l’utilizzo di ritmi particolarmente veloci. Al contrario, le immediate sensazioni che pervadono l’ascoltatore del disco sono di profonda quiete ed eccezionale serenità. Il fluire trasparente –e mai alterato– della musica è costante e delicato.

Questo significa che “dinamismo” è da considerarsi alla stregua di un procedere intimo: non influisce sul ritmo della musica ma sul ritmo di tutto l’album ed è inscindibile dalla correlazione con la tensione dell’anima in ricerca del suo Amato. Il desiderio ardente della Sposa e dello Sposo, infatti, non presuppone nella musica una mancanza di energia bensì la sua trasformazione (Moreno Navarro, 2009).

Sono esemplari, a questo proposito, le due apparizioni più importanti del tema, con cui il cantautore apre e chiude l'album, citato precedentemente: tutto, sia la scala discendente su seconde minori sia l'arpeggio di chitarra che l'accompagna, è sviluppato su battute musicali di suddivisione ternaria, in modo da esaltare l'irregolarità dell'incedere della Sposa<sup>22</sup>. Tramite questo motivo, musicale e simbolico, Amancio Prada consente all'ascoltatore di percepire e visualizzare nella mente la sensazione di sconforto dell'anima: pervasa dal senso dell'abbandono, avanza con un passo lento, ma mai rinunciatario, nella sua esperienza di ricerca. Nella settima battuta di "¿Adónde te escondiste?" la melodia del violoncello inizia in levare rafforzando questa percezione e quando la voce inizia a cantare, riproduce, sottolineandola, la stessa inflessione dell'introduzione strumentale.

È utile, ora, confrontare quanto appena detto con la conclusione dell'opera, in particolare con l'esempio proposto da Moreno Navarro (2009: 93) che riguarda il finale del brano "Gocémonos, Amado", quando viene recuperato lo stesso tema per accompagnare l'ultima strofa del testo. Ora la musica che sussiste al testo lo fa, al principio, in modo maggiore (Fa maggiore, rispetto a La minore del brano iniziale) e il movimento di seconda si produce in ottave in un registro chiaramente più acuto del violino e del violoncello (anzitutto si era presentato più grave), in modo che la sensazione sonora sia di maggiore ampiezza dello spazio rappresentato. Dato che l'armonia è differente, la musica non mostra alcun segno di stanchezza; al contrario, la scena è dominata da una forte sensazione di leggerezza. La voce del cantautore diventa sempre più sottile e sussurrata e tutto l'ambiente sonoro si attenua sfumando dolcemente fino a ritornare proprio a La minore. Nella coda strumentale, viene eseguita la stessa melodia dell'inizio, ma i suoi due periodi non sono, come in precedenza, uguali tra loro: il secondo sale di una terza per modulare a Do maggiore prima di tornare a La minore nelle battute finali. In questo modo, l'atmosfera acquista un significato, al tempo stesso, di speranza e di lieve malinconia. La chitarra prosegue, poi, con un arpeggio, per favorire lo scorrere del ritmo ternario e, aspetto ancor più importante, si abbassa progressivamente di dinamica fino a fondersi, nel finale, all'interno del motivo di seconda minore. Quando tutto sembra essersi concluso con l'accordo finale, è sempre la chitarra, inseparabile strumento di Amancio Prada, a elevarsi sulle note sostenute della sezione d'archi alterando, solo per un istante la calma conclusiva, con un arpeggio in Re minore che si risolve nella tonalità principale.

Questo articolato esempio permette di comprendere maggiormente la naturalezza e la sottigliezza del "dinamismo" presente lungo tutto il *Cántico espiritual* del musicista leonés: è un tipo di energia interiore che si relaziona direttamente con la narrazione della peregrinazione presente nel testo di partenza e che mostra una raffinatezza e un'attenzione fuori dal comune, riscontrabile non solo di questo disco, ma lungo tutta la sua produzione musicale.

### 3.4 "Para mí, la letra con música entra"

In un'intervista del marzo del 1996, Amancio Prada, sollecitato da alcune domande del giornalista Luis Fernández Zaurín, definì così il rapporto tra i versi del *Cántico* e la musica:

Fue más bien una experiencia gozosa y sorprendente ver cómo a base de rondar y rondar un poema, de amor y el más hermoso escrito en lengua castellana, el texto se iba convirtiendo en canción, en cierto modo a sí mismo. [...] Como señalaba María Zambrano a propósito del "Cántico", en efecto, no se trata tanto de añadir música a un poema determinado, sino de extraer su propia música. Llegar a percibirla es un don, algo que se te concede después de cierta amorosa paciencia y dedicación, claro.

<sup>22</sup> Celebre, ad esempio, è l'uso del ritmo ternario fatto da Fabrizio De André nel capolavoro del 1967 dal titolo *Via del campo*, arrangiata da Gian Piero Reverberi sulla musica "cinquecentesca" (Guaitamacchi, 2009) di Dario Fo ed Enzo Jannacci.

Cuando esas nupcias ocurren se produce un fulgor en el pensamiento y en la emoción original del poema y te das cuenta. Por esa luz me he guiado siempre. Después, la música tiene la virtud de poder ir evolucionando de modo casi imperceptible, de seguir enamorando la letra, conformándose... Igual que un traje o una prenda que te pones con frecuencia: es el mismo, pero se va haciendo mejor a tu cuerpo. (Prada e Fernández Zaurín, 1996: 27)

L'interessante considerazione del cantautore –su un testo che “diventava da solo canzone” – merita un approfondimento. Difatti, in altro ambito di analisi, anche il filologo García de la Concha (2004; 311-312) assegna notevole importanza all'ipotesi che i poemi di Juan de la Cruz, già all'epoca del santo, fossero cantati. Questo studioso rileva alcuni dati intorno alla musicalità dei versi del *Cántico*, presenti, inoltre, in altre opere del poeta spagnolo. Si riferisce, in particolare, alla loro regolarità ritmica, la cui accentazione varia molto poco lungo tutta l'opera e, come si è visto, alla vicinanza con gli schemi utilizzati dalla lirica del suo tempo.

Perciò, la prima difficoltà che Amancio Prada incontra, nel tentativo di dare la sua esatta traduzione sonora ai meravigliosi versi del mistico, è quella di non tradire la musicalità che, di per sé, è insita nel testo. Il musicista è riuscito, con grande merito, a esaltare il potere della parola attraverso la musica, senza che quest'ultima si imponesse su di esso. Si tratta di un'attitudine profondamente rispettosa nei confronti del testo di partenza, un tentativo di offrire il vestito sonoro più adeguato affinché l'opera acquisisca un valore aggiunto ma non diverso dalla sua stessa natura.

È la semplicità, il *sermo humilis*, a guidare tutta l'operazione di creazione e progettazione della musica per il *Cántico espiritual*, frutto del pensiero di un musicista impegnato nella comprensione del testo che evita, con sensibilità, qualsiasi eccesso che lo allontani dal ritmo originale. Anche sul piano del significato, Prada non ostacola la manifestazione dell'opera di San Juan, “il suo farsi presente per il ricevente” (De Cristofaro, 2014: 143).

La suddivisione delle strofe è rispettata senza eccezioni in ognuno dei brani del disco e il musicista rispetta ampiamente le pause del poeta tra l'una e l'altra strofa. Inoltre, nella maggior parte dei casi, questa caratteristica è utilizzata per il concepimento e per lo sviluppo della struttura melodica e armonica, poiché, come si è detto, diverse delle nove canzoni assumono quella che può definirsi forma strofica. Amancio Prada apre la sua musica a variazioni che arricchiscono lo schema ritmico: questo aspetto è una costante di tutto il suo *Cántico espiritual*.

Il cantautore utilizza la ripetizione di melodia e armonia in ogni strofa in maniera altamente flessibile, fondamentale per adattarsi alle sottili variazioni presenti nei versi. L'attenzione nei confronti dei minimi cambi di accento dei versi del patrono dei poeti spagnoli che propone è continua. In questo senso, il caso del quinto brano, “Vuélvete, paloma”, risulta particolarmente significativo. È ammirevole la squisita cura che Prada mette nel mantenere una sillaba o nel far scorrere le altre in base alle sfumature di ogni verso, in modo che, sebbene lo schema sia ripetuto, si possano notare differenze in ognuna di loro (Navarro, 2009). La voce, infatti, mette in evidenza ogni volta una parola diversa in base alla sua importanza, ma è capace allo stesso tempo di non variare lo schema ritmico fondamentale. In questo modo, la musica risulta avere un ritmo fluido fino all'ultima parola, conferendo alla voce principale di Prada uno speciale protagonismo.

Questo tipo di musica – e di interpretazione – è capace di rendere conto dei sottili cambiamenti della parola poetica generando, a sua volta, le sue proprie sottili variazioni che, allo stesso modo, evitano una monotonia che deriverebbe dalla ripetizione letterale di uno stesso schema in ogni strofa. Mentre accompagna queste variazioni, la musica crea, a sua volta, un suo linguaggio autonomo. Tornando al precedente esempio del quinto brano dell'opera, è possibile osservare, infatti, la creazione, da parte del musicista, di due modelli distinti di strofa

che risultano simili –non uguali– e leggermente differenti, che vanno ad alternarsi irregolarmente per mettere in rilievo le strofe che il cantautore vuole caricare di maggiore enfasi. Inoltre, l’elegante e parsimonioso arrangiamento dell’accompagnamento strumentale alla voce è, probabilmente, uno dei fattori che hanno contribuito al successo di questo disco: non risulta mai eccessivo – destabilizzerebbe l’equilibrio presente all’interno di ogni brano – e non è mai inappropriato, arricchendo notevolmente il discorso e mantenendo sempre viva l’attenzione dell’ascoltatore.

In definitiva, quello di Amancio Prada si rivela essere uno stile che nasce direttamente dalla sua personalità artistica e, inoltre, dal suo modo di intendere la musica. È fondamentale notare che il ritmo del poema, utilizzato dal mistico spagnolo, è assunto e interiorizzato dal musicista in maniera straordinariamente naturale: il cantautore lo rende davvero “suo” creando un vero e proprio scambio, nato da questo incontro, capace di raccordare, in maniera brillante, l’elemento presente nel testo di partenza con l’adattamento musicale. È da notare, infatti, che sebbene le caratteristiche vocali di Amancio Prada siano riconoscibili in tutti gli album della sua prolifica carriera musicale, è nel *Cántico espiritual* che egli ha raggiunto la più singolare e felice unione tra musica e testo che rendono questa una delle sue opere più attente e curate.

### 3.5 Amancio e la musicalità dell’anima

Come è emerso dalle precedenti considerazioni, lo stile di Amancio Prada è strettamente legato al dialogo tra il suo modo di intendere la musica e i versi del *Cántico espiritual* del mistico. Questo aspetto è alla base di almeno due delle capacità che fanno del cantautore un grande musicista. La prima è la ricerca di uno stile unico, in grado di unire la profondità della parola poetica e la raffinatezza dell’arrangiamento musicale, con lo scopo di arricchire i significati del testo di partenza in un’ottica di intertestualità che si spinga oltre i confini spaziali e temporali. La seconda è la peculiarità del suo stile *semplice*, mai trascurato, che lo pone in un’ottica di umiltà e rispetto nei confronti del testo di San Juan de la Cruz, in direzione di una “riscrittura” attuata nel senso migliore del termine (De Cristofaro, 2014: 138-139).

La combinazione di entrambi i caratteri dà come risultato uno stile che presenta due aspetti sorprendenti: da una parte, la capacità di applicare le peculiarità evidenziate innumerevoli volte nel corso delle registrazioni dei suoi dischi e nelle esibizioni dal vivo –anche in relazione ad altre opere letterarie con cui ha avuto modo di confrontarsi– e, dall’altra, la sua capacità di approcciarsi –e adattarsi– ai tratti di ognuno dei mondi possibili che esse rappresentano, aprendosi, dunque, al dialogo con altre realtà e con altri testi. È proprio nella sua riconoscibile voce che il cantautore condensa con equilibrio una serie di tratti stilistici che appaiono lungo tutta la sua produzione, donando a ciascuna delle opere che la costituiscono un colore particolare. Il suo stile non è ricercato ma, piuttosto, il risultato di molti fattori tra i quali il modo di comporre e il colore della sua voce. La creatività –la *pōēsis* di cui si parlava precedentemente in merito all’estetica della ricezione– in questo caso nasce dall’elemento soggettivo che ritroviamo nel talento di un autore.

Un altro aspetto molto importante, di cui è necessario tenere conto, è la maniera in cui sono costruite le melodie. Nel *Cántico espiritual* di Amancio Prada prevale un modo di cantare il testo molto vicino alla declamazione, unita alla propensione a far scorrere lunghe sequenze di sillabe sulla stessa nota riproducendo le pause e le flessioni del linguaggio (Navarro, 2009). Gli accenti musicali sono abbinati il più fedelmente possibile a quelli del testo di San Juan. Per esempio, tutto il brano “Mil gracias derramando” è interamente costruito su questa pratica recitativa.

Lungo tutta l’esecuzione compare, inoltre, un secondo modello in cui la melodia raggiunge un *pathos* più marcato. Questa ulteriore modalità di costruzione, pur conservando



una continuità stilistica con la precedente, rivela una certa estensione della linea vocale principale che si allarga senza, tuttavia, smettere di rimanere molto vicina alla lingua parlata.

Con poche eccezioni, infatti, il canto di Amancio Prada è sempre sillabico – una nota per ogni sillaba – e quasi mai la melodia si sviluppa su note lunghe. In questo modo, sia quando la voce declama con poche variazioni melodiche, sia quando si esprime più liberamente, si nota una omogeneità contrassegnata dall'unione con il ritmo del testo<sup>23</sup>. Il canto declamato è, ad esempio, utilizzato nei brani di durata più ampia come “¡Ay, Quién Podrá Sanarme!” o “Vuélvete, Paloma”; l'estensione della melodia è utilizzata, invece, in occasione dei momenti in cui il lirismo si fa intenso, come in “¡Oh Bosques Y Espesuras!”, “Entrado Se Ha La Esposa” e “¡Oh Ninfas de Judea!”.

Un altro notevole aspetto dell'album sono le scelte sulle modalità di esecuzione strumentale. Anche se Amancio Prada è, certamente, un chitarrista capace di andare molto oltre all'uso 'semplice' del suo strumento, così come mostra in molte esibizioni dal vivo, accompagna alla chitarra senza inserire abbellimenti superflui per coerenza con la chiarezza dell'ambiente sonoro concepito nella pianificazione generale dell'opera: la presenza del testo è sempre posta in rilievo senza essere mai nascosta da eccessi musicali che gli sarebbero estranei.

È possibile notare, durante l'ascolto del *Cántico*, come la chitarra accompagni e orienti l'ascoltatore, determinando lo scorrere delle canzoni. Nel frattempo, gli altri due strumenti, violino e violoncello, hanno la funzione di sviluppare la melodia e armonia in un altro, particolare, ambito: se la chitarra detta i tempi della musica, gli archi riescono a creare un tappeto sonoro capace di disegnare un bellissimo spazio. La scelta di questi due strumenti a corda è dettata in primo luogo dalle loro grandi possibilità dinamiche, molto utili per un'opera come questa, così fortemente intensa e carica di significati; in secondo luogo, per la capacità di raggiungere un corretto impasto con la voce e, specialmente, con la chitarra, in virtù del calore del loro timbro. Quest'ultimo aspetto è importante per un musicista che vuole “mettere in scena” un poema che parla d'amore.

In ogni caso, c'è da osservare che, a eccezione di alcuni passaggi –nel settimo brano, ad esempio– il violino si mantiene sempre in un *range* medio-grave; di fatto, potrebbe addirittura essere sostituito da un secondo violoncello senza che l'ascoltatore percepisca una differenza significativa tra le due soluzioni (Navarro, 2009). Questo aspetto mostra ulteriormente l'equilibrio che l'autore vuole stabilire tra l'intervento melodico di questi strumenti e della voce principale che si posiziona sempre in primo piano, poiché è il veicolo diretto dell'espressione del testo.

#### 4. LA VOCE DI UN INCONTRO

Ancora oggi, a distanza di oltre quarant'anni dalla sua prima uscita, l'album di Amancio Prada è in grado di colpire l'orecchio dell'ascoltatore attento. In una recente intervista, Prada risponde alla questione con queste parole: “¿Y cómo sobrevive un cantautor en tiempos de reguetón? -Pues como siempre, cultivando los márgenes y cantando con viento a favor o en contra, porque uno no está en esto por profesión sino por vocación” (Calveiro, 2018). Una vocazione

---

<sup>23</sup> Utili, in questa direzione, sono le osservazioni della filosofa e saggista María Zambrano (1982, web) presenti sul sito internet ufficiale di Amancio Prada: “Y así en el Cántico de San Juan de la Cruz cantado por Amancio Prada viene a suceder. Donde se oyen los silencios de la noche de Segovia, de aquella noche única, nacida de la memoria enamorada. El fluir del tiempo transparente donde se da el poema, cima de la poesía en nuestro idioma, cima universal pues. Ni una sola palabra se nos pierde allí donde se da a conocer privilegiadamente en su milagroso presente. No se pierde en la hermosura, no se embriaga en la voz ni un instante. Música y voz no aparecen, pues, añadidas, sino extraídas del poema mismo. Nupcias de palabra y musicalidad. Y algo más inaudible sin duda. Nupcias celebradas allí, en las “subidas cavernas de la piedra”, “al monte y al collado do mana el agua pura”. Alguna gota de esa agua bebida de ese secreto manantial vivifica este canto de Amancio Prada”.

che il cantautore *leonés* riesce a esprimere, pienamente, con la sua voce, la protagonista indiscussa dell'opera, capace di incarnare magistralmente il suono dei versi di San Juan. Questo grazie, specialmente, alla chiarezza dell'esposizione, con la quale il cantante raggiunge quel difficilissimo effetto che consiste nel far apparire tutto molto 'semplice'. Il timbro, così riconoscibile e personale, fa suo il testo e lo pronuncia con una ricchezza di sfumature coerenti con il contesto espressivo.

Lo stile di questa opera è il risultato di un accordo, di un dialogo tra la personalità del cantautore e quella del poema. Come si è sottolineato, ognuno dei tratti caratteristici che compongono questo scambio è il frutto dell'assunzione da parte del musicista dei valori e dei suggerimenti che il testo propone più che il loro mero adattamento. La graduale trasformazione dei temi musicali ricorrenti, intrecciati tra loro in connessioni e relazioni reciproche – e progressivamente caricati di nuove dimensioni ogni volta che vengono riproposti – riescono a restituire all'ascoltatore l'immagine simbolica del percorso dell'anima che si crea e si arricchisce nell'esperienza della ricerca – e della realizzazione – dell'amore.

Il percorso tracciato fa emergere il profilo di un album pieno di sentimento, capace di consegnare all'ascoltatore, attraverso la vitalità della sua riscrittura intermediale, la bellezza della parola poetica di San Juan. Tutto è guidato dalla magistrale interpretazione di Amancio Prada che, nel modernizzare e accentuare le due vie ermeneutiche (amorosa e mistica), ha creato un'opera d'arte terza che fa genere a sé.

---

### Bibliografía

- ABBAGNANO, Nicola e Giovanni FORNERO (2000) *Filosofi e filosofie nella storia*, voll. I-II, Milano, Paravia.
- ALONSO, Dámaso (1948) "La poesía de san Juan de la Cruz", *Thesaurus* IV. 3, pp. 492-515.
- BORRIELLO, Luigi (1988) "Fr. Luigi Di Granada e S. Teresa D'Avila", *Angelicum* 65.4, pp. 521-539.
- (1991) "L'unione trasformante Secondo S. Giovanni della Croce", *Angelicum* 68.3, pp. 383-402.
- BORRIELLO, Luigi (2007) "L'esperienza mistica cristiana: identità e struttura", *Rivista di Filosofia Neo-Scolastica* 99.3, pp. 457-487.
- BRENNAN, Brian (1985) "Athanasius' *Vita Antonii*. A Sociological Interpretation", *Vigiliae Christianae* 39.3, pp. 209-227.
- CALVEIRO, Patricia (2018) "Amancio Prada: «Para mí, la letra con música entra»", *La Voz de Galicia*, [https://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/santiago/santiago/2018/11/28/cantautor-mi-letra-musica-entra/0003\\_201811S28C8993.htm](https://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/santiago/santiago/2018/11/28/cantautor-mi-letra-musica-entra/0003_201811S28C8993.htm) (7 maggio 2021).
- CASTAÑÓN RODRÍGUEZ, Jesus (1984) "Jorge Guillén: lenguaje de poema", *Castilla: Estudios de literatura* 8, pp. 81-93.
- CRUZ, Francisco José (2017) "Amancio Prada, cantor de poesía. Entrevista de Francisco José Cruz", *Cruz. Archivo literario*, <http://franciscojosecruz.blogspot.com/2017/06/amancio-prada-cantor-de-poesia.html> (7 maggio 2021).

- CUEVAS GARCÍA, Cristóbal (1978) "Tres notas sobre el cántico espiritual de San Juan de la Cruz", *Mayurqa: revista del Departament de Ciències Històriques i Teoria de les Arts* 17, pp. 257-260.
- (1992) "Aspectos retóricos de la poesía de San Juan de la Cruz", *Edad de Oro* 9, pp. 29-42.
- D'AVILA, Teresa (2018) *Tutte le opere*, a cura di Massimo Bettegini, Milano, Bompiani.
- DE CRISTOFARO, Francesco (2014) *Letterature comparate*, Roma, Carocci.
- DELL'AQUILA, Fabiola (2018) "La dimensione anagogica della musica in San Giovanni della Croce", *Divus Thomas* 121.2, pp. 201-213.
- DELLA CROCE, Giovanni (2013) *Tutte le opere*, a cura di Pier Luigi Boracco, Milano, Bompiani.
- FABBRI, Franco (2008) *Around the Clock. Una breve storia della popular music*, Torino, UTET.
- FAIRLEY, Jan (1984) "La nueva canción latinoamericana", *Bulletin of Latin American Research* 3.2, pp. 107-115.
- FERRER-CANALES, José (1963) "Estilo de Santa Teresa", *CLA Journal* 6.3, pp. 205-209.
- FRAGA, Xan (2007) "Voces ceibes e a censura franquista", *Grial* 45.173, pp. 82-85.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (2004) *Al aire de su vuelo: estudios sobre Santa Teresa, fray Luis de León, San Juan de la Cruz, y Calderón de la Barca*, Barcellona, Galaxia Gutenberg.
- GONZÁLEZ DE CARDEDAL, Olegario (1991) "San Juan de la Cruz, místico cristiano", *El Ciervo* 40.485/486, pp. 45-48.
- GUAITAMACCHI, Enzo (2009) *1000 canzoni che ci hanno cambiato la vita*, Milano, Rizzoli.
- HATZFELD, Helmut (1963) "Los elementos constitutivos de la poesía mística (San Juan de la Cruz)", *Nueva Revista de Filología Hispánica* 17.1/2, pp. 40-59.
- (1976) "Sobre la prosa sanjuanista en el Cántico espiritual", *Estudios literarios sobre la mística española*, Madrid, Gredos, pp. 306-317.
- HUERGA, Alvaro (1991) "Los ciclos del amor: para una hermenéutica de la mística de San Juan de la Cruz", *Angelicum* 68.3, pp. 403-444.
- ISER, Wolfgang (1985) "La struttura d'appello del testo. L'indeterminatezza come condizione degli effetti della prosa letteraria", *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 19.1, pp. 15-43.
- (1987) *L'atto della lettura: una teoria della risposta estetica*, Bologna, il Mulino.
- JAUSS, Hans Robert (1988) *Estetica della ricezione*, a cura di Antonello Giugliano, Napoli, Guida.
- KLEIN, Alessandro (2001) *La dignità dell'uomo e altri temi dell'etica moderna*, Torino, Filippo Editore.
- MORENO NAVARRO, Iñaki (2009) "Música y sentido: el Cántico espiritual en versión de Amancio Prada", *Letras de Deusto* 49.123, pp. 85-114.
- O'ROURKE BOYLE, Marjorie (2003) "A Beautiful Ending: Juan de la Cruz's Cántico espiritual", *The Journal of Theological Studies* 54.2, pp. 530-569.
- PIKAZA, Xabier (2010) "Del Cantar bíblico al Cántico de Juan de la Cruz. Sobre el principio del amor en occidente", *Pliegos de Yuste* 11-12, pp. 107-116.
- PRADA, Amancio e Luis FERNÁNDEZ ZAURÍN (1996) "Amancio Prada: la música anida en el silencio", *El Ciervo* 45.540, pp. 25-27.

- RUBIO, José Luis (1977) "Silbos amorosos. Estreno del *Cántico Espiritual* de Amancio Prada", *Diario 16* (11 aprile) <https://canticoespiritualamancioprada.blogspot.com/p/estreno-del-cantico-espiritual-de.html> (7 maggio 2021).
- RUFFINATTO, Aldo (1979) "Los codigos del eros y del miedo en San Juan de la Cruz", *Dispositio* 4.10, pp. 1-26.
- SWIETLICKI, Catherine (1986) *Spanish Christian Cabala: the works of Luis de León, Santa Teresa de Jesús, and San Juan de la Cruz*, Columbia, University of Missouri Press.
- TORRENTS, Josep Montserrat e Halil BÁRCENA (2010) "La Mística", *El Ciervo* 59.716, pp. 28-30.
- ZAFRA, Juan (2008) "La lira 40 del Cántico espiritual B. Una aproximación hemenéutica", *Revista de la Asociación Española de Semiótica* 17, pp. 313-327.
- ZAMBRANO, María (1982) "Amancio interpretado por María Zambrano (Ginebra, 17 de enero de 1982)", *Amancio interpretado por...*, <https://amancioprada.com/archivo-amancio-interpretado-por/> (07 maggio 2021)