



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Triennale in Lettere

Tesina di Laurea

*Infanzia e violenza in Romancero gitano
e Poeta en Nueva York:
studio comparato di due raccolte lorchiene*

Relatrice
Prof.ssa Maura Rossi

Laureanda
Costanza Andreuzza
n° matricola 1199775 / LTLT

Anno Accademico 2021 / 2022

Indice

Introduzione	5
1. Fenomenologia della generazione del '27	11
1.1 Le origini del linguaggio d'avanguardia	11
1.2 Il linguaggio delle avanguardie e il ruolo di Gómez de la Serna	13
1.3 Il linguaggio poetico della generazione del '27	16
2. Federico Garcia Lorca tra avanguardia e tradizione	19
2.1 Una poetica personale	19
2.2 Il Romancero gitano: poetica e linguaggio	24
2.3 Il <i>Poeta a New York</i>	31
2.4 Tema dell'oppressione nelle due raccolte	37
3. Il bambino e la violenza in Lorca	49
3.1 Il bambino nelle due raccolte	49
3.2 Infanzia nel Romancero gitano	51
3.3 Infanzia nel Poeta a New York	60
3.4 Bambino che diventa simbolo per parlare di qualcosa di più ampio nel <i>Poeta a New York</i>	64
3.5 Bambini e malattia nel <i>Poeta a New York</i>	69
Bibliografia	77

Introduzione

A mí me tiró el aire. No he sido nunca poeta de minoría. He tratado de poner en mis poemas lo de todo los tiempos, lo permanente, lo humano. A mí me ataca lo humano, creo que es el elemento fundamental en toda obra de arte. (García Lorca, 2017)

Con il mio lavoro ho voluto approfondire la figura dei bambini nelle due opere lorchiane *Romancero gitano* e *Poeta a New York*. Nelle due raccolte a dominare le poesie è la violenza che schiaccia lo spirito vitale dei personaggi, la cui condizione diventa allegoria di tutta la vita umana, piegata all'ingiustizia di una realtà cruda. L'automatismo psichico della scrittura lorchiana dà forma all'inconscio popolare e individuale, espresso con immagini grottesche e macabre, unite ad una serie di simboli mortiferi che aumentano l'atmosfera spettrale della lirica. Tuttavia, in mezzo ai paesaggi lugubri, emerge la forza musicale tipica del flamenco andaluso o del ritmo tribale della tradizione afroamericana. Tra le figure più ricorrenti nelle due raccolte ci sono i bambini che spesso commettono o subiscono la violenza. Quello che ne risulta è un effetto straniante che altera l'idea comune dell'infanzia. Mi sono chiesta, quindi, se è possibile che ci sia una relazione tra quello che i bambini lorchiani vogliono significare e l'idea che la vita umana sia segnata dal dramma dell'infrangersi di una purezza originaria. Il primo capitolo l'ho dedicato ad una breve panoramica su alcuni eventi del Novecento che hanno influenzato il mondo intellettuale e artistico. Le teorie di Freud sul subconscio hanno messo in dubbio quello che si pensava sull'identità umana che come mai prima risulta essere incomprensibile. Ciò ha acceso un'inquietudine che ha diffuso nel mondo intellettuale la tendenza al relativismo esistenziale, facendo nascere le prime teorie filosofiche irrazionaliste. Le avanguardie storiche riflettono questa inquietudine rifiutando il passato ritenuto illusorio e andando alla ricerca di nuove tecniche artistiche in grado di rappresentare l'io nella sua autenticità. Federico García Lorca che muove i suoi passi in tale contesto, come molti altri poeti della prima metà del Novecento, sente il bisogno di ritrovare un'identità umana che sembra essersi perduta. Recepisce le novità delle avanguardie, si avvicina maggiormente al surrealismo e adotta la tecnica dell'automatismo psichico; tuttavia, si mantiene fedele all'eredità culturale del proprio paese e non cancella totalmente la tradizione lasciandosi ispirare

anche da essa. Questo suo essere in mezzo a due mentalità opposte porta alla realizzazione di opere che sanno parlare a due mondi discordi che si congiungono sapientemente in una poetica profonda, personale e originalissima. Il secondo capitolo illustra brevemente la poetica lorchiana e in particolar modo come si esprime nelle due raccolte oggetto della mia indagine. Il *Romancero gitano* è la prima raccolta che porta alla ribalta il poeta di Granada e viene pubblicata nel 1928. La mitologia zingara andalusa del *Romancero gitano* tenta di esprimere il senso di oppressione, di ingiustizia e di frustrazione che prova l'uomo universalmente. La condizione degli zingari è un'allegoria: essi non sono altro che un'espedito per indagare la natura umana. Il poeta granadino fin dalle sue prime opere¹ mostra una predilezione per il tema dell'emarginazione sociale, da esso trae una forma artistica che va a pescare nel folklore l'inconscio popolare. Il tema della lotta tra forze dell'ordine e minoranze fa emergere attraverso un linguaggio simbolico e allusivo la forza tellurica e primitiva caratterizzante alcune minoranze etniche perseguitate, come i gitani andalusi e gli afroamericani nella New York dei primi del Novecento. Questa forza che Lorca chiama *duende* viene spiegata dall'autore nella celebre conferenza *Teoria e gioco del duende* del 1928. Da questa conferenza si può comprendere che il *duende* è una sorta di forza propulsiva alla creazione in senso lato. Nell'uomo si manifesta con le passioni, tracce di un retaggio animale che testimonia l'appartenenza dell'uomo al mondo naturale. Nel *Poeta a New York* cambia il contesto, dai paesaggi incontaminati dell'Andalusia si passa all'inquinata metropoli americana. A cambiare è anche lo stile, le liriche sono composte da versi più lunghi e l'automatismo psichico viene accentuato. Le atmosfere newyorkesi sono più cupe e grottesche, le immagini sembrano descrivere degli incubi. L'ultimo paragrafo del secondo capitolo tratta il tema dell'oppressione nelle due raccolte. Nel *Romancero gitano* l'opposizione tra forze dell'ordine e gitani rappresenta il contrasto tra vita e morte, dove la vita viene incarnata dal popolo zingaro e la morte dalle guardie civili. I gitani sono spesso rappresentati come esempi di passionalità e dinamismo, al contrario dei loro nemici più statici. Da ciò si può dedurre che nella visione di Lorca quello che dà vita all'uomo sono le pulsioni. Nel *Poeta a New York* il tema dell'oppressione, invece, viene sviluppato attraverso l'allegoria del progresso che schiacciando la natura rompe l'equilibrio del rapporto tra uomo e cosmo. In questo modo l'aguzzino è tutto ciò che è innovazione, la vittima è l'umanità interpretata dagli

¹ lo dimostra la sua prima opera teatrale *Il maleficio della farfalla* che tratta la vicenda di un bruco che si sente incompreso e perciò abbandonato dalla sua comunità (Caravaggi, 1980:101)

abitanti di New York. Ho concluso il secondo capitolo avanzando l'ipotesi che il concetto di oppressione in entrambe le raccolte sia lo stesso ma con due vesti differenti. Lorca sia nel contrasto tra città e natura sia in quello tra gitani e forze dell'ordine vuole esprimere il dramma umano dell'infrangersi di una purezza originaria. Nel terzo capitolo ho tentato di spiegare come i bambini di entrambe le raccolte s'inseriscano nel tema dell'oppressione e cosa potrebbero significare. Le prime figure che ho analizzato sono quattro esempi di bambini del *Romancero gitano*. Nella *Romanza della luna, luna* viene raccontata la storia della morte, incarnata dalla luna, che porta via un bambino. La luna prende la vita del bimbo effettuando una danza ipnotica. La metafora della danza rende l'atto del morire come una sorta di dolce accompagnamento e mostra come il bimbo acconsenta spontaneamente a seguire il proprio destino, seppur questo voglia dire morire. La sua obbedienza alla volontà della natura è totale. Il bambino asseconda il corso naturale della vita senza avere paura di cosa può comportare, al contrario dei gitani che quando lo trovano morto piangono disperati. A questo punto l'ipotesi che ho esposto è quella per cui i bambini in Lorca possono essere delle figure che vivono ancora pienamente in sintonia con l'esistenza, tanto da assecondare gli eventi della vita tragici o meno che siano. Questa loro peculiarità li rende maggiormente in comunione con la natura, a prova di ciò ho evidenziato come nelle tre poesie dedicate agli arcangeli, i bambini sono sempre accostati alla natura. In *San Gabriele* l'arcangelo è un bambino che viene descritto con una bellezza quasi monumentale mentre passeggia per le vie della città di Granada. La bellezza del bimbo viene esaltata con l'accostamento ad elementi naturali, ciò fa presagire che l'elogio all'arcangelo sia un elogio a madre natura. Verso la conclusione della lirica appare la madre di san Gabriele rappresentata mentre allatta il figlio. Questa immagine accosta la figura del bimbo al concetto di fecondità rappresentata dall'archetipo della madre come incarnazione della forza generativa del creato. In *San Michele* il tema della comunione tra uomo e cosmo viene raccontato in maniera diversa. L'arcangelo, anch'egli paragonato a piante e animali, è imprigionato in una torre e l'essere lontano dal mondo naturale sembra influenzare negativamente non solo il suo umore ma anche quello degli abitanti della città in cui vive. Infine, in *San Raffaele* appare un gruppo di bambini che intrattiene un dialogo con un pesce lungo il Guadalquivir di Cordoba. Lorca scrive che nel loro gioco svelano il "disincanto del mondo". I versi di San Raffaele si mescolano alla storia biblica di Tobia che sconfigge il demone Asmodeo rubando le virtù ad un pesce. Nella poesia lorchiana la città sembra essere oscurata da un'ombra dal significato indefinito, che potrebbe

essere paragonato al demonio del libro di Tobia. I bambini invece sono i salvatori, non perché, come il personaggio biblico, rubano le virtù al pesce, ma perché instaurando un dialogo con questo preservano l'unione tra uomo e cosmo. La loro fedeltà alla natura viene trasmessa anche dall'immagine che li descrive nell'atto di denudarsi sulle rive del fiume, si mostrano alla natura per come essa li ha creati. In conclusione, le poesie del *Romancero gitano* mettono in luce la visione di Lorca secondo cui l'infanzia è un'età in cui l'uomo vive in comunione con la natura perché non ancora corrotto dagli inganni della ragione. I bimbi appaiono esaltati come emblema di purezza e libertà, i loro comportamenti rispondono ad un atteggiamento istintuale che li rende vicini alla natura. Nel *Poeta a New York* i bambini veicolano ugualmente un'idea di purezza umana interpretata come legame con il cosmo, con la differenza che la loro purezza viene rappresentata ferita. A New York i bambini rappresentano la pace negata, la frattura del rapporto tra uomo e cosmo. L'infanzia diventa un'età d'innocenza perduta nella quale Lorca comincia a vedere un'ancora di salvezza per i dolori della vita. Nel *Poeta a New York*, infatti, ci sono poesie in cui si avverte non solo una nostalgia per gli anni infantili come in *La tua infanzia a Mentone* ma anche la credenza che un ritorno ad una mente bambina sia la pacificazione con l'inquietudine esistenziale. Nel *Bambino Stanton* per esempio l'ignoranza del bambino, protagonista del componimento, è un'arma contro la malattia. L'innocenza propria di chi non conosce e dei bambini viene vista come una nota positiva perché libera dalle complicazioni della ragione che astraggono la realtà e opprimono la naturalità. In *Chiesa abbandonata* l'io lirico accusa di soffrire per la morte di un figlio, questo è la metafora della perdita della sua parte infantile. Il bambino rappresenta infatti l'infrangersi di una realtà in cui l'io lirico viveva in pace. A New York, al contrario del mondo gitano, i bambini hanno poco spazio e vengono abbandonati. Questo abbandono comporta il dilagarsi di uno stato di intorpidimento vitale, come quello dei neri d'America. Questi ultimi nel *Re di Harlem* mostrano quanto l'allontanamento dalla propria terra sia coinciso con l'allontanamento dalla natura. Trasformati in zombie vivono in una condizione di degrado dalla quale sembra non possano scampare. I loro bambini sono descritti mentre schiacciano le teste agli scoiattoli, immagine simbolica che trasmette una drastica frattura con il creato. I bambini che dovrebbero essere amici degli animali si ritrovano ad ucciderli. In conclusione: i bambini lorchiani sono esaltati come emblema di libertà in quanto assecondano più l'istinto della ragione, questo loro modo di intendere la realtà permette loro di essere più vicini alla purezza originale umana, costituita da pulsioni. Se sono

vittime, lo sono a causa della corruzione indotta da adulti, o da una lontananza forzata dalla natura. Se invece si rivelano selvaggi o efferati non si mostrano scontenti o inquieti, ma essendo fedeli al proprio impulso si mantengono sereni e in pace. Al contrario, agli adulti che hanno permesso al progresso di opprimere la propria essenza viene accostato un sentimento malinconico che testimonia l'essere appartenuti ad un'altra realtà, quella naturale e non artificiale.

CAPITOLO 1. Fenomenologia della generazione del '27

1.1. Le Origini del linguaggio d'avanguardia

Nel 1900 Freud pubblica *L'interpretazione dei sogni*, libro con il quale dichiara al mondo che i comportamenti umani non sono riconducibili interamente alla sola coscienza. Preconscio e inconscio la precedono e influiscono significativamente sulla psiche, animata da pulsioni legate a ricordi traumatici (A. V. 2009). Prima di allora si credeva che l'evoluzione umana si muovesse secondo una progressiva maturazione delle facoltà intellettive, esenti da imperfezioni. Era facile attribuire all'uomo, unico essere vivente in grado di ragionare, una posizione di privilegio. Perciò una volta messe in luce le debolezze della mente l'impianto su cui si fondava il concetto di io occidentale crollava, lasciato ad un'esistenza incerta e soggetto a imperfezioni venne scomposto in mille pezzi per poi moltiplicarsi in altrettanti significati, nessuno dei quali esaustivo. L'incertezza sull'essere si trasformò in un'inquietudine generazionale che segnò in maniera pesante il pensiero collettivo. Se non è possibile conoscere il singolo come si può prevedere l'andamento dell'umanità intera? Dilagò rapidamente la febbre del relativismo e lo screditamento nella ragione, nacquero le prime filosofie irrazionaliste. Bergson sosteneva che la natura umana è dotata d'intelligenza e d'istinto, la prima allontana dalla realtà, la seconda la raggiunge attraverso l'istinto e la percezione. In questo modo elevava il corpo, privilegiando l'azione all'intelletto (A. V., 2009). Al sapere e alla conoscenza non si arriva più col presupposto di arrivare alla scoperta di un assoluto, non c'era più un'unica verità ma tante. Non esiste ritenere il metodo scientifico come metodo per esaurire la comprensione del reale: "Il pensiero scientifico deve, per conservarsi tale, serbare la coscienza della sua provvisorietà," (Semeria, 1917: 100) e allo stesso modo anche la religione comincia ad orientarsi verso l'ottica della provvisorietà. Dopo che Nietzsche disse "Dio è morto" "molti si spinsero nell'agnosticismo, ma stimolò la ricerca di nuovi modi di credere nella trascendenza" (Alvar, Mainer, Navarro, 1997: 471) e "un misticismo vago e dolente ispirò l'arte" (Alvar, Mainer, Navarro, 1997: 472). Negli ambienti artistici venne ad alimentarsi l'antipatia nei confronti del positivismo e del razionalismo ottocentesco, additati come effimeri, illusori e obsoleti. La fiducia nel progresso non esauriva le infinite possibilità di significato del reale, l'industria incoraggiava il processo di livellamento creativo aumentando la mistificazione di un io unico e spiegabile attraverso la ragione. Infine, la società borghese, promotrice di questi ideali venne condannata per il

suo sistema di rigide regole morali. Non sorprende, quindi, che nel Proclama futurista agli spagnoli Marinetti si propone di “difendere la Spagna dal maggiore dei pericoli e dalla più grave delle epidemie intellettuali: il *passatismo*, cioè il culto metodico e stupido del passato” (Morelli, 1987: 311), e che lo segue una folta schiera di artisti e intellettuali che condividono l’idea di compiere una rivoluzione ed eliminare ogni traccia della tradizione. Ma per quale motivo si sente in maniera così violenta la necessità di allontanarsi dal passato? Ortega y Gasset afferma, in *La disumanizzazione dell’arte* (1998: 90), che “La storia si muove secondo grandi ritmi biologici” oscillando da epoche con “indole giovanile” ad epoche “della maturità o della senilità”. Ma definire che il Novecento come un secolo della fanciullezza non è sufficiente per comprendere il meccanismo reazionario che divampò in maniera violenta negli ambienti culturali del tempo. A complicare le cose è che, molto probabilmente, gli stessi avanguardisti non avevano piena consapevolezza di sé e di cosa la cultura avesse bisogno, tanto è vero che il panorama di questo periodo oltre ad essere variegato risulta confuso. I confini che delimitano le differenze tra un’avanguardia e l’altra sono spesso labili, un artista dada può aver composto poesie surrealiste e viceversa. De Maria dice: “si assiste, nell’arte d’avanguardia, a una imponente, rigogliosa diaspora, a uno sparpagliamento di uomini, di testi, di documenti” (1975: 1). Tutte le nuove espressioni artistiche dei primi del Novecento si presentano come proposte di soluzione alla profonda e dilagante inquietudine dell’epoca. Ma qual è l’evento che insinuò il dubbio sul significato di io, cosa fece rendere la società consapevole di non equivalere all’ideale di uomo borghese? Non si può esaurire la spiegazione di cosa sono e da cosa nascono le avanguardie alle teorie di Freud o alla società che le ha precedute. Citando Agamben (2012: 23)

ogni cultura è innanzitutto una certa esperienza del tempo e una nuova cultura non è possibile senza un mutamento di questa esperienza. Il compito originale di un’autentica rivoluzione non è perciò mai semplicemente di “cambiare il mondo” ma anche e innanzitutto di “cambiare il tempo”

Perciò non era il mondo ad essere sbagliato, era il tempo che non era più adatto agli ideali del passato. L’Europa iniziava a maturare radicalmente una nuova concezione di io e per questo era necessario che la storia cambiasse rotta. In mezzo a questa completa confusione futurismo², dadaismo e surrealismo proponevano una rivoluzione del linguaggio: il surrealismo francese dalla psicoanalisi sviluppa la scrittura automatica, espressione dell’inconscio e della fantasia; i futuristi

2 Il futurismo italiano è la prima forma di avanguardia con cui entrano in contatto gli spagnoli. Importata da Gómez de la Serna aprirà la strada alle avanguardie in Spagna. (Morelli, 1987: 228)

eliminarono le strutture grammaticali e sintattiche; i dadaisti non prendono nemmeno in considerazione di poter rinnovare l'arte, l'arte non deve significare più nulla. A partire da questi tre principali movimenti si fanno strada i primi avanguardisti spagnoli, che in ritardo, recepiscono la sensibilità del momento. Nati in mezzo al modernismo, progenitore delle avanguardie, i poeti detti della generazione del '98 entrano nel contesto spagnolo del creazionismo e dell'ultraismo. Per i poeti creazionisti il fare poesia deve coincidere con una naturalezza, bisogna "creare poesie come la natura crea alberi"³ (Bodini, 1963: XIV) , la ragione deriva dall'idea che il reale non sia comprensibile, la molteplicità con cui si manifesta non permette di dargli dei contorni chiari. Descrivere la realtà così come la si vede non ha più senso, non è il tempo di copiare il mondo, ma di scomporlo e analizzarlo per una più accurata comprensione di esso. In una conferenza a Santiago del Cile nel 1914 così Huidobro⁴ esponeva le teorie creazioniste:

Finora non abbiamo fatto altro che imitare il mondo nei suoi aspetti, non abbiamo creato nulla. Che cosa è nato da noi se non quel che era già davanti a noi, colmava i nostri occhi, sfidava i nostri piedi o le nostre mani? (Morelli, 1987: 313)

Secondo gli ultraisti la letteratura deve andare oltre il limite: "La nostra letteratura deve rinnovarsi, deve raggiungere il suo ultra" (Morelli, 1987: 320-321), promotori delle fasce più progressiste, anziché tornare all'origine primigenia confidano nell'innovazione. Ma sia dall'una che dall'altra parte, che si elimini la grammatica, che si esalti la naturalezza o l'automatismo, il linguaggio poetico deve scarnificarsi per scrollarsi di dosso tutte quelle strutture tradizionali accumulate negli anni.

1.2 Il linguaggio delle avanguardie e il ruolo di Gómez de la Serna in Spagna

La produzione artistica d'avanguardia cerca di creare un oggetto che si avvicini il più possibile alla verità e per farlo svolge un'indagine sull'atto puro della creazione, nel tentativo di imitarlo. Avviene quindi una sorta di fusione tra contenuto e forma,

³ Parole tratte dalla poesia *Il poeta è un piccolo Dio* di Vicente Huidobro che Bodini ne *I poeti surrealisti spagnoli* prende in prestito. (1963: XIV)

⁴ Huidobro è un poeta cileno vissuto tra Otto e Novecento, elabora un nuovo modo di fare poesia che prende ispirazione dalle influenze estetiche di inizio Novecento; quindi, teorizza un nuovo stile letterario basato sui principi di spontaneità e naturalezza, e lo chiama creazionismo. Una volta trasferitosi in Spagna aderisce all'ultraismo. (A. V. 2009)

verosimiglianza e genesi naturale; la prima si ottiene se l'oggetto artistico coincide con la seconda. "Tzara cries for spontaneity in literature not because it is better or more beautiful, but because it issues freely from us" (Trezise, Thomas, 1968: 458). E quello che esce liberamente dall'uomo è totalmente irrazionale, un'esplosione di immagini confuse, mescolate tra loro senza un senso apparente. Se la spontaneità produce disordine la realtà è disordine e per rappresentarla basta non avere un progetto. Rappresentare il non senso significa fare arte senza intenzione. Ma il dadaismo, per non essere intenzionale, finisce, paradossalmente, per produrre opere artistiche che a livello sensibile-sensoriale non somigliano a nulla, proiezioni astratte, concettistiche e assurde, un'arte più intellettuale con un effetto incredibilmente originale. Così anche Breton con la scrittura automatica pretende di creare immagini non intenzionali, veicolate dalla volontà dell'inconscio che idealmente rappresenta le passioni umane nella loro purezza. Ma ogni opera artistica si muove a partire da un'aspettativa, quella di suscitare meraviglia, piacere e stimoli intellettuali, imponendo quindi che ci sia un rapporto tra opera, spettatore e artista. La grande differenza tra arte e natura, infatti, è che la seconda a differenza della prima crea in maniera gratuita, con l'unico scopo di far nascere qualcosa da sé (Desideri, 2015: 97). In poesia la contaminazione non si può evitare, un'esperienza prima di diventare poesia passa sempre da ciò che il poeta sente sia livello sensoriale che mentale, sensazioni non prive dell'influenza del contesto socioculturale o del vissuto, che in un secondo momento vengono rielaborate e trasformate in linguaggio. L'uomo non può sostituirsi al principio creatore può solo tentare di comprendere come funziona. "As soon as the rhetorical dimension is acknowledged, a sentence is no longer only a sentence, with its clear or obscure meaning; it is also virtually the trace of a figural intention" (Trezise, Thomas, 1989:106). Nella scrittura automatica l'indole primitiva si traduce nel liberare le immagini così come affiorano, lasciando che le sensazioni si generino da sé permettendo una spontaneità nell'accogliere e riordinare il flusso di pensieri, concetti, stimoli e sensazioni che andranno a costituire il testo. Per Dalí "El lenguaje simbolico del mundo subconsciente es el único lenguaje realmente universal, común a todos los hombres, ya que no depende de un estado especial de la cultura ni de la inteligencia" (Dalí, 1935: 233). Il movimento surrealista ha molto successo in Europa. L'idea di accogliere le parole così come vengono riesce ad attirare l'attenzione e l'interesse di molti, tra questi Larrea che sicuramente dopo uno dei viaggi che fece a Parigi entrò in contatto con poeti surrealisti parigini e qualcosa lasciò in lui il segno (Bodini, 1963:

XLV). Ma come abbiamo detto il confine tra un'avanguardia e un'altra è spesso labile, viene quindi a crearsi un'ambiguità tra una poesia che vuole essere surrealista e una che involontariamente le somiglia. Prima che Breton pubblicasse il Manifesto surrealista Gómez de la Serna scrive su Prometeo

un nuovo credo estetico che oppone alle logore forme antiche un iconoclastismo di concetto [...] la nuova letteratura, anti-borghese e anti-tradizionale, libera da ogni schema formale deve esprimere la corrispondenza biologica, organica, tra il mondo e l'individuo (Morelli, 1987:3)

Ramón Gómez de la Serna, considerato il principale diffusore e primo conoscitore delle opere d'avanguardia, presenta una produzione talmente vasta e un'iper-creatività che non può essere ridotta all'aderenza ad un movimento, il suo avanguardismo è unico e personale. Colorata d'istrionismo e ironia la poesia di de la Serna è mossa da "la tensione per scoprire i significati reconditi" (Morelli, 1987: 7) della realtà. Accompagnata, poi, da un lirismo che amplifica l'effetto di meraviglia, moto di creazione e scaturigine di vitalità. de la Serna entra in contatto con il futurismo italiano, ne farà ampia pubblicità in Spagna, e prende qualcosa dalle idee di Marinetti come la confusione generata dalle frasi sconnesse a livello di sintassi e ribelli a qualsiasi norma grammaticale. Ma se il futurismo mira ad evocare il rumore del progresso, esaltando l'innovazione e la tecnologia delle macchine moderne, de la Serna, ricorre al disordine e all'uscita dalle regole per realizzare una poesia che esplode di creatività. Tra le sue invenzioni più curiose, sperimentali e innovative c'è la *greguería*, un piccolo componimento ironico, volto a rovesciare oggetti comuni, mostrandoli da una prospettiva nuova. La metafora è simbolo della realtà più profonda e originaria delle cose, l'accostamento di concetti lontani evoca immagini recondite alla ragione, e sembra interpretare il lavoro che compie il cervello per generare il linguaggio. Se prendiamo una sua *greguería*: "*La forchetta è il pettine degli spaghetti*" (Morelli, 1987:16), vediamo come vengano accostati due termini di ambiti diametralmente opposti. La forchetta, usata a tavola, viene resa come metafora del pettine, mentre gli spaghetti da piatto di cucina diventano dei capelli. L'idea è di stimolare i sensi a creare immagini irriverenti e impensabili. Dietro alla creazione artistica di de la Serna c'è il progetto di stimolare il pensiero, attivando il principio di formulazione del ragionamento. L'opera può essere contemplata non per la sua apparenza, per come appare ma per il suo significato, intuizione non tanto diversa dalle idee dei dadaisti o dei surrealisti, quello che lo distingue in maniera imprescindibile e che lo rende più simile

ai futuristi è lo slancio alla vita. I mille oggetti messi assieme che creano immagini umoristiche e divertenti sbocciano in fantasiose dimostrazioni di gioia e ottimismo. Avviene in de la Serna un'“identificazione tra arte e vita” non intesa come vita personale ma come vita in senso lato (Morelli, 1987: 1-17).

1.3 Il linguaggio poetico della generazione del '27

La breve panoramica della poetica di de la Serna serve a introdurre la discussione nata negli anni Venti sull'identità dei poeti surrealisti spagnoli, i quali affermavano di non appartenere a nessuno movimento e rivendicano d'avere uno stile spagnolo. Il legame che c'è tra loro è prima di tutto un legame d'amicizia unito nella passione per la letteratura e formatosi durante il periodo di studio alla prestigiosa *Residencia de Estudiantes*, nella quale vivevano anche Bunuel e Dalì. Non possedevano alcun manifesto, programma o poetica comune, l'unica peculiarità e forse la più significativa, come osserva Bodini è che tutti loro adoperarono la scrittura automatica, che sia per coincidenza o meno. Non possiamo quindi definirli surrealisti, non rompono con la tradizione ma la superano, tant'è che D. Alonso⁵ li nomina Generazione del '27 per via della leggenda che narra che abbiano organizzato una messa funebre per la morte di Góngora nell'anno 1927, in occasione del tricentenario (Bodini, 1963: LX). Ortega Y Gasset individua in loro una costante, una tendenza a quella che lui chiama la disumanizzazione nell'arte, non significa che la loro poesia sia disumana ma che non abbia a che fare con la vita dei poeti. Nei versi del gruppo del Ventisette non emerge alcuna esperienza personale, si compie una sorta di de-soggettivazione, che crea un distacco tra ciò che è scritto e ciò che è vissuto. E forse, come teorizza Bodini, il fascino per Góngora deriva dalla scrittura occulta ed ermetica di quest'ultimo, descritta da Bodini in questo modo:

compenso di un prezioso tessuto di metafore che innalzano ed esaltano la realtà naturale alla soglia di una favolosa purezza, dove gli oggetti vengono di volta in volta ammessi solo allorché li evoca e li inventa il rapporto metaforico, secondo una tecnica che, disinteressandosi di ogni loro ontologia o finalità, opera liberamente sulle sensazioni a cui ogni direzione (luce, colore, tatto, peso, odore, sapore, suono, ecc. la

⁵ D. Alonso è un critico spagnolo, nato a cavallo tra Ottocento e Novecento, insegnò filosofia romanza a Madrid. Ha studiato soprattutto la poesia del Rinascimento e del Barocco spagnolo, ma si è anche interessato alla poesia contemporanea, scrivendo anch'egli componimenti (A. V. 2009).

cosa da origine. Non è la cosa in sé: è la parola-cosa, fonte di una sensazione, o di un fascio di sensazioni, che il poeta intreccia coi fili d'altre parole (Bodini, 1963: XXV).

Questo tipo di poesia complicata, concettistica e poco imitativa si presta all'ansia iperrealista di ricercare l'autenticità delle cose che pervade il Novecento, ma il ricorso al verso lungo li allontana dalla lirica iperbolica di Góngora, costruita su metafore e giochi di parole. I poeti del Ventisette non radono al suolo la tradizione, la rivalutano prendendo le caratteristiche che permettono di unire passato e presente, così da avere un prodotto che poggia su un terreno secolare e solido ma che allo stesso tempo sa parlare la lingua contemporanea. Se da un lato il piano della realtà si confonde con quello dell'onirico, in linea con alle teorie bertonianiane, la consapevolezza da parte dei surrealisti spagnoli dell'imperfezione dell'automatismo psichico li spinse a sperimentare forme liriche che tentavano di dare un ordine alle strutture irrazionali del surrealismo. Lorca sostiene di non ricorrere alla scrittura automatica in quanto prima di stendere il testo pensa a come impostarlo. (Bodini, 1963: LXV). Così chi più e chi meno, i poeti surrealisti spagnoli compongono poesie per immagini apparentemente illogiche ma profondamente studiate. Probabilmente questo loro carattere di mantenersi legati al passato è segno come dice Micla Petrelli di quel volersi riscattare da secoli di isolamento e partecipare alle innovazioni culturali, perché si sente una sorta di pretesa degli intellettuali di essere guardati come alla Spagna del Cinquecento (Bodini, 1963: LXIII-LXXVI).

CAPITOLO 2. Federico Garcia Lorca, tra avanguardia e tradizione

2.1 Una poetica personale

Le poesie di Federico Garcia Lorca sono animate da un intenso lirismo che incanta un'estetica originale, un'unione tra tradizione e progresso che dà forma ad una visione del mondo personalissima. Pur rimanendo sulle soglie del surrealismo non adotta posizioni radicali, recepisce l'angoscia della perdita dell'io, va alla ricerca di un'essenza primordiale ma il suo ricorrere alla scrittura automatica è strumentale alla creazione di simboli suggestivi, tanto quanto lo sono il folklore popolare e la tradizione gongorina. Per leggere Lorca bisogna calarsi nella sua profonda sensibilità e comprendere lo sguardo che adotta nei confronti del mondo, uno sguardo malinconico e drammatico ma anche passionale, energico e violento. Lorca nasce a Fuentevaqueros, un piccolo paese della provincia di Granada, come Caravaggi racconta, l'infanzia per Federico dev'essere stata vissuta in una dimensione edenica, "un'epoca di emozioni intense, di sensazioni telluriche, epoca esaltata in molte evocazioni" (Caravaggi, 1980:19), avrà un forte impatto sulle sue scelte estetiche, tant'è che in una delle sue prime conferenze mostrerà quanto sia stata significativa l'influenza che il maestro di flamenco de Falla⁶ ha esercitato su di lui. La sua lirica si basa sull'impiego massiccio di immagini associate per accostamenti eccentrici e suggestivi, che intrecciandosi costruiscono un gioco armonico di metafore. Sovrappone ambienti e semantiche opposte per aumentare l'effetto di meraviglia, "Esto es lo que expresa la combinación de imágenes artísticas, que no es mera combinación, sino choque porque es una unión de contrarios, una identificación, de oposiciones" (Bosch, 1964 : 36). A legare le associazioni illogiche è l'ispirazione poetica:

Sarà dunque l'*ispirazione* ("stato d'animo" privilegiato, "dono, ineffabile regalo") a creare i nessi logici (ma di una squisita "logica poetica") che saldano i frammenti della visione rivelatasi al poeta; si crea così il "fatto poetico", e l'enigma dell'immagine scoperta si delinea

⁶ Caravaggi racconta che nel 1909, quando Lorca aveva dodici anni, lui e la sua famiglia si trasferiscono a Granada dove inizia a coltivare le sue passioni musicali, prende lezione di pianoforte da Antonio Segura, allievo di Giuseppe Verdi. Presto diventa abile nello strumento e si fa interprete di un ampio repertorio, tra gli autori che più preferisce spicca Manuel de Falla, che prende come modello. (1980: 21)

nella sua chiarezza profonda, non sottoposta al controllo del ragionamento (Caravaggi, 1980:148)

Leggendo Lorca non si ha l'impressione di leggere poesie concettistiche, l'automatismo psichico smuove emotivamente, scova retaggi culturali capaci di far sentire l'immensità del mondo in tutta la sua esistenza. Ci vengono incontro una marea di stimoli sensoriali provocati dalle eco dei simboli, che nella maggior parte della produzione lorchiana vengono tratti dalla cultura andalusa e del flamenco⁷. Compie un'indagine sulla tradizione per scovare immagini archetipali e universali in grado di scuotere il lettore. L'angoscia del io perduto unito all'ossessione per le origini, si traduce nella combinazione tra sentimento popolare e sentimento individuale. Bodini ci racconta della conferenza che il poeta granadino tenne sulle ninne nanne spagnole, spiegando come queste siano state per lui un'ottima tecnica d'abbordaggio dell'inconscio popolare. L'osservazione che lo interessa e che mette al centro della conferenza è che le ninne nanne spagnole hanno spesso toni cupi, senza farlo apposta la madre immette in una scena incantata la cruda realtà. Lorca, rimasto affascinato dalla magia musicale delle ninne nanne che, per la loro funzione, mirano ad ipnotizzare l'ascoltatore, introduce nella sua poetica il loro carattere musicale e tematico, tale aspetto s'intuisce per la sua attitudine nel dipingere personaggi o sfondi dall'aria sonnambulica. *Romanza sonnambula* attacca con un'immagine esemplare, nella notte profonda ci viene descritto un paesaggio notturno con una barca sopra il mare che grazie alla ripetizione cantilenante della parola verde evoca il gesto dolce della culla:

Verde che ti voglio verde
Verde vento. Verdi rami
La nave al largo nel mare
e il cavallo alla montagna.

(García Lorca, 2012:39)

Il notturno è uno dei temi che ricorrono spesso in Lorca, e tra tutti i simboli spicca in maniera privilegiata la luna, che molte volte s'incarna nel ruolo di fredda spettatrice degli eventi o di seduttrice ipnotica. La sua presenza ammalia l'atmosfera influenzando i versi con un effetto stregonico. Culturalmente la luna è un simbolo di volubilità e mutevolezza, ritenuta capace di influenzare lo stato gli umori degli uomini, in Lorca

⁷ Caravaggi espone l'argomento principale della prima conferenza lorchiana sul *Canto jondo*, nella quale Lorca racconta la storia del canto andaluso e fa risaltare l'aspetto panico e del dolore di questo canto. Fina dai primi componimenti il poeta granadino pone l'accento sulla dimensione patetica della vita dell'uomo. (1980: 143-144)

assume questo carattere modificando le atmosfere, sia come personaggio che come simbolo. L'utilizzo delle credenze popolari rientra nel tentativo di tornare ad una dimensione umana primitiva, quando ancora si credeva alla magia. La luna in occidente, infatti, è una presenza che osserva la vita degli uomini dall'alto e per tradizione influisce in essa, si pensi alle leggende sui lupi mannari piuttosto che l'accostamento del ciclo lunare ai cicli delle donne. In Lorca la luna guarda il mondo ma ne rimane indifferente, talvolta instaura un rapporto coi personaggi, il suo atteggiamento rivela la sua ambiguità, l'essere in bilico tra il maligno e il benigno. Nel caso del *Romanza della luna luna* parla ad un bambino, lo seduce prendendo l'aspetto di una bella donna sensuale, in tutta la poesia il suo personaggio rivela essere molto ambiguo, non si capisce fino a quanto la luna abbia nei confronti del bambino un atteggiamento materno o malizioso. A volte è gelante, è un'entità fredda e distaccata, il suo gelo inquieta i versi delle poesie. In *Luna e panorama degli insetti* prende parte alla scena vestendo un ruolo di oscura presenza, in un contesto macabro dove gli insetti mordicchianti abitano delle macerie, sembra incarnare un fantasma, assumendo il carattere spettrale della scena descritta nell'ultima strofa della poesia:

Non ci salva la gente delle calzolerie
né i paesaggi che diventano musica con le chiavi ossidate.
Menzogna i venti. Solo esiste
una culla nel granaio
che ricorda tutte le cosce.
E la luna
No la luna.
Gli insetti,
solo gli insetti
crepitanti mordenti, tremanti, ammicchiati,
e la luna
con un guanto di fumo seduta sulla porta delle macerie.
La luna!
(García Lorca: 2002: 621)

La luna emana un'aurea oscura, è un simbolo che ha un valore mortifero, non cambia gli eventi ma ricorda la precarietà della vita umana, richiama la morte che incombe spezzando il corso degli eventi e le ambizioni umane, calcolate sulla base di un sistema quasi perfetto che non comprende la variabilità e l'imprevisto. Ma la Luna, così come i gitani, è un tema e i simboli sono le eco di un'ingiustizia esistenziale che si dirama in mille forme differenti: in un popolo oppresso, nella morte di un bambino o nella frustrazione di essere sempre insoddisfatti. L'effetto è sempre quello della sconfitta, e se non è sconfitta è il dolore di una ferita che non si rimargina del tutto. In Lorca c'è sempre un potenziale scontro, un'angoscia che rimane nascosta e pronta ad esplodere.

Un'identità, una volontà, un desiderio sempre inespressi come se rimanessero intrappolati da una prigione che sia esterna a loro, come per i gitani le forze dell'ordine, o che sia interna a loro come, per esempio, nella *Monaca gitana* che negli occhi ha dei cavallerizzi che corrono, facendola sognare avventure che non può intraprendere. I personaggi vivono condizioni di prigionia all'interno di un mondo costruito dal loro autore che li obbliga a non far sbocciare la propria forza. In *Introduzione alla morte* vengono elencati una serie di animali che non sono veramente se stessi, in un gioco anaforico Lorca esprime il senso di frustrazione di voler qualcosa che l'esistenza non ha permesso di avere:

Che sforzo!
Che sforzo del cavallo per essere cane!
Che sforzo del cane per essere rondine!
Che sforzo della rondine per essere ape!
Che sforzo dell'ape per essere cavallo!
E il cavallo,
che freccia acuta sprema dalla rosa!
che rosa grigia alza col suo labbro!
E la rosa,
che gregge di luci e di urli
lega nel vivo zucchero del tronco!
E lo zucchero.
che stiletto sogna nella veglia!
(García Lorca, 2019:605)

Se nel *Romancero Gitano* tutto questo dramma viene incanalato nel contesto gitano, i cui abitanti diventano una sorta di metafora e prolungamento della visione malinconica di Lorca. Nel *Poeta a New York* viene a mancare un soggetto o un contesto preciso, la città è solo uno sfondo, il surrealismo estremo che il poeta adotta per questa raccolta fa domandare se ad un certo punto figure che prima erano personaggi con una loro storia si siano astratti in concetti, e che siano diventati i pezzi di un puzzle, quello della sofferenza di Lorca. In *1910* vengono figurate una serie di scene, l'io lirico parla di accadimenti ai quali i suoi occhi hanno assistito, non si conosce l'autenticità biografica, se siano realmente accaduti o meno, ma il modo con cui vengono presentati è simile al modo con cui si ricorda un trauma, perché sono ricordi dal contorno macabro. I personaggi principali sono gli occhi che assistono al "fungo velenoso", "i pezzi di limone secco", il "seno trafitto di Santa Rosa". E infine testimoniano come le cose che lo sguardo incontra sono testimoni di una terribile verità espressa in un verso lapidario:

Non chiedermi nulla. Ho visto che le cose
quando cercano il loro corso trovano il vuoto.
c'è un dolore di vuoti nell'aria senza gente
e nei miei occhi creature vestite senza nudo!

(García Lorca, 2019:543)

Questa poesia riesce a far emergere quello che può essere il riassunto di quanto abbiamo detto fino a ora, ovvero che nelle poesie immaginifiche di Lorca passa il dramma che il tempo della leggerezza, l'ipotesi di un momento di felicità primordiale, non edenica ma terragna, sia stato violentato dall'esistenza e dalla sua imperscrutabile giustizia. Il senso di incompletezza va di pari passo con la tecnica che Bodini individua principalmente nella scelta di rappresentare personaggi di sbieco. La gitana di *Romanza sonnambula*, non viene descritta, non sappiamo bene come sia e chi sia, ci viene annunciata la sua esistenza solo attraverso delle flebili allusioni. Tutto ciò che si può tracciare attorno alla sua figura sono un insieme di sensazioni, gli occhi d'argento, il colore verde, la balaustra:

Con l'ombra sulla cintura
lei sogna alla balaustra,
verde carne, chiome verde,
con occhi di freddo argento.
Verde che ti voglio verde.
Sotto a luna gitana,
le cose la stanno guardando
e lei non le può guardare.
(García Lorca, 2012:39)

La rottura della sintassi e della metrica tradizionale crea un'unione ravvicinata tra i simboli opposti che provocano una reazione di stupore o meraviglia, il ritmo incalzante e sciolto è determinato dall'uso che Lorca fa degli enjambements. In alcune poesie questi servono per distendere le atmosfere e collegare in maniera delicata le immagini richiamate. In altri casi creano un effetto di sprezzatura, già creato dall'unione di opposti, in particolar modo quando si deve trattare dell'accusa del dolore inspiegabile.

Come nel caso di *Notturmo del vuoto*:

Girano i vuoti puri, per me, per te, nell'alba
E conservano le tracce dei rami di sangue
E qualche profilo di gesso tranquillo che disegna
Istantaneo dolore di luna affilata
(García Lorca, 2019:609)

Per dare effetto di persecuzione o di insistenza, Lorca ama utilizzare l'anafora che martella sul fatto che crea disagio, sulla persecuzione o sulla causa di un dolore. Come nel caso di *Preziosa e il vento* quando la ragazza sta scappando per paura d'essere violentata:

Preziosa, corri, Preziosa,
che ti prende il vento verde!

Preziosa, corri, Preziosa!
Guardalo, ecco che viene!
(García Lorca, 2012: 31)

o come in città insonne per evidenziare l'malasanità di New York che non permette di dormire:

Non dorme nessuno nel cielo. Nessuno, nessuno.
Non dorme nessuno.
(García Lorca, 2019: 581)

In *Romanza sonnambula* abbiamo una scena che, come suggerisce il titolo, è intrisa di sonnambulismo, è una scena sospesa tra la realtà e la finzione del sogno. Nel frattempo, s'insinua la storia di un'attesa che solo alla fine del componimento scopriamo non verrà mai soddisfatta, per tutta la lettura ci aspettiamo che il desiderio venga a compiersi ma si spegne la speranza col rumore delle guardie che battono ad una porta che non verrà mai aperta:

Sul volto della cisterna
si cullava la gitana.
Verde carne, chioma verde,
con occhi di freddo argento.
Un ghiacciolo della luna
la sorregge sopra l'acqua.
La notte divenne intima
come una piccola piazza.
Guardie civili ubriache
che picchiavano alla porta.
Verde che ti voglio verde.
(García Lorca, 2012: 45)

2.2 Il *Romancero Gitano*: poetica e linguaggio

Valerio Nardoni nella prefazione del *Romancero Gitano* riporta una frase di Lorca nella quale il poeta, in una lettera rivolta all'amico Fernández Almagro, scrive: "Ho intenzione di costruire varie romanze con lagune, romanze con montagne, romanze con stelle; un'opera misteriosa e chiara" (García Lorca, 2012:11). Il *Romancero Gitano* viene pubblicato nel 1928 a Madrid e riscuote un grande successo di critica e di pubblico, comincia a costruirsi attorno al nome di Lorca l'etichetta di poeta dei gitani, che lo perseguiterà a tal punto che egli sente l'urgenza di sottolineare che i gitani sono un tema e nient'altro. Dalì e Bunuel, disdegnano la scelta di prendere ispirazione dalle tradizioni popolari, giudicano la raccolta negativamente mettendo in evidenza il cattivo gusto popolare e poco moderno. Lorca sperimenta l'incomprensione, in quanto né la massa né il mondo degli artisti e degli intellettuali abbiano saputo cogliere del tutto le

sue poesie, e che siano rimasti alla superficie estetica guardando il sapore spagnolo che impregna la musicalità, i versi e le tematiche del *Romancero Gitano*. Ma l'originalità della raccolta sta nel fatto che Lorca ha unito progresso e tradizione per elaborare una poetica unica che contiene l'una e l'altra cosa. "Non ho alcun interesse ad essere antico o moderno, bensì ad essere me stesso, naturale..." (Caravaggi, 1980: 20). Non s'inquadra all'interno di un'ideologia letteraria, ma recepisce i molteplici stimoli che provengono dal suo tempo e dal suo contesto socioculturale, per rielaborarli con il suo sguardo. Antepone ciò che prova alla tecnica, se le tradizioni della sua terra sono efficaci per descrivere la sua interiorità allora le sfrutta tanto quanto sfrutta le idee del surrealismo. L'estetica si adatta all'io lirico o, con le parole di Lorca, al duende. Ma che cos'è il duende? Lorca ce lo spiega nella celebre conferenza *Teoria e gioco del duende*, lo identifica come anima della propria poetica, e spirito della grande forza testimoniata dalle minoranze etniche. È una sorta di sentimento o stato d'animo universale, un'inquietudine interiore che si percepisce ma non se ne conosce l'origine:

Todo lo que tiene sonidos negros tiene duende». Y no hay verdad más grande. Estos sonidos negros son el misterio, las raíces que se clavan en el limo que todos conocemos, que todos ignoramos, pero de donde nos llega lo que es sustancial en el arte. Sonidos negros, dijo el hombre popular de España, y coincidió con Goethe, que hace la definición del duende al hablar de Paganini, diciendo: «Poder misterioso que todos sienten y ningún filósofo explica (Lorca, 2004 : 150)

Tutto ciò che ha suoni neri ha duende, non è un dolore o una sofferenza ma un sintomo, è qualcosa che viene dopo. Lo si può interpretare come sfaccettatura della reazione al dolore provocato dall'esistenza, fa eco a qualcosa di primordiale e archetipale, è l'origine dell'arte, e la testimonianza di un'essenza che viene dal profondo dell'umanità e che si fa portatrice di un'energia antica, troppo lontana da poter essere afferrata. Un'energia tellurica che emerge in alcuni contesti o in alcune persone, perché nonostante appartenga a tutti, sembra che la storia abbia destinato la coscienza del duende a pochi, e questi pochi sono quasi sempre oppressi. Ha a che fare quindi con una costrizione che può venire dall'esterno, come nel caso dei gitani che incarnano il duende nella resistenza alla legge ai comportamenti sociali. Tale resistenza consiste nel non voler abbandonare l'impulso del duende che incita a mantenersi vivi. Lorca non sceglie i gitani perché affezionato alla tradizione, ma perché trova in loro l'indole a non piegarsi alle artificialità delle consuetudini, e la libertà nel dare sfogo alla naturalità. Nella *Romanza della pena nera* la protagonista, Soledad Montoya, ci descrive questa sofferenza e la allarga al proprio popolo. Accusa di essere in pena, il suo arrivo sembra

quello di un personaggio che ha appena visto l'inferno, discende un monte oscuro che si staglia su un paesaggio apocalittico:

I galli con la picozza
scavan cercando l'aurora,
quando per il monte oscuro
scende Soledad Montoya.
Rame giallo, la sua carne,
sa di cavallo e di ombra.
Nere incudini i suoi seni,
gemono sode canzoni.
(García Lorca, 2012:57)

Con un interlocutore sconosciuto instaura un dialogo all'interno del quale esterna tutto il suo disagio, un disagio sconosciuto e che non sa come curare. Esprime una sofferenza che interpreta come predestinata, come se fosse nata con questo dolore, e che fa parte della storia del popolo gitano:

Soledad: di chi domandi
così da sola e a quest'ora?
Domandi di chi domandi
dimmi a te che te ne importa?
Vengo a cercar quel che cerco,
la gioia, la mia persona.
Soledad del mio tormento,
cavallo che spezza il morso,
alla fine, arriva al mare
e lo inghiottono le onde.
Non ricordarmi del mare
che la pena nera, spunta
sulle terre di oliveti
nello stormire di foglie.
Soledad che pena hai!
(García Lorca, 2012: 57)

Continua senza dire che pena ha perché non la conosce, ma racconta lo stato in cui si trova, uno stato d'animo agitato:

Che miserevole pena!
Piangi succo di limone
aspro d'attesa e di bocca.
Che pena enorme! Io corro
per la casa come pazza,
le mie due trecce per terra
dalla cucina all'alcova.
Che pena! Sto diventando
Di gaietto, carne e vesti.
Ahi, mie camicie di filo!
Ahi, mie cosce di papavero!
Soledad: lava il tuo corpo,
bagnati in acqua di allodole,
e lascia in pace il tuo cuore,
ora, Soledad Montoya.

(García Lorca, 2012:59)

Il duende è qualcosa contro il quale bisogna combattere, che fa emergere il lato guerrigliero di tutti gli uomini mettendoli nella condizione di mostrarsi per quello che sono, codardi o coraggiosi. Molte volte passa attraverso a degli scontri diretti tra chi asseconda il duende, i gitani, e chi cerca di arginarlo, le forze dell'ordine, che nelle poesie di Lorca sono l'allegoria di tutto ciò che è ostruzione del duende. Come tutte le lotte, prima che avvengano, si crea tra i due rivali un clima di tensione, questa è il duende. Favorisce la battaglia, spesso tra una forza tellurica che possiede uno slancio vitalistico e una forza oppositrice, restrittiva e rigida che sa di morte. Ma lo scontro non è per forza contro due estremi, si crea a partire anche da due similarità, tra due forze duendiche, tale scontro porta ad un'esplosione. In *Rissa* ci viene raccontata una rissa tra due bande di gitani:

Sulla costa del burrone
i coltelli di Albacete,
belli di sangue rivale,
rilucono come i pesci.
Dura, una luce di carte
ritaglia nell'aspro verde
dei cavalli imbizzarriti,
profili di cavalieri.
Nella chioma di un olivo
piangono due vecchie donne.
Il toro della baruffa
monta su tutte le furie.
Angeli neri portavano
pezzuole ed acqua di neve.
Angeli con grandi ali
di coltelli di Albacete.
Juan Antonio di Montilla
va giù morto nel dirupo,
il corpo pieno di gigli
e melegrane alle tempie.
Ora diretto alla morte,
monta una croce di fuoco

Giudice e guardia civile
vengono per l'oliveto.
Il sangue colato geme
muta canzone di serpe.
Signori guardie civili:
la stessa cosa di sempre.
Son morti quattro romani
e cinque cartaginesi.
(García Lorca, 2012: 35-37)

Il toro della baruffa, i coltelli, i cavalli imbizzarriti sono elementi che volgono verso la rappresentazione di una rissa, calata in un'atmosfera cupa, allusa dagli enigmatici Angeli neri e dalla dura luce che taglia l'aspro verde. Dopo che tutto è finito arrivano le guardie per nascondere quanto è avvenuto e spegnere l'incendio. Il duende sta nelle radici dell'esistenza umana, non è da confondersi con il primitivismo naturalista, appartiene alla dimensione selvaggia che lui chiama nera. È quando si individua il duende e s'ingaggia la lotta con esso, che si può trovare la vera essenza di sé: "cada escala que sube en la torre de su perfección es a costa de la lucha que sostiene con su el duende, no con su ángel, como se ha dicho, ni con su musa." (Lorca, 2004: 151) Non tutti riescono a percepire il duende, l'artista è il privilegiato che riesce a coglierne l'essenza e dargli una forma, elevando la pena a bellezza: "La musa dicta y en algunas ocasiones sopla" (Lorca, 2004: 152). Purezza e pena, vita e morte, bellezza e macabro vengono accostati in una lotta simbolica tra significanti, che dà vita ad un mondo mitico, animato da un impulso originario. Fa affiorare negli esseri umani quel che di selvaggio hanno lasciato nella notte dei tempi. In *Preziosa e il vento*, abbiamo una ragazza della quale non sappiamo nulla, possiamo solo immaginare che sia giovane e graziosa. Porta con sé un alone fanciullesco, sta suonando il cembalo e passeggia con la stessa ingenuità con cui affrontano la vita i bambini:

Una luna di pergamena
Preziosa suonando viene,
per un anfibio sentiero
tutto cristalli ed allori.
Il silenzio senza stelle
sfuggendo ala nenia cade
dove il mare frange e canta
la notte piena di pesci.
Sulle cime della sierra
i carabinieri dormono
scrutando le bianche torri
dove vivono gli inglesi.
Ed i gitani dell'acqua
innalzano per distrarsi
pergolati di conchiglie
e rami di pino verde.
(García Lorca, 2012:29)

Ad un certo punto il suo camminare viene interrotto dal vento, che personificato, la insegue per violentarla. Il ritmo si fa più frenetico, comincia la corsa di Preziosa, scappa dal vento armato di una spada rovente. È una corsa accesa dalla paura per l'impulso selvaggio che percepisce nel vento:

Preziosa getta via il cembalo
e corre senza corre senza voltarsi.
Il vento-omone la insegue
con una spada rovente.

[...]

Preziosa, corri, Preziosa,
che ti prende il vento verde!
Preziosa, corri, Preziosa!
Guardalo, ecco che viene!

Satiro di stelle basse
Con le sue lingue lucenti.
(García Lorca, 2012:31)

Non tutte le poesie del *Romancero gitano* raccontano storie di personaggi con un persecutore riconoscibile, perché affiori il duende non occorre che ci siano vittima e aguzzino. La vera persecuzione trattata da Lorca è una persecuzione da ampliare all'intera esistenza umana, è l'ostruzione interna o esterna della tensione alla propria natura selvaggia e primigenia. Il simbolo che la interpreta sono il cavallo e il cavaliere al galoppo, che sprizzano energia rullando un suono di tamburi. In *Sposa infedele*, il protagonista accosta all'adultera l'immagine di una puledra senza briglie per offrire l'idea di ribellione e disinibizione:

Quella notte ho percorso
il migliore dei sentieri,
su una puledra di perla
senza briglie e senza staffe.
(García Lorca, 2012: 53)

Diverso ambito è quello in dei cavalieri di *Rissa*, i cui cavalli imbizzarriti vanno a creare l'immagine della vitalità che ribolle nel sangue. La stessa che ribolle nell'animo inquieto di Soledad, e che viene nascosta in un anelito di corse di cavalli e avventure d'amore negli occhi della Monaca Gitana:

Dentro gli occhi della suora
due cavallerizzi in sella.
Un suono ultimo e sordo
le sbottona la camicia
(García Lorca, 2012: 47)

L'opposizione al duende è la morte che, nel *Romancero Gitano*, ha due possibilità di significato, il sangue che in alcune poesie è simbolo di morte, in altre è simbolo di vita. Si può morire gloriosamente, esalando il proprio ultimo respiro rimanendo fedeli al proprio duende e quindi dare la vita per la vita. Per esempio, ne *Il sacrificio di Sant'Eululaya*, abbiamo un'eroina che per sua volontà offre il proprio sangue in nome di un credo religioso, che per lei rappresenta la sua massima espressione di sé, la sua

essenza. Il martire è l'esempio estremo di qualcuno che ha accolto la violenza pur di rinunciare alla propria libertà e purezza. Il sangue versato di Santa Eulaya è il segno di una vitalità che vince sulla morte, la vittoria consiste nell'essersi abbandonata all'impulso vitale fino a morire⁸:

Attraverso i rossi buchi
dove c'erano i suoi seni
si vedon piccoli cieli
e fiumi di bianco latte.
(García Lorca, 2012:115)

Questo tema ricompare in termini eroici e mitici in *Morte di Antonio il Camborio*:

Ebbe tre sbocchi di sangue
ed è morto di profilo.
Viva moneta che mai
potrà tornare a ripetersi.
Poggia un angelo cortese
la sua testa su un cuscino.
(García Lorca, 2012:85)

La morte può essere gloriosa ma può anche essere straziante e ingiusta. In *Romanza Sonnambula* un gitano vuole cedere il suo cavallo per unirsi alla sua amata che sembra essere la figlia dell'anziano con cui sta parlando. Il cavallo nel *Romancero Gitano* è il simbolo di forza vitale. Lo scambio che sta proponendo il giovane è un sacrificio enorme, sta scommettendo la sua vita. Ma non appena arriva alle verdi balaustre vede il corpo inerme di lei galleggiante e senza vita, il pathos s'infrange in un lirismo impressionista dai toni malinconici:

Compare le offro il cavallo
per la sua casa, la sella
per il suo specchio, il coltello
in cambio della coperta.
Compare, sto sanguinando
fin dai valichi di Cabra.
Se potevo, ragazzino,
quest'accordo si faceva.
Ma io non sono più io.
Né più mia è la casa.
Compare, voglio morire
degnamente nel mio letto.
Di acciaio, se si può fare,

⁸ Finardi compie un'indagine attorno alla figura dei Santi cristiani in Lorca. Il poeta non si professa cristiano cattolico e non crede ad una vita dopo la morte. L'agiografia popolare rientra nell'interesse per le leggende popolari, stesso punto e spunto di partenza che ha per le sue opere. Interpreta i santi in chiave amorosa, come esempio di amore umano, non divino. Riconosce in loro, come per i gitani, quella parte di umanità che non rinuncia ad esprimere la sua anima più libera e pura. Per esempio, in alcune figure di Santi come San Francesco o Santa Teresa nota una capacità d'amore fuori dal comune che egli definisce *uno y solo*, che va oltre la realtà e gli schemi. (Finardi, 62-76)

e con lenzuola d'olanda.
Non vedi questa ferita
dal petto fino alla gola?
Ha trecento rose brune
il tuo candido sparato.
Si effonde e odora il tuo sangue
tutt'intorno alla tua fascia.
Ma io non sono più io,
né più mia è la mia casa.
Lasciate almeno che salga
fino alle alte balaustre,
lasciate che salga!, fino
alle verdi balaustre.
Balaustre della luna
Dove le acque rimbombano.

[...]

Già salgono i due compari
fino alle alte balaustre.
Lasciando una scia di lacrime.
Tremavano sopra i tetti
i lampioncini di latta.
Mille cembali di vetro
ferivano l'albeggiare.

*

Verde che ti voglio verde,
verde vento, verdi rami.
I due compari salirono.
Il lungo vento lasciava
in bocca un sapore strano
di fiele, menta e basilico.
Compare! Dimmi, dov'è?
Dov'è la tua bimba amara?
quante volte ti ha aspettato?
quante volte avrebbe atteso,
faccia fresca. Chioma nera,
alla verde balaustra!
Sul volto della cisterna
si cullava la gitana.
(García Lorca, 2012: 41-45)

2.3 Il *Poeta a New York*

Il *Poeta a New York* è una raccolta che pone una grande questione, la spiccata diversità dello stile rispetto alle altre raccolte, resa maggiore dal cambio di sfondo, che si sposta dalla Spagna incontaminata alla metropoli americana, fa domandare se New York sia stato un momento isolato o il frutto di una poetica che stava già covando. La singolarità che la contraddistingue in primis è l'esplosione della scrittura automatica che amplifica l'effetto allucinatorio creato dalle figure macabre. Gli abitanti della città

s'inseriscono in un caotico e visionario mondo inquinato, l'esagerazione dei tratti altera la realtà che tocca e si mescola con gli incubi. La città newyorkina è immaginifica, non viene descritta per imitazione del reale, il reale sono le sensazioni evocate dalle immagini inquietanti, che filtrano uno stato interiore sofferente. Le paure prendono la forma di New York, ed esorcizzano il senso di disagio che prova il poeta sradicato dall'affezionata terra natia. L'aria naturale dei monti andalusi viene sostituita dal tanfo e dallo sporco cittadino mentre i cavalli e i tori selvaggi da rettili mostruosi che s'insinuano nelle vie e nei vicoli terrorizzano i personaggi delle poesie. La raccolta è divisa in dieci sezioni, nelle quali si può individuare il tema ricorrente della morte, non strettamente intesa come la fine della vita biologica, la morte di cui tratta è lo spegnersi dello slancio vitale che nel *Romancero Gitano* viene sospinto dal duende. Il nulla domina i componimenti del *Poeta a New York*, tutto ciò che è statico, che non ha uno sviluppo o la capacità di mettersi in relazione col mondo non è vita, ed è vuoto. Il tema principale o è quindi il vuoto esistenziale, lo sguardo drammatico e malinconico si accentua, è una ferita che c'era anche prima ma che ora si allarga in un caos di visioni crude che si susseguono all'impazzata, con un ritmo frenetico come se fossero in un vortice che gira su sé stesso. I simboli sono meno legati, vengono presentati come fossero un elenco di oggetti tra gli oggetti che si presentano all'occhio del poeta, la rottura della sintassi e la scrittura automatica contribuiscono ad aumentare il vuoto creato dall'accumulo di cose. "Non chiedermi nulla. Ho visto che le cose. / Quando cercano il loro corso trovano il vuoto." (García Lorca, 2019:543) Menarini ci racconta di come Lorca abbia più volte esplicitato che il motivo della sua partenza era dato da una grave crisi interiore che lo aveva consumato, l'idea di andare nella metropoli americana è un'idea che accarezza per superare questa crisi, l'esperienza sarebbe stata una fruttuosa scomodità, avrebbe rappresentato un'occasione per spingersi oltre i propri confini, geografici e culturali:

La ricerca affannosa e tormentata di identità ed equilibrio interiore che distingue le poesie che aprono *Poeta en Nueva York*, non procede soltanto dall'iniziale incapacità di Federico di inserirsi nell'ambiente estraneo e ancora incomprensibile della città, ma in larga misura dall'effettiva instabilità psicologica che sta alla base del viaggio stesso. (Menarini, 1975: 33).

Non vengono risparmiati i personaggi umani che più che umani molte volte sembrano disumani, appaiono come oggetti tra gli oggetti, astratti a simboli per rappresentare un concetto. Si uniscono alla città e ne prendono le sembianze mortifere, assumendo anche loro un ruolo nel paesaggio espressionista. Subiscono la luce artificiale, il tanfo

cittadino, il via vai febbricitante metropolitano, e le loro vicende sono sfumate, non seguono una trama o una storia, il contesto è un contesto cumulativo. Vediamo quindi simboli come becchi aperti di uccelli agonizzanti, ragazze insanguinate, animali morti, pipì, alcool, vomito di ubriachi e ballerine col busto spezzato. Si fanno tutti partecipi dell'appassire dell'impulso vitale. Menarini dice che nella sezione *Strade e sogni* Lorca dedica dei componimenti a quanto la città abbia strappato alle cose del creato la loro essenza. In *Danza della morte* avanza una sorta di carro chiamato il mascherone, a incidere l'idea della farsa, e procedendo nella marcia procede la consapevolezza sempre più vivida da parte del poeta della morte:

*Il mascherone. Guardate il mascherone!
Arriva dall'Africa a New York!*

Se ne sono andati gli alberi del pepe,
i piccoli bottoni di fosforo.
Se ne sono andati i cammelli dalla carne lacerata
E le valli di luce che il cigno alzava col becco.

Era il momento delle cose secche,
della spiga nell'occhio e del gatto laminato,
dell'ossido di ferro dei grandi ponti
e del definitivo silenzio del sughero
(García Lorca, 2019: 565)

Il mascherone è composto da elementi esotici che ricordano la natura selvaggia, il mascherone arriva dall'Africa, ma le cose del creato si seccano per le strade di New York, vengono sostituite dal gatto laminato, da grandi ponti e il sughero non emette rumori. Come ci racconta Menarini Lorca viene influenzato dalle ideologie che disprezzavano la borghesia e la civiltà della macchina, ed esaltavano il primitivismo e il negrismo. Il popolo afroamericano, al quale dedica una sezione, essendo una minoranza con una cultura ancestrale e vivace come quella dei gitani, dovrebbe opporsi alla forza ostruttiva della città, ma non è così. Il popolo afroamericano viene descritto come umiliato e snaturalizzato, trapiantato in un mondo che non è il suo e abituato a comunicare con il nulla. Non vengono riscattati ma servono a mostrare quanto la città possa inglobare nella sua oscurità perfino i popoli più antichi e culturalmente forti. Accade però, come racconta Menarini, qualcosa che nel *Romancero gitano* non c'è, l'identificazione col popolo oppresso.

L'identificazione di Lorca con la condizione dei negri esce dunque rafforzata anche da analogie strutturali: ciò che i negri odiano è la stessa realtà che il poeta adulto ha ora dinanzi agli occhi; ciò che essi amano è lo stesso mondo indifferenziato ed immobile del poeta fanciullo (Menarini, 1975: 65)

In *Norma e paradiso dei neri* tale paragone appare più immediato, Menarini ci mostra come Lorca abbia preferito elencare cosa amano e cosa odiano i neri, piuttosto che descrivere come sono. Come per il poeta per loro non è mutata l'essenza ma il contesto, quello che gli è intorno non gli permette di favorire il germogliare spontaneo della propria natura, se il duende era la miccia per accendere l'impulso alla vita, la città di New York è il secchio d'acqua che la spegne. "Non è rimasto nulla, nel loro mondo attuale, che corrisponde a quello da cui provengono" (Menarini, 1975: 67), è avvenuto uno spostamento geografico ma anche interiore. In *Aurora* Lorca ci descrive l'alba di una città innaturale, un'alba di fatica, e tristezza:

L'aurora di New York ha
Quattro colonne di fango
e un uragano di negre colombe
che guazzano nelle acque putride.

L'aurora di New York geme
Sulle immense scale
Cercando fra le lische
Tuberose di angoscia disegnata.
(García Lorca, 2019: 589)

Il dolore esistenziale diventa più intenso, è più intensa l'insistenza su di esso, non c'è una via di speranza. Il re di Harlem è un vecchio portinaio che batte il sedere alle scimmie e strappa gli occhi ai cocodrilli, i neri piangono e sono paragonati a scarafaggi, non ci sono cavalli nel quartiere dei neri, ma salamandre e insetti. Tutto è uguale, innaturale, disumano e vuoto. Ciò non significa che la lotta con sé, prima incarnata nel duende, non ci sia più, è solo cambiato il tipo di lotta. In *Panorama cieco di New York* s'interroga dove sia il panorama della città, inteso come campo spaziale dove liberare la vitalità, ma non giunge ad una vera risposta:

Se non sono gli uccelli
coperti di cenere,
se non sono i gemiti che battono alle finestre delle nozze,
saranno le fragili creature del vento
che danno sangue nuovo nell'inevitabile oscurità.
(García Lorca, 2019: 585)

Come dice la poesia Lorca nota un'inevitabile oscurità, la vita è stata violentata con l'aumento di illusioni che promettono l'esaudirsi di una completezza, ma non fanno che accelerare lo sviluppo di un vuoto esistenziale venutosi a creare con l'avvento della civiltà delle macchine.

Tutti capiscono il dolore che tocca la morte,

ma il vero dolore non è presente allo spirito.
Non nel vento né nella nostra vita
Né in queste terrazze piene di fumo.
Il vero dolore che tiene sveglie le cose
è una piccola bruciatura infinita
negli occhi innocenti degli altri sistemi.
(García Lorca, 2019: 585)

In *New York. Ufficio e denuncia* Lorca si schiera apertamente contro il progresso, lo dice lo stesso titolo, mette in cattiva luce le macchine, elencando una serie di animali mandati al macello, animali selvaggi che invece di vivere in libertà all'aria aperta, sono costretti ad essere recintati, ridotti al solo scopo di mangiare per essere mangiati. La metropoli ha vinto sul duende. Il surrealismo si fa più intenso e significativo ma anche più oscuro, il gioco metaforico orbita attorno al binomio natura a artificialità, sovrapponendo parole che provengono dal campo semantico della natura e parole che provengono dal campo semantico della tecnologia moderna. Il sangue è come un fiume che scorre in tutta la città, passando per il duro cemento. Ci parla dell'allevamento intensivo attraverso l'allusione del dolore che provano gli animali ad essere ammazzati.

Sotto le somme, un fiume di sangue tenero;
un fiume che scorre cantando
nei dormitori delle periferie,
ed è argento, cemento, o brezza
nell'alba ingannevole di New York.
[...]
Tutti i giorni ammazzano in New York
Quattro milioni di anitre,
cinque milioni di porci,
duemila colombe per il piacere degli agonizzanti,
un milione di vacche,
un milione d'agnelli,
e due milioni di galli
[...]
Le anitre e le colombe,
i maiali e gli agnelli
metton le loro gocce di sangue
sotto le moltiplicazioni,
e i terribili urli delle vacche munte
riempiono di dolore la valle
(García Lorca, 2019: 625)

New York non ammazza solo gli animali d'allevamento, ammazza tutto ciò che è flora e fauna, distrugge il creato asfaltando il terreno con strade e marciapiedi, sradicando alberi e prosciugando fiumi.

C'è un mondo di fiumi spezzati e di distanze inaccessibili
nella zampina di questo gatto spezzata dall'automobile
(García Lorca, 2019: 625)

Menarini fa un paragone tra *1910 e Favola e girotondo dei tre amici* ipotizzando che siano entrambe il tentativo di andare a ritroso, e trovare nel proprio passato una cura ai dolori del presente. Ma questo tentativo non risolve la crudeltà del presente, e le visioni infantili sono ottenebrate dalla sofferenza del vuoto facendole passare come esperienze terrificanti. Il piano temporale tra passato e presente si rompe, e il vuoto contamina il sogno, Lorca scende nella cruda realtà in maniera traumatica. Menarini sostiene che a New York si è rotto l'equilibrio del poeta, non ha più un centro dove guardare. L'impianto del duende non regge il sistema, la poetica ha cambiato centro: i neri d'America non comunicano la forza tellurica che avevano i gitani, la loro forza è stata piegata. Non ci sono più sacrifici d'amore, non ci sono personaggi che lottano col proprio duende, ma personaggi che nella lotta sono usciti morti. Un filo di sangue invisibile collega le poesie, accomunate tutte dalla goccia di morte versata da animali e uomini. In questa raccolta l'indagine sull'essenza primordiale dell'uomo che nella visione del mondo di Lorca vede come composta da uno slancio vitale ostacolato nel suo evolversi da qualcosa di esterno, vira verso un'altra forma di ostruzione più forte e più violenta delle forme che ci vengono presentate nel *Romancero Gitano*. Ci si domanda se Lorca abbia abbandonato l'onirismo incantato a favore della violenza, come mezzo per avvicinarsi di più alla realtà, la cui essenza è cruda, la sofferenza colpisce senza lasciare possibilità di liberarsi dalle catene imposte da una giustizia imperscrutabile. L'ostruzione in questo caso è un'ostruzione interna alla città, gli abitanti delle poesie come entrano a New York si condannano e così si sente Lorca in

Ritorno:

Assassinato da cielo
fra le forme che vanno verso le serpe
e le forme che cercano il cristallo
lascero crescere i miei capelli.

Con l'albero di moncherini che non canta
e il bambino col bianco volto d'uovo.

Con gli animalini dalla testa rotta
e l'acqua lacera dei piedi secchi.

Con tutto quello che è stanchezza sordomuta
e farfalla annegata nel calamaio.

Contro il mio volto diverso d'ogni giorno.
Assassinato dal cielo!
(García Lorca, 2019: 541)

E più si estremizza il dolore maggiore è la comprensione delle poesie, la singolarità del *Poeta a New York* il potere che gli oggetti più banali possiedono nel diventare

strumento per contenere un'infinità di significati, che non sono suggestioni e non prendono dal serbatoio culturale, sembrano incubi, si allineano alla sensibilità surrealista. In alcuni componimenti del *Poeta a New York* come dice Menarini tutto fa pensare che si tratti della volontà di cercare qualcosa che colmi un vuoto" (Menarini, 1975: 32), non è una testimonianza del vuoto come detto prima ma il grido disperato di uscire dal vuoto. Allora in ragione di quanto egli afferma i gitani, gli afroamericani e tutti i personaggi che costellano le sue poesie non sono altro che un tema, un'estetica del simbolo come prolungamento di questo sentire inquieto del poeta, che parte sempre da un dolore profondo.

2.4 Tema dell'oppressione nelle due raccolte

Sebbene metrica e contenuto del *Poeta a New York* siano molto diversi dal *Romancero gitano* si possono scorgere nelle tematiche e nello stile dei punti di intersezione tra le due raccolte. Ritorna, per esempio, il tema dell'oppressione, con una veste diversa sia per quanto riguarda il tema sia per quanto riguarda lo stile. Quando nel *Romancero gitano* Lorca ha bisogno di parlare di forze primordiali va a ripescare espressioni culturali o immagini del folklore spagnolo limitando l'impatto evocativo della parola e valorizzando quello del contesto. In *Rissa* l'impulso emerge dietro le trame di un racconto, l'evocazione viene data a partire dalla narrazione di uno scontro violento tra bande di gitani. Gli elementi hanno il valore di caratterizzazione dello sfondo non sono il centro dell'espressione come invece accade nel *Poeta a New York* in cui è la parola che isolata dal suo gruppo semantico d'appartenenza crea il contesto e non ha più bisogno del supporto di un'interpretazione popolare per dare vigore all'effetto evocativo. L'indipendenza dal contesto impegna il lettore a riflettere sul significato di ogni termine sul quale si proiettano più idee, che da un lato creano una distorsione del linguaggio quotidiano dall'altro ribaltano la parola dalla parte della sua origine. Se nel *Romancero gitano* impulsi e passioni primordiali si modellano sulle eco di una cultura ben precisa e stigmatizzata, nel *Poeta a New York* sono le singole parole che danno prova della loro forza e del patrimonio culturale che posseggono. Il lessico diventa la base portante delle poesie, soppianta le regole grammaticali e metriche, l'assenza di nessi logici rende essenziale il linguaggio facendo risultare un caos che dà prova ad una realtà composta da aspetti di disequilibrio. Aspetti a cui l'uomo moderno

non è più abituato, perché gli ha incasellati in uno schema di norme prestabilite, di anno in anno perfezionate e sempre più lontane dal punto di partenza. Prendiamo ad esempio la prima poesia del *Poeta a New York, Ritorno*:

Assassinato dal cielo
fra le forme che vanno verso la serpe
e le forme che cercano il cristallo
lascero crescere i miei capelli

Con l'albero di moncherini che non canta
e il bambino col bianco volto d'uovo.

Con gli animalini dalla testa rotta
e l'acqua lacera dei piedi secchi.

Con tutto quello che è stanchezza sordomuta
e farfalla annegata nel calamaio.

Contro il mio volto diverso d'ogni giorno.

Assassinato dal cielo!

(García Lorca, 2019: 541)

Dal primo verso vediamo come soggetto e verbo siano slegati sul piano razionale, descrivono una realtà immaginaria, che ha un'eloquenza intellettiva e stimola a soffermarsi sull'idea universale che si è formata attorno alle due parole. Il verbo assassinare è il verbo che si utilizza per descrivere un atto di prepotenza estrema, mentre il cielo è da sempre qualcosa legato all'immensità, l'evocazione che risulta è quella di un'immensità che per la sua grandezza schiaccia l'io lirico. Procedendo nella lettura vediamo che Lorca sceglie di inserire l'io lirico in mezzo ad una moltitudine indefinita, espressa dal plurale di forma, parola che è senza significato, quindi, conferisce a quella moltitudine un senso di inquietudine, data dalla condizione di non essere distinta. L'inquietudine aumenta nel fatto che queste forme si muovono alla ricerca di qualcosa, alcune vanno verso il cristallo che dà un'idea di lusso e altre vanno verso la serpe che rimanda ad un'idea di maligno e di viscidume. I capelli lunghi così come gli alberi, gli animalini e il bambino creano l'immagine di qualcosa legato ad una dimensione non ancora corrotta che ben presto viene traviata da una violenza immeritata. Questa si riflette nelle teste rotte degli animalini, nella stanchezza sordomuta e nei moncherini. La tematica della corruzione permea tutto il *Poeta a New York* prende la forma di tutto ciò che caratterizza il mondo moderno e sembra dover far fronte ad un'ingiustizia universale che è insita nell'esistenza. In *Natale sull'Hudson* ci sono dei marinai persi nella città e non riconoscono più il mondo, confondono la natura con l'artificialità cittadina.

Erano uno, cento, mille marinai
a lottare col mondo delle velocità,
senza capire che il mondo
era solo nel cielo.
(García Lorca, 2019: 579)

Il dolore esistenziale è quindi una forma di ingiustizia perpetua, che in Lorca confluisce nel tema dell'oppressione che prova chi è diverso dal modello della società predominante. Tale tema, come osserva Caravaggi, era già stato messo in scena nel suo primo spettacolo teatrale *Il maleficio della farfalla* in cui il protagonista fa le veci del poeta incompreso, che tenta di “superare i modelli precostituiti da una data società, e di forgiare con piena autonomia un destino conforme alle aspirazioni di un individuo” (Caravaggi, 1980: 101) In Lorca purezza e libertà coincidono nella concezione per cui le ambizioni umane sono il segno di un'identità unica e diversa per ogni uomo, destinato all'incomprensione e all'ingiustizia, sempre alla ricerca di un equilibrio tra la propria autoaffermazione e quella degli altri. Aguzzini e perseguitati non sono altro che tensione e desiderio di realizzazione di sé in una forma accettata dalla società. L'ordine sociale, infatti, si costruisce a partire dalla volontà di stabilire delle regole che siano conformi ad un'identità, l'oppressione si esercita nel momento in cui identità e regole vengono minacciate da un'altra identità che pretende di esistere secondo i propri valori e le proprie regole, questo discorso vale sia per i singoli individui sia per i popoli. Ma il punto da cui si origina l'ingiustizia è più antico della formazione delle civiltà o dei rapporti umani, sussiste di per sé in quanto motore di sviluppo di un processo evolutivo che procede per conflitti tra forze oppostive. La legge umana è solo una delle declinazioni dell'ingiustizia esistenziale, il dolore e la sofferenza passano anche attraverso di essa ma le loro radici sono più profonde, tanto quanto lo è il mistero legato al significato dell'esistenza. Leggendo Lorca si può ammettere che nelle sue poesie significato e ingiustizia coincidono se interpretiamo a questo modo *Morte*, in cui si parla di uno sforzo ad essere chi non si è, c'è una costrizione esterna che impone ciascun essere ad accettarsi così com'è stato creato e allo stesso tempo iscriversi in un quadro che ha delle regole alle quali non sempre si è conformi. In base a ciò avviene un'incomprensione generale che si allinea con la struttura surreale del quadro poetico, in cui l'unione illogica delle coppie di parole evocano l'esistenza in tutta la sua esplosione, forza e gratuità. Il lavoro compiuto da Lorca nella scelta delle parole e la costruzione metaforica ed evocativa è volto a conciliare la lingua con il pensiero e la sensibilità, che s'innesta nelle percezioni sensoriali che le parole sono in grado di

risvegliare. Nel *Romancero gitano*, i gitani, rappresentanti della purezza originaria vengono spesso accostati a parole che provengono dalla semantica della natura selvaggia e dalle tradizioni ancestrali. Tralasciando il discorso di opposizione tra vita e morte che senza dubbio è un'altra delle costanti tematiche in Lorca, riflettiamo su come oggetti mortiferi spesso associati a cose inanimate, tecnologiche, del progresso e della modernità vengono inserite negli sfondi gitani o nel caos linguistico del *Poeta a New York* non solo per dare un'idea di morte ma anche per ricreare il continuo cambiamento degli eventi, che procede per momenti di pace e momenti di sofferenza. In *La guardia civile spagnola* viene raccontato il raid della polizia in un villaggio gitano, Lorca presenta le guardie civili come ricurve e che passando occultano le teste di chi incontrano, come a stabilire fin dai primi versi il ruolo che posseggono ossia di offuscare e schiacciare, con pistole e fucili, in opposizione alle spade e i coltelli gitani.

Oh tu città dei gitani!
Bandiere in tutti gli angoli.
Spegni le tue verdi luci
che viene la benemerita.
Oh tu! Città dei gitani!
Chi ti ha visto e può scordarti?
Che stia lontana dal mare
con le ciocche spettinate.
(García Lorca, 2012: 105)

La città dei gitani è un'allegoria dello spazio inconscio in cui si dà sfogo ai propri impulsi, incarnati nel richiamo alla festa, momento di gioia, e nelle ciocche spettinate, che danno un'idea di disordine e di selvaggio. Tutto ciò che scorre e che non è stagnante viene associato ai gitani, mentre ciò che blocca sono le azioni di repressione della guardia civile, rappresentata a inizio poesia con cavalli neri e un'atmosfera cupa che agisce "quando scendeva la notte, / notte che notte più nera,". Una voce fuori campo avvisa l'arrivo delle guardie con l'aggettivo benemerita, un aggettivo di disprezzo in quanto viene preannunciato l'arrivo di chi fa terminare la festa e la gioia.

Eccoli al fondo in pariglia
alla città della festa.
Un suono di semprevivi,
invade le cartucchiere.
Eccoli al fondo in pariglia
Doppio notturno di tela.
Il cielo così gli sembra,
una vetrina di sproni.
(García Lorca, 2012: 105-106)

Al sopraggiungere della benemerita sopraggiunge una moltiplicazione di porte che svelano a poco a poco le casupole del villaggio dal quale escono i gitani. Col moltiplicarsi delle abitazioni si definisce il numero esatto delle guardie, che sono quaranta, il fatto che siano così tanti e identificati in una misura precisa aumenta da un lato l'idea dell'attacco massiccio e pesante, dall'altro l'idea di ordine opposta alla disordinata presentazione della popolazione gitana. Il tempo si ferma in un istante di terrore, le guardie irrompono a saccheggiare, rubano nell'intimità di casa, fanno violenza a qualcosa che è molto più dell'ordine sociale, l'ordine domestico. La violenza del raid si riflette nelle espressioni evocative come il taglio della brezza, il cavallo malridotto, le ballerine senza fianchi, tutte queste figure conferiscono al componimento la potenza espressiva per creare l'idea di una recisione dell'identità gitana negli elementi che la contraddistinguono in quanto libera e unica.

La città senza paura
moltiplica le sue porte.
Quaranta guardie civili
entrano a saccheggiarle.
Gli orologi si fermarono,
e il cognac delle bottiglie
si travesti da novembre
per non destare sospetti.
Un volo di lunghi gridi
si alzò tra le banderuole.
Le sciabole tagliano brezze
dove inciampano gli zoccoli.
Per le strade di penombra
fuggono vecchie gitane
coi cavalli addormentati
e le giare di monete.
Sinistre cappe s'inerpicano
su per quelle erte strade
lasciandosi oltre le spalle
fugaci gorgi di forbici.

I gitani si raccolgono
nel portico del Presepe.
San Giuseppe, tutto tagli,
copre una fanciulla morta.
Tenaci fucili acuti
tutta la notte risuonano-
La Vergine cura bimbi
con lo sputino di stella.
Però la Guardia Civile
avanza spargendo roghi
là dove giovane e nuda
l'immaginazione brucia.
Rosa dei Camborio geme
seduta sulla sua porta
con i due seni tagliati

appoggiati su un vassoio.
E altre ragazze correvano
inseguite dalla trecce,
in un'aria dove esplodono
rose di polvere nera.
E poi, quando tutti i tetti
eran solchi nella terra
l'alba si scrollò le spalle,
lungo profilo di pietra.

*

Oh tu, città dei gitani!
Si allontanano le guardie
in un tunnel di silenzio
mentre le fiamme ti assediano.

Oh tu città dei gitani!
Chi ti ha visto e può scordarti?
Sulla mia fronte ti cerchino.
Gioco di luna e di sabbia.
(García Lorca, 2012: 107-109)

“Chi t’ha vista e non ti ricorda?” una domanda che infrange il confine tra allegoria e realtà perché il poeta si rivolge ai suoi lettori e al mondo intero, ammettendo che tutti devono aver visto la città dei gitani, ossia tutti devono aver percepito i propri impulsi e aver ricevuto una bastonata dalla propria personale guardia civile. La forma che da Lorca è solo qualcosa che ricorda la pena di incompletezza non sono i gitani i veri protagonisti così come le guardie civili non sono i veri antagonisti. Tematica e stile metrico sono strumentali per trasmettere la vera pena, che, come dice Soledad Montoya, è “una pena netta e sempre sola, pena d’un alveo occulto”. Nel *Romancero gitano* i concetti sono dei personaggi tutto ciò che caratterizza l’ambiente in cui s’inscenano le loro avventure contribuisce a creare un particolare stato d’animo. In *Preziosa e il vento* riusciamo a delineare un racconto che ha un inizio e una fine, la storia nella sua interezza è l’allegoria di quello che sente l’io lirico, mentre lo stile fa da sfondo. Nel *Poeta a New York* invece l’ingiustizia si genera dal caos con cui sono costruite le poesie, i versi non si susseguono per un ordine logico ma per un ordine dettato dall’impulso poetico. Le immagini affiorano come affiorano nella mente del poeta, siamo più vicini al surrealismo dell’automatismo psichico, per questo motivo si passa da una poesia narrativa ad una poesia più estetica, che punta maggiormente alla forma. Detto ciò, non viene a mancare la profondità dello sguardo lorchiano rispetto all’esistenza e alla sua immensità incomprensibile, essa viene comunicata attraverso più personaggi in un infinito susseguirsi di insensatezze. Non abbiamo una storia che inizia, si sviluppa e finisce, le eco delle immagini disparate e assurde si moltiplicano dando un

effetto di accumulo e di intensità del vuoto. In *Notturmo del vuoto* animale e natura sono collegati tra loro da un rapporto di sofferenza e violenza:

*Per vedere che tutto è finito,
per vedere i vuoti e i vestiti
dammi il tuo guanto di luna,
l'altro tuo guanto smarrito nell'erba,
amor mio!*

Il vento può strappare le lumache
Morte sul polmone dell'elefante
E soffiare i vermi assiderati
Delle gemme di luce o delle mele.

I rostri vogano impassibili
Sotto il piccolo gridio delle erbe
E nell'angolo sta il petto della rana
Torbido di cuore e di mandolino.
(García Lorca, 2019: 607)

Il vento strappa le lumache, la morte colpisce i polmoni dell'elefante e soffia sui vermi assiderati. Mentre le erbe gridano, le rane giacciono coi petti lacerati. Tutto è struggimento e contorsione per un male subito e non meritato.

Nella grande arena deserta
muggiva la testa bovina appena tagliata
ed erano duro cristallo definitivo
le forme che cercano il giro della serpe.
(García Lorca, 2019:607)

I vermi soffrono e soffre anche la mucca, la sua sofferenza continua dopo la morte, e a soffrire è la sua testa. Sono tutte forme che non trovano il proprio giro, ovvero una completezza o l'autenticità per cui sono create, le pietre e i corsi d'acqua servono a raffigurare la cruda realtà dell'idea di definizione, un'idea imperfetta che tenta di circoscrivere la realtà ma finisce per tagliare lo scorrere della vita, concetto che viene ripreso nell'immagine del tronco sanguinante:

È la pietra nell'acqua ed è la voce nella brezza
Rive d'amore che sfuggono al tronco sanguinante.
Basta toccare il polso del nostro amore presente
Perché sboccino fiori sugli altri bambini

Per vedere che tutto è finito.
Per vedere i vuoti di nubi e di fiumi.
Dammi le tue mani di alloro, amore.
Per vedere che tutto è finito!

Girano i vuoti puri, per me, per te, nell'alba
E conservano le tracce dei rami di sangue
E qualche profilo di gesso tranquillo che disegna
Istantaneo dolore
(García Lorca, 2019: 609)

La ricerca spasmodica della purezza si traduce in un susseguirsi anaforico che insiste sul tratteggiare una condizione di infelicità costante, talvolta frustrante. Essa si ripercuote nelle poesie visionarie del *Poeta a New York*, nelle quali appaiono spilli conficcati negli occhi, piante che crescono dal corpo, rovi e chiodi che incidono la carne. Nelle due raccolte c'è una conformità nella tendenza a celare gli avvenimenti delle poesie nell'oscurità, nell'indefinitezza. Non per nulla il raid della guardia civile si svolge in una notte nera, la gitana di *Romancia sonnambula* e il bimbo della *Romanza della luna, luna* muoiono di notte. Ma se nel *Romancero gitano* basta alludere ad immagini che richiamano all'ambiente stregonico o dell'occulto nel *Poeta a New York* non basta. Il limite dietro al quale si cela la sconosciuta origine dell'ingiustizia è l'irrazionalità surrealista, che mostra a partire dal linguaggio come nell'apparente ordine del mondo c'è un grande disordine. Come dice Menarini Lorca, sembra individuare una prepotenza intrinseca negli esseri viventi che li spinge a dominare gli uni sugli altri, come fosse la legge principale dell'esistenza. In *Paesaggio della folla che orina* il minuscolo banchetto del ragno basta a rompere l'equilibrio di tutto il cielo, come a dire che anche il più piccolo degli animali rompe la verginità del mondo facendo violenza su qualcun'altro. Nelle sezioni III e VI, *Strade e sogni* e *Introduzione alla morte* si profilano scenari che paiono non avere né capo né coda, gli accostamenti illogici creano una realtà distorta che ribalta i paesaggi di New York dalla prospettiva per cui la modernità e lo sviluppo intellettuale conducono ad un progressivo seccarsi dell'umanità. Ogni passo in avanti sembra che vada verso un atto di contaminazione e di rovina:

Paesaggio della folla che orina

È inutile cercare il gomito
dove la notte dimentica il suo viaggio
e spiare un silenzio che non abbia
abiti rotti e scorze e pianto,
perché il minuscolo banchetto del ragno
basta a rompere l'equilibrio di tutto il cielo
(García Lorca, 2019: 575)

Inutile cercare uno spazio in cui domina un equilibrio che tenga conto dei bisogni di tutti gli esseri viventi, l'uomo per stare bene s'impone violentemente sulla natura e la piega secondo le sue esigenze, quello che risulta è una metropoli in cui tutto lo strato tellurico si è perso in mezzo alle macerie del mondo naturale che era prima. La notte dimentica il suo viaggio, ovvero il suo corso, i silenzi sono silenzi dovuti al dolore. Gli unici che hanno saputo serbare un lato vergine dell'umanità sono gli afroamericani,

“che un tempo conobbero, come elementi integranti, l’armonia della natura non incatenata dalla civiltà” (Menarini, 1975: 66). Vediamo come in *Norma e paradiso dei neri* quel che piace ai neri sono tutti elementi che conducono all’idea di verginità, ai quali vengono alternate immagini di inquinamento, che sembra essere per tutta la raccolta del *Poeta a New York* il colpevole del disordine e dell’ingiustizia ma anche imprescindibile legge a cui non ci si può sottrarre. Lorca ha un’interfaccia con la cruda realtà che in fondo al mistero della creazione non si può che trovare sofferenza e vuoto, la realtà tutta ha un equilibrio che “si fonda esclusivamente sulla prevaricazione del più debole” (Menarini, 1975: 80). Tra la II sezione dedicata ai neri e la III intitolata *Strade e sogni* c’è un comune denominatore che si riallaccia anche al *Romancero gitano*, ovvero il gioco tra desiderio e realtà. Come dice Menarini in Lorca non manca mai una tensione verso il mondo dell’immaginario, sì utile per modellare uno stato d’animo confuso e irrequieto ma altrettanto utile per opporre alla cruda realtà un margine di speranza, l’anelito ad una giustizia che tenga conto di tutti e che non imponga sacrifici o violenze. Menarini afferma che Lorca localizzava una matrice sociobiologica che permettesse a tutti di essere diversi ma di appartenere ad un unico equilibrio, quello naturale. (Menarini, 1975: 79) I neri non si sono adeguati a New York ma sognano ancora la natura sconfinata dell’Africa, all’interno del ricordo, della memoria e dell’immaginazione c’è spazio alla propria purezza e alla propria identità.

Odiano l’ombra dell’uccello
sull’alto mare della bianca guancia
e il conflitto di luce e di vento
nel salone della neve fredda.

Odiano la freccia senza corpo,
il fazzoletto esatto dell’addio,
l’ago che regola pressione e rosa
nell’erboso rossore del sorriso.

Amano il deserto azzurro,
le vacillanti espressioni bovine,
la bugiarda dei poli,
la danza curva dell’acqua sulla riva.
(García Lorca, 2019: 553)

I neri d’America odiano l’ombra dell’uccello, i resti di quello che può ricordare chi erano prima. In questo caso la memoria non acquista una valenza negativa di attaccamento al passato o di regressione, ma serve a mantenere viva l’essenza che li lega a quella volontà della terra che intende Menarini come regola di rispetto ed equilibrio che ricerca Lorca. Alla volontà della terra fanno fronte il conflitto delle cose fredde evocate dal vento, il freddo viene ricondotto alla sfera dell’ostruzione, in quanto

il ghiaccio è quello stadio dell'acqua che non ne permette il normale flusso, a differenza dell'onda che, come una danza, bagna le rive per tornare al mare. Ogni elemento che serve al confronto tra metropoli e natura viene scelto per rappresentare vita e morte, così com'era avvenuto per il *Romancero gitano*, ma con la differenza che nel *Poeta a New York* sfondo e contenuto coincidono, se prima il contorno serviva a creare un'atmosfera che riflettesse l'impressione che voleva dare la storia dei personaggi; adesso ogni parola e ogni immagine creano il contenuto. Come osserva Menarini la freccia senza un corpo mette in evidenza la corruzione che adopera la civiltà americana nei confronti dei neri, che trapiantati in un mondo allucinato e contaminato si scontrano con la misura e la precisione dell'ago, nemica di tutto quello che è spontaneo impulso creativo come il sorriso e l'erba. I neri, infatti, amano il deserto azzurro che rimanda al cielo o al mare, distese illimitate in cui non è necessaria la misura di nulla, e che tutto è possibile e lasciato all'istinto. La città li logora a poco a poco e infatti vediamo come la loro immagine viene completamente alterata nel *Re di Harlem*:

Con un cucchiaino
strappava gli occhi ai coccodrilli
e batteva il sedere alle scimmie.
con un cucchiaino.

Fuoco eterno dormiva nelle pietre focaie
e gli scarafaggi ubriachi di anice
dimenticavano il muschio dei villaggi.
(García Lorca, 2019: 555)

Harlem è un quartiere di New York che nei primi del Novecento era per lo più abitato da afroamericani, il re di Harlem viene mostrato come un bruto che strappa gli occhi ai coccodrilli, mentre tutt'intorno si creano delle immagini macabre come a far valere una condizione di sudiciume e degrado alla quale gli afroamericani si sono abbandonati dimenticando il profumo dei loro villaggi, hanno lasciato che l'alcool li annegasse, il fuoco dell'eternità dorme nelle pietre focaie, non viene fatto svegliare, rimane chiuso.

Quel vecchio coperto di funghi
andava dove piangevano i negri
mentre scricchiolava il cucchiaino del re
e arrivavano i serbatoi d'acqua marcia.
(García Lorca, 2019: 555)

Ogni essere umano nasce con un carattere determinato dal genoma ricevuto dai genitori, ogni fibra del suo corpo e del suo essere si impianta su una struttura predestinata che si contorna di conoscenze empiriche, intellettuali ed emotive, e ad esse corrispondono regole interne ed esterne condizionate dalla persona e dal contesto sociale, ambientale e culturale in cui quest'ultima è

iscritta. Il senso di giustizia è qualcosa che c'è nell'essere umano prima ancora che si formi come uomo adulto e costui sperimenta cosa sia il diritto ancora prima di conoscerne il termine scientifico e la sua applicazione giuridica. Una delle prime cose che il bambino impara è puntare il dito contro il fratellino se gli ruba la fetta di dolce e andare dalla mamma denunciando il fatto come ingiusto. Il quadro si complica nel momento in cui il senso di giustizia varia con il variare delle persone e della cultura, la rete umana si configura come una rete piena di nodi, incomprensioni tra norme diverse che vogliono collaborare. Più si cresce più l'intelligenza chiarisce delle sfumature dell'ingiustizia che rendono evidente la lacerazione individuale e collettiva della purezza originaria: ciò provoca un'insoddisfazione destinata a rimanere tale o a trasformarsi nella tensione o nell'attesa di qualcosa che dovrebbe guarire la ferita. Se nel *Romancero gitano* l'allegoria con i gitani era la tematica principale, nel *Poeta a New York* non ci sono autentiche minoranze, i neri d'America appaiono in una sezione a loro dedicata ma occupano in minima parte la raccolta. Il vero oppressore non è una maggioranza sociale ma la legge in sé dell'esistenza, che abbraccia ogni elemento del reale. All'uomo non resta che sognare una terra ancestrale dove l'equilibrio tra tutte le cose viene misurato sul rispetto delle differenze intime e naturali.

CAPITOLO 3. Il bambino e la violenza in Lorca

3.1 Il bambino nelle due raccolte

El grito, esa cosa tan bestial, humana y terrible que es el grito. Cosa de morir y de nacer, de alegrarse y de dolerse, de acorger y despedir. Y navaja, el “chicillito” que se clava ahí donde tiembla oscura raíz del grito. símbolo de la violencia fatal que rige la vida. (Federico García Lorca, 2017)

La frase è estrapolata da un'intervista a Lorca di Pablo Suero, poeta e autore di *Los cilicios* (1920) e di *Agonía de un mundo*, (1940) (A.V. 2016) compiuta durante una giornata in barca trascorsa insieme. Lo scambio di battute tra i due letterati è introdotto da un'analisi della poetica lorchiana, Suero si focalizza in particolare su tre immagini ricorrenti: il cavallo, il coltello e il grido. Analizzando il significato di quest'ultimo si intende come rappresenti un legame allegorico tra umanità e bestialità, è il testimone della violenza fatale che governa la vita, avvalorando la convinzione del poeta sulla condizione di oppressione vissuta da uomo e creato. Nel *Poeta a New York* e nel *Romancero gitano* questo tema viene raffigurato con immagini di violenza talvolta cruenta e grottesche, nelle quali il sangue scorre a fiotti per le vie di New York e nei paesaggi gitani. Figurano anche in mezzo alle realtà più atroci i bambini, i quali non si mostrano sempre innocenti o ingenui, talvolta subiscono i soprusi dal mondo che li circonda e talvolta sono i primi a commettere crudeltà. Ma che ruolo giocano nella poetica lorchiana? Perché Lorca sceglie di inserirli in contesti violenti facendoli partecipare attivamente? Non sempre sono protagonisti, in alcune poesie fanno parte della composizione di un quadro da interpretare nel suo insieme. In altre sembrano essere il simbolo del conflitto tra passione e frustrazione, che rispettivamente corrispondono a istinto e razionalità, spesso confluenti nella stessa violenza che diventa manifestazione di un impulso animalesco che risveglia la nostra parte irrazionale. I bambini imparano a controllare gli scatti d'ira solo attraverso l'educazione che attenua gli aspetti più brutali dell'uomo, con la maturità sviluppano la ragionevolezza che porta a riconoscere e a dare un nome agli impulsi. Nelle poesie lorchiane, come gli adulti, i bambini non sono sempre innocenti e privi della capacità di commettere violenza. Viene dunque da domandarsi quale sia la purezza per Lorca e se corrisponda alla tesi sviluppata sino ad ora, ovvero quella secondo cui la purezza non è altro che mera istintività. Nel commento di *Nascita di Cristo*, facendo una digressione sui bambini, Menarini sostiene che questi sono considerati “*idiotas*” solo in riferimento al contesto sociale nel quale si trovano inseriti e che possiede già una sua norma ed una sua definizione precostituite di ciò che è l'intelligenza” (Menarini, 1975:90). La loro intelligenza fa meno affidamento alla logica

razionale e maggiormente all'istinto, pertanto, le loro azioni seppure incoscienti, rimangono autentiche e sincere. Da tale lettura ne sovviene una concezione della purezza alternativa per cui la differenza con gli adulti sta nella vulnerabilità dell'inconsapevolezza che li espone alle contaminazioni del contesto in cui sono inseriti. Il tema dei bambini può essere visto come simbolo di una sensibilità ferita, perché forzati dagli adulti ad orientarsi verso un destino che li allontana dal mondo naturale e dalla loro natura. La genuinità spesso associata all'infanzia viene ripresa e interpretata come vulnerabilità che scopre il bambino alle intemperie dalla frattura tra l'armonia del cosmo e l'essere umano, Menarini continua sull'argomento definendoli "soprattutto poveri e potenzialmente liberi, sono i primi a trovare la morte in questo mondo che è ormai ridotto ad una *capsula de aire*." (Menarini, 1975: 89). La violenza che i bambini commettono è quindi contro natura se imparata dagli adulti ed è invece naturale se latente istinto brutale. Bisogna precisare che lo scopo principale di Lorca è quello di creare un'evocazione e non di soffermarsi su un tema, i bimbi che siano personaggi o che siano simboli, che siano oggetto di violenza o meno, si fanno portatori del significato della vita dell'uomo secondo la visione di Lorca, secondo cui non ci si può sottrarre all'ingiustizia delle leggi naturali e umane. L'istinto per il poeta rappresenta il residuo di un retaggio animale rimanente nell'uomo, come fosse una forza propulsiva e tellurica alla base della sua essenza. Egli lo esalta quale aspetto di una purezza esistenziale non ancora corrotta, e proprio i bambini vivono quasi pienamente immersi in una dimensione naturale guidati spesso da questo istinto. L'assopirsi di questo lato ferino nell'uomo conduce ad un intorpidimento che nell'immaginario del poeta granadino viene evocato da tutto ciò che è opposto alla spontaneità e che arresta l'istintività, annullando lo scorrere naturale della vita. Anche la morte ha un valore in questo senso, venendo rappresentata come il progressivo annullarsi della parte pulsionale, oppressa a favore dell'eccessivo autocontrollo. Nelle poesie la lotta tra minoranze etniche e forze dell'ordine diventa spesso l'allegoria del conflitto tra la forza dirompente dell'istinto e la forza opposta della rigidità. Questo non significa che Lorca esalti l'idea di liberare gli impulsi umani senza limitarne la brutalità, egli compie invece un'indagine sulla purezza umana; in linea con le idee del suo tempo il poeta vede l'ideale del progresso come un allontanamento dalla purezza originaria dell'uomo.⁹ L'ideale di ordine della classe borghese persegue il mito dell'artificiosità e dell'equilibrio

9 Come già scritto nel primo capitolo nei primi del Novecento l'ambiente intellettuale e artistico stava affrontando una crisi che metteva in discussione gli ideali del positivismo. Le teorie di Freud riguardo al subconscio ebbero un forte impatto nella società, l'idea che l'uomo fosse governato da degli istinti e che non potesse prevalere pienamente su di essi portò alla nascita delle filosofie irrazionalistiche. Le avanguardie storiche recepirono una sensibilità ferita, che si sentiva tradita e illusa dalla promessa del progresso e dell'artificiosità. "Ci fu anche un desiderio generale di ritrovare l'innocenza perduta, di tornare alla naturalità e alla spontaneità" (Alvar, Mainer, Navarro, 1997: 471-472)

innaturale, originatore di tabù che nascondono l'appartenenza dell'uomo al creato e lo allontanano dalla sua componente animale. L'eccessivo controllo delle passioni conduce alla perdita della coscienza di sé, opprimendo la natura umana. Esempio di ciò è la costruzione del personaggio femminile di Yerma, protagonista dell'omonima tragedia pubblicata nel 1934, ossessionata dalla volontà di divenire madre pur non avendone la possibilità. Stanca di attendere un figlio che non arriverà mai chiede consiglio ad un'anziana signora che la convince che la colpa sia del marito Juan. Quest'ultimo avrebbe castrato la sua virilità e il suo eros a causa del lavoro nei campi, divenendo sessualmente impotente. Secondo il critico Reed Anderson la presunta sterilità di Juan è causata dal fatto che egli ha meccanicizzato la propria terra, a sua volta Yerma pretende di forzare la natura per realizzare il proprio desiderio, anziché assecondarne gli impulsi, dai quali può scorrere la vita e la forza creativa (1982: 45-46). Si osserva un processo simile negli abitanti di New York in *Nascita di Cristo*, chiusi in un mondo artificiale, finiscono per intorpidirsi a tal punto da non sembrare più uomini ma automi senz'anima.

3.2 Infanzia nel *Romancero gitano*

Romanza della luna

La luna venne alla forgia
col suo strascico di nardi.
Il bimbo la guarda
Il bimbo la sta guardando.

Nell'aria rabbrivida
la luna muove le braccia
e mostra, lubrica e pura,
i seni duri di stagno.
(García Lorca, 2012: 25)

In questa poesia la figura del bambino s'incastora nel binomio amore-morte incarnato nella figura enigmatica della luna che viene impersonificata in una ballerina suadente che si esibisce in una danza ipnotica. L'atmosfera tetra viene suscitata dall'ambiente macabro dell'officina nell'ora notturna. Questo luogo se di giorno è pericoloso per i macchinari che contiene di notte lo è ancora di più perché è incustodito. Il fatto che ci sia un bambino da solo è insolito, fa pensare ad un rapimento. A rendere ancora più cupo l'ambiente è la discesa della luna, la sua venuta appare come una magia, la descrizione del suo arrivo è accompagnata da termini che ricordano l'ambito stregonico e che si riallaccia con il tema dell'ipnosi. Per esempio, l'aria rabbrivida che gela l'ambiente, o i "seni duri" di stagno, che dando l'idea di durezza e di freddezza ricordano dei seni di un corpo morto facendo assumere alla luna dei tratti spettrali. Nel

discendere la luna porta dietro di sé uno “strascico di nardi”, l’atto del trascinare la rappresenta come se stesse sfilando. Atteggiamento che le dà un’aria di ammalatrice spingendo a crederla intenzionata a catturare il bambino. Quest’ultimo appare stregato, il ripetersi del verbo guardare esprime l’intensità con cui il bimbo osserva la luna.

Fuggi luna, luna, luna.
Ché se vengono i gitani
faranno con il tuo cuore
collane ed anelli bianchi.

Bimbo, lascia che io balli.
Quando verranno i gitani,
ti vedranno sull’incudine.
Fuggi luna, luna, luna
Bimbo, va’, e non pestare
il mio alone inamidato.
(García Lorca, 2012: 25)

Il bimbo dice alla luna di scappare perché i gitani faranno con la sua pelle bracciali e anelli bianchi. La pelle bianca rimanda ancora all’idea di un corpo morto, mentre i gitani che producono bracciali dalla carne della luna oltre che dare un’impressione selvaggia, evoca l’idea di qualcuno che voglia contraffare una materia prima. La luna risponde al bimbo di non temere per lei, nonostante l’insistenza con cui il bambino ricorda l’arrivo dei gitani, la luna non ha paura e chiede infastidita di non essere fermata in quello che sta facendo e aggiunge che a morire sarà proprio il bambino, che verrà trovato con gli “occhietti chiusi sull’incudine”. Questa frase rivela un avvenimento che accadrà nei versi successivi, la luna fa quindi una sorta di preveggenza che la rende una figura soprannaturale. Il bimbo non sembra spaventarsi, anzi teme per lei. Ubriaco dal fascino della danza lunare non si accorge di quanto gli è stato predetto. Ha più timore di quello che possa accadere alla ballerina che a lui. Quando i gitani troveranno il bambino lo vedranno morto, non riescono a vedere la luna che lo tiene per mano, e ciò fa credere che la luna sia proprio la morte.

Il cavaliere arrivava
sulla piana col tamburo.
Il bimbo dentro la forgia
restava con gli occhi chiusi.
Per l’oliveto venivano,
bronzo e sogno, i gitani.
Tenendo la testa alta
e con gli occhi mezzo chiusi.

Come canta il succiacapre,
ahi come canta sull’albero!
nel cielo passa la luna
tenendo un bimbo per mano.

Piangono dentro la forgia,
lanciando grida, i gitani.
Il vento la veglia, veglia.
Il vento la sta vegliando.
(García Lorca, 2012: 25-27)

I gitani piombano al termine del componimento, irrompendo nella scena a cavallo portano un soffio vitale che vivacizza la scena spettrale rimettendola sul piano reale. L'ipnosi del bimbo si contrappone quindi alla loro disperazione il loro grido esprime il loro dolore, sono il simbolo della vita che accorre il non riuscendo accorre il bimbo. Quest'ultimo non manifesta alcun tipo di sorpresa o paura, prende per mano la luna e la segue. Nella *Romanza della luna* si assiste ad un bambino che senz'ombra di dubbio non riveste un ruolo di simbolo o di allegoria. Si tratta di un bimbo ingenuo, innocente, non comprende appieno quello che gli sta capitando intorno, asseconda il richiamo della luna, e indirettamente asseconda ciò che la luna rappresenta ovvero la morte. Atto che i gitani non sono disposti a fare, disperati piangono. La differenza tra loro e il bambino sta nell'atteggiamento nei confronti della morte anche questa parte del ciclo vitale. Il bambino non si sente spaventato dalla luna ma attratto, si lascia spontaneamente catturare come se qualcosa di più profondo, sotto la sua pelle lo induca a fidarsi. Permette lo scorrere degli avvenimenti anche se questi vogliono dire la sua morte.

San Gabriele
¹⁰(Siviglia)

Un bel bambino di giunco
spalle larghe, vita fina,
pelle di mela notturna,
bocca triste ed occhi grandi,
fibra d'argento rovente,
s'aggira in strade deserte.
Le sue scarpe di vernice
rompon le dalie dell'aria,
con i due ritmi che cantano
brevi lutti celestiali.
(García Lorca, 2012:73)

Il protagonista in questo componimento è un bambino le cui sembianze si confondono con quelle di un idolo. La sua pelle è d'argento e il petto di diaspro il che lo rende più simile ad una statua che ad un essere umano. A rafforzare l'impressione che si stia parlando di un oggetto di culto sono le eco musicali delle chitarre e la moltitudine di gitani che acclamano l'angelo, questi elementi richiamano la ritualità di una processione d'adorazione. A far supporre che San Gabriele sia un bimbo in carne e ossa, invece,

¹⁰ Nel Romancero gitano Lorca inserisce tre poesie dedicate a tre città dell'Andalusia e associa a ognuna uno dei tre arcangeli della tradizione cristiana. San Michele a Granada, San Gabriele a Siviglia e San Raffele a Cordova.

sono il fatto che piange e che passeggia nelle vie della città. Lorca unisce realtà e finzione per dare alla luce l'immagine di un bambino da una bellezza talmente rara da somigliare ad un'opera d'arte come un monumento sacro. La bellezza che lo contraddistingue viene descritta negli occhi grandi, le spalle larghe e la vita fina. La "bocca triste" dipinge un velo di malinconia nel suo volto. I riferimenti concreti all'appartenenza gitana del bimbo non fanno pensare che si stia parlando dell'arcangelo Gabriele, ma che quest'ultimo presti il nome al protagonista del componimento per dargli un'idea di sacro.

Lungo la riva del mare
non c'è palma che lo uguagli,
né corona dell'impero,
non una stella vagante.
Quando la testa rechina
sopra il suo petto di diaspro
la notte cerca pianure
perché vuole inginocchiarsi.
Le chitarre suonano sole
per San Gabriele Arcangelo,
domatore di colombe
e dei salici nemico.
San Gabriele: il bimbo piange
dentro il ventre di sua madre.
Non scordar che la tua veste
fu un regalo dei gitani.
(García Lorca, 2012: 73-75)

L'adulazione e il servilismo che gli riservano gli adulti sottolinea la magnificenza del protagonista, esasperata dal coinvolgimento della notte che gli s'inginocchia. Le similitudini che paragonano la bellezza dell'arcangelo a quella delle stelle e a quella delle palme rimandano all'accostamento tra creato e San Gabriele, il quale è in così stretto rapporto con la natura che il suo corpo è identificato metaforicamente al giunco e la sua pelle ad una mela. L'identificazione con le piante sospinge a interpretare il bambino e l'adorazione un implicito elogio all'opera della natura che si esprime nella bellezza e nella verginale purezza del bambino.

Gabrieluccio, vita mia!
perché ti sieda io sogno
uno scranno di garofani.
Che Iddio ti salvi, Nunziata,
tutta lune e malvestita.
Il tuo bambino sul petto
avrà un neo e tre ferite.
Ahi Gabriele, come brilli!
Gabrieluccio, vita mia!
Nel profondo dei miei seni

nasce già il tiepido latte.
Che Iddio ti salvi, Nunziata,
tu, Madre di cento stirpi.
Aridi i tuoi occhi brillano,
spazi di cavallerizzo.
(García Lorca, 2012: 77)

Nunziata, la madre di San Gabriele, che compare solo al termine del componimento apre un'ulteriore finestra d'interpretazione. La sua maternità si esprime nell'atteggiamento amorevole che rivolge al figlio chiamandolo affettuosamente Gabrieluccio e nel gesto dell'allattamento che, rappresentato nell'immagine del latte che sgorga dai seni, modifica sia l'età del bambino sia l'oggetto dell'adorazione. Il fulcro della lirica diventa la maternità. La madre che allatta incarna universalmente l'idea di germinazione, il latte che esce dai seni è nutrimento effettivo ma anche simbolo di prosperità. Una nota oscura però offusca l'arcangelo. Una profezia pronunciata da quella che sembra una voce fuori campo annuncia che Gabriele avrà tre ferite sul petto. Nemmeno lui viene sottratto al dolore. Per tutta la lirica il protagonista viene osannato a tal punto da mettere il dubbio che non sia un idolo. Nonostante ciò, non può sfuggire all'ingiustizia della vita che ben presto lo ferirà. Non si può parlare di messaggio ma si può parlare di sensazione che trasmettono le parole, queste disegnano un panorama che è sia naturale sia umano. Il mondo dei gitani si mescola a quello del sacro e della natura. Il risultato sembra essere quello di un elogio alla bellezza e alla fertilità che prendono forma nell'immagine di un fanciullo accostato ad elementi naturali.

San Michele
(Granada)

San Michele tutto trine
nell'alcova della torre,
mostra le sue belle cosce
contornate di lampioni.
(García Lorca, 2012: 61-63)

San Michele anch'egli efebo, per come viene presentato suscita l'impressione di essere un bambino vezzoso, lo fa pensare la sineddoche "tutto trine", che comprende sia l'abito che indossa sia la personalità. La luminosità delle cosce, rappresentata dai lampioni, rimanda all'idea di una pelle liscia e bianca, il che conferisce all'angelo un'aria graziosa e regale.

Addomesticato arcangelo
nel suo gesto delle dodici,
finge una collera dolce
di piume e di usignoli.
San Michele canta nei vetri;

efebo di tremila notti,
profumato di colonia,
così lontano dai fiori.

*

Balla il mare sulla spiaggia
un poema di balconi.
sulle rive della luna
meno i giunchi e più le voci.
(García Lorca, 2012: 63)

L'aggettivo addomesticato richiama la condizione degli animali in gabbia e allude, sebbene in maniera simbolica, ad una condizione di prigionia che implica solitudine. Il "gesto delle dodici" è un'immagine difficile da codificare, in genere la gestualità è una forma di comunicazione che enfatizza quel che si vuole esprimere con le parole. In questo caso allude alla mesa in scena che mette in piedi San Michele, ovvero la "finta collera" che lo dipinge come capriccioso. L'immagine che lo vede cantare tuttavia addolcisce il tratto volubile e gli dona un'aura dolce e soave, mentre la lontananza dai fiori preannuncia la limitazione dovuta allo stare nell'alcova di una torre. Tutta la natura al di fuori della stanzetta in cui è rinchiuso l'angelo continua la sua vita: il mare continua la sua danza che altro non è che il movimento delle onde che giungendo alla riva la bagnano per poi ritirarsi. Gli abitanti della città, invece, appaiono vivaci per via della sineddoche delle loro voci espresse nel poema dei balconi. Quest'immagine può evocare l'idea del rumore di molte persone così come l'idea della cantilena o di un coro. La musica è quindi il filo che collega l'immagine di San Michele, mentre canta, gli abitanti, con il poema dei balconi, e la natura nella danza del mare.

Vengon bellone mangiando
dei semi di girasole,
coi culi grandi e nascosti
come pianeti di rame.
Vengon alti cavalieri
e dame d'aspetto triste,
more per la nostalgia
di un passato d'usignoli
[...]
San Michele era tranquillo
nell'alcova della torre,
con la gonna trapuntata
di specchietti e di tramezzi.
(García Lorca, 2012. 63-65)

Le "bellone" che mangiano semi di girasole fanno pensare alle galline la cui immagine evocata dai grandi culi ritaglia un angolo di vita quotidiana in un paesaggio di campagna. Compagno anche delle dame con l'aspetto triste e cupo, il motivo è la

nostalgia di un passato detto essere d'usignoli, questi uccelli per via della nomea del loro canto possono essere il simbolo di leggiadria e di bellezza. La condizione delle dame si unisce quindi a San Michele la cui collera, nei primi versi, era stata identificata alle piume degli usignoli. In conclusione, la grande differenza tra San Michele e San Gabriele, è che se il secondo sfilava per le vie della città il primo rimane chiuso in una stanza. La condizione di prigionia fa emergere il distacco dell'arcangelo dal mondo naturale, espresso nel verso che sottolinea la lontananza dai fiori. Il ritratto delle dame malinconiche o l'insoddisfazione di San Michele di inizio poesia possono essere interpretati come la ripercussione che ha avuto il richiudere l'angelo in una torre. La separazione con la natura ha spezzato il vincolo tra uomo e creato e ha costretto la bellezza, incarnata da San Michele, a slegarsi dalla natura con l'effetto sugli uomini della nostalgia di un passato in comunione con animali e piante. Un'altra volta il legame tra uomo e natura viene simboleggiato da un bambino, il riferimento alla cristianità invece sembra conferire sacralità a quello che gli arcangeli dovrebbero rappresentare

San Raffaele
(Cordova)

Carrozze chiuse arrivavano
fino alle rive di giunchi
dove levigano le onde
un nudo busto romano,
e il Guadalquivir le tende
sul suo cristallo maturo,
fra le lamine dei fiori
e il risuonare dei nemi.
(García Lorca, 2012: 67)

L'ultimo arcangelo è San Raffaele, la poesia richiama un libro deuterocanonico dell'Antico testamento in cui si narra la storia di Tobia che viene aiutato nella sua impresa dall'arcangelo Raffaele (Anonimo, 1883). Cordova è l'unica città nelle poesie dei tre arcangeli ad essere citata all'interno del componimento, inoltre San Raffaele non prende il sopravvento sulla descrizione, come nel caso degli altri due angeli. Una prima somiglianza con Granada è l'impronta malinconica, che si riflette nel busto romano che rimanda ad un passato glorioso. Il panorama è quello delle sponde del Guadalquivir, sulla riva del fiume i fiori e i nemi descrivono la vegetazione, mentre delle carrozze chiuse e ferme comunicano un'idea di abbandono e solitudine.

I bimbi intrecciano e cantano
il disinganno del mondo
fra quelle vecchie carrozze

smarrite in fondo al notturno.
(García Lorca, 2012: 67)

D'un tratto sopraggiungono i bambini, che "intrecciano e cantano", queste due azioni possono volere rappresentare una scena di gioco, affiancata ad un tema pesante che è quello della decadenza espressa nel disincanto del mondo. Il lento declino di qualcosa che è stato e che non è più si riflette nel profondo senso di desolazione che comunicano le carrozze, lasciate sulle rive di un corso d'acqua vengono descritte come vecchie e smarrite. La sinestesia "fondo notturno" rimanda all'idea di oscurità, la notte viene evocata attraverso il buio che caratterizza la profondità, ed è nel buio che spesso ci si confonde e ci si perde.

Cordova però non trema
sotto il mistero confuso,
perché se l'ombra solleva
l'architettura del fumo,
un piede di marmo afferma
il casto fulgore asciutto.
(García Lorca, 2012: 67)

La condizione di smarrimento delle carrozze diventa lo specchio dell'anima della città, che sembra essere minacciata da un mistero. L'"architettura di fumo" e l'ombra danno un'idea di nebuloso che serve ad aumentare l'alone di vaghezza che permea l'aria attorno alla riva del Guadalquivir. Ma all'indefinito si oppone il definito nell'immagine del "piede marmoreo", che simboleggia stabilità e sostegno. Il "casto fulgore" invece rimanda alla purezza e alla luminosità e si contrappone al buio del mistero. L'impressione evocata dalla contrapposizione tra vago e preciso, oscuro e chiaro sembra delineare un conflitto interiore tra due aspetti interiori e in contraddizione della città come fosse animata. Nei versi a seguire infatti Lorca precisa l'esistenza di due Cordova.

Un solo pesce nell'acqua
che congiunge le due Cordova:
Molle Cordova di giunchi.
Cordova di architettura.
Bimbi dal viso impassibile
si spogliano sulla riva,
apprendisti di Tobia
e Merlini di cintura,
per infastidire il pesce
con l'ironica domanda
se vuole fiori di vino
o salti di mezzaluna
(García Lorca, 2012: 69)

In questa parte del componimento emergono più chiaramente le ispirazioni bibliche, i bimbi chiamati apprendisti di Tobia emulano il personaggio biblico nel tentare di pescare un pesce. Si racconta infatti che Tobia una volta recatosi presso il Tigri aveva pescato un grande pesce al quale aveva strappato il cuore e il fegato che gli avevano donato grandi virtù grazie alle quali riesce a sconfiggere il demone Asmodeo (Anonimo, 1883: 8-10). Nella poesia il pesce è un simbolo eloquente, unisce le due Cordova, quella solida del piede marmoreo espressa nell'architettura e quella più molle dei giunchi che nei versi precedenti dava l'idea di vaghezza. Il pesce chiama in causa un'altra volta i bambini, instaurando con loro un dialogo si fa da tramite tra il mondo naturale di cui è esponente e quello degli uomini. In questo modo Lorca conferisce ai bambini il ruolo di mediatori tra l'uomo e il creato, riprendendo quanto detto tra Menarini, potrebbero essere interpretati come coloro che all'interno di una città confusa riportano l'armonia perduta attraverso il disincanto, che potrebbe corrispondere alle illusioni dell'uomo sulla propria incidenza nel cambiamento del mondo. Si osserva a questo proposito che le uniche forme di vita sono proprio i bambini, gli oggetti morti invece sono le carrozze e il busto romano, queste due immagini riflettono entrambe la realtà della decadenza. Il busto romano evoca il tramonto di un grande impero mentre le carrozze evocano il tramonto della tecnica. Tutto finisce, a rimanere è il fiume con i nubi e i fiori. L'atto di spogliarsi sulla riva richiama l'idea di uno svelamento, i bambini si mostrano nudi alla natura come a mostrare di non avere paura. Essere nudi comporta ad essere più esposti e più vulnerabili. Quest'audacia dei bambini si trasforma in impertinenza nella domanda fastidiosa rivolta al pesce. Gli chiedono se vuole "fiori di vino o salti di mezzaluna", domanda ambigua ed enigmatica a cui il pesce non risponde ma impartisce una lezione.

Ma il pesce che indora l'acqua
e i marmi ricopre a lutto,
gli dà lezione e equilibrio
di solitaria colonna.
(García Lorca, 2012: 69)

L'impressione che dà la lezione del pesce è di solidità corrispondente alla colonna e responsabilità corrispondente all'aggettivo solitaria, la solitudine se associata alla solidità evoca un'idea di stoicismo e di indipendenza. Il marmo fa figurare l'immaginario delle lapidi quindi rimanda alla morte, ma potrebbe essere interpretato come simbolo o allegoria di quello che fanno gli adulti coi bambini, rendere di anno in anno più serie le loro menti bianche. In questa poesia c'è un gioco di opposizioni: all'impertinenza segue la responsabilità, come nel paesaggio dei primi versi che

all'ombra sfocata seguiva la fermezza del piede marmoreo. I bambini subiscono un incasellamento all'interno di regole, incontrano qualcuno che gli impartisce una lezione, ma il loro addomesticamento è ben diverso da quello di San Michele. I bambini di Cordova sono bimbi liberi che non hanno freni ma devono imparare a doversi sottomettere, in questo caso a madre natura la cui volontà viene riportata proprio dal pesce.

L'Arcangelo arabescato
tutto di oscuri lustrini,
nel ritrovo delle onde
cercava rumore e culla.
(García Lorca, 2012: 69)

L'enigmatica scena dell'arcangelo che cerca "rumore e culla", mette nuovamente in rapporto le due nature della città, il rumore evoca il caos e con questo la confusione delle immagini vaghe presenti nei primi versi; la culla invece evoca il concetto di calma che può essere legato al "piede marmoreo" o alla "casta folgore". Il ritrovamento delle onde, invece, rimanda ad un'idea di riappacificamento. Menarini afferma che l'acqua così come il mare in Lorca ha duplice significato, talvolta è la causa di morte, come i marinai di *Natale sull'Hudson*, talvolta è l'esatto contrario ovvero rinascita. Prendendo per vero quest'ultimo significato è possibile fare una connessione tra i versi che raccontano la vicenda dei bambini con la scena conclusiva in cui appare l'arcangelo. L'elemento delle onde si collega al tema dell'acqua vista come rinascita, è possibile quindi interpretare l'allegoria di quanto sta facendo l'arcangelo come la ricerca, nella rinascita e nella ritrovata armonia con il creato, delle due anime della città. Infine, per spiegare il ruolo dei bambini, si è visto come siano gli unici a non rimanere turbati dalla confusione, sono gli unici a mostrare vitalità, e gli unici ad instaurare un rapporto con la natura. Ciò che unisce i bimbi al fiume è il pesce che nel dialogo compie un'unione simbolica tra acqua, che diventa il simbolo della natura, e uomo. La lezione del pesce, solo a poesie terminata, potrebbe essere interpretata come la consegna dei segreti del creato.

3.3 Infanzia nel *Poeta a New York*

Una delle peculiarità che distingue il *Poeta a New York* dal *Romancero gitano* è l'impronta personale delle poesie. Il tema dell'oppressione viene ricondotto all'interiorità del poeta, che sradicato dalla propria terra in un luogo drasticamente incompatibile con la propria sensibilità si sente vuoto e sofferente. Questo sentimento di disagio viene proiettato nell'estremizzazione del motivo del grottesco che mostra una New York disumanizzata. Le figure deformi che popolano la città ricalcano l'anima dolente di Lorca e suscitano un'impressione di disarmonia. L'automatismo psichico libera le immagini permeate di violenza che mira a provocare un senso di sgradevolezza. Gli accostamenti tra parole opposti per significato e per musicalità provocano discordanza, l'idea è quella di creare una realtà alterata che plasticizza l'inquietudine del poeta. Le poesie di New York possono essere interpretate come un viaggio interiore che compie il poeta per cercare il motivo cosa lo faccia soffrire e come guarire. La prima sezione della raccolta è l'assorbimento di tutto il male che Lorca prova nell'essersi trasferito in America. New York è l'emblema del risultato che ha portato il progresso nel bene e nel male, Lorca sembra vedere l'innovazione tecnologica come qualcosa che opprime l'umanità perché la meccanicizza soffocando la naturalità. In questo modo la metropoli è l'emblema della disumanizzazione, la contraffazione del creato oltre che compromettere l'uomo altera il rapporto con la natura. I bambini, che nell'ottica lorchiana sono più vicini ad una realtà naturale, sono i primi a soffrire del distacco con il creato. I responsabili della frattura col cosmo sono gli adulti che senza accorgersene compromettono i propri figli esponendoli ad un mondo degradato. In *Paesaggio della folla che vomita* compaiono delle madri che non sembrano nemmeno umane, private della loro forza vitale hanno perso il loro istinto materno e vengono descritte come "donne vuote con i bambini di cera calda". Il fatto che i loro figli siano di "cera calda" fa pensare che siano dei fantocci, perciò privi di vita come le loro madri.

con le donne vuote, con i bambini di cera calda,
con alberi fermentati e camerini infaticabili
che servono piatti di sale sotto le arpe della saliva.
(García Lorca, 2019: 573)

A rincarare l'idea di morte sono l'immagine del sale "sotto le arpe della saliva" che rimanda al sapore amaro del sale in bocca. Gli "alberi fermentati" invece sottolineano il dissiparsi degli elementi naturali mentre i "camerini infaticabili" danno l'idea del lavoro meccanico e serrato. Una voce fuori campo dice "Non c'è altra via, figlio, vomita! Non c'è scampo." Il vomito rimanda all'idea di qualcosa che il corpo non riconosce al punto da doverla rigettare. Quello che il bimbo deve rigettare è tutto ciò che assorbe dall'ambiente cittadino, descritto come una selva insalubre dalla quale proviene una donna grassa che altro non è che l'incarnazione del cancro di New York. Il cancro è il progresso, le vittime sono gli uomini e la natura. La condizione dei bambini è lo

specchio della sofferenza causata dal fatto che l'uomo abbia dimenticato di far parte del creato. Il consiglio della madre al figlio di vomitare è l'esito di un cedimento, l'espressione "non c'è altra via" allude ad una condizione che impone di star male. Non ci si può sottrarre al cancro di New York, i bambini che ne sono immersi non hanno altro modo se non quello di unirsi al paesaggio deforme della città, ovvero la folla che vomita metafora dei newyorkesi sofferenti. In *Paesaggio della folla che vomita* vediamo una grande differenza col *Romancero gitano*, in quest'ultimo la purezza naturale dei bambini viene riconosciuta dagli adulti, come nel caso di San Gabriele e San Michele. Nel *Poeta a New York*, invece, i bambini non vengono preservati alla contaminazione della società, ma vengono inquinati dal sistema sociale malsano. Un esempio sono i figli dei neri d'America, che nel *Re di Harlem* in mezzo ad un Harlem permeata di angoscia, vengono descritti nell'atto di schiacciare la testa agli scoiattoli. Le vittime sono degli animali indifesi che subiscono una violenza gratuita, questa non è altro che il riflesso dell'influenza che il contesto di degrado esercita sui bambini neri. L'immagine è allarmante in quanto fa rendere conto della gravità della situazione, ovvero che dal degrado nasce degrado. La condizione dei neri, quella per cui vengono ridotti a schiavi si eternizza passando da padre a figlio. La violenza che questi commettono vien nominata infatti "innocenza di frenesia macchiata", questo termine esprime l'ingenuità e l'incapacità di difendersi che hanno i bambini rispetto al contesto in cui sono. L'esposizione continua ad una realtà in cui non è prevista una cura dell'umanità ma un soggiogamento di essa ad uno stato inumano si traduce in imitazione inconsapevole di atti contro natura.

i bambini pestavano piccoli scoiattoli
con un'innocenza di frenesia macchiata.
(García Lorca, 2019:555)

I bambini di *Re di Harlem* e *Paesaggio della folla che vomita* mostrano quanto in basso sia arrivata New York, ed è significativo che Lorca abbia bisogno di loro per mostrare fino a che punto sia arrivata la città americana. Un'altra volta i bimbi diventano simbolo di quella purezza nella quale Lorca vede la testimonianza del radicale legame che c'è tra uomo e natura congiunto nell'istintività. Per Lorca il rapporto tra infanzia e natura è strettissimo, in un'intervista del 1933 racconta un episodio di quando era bambino e giocava in giardino con le piante ipotizzando che avessero un loro carattere e che potessero comunicare con lui. Nel raccontare ciò il poeta non fa a meno di lasciare una nota nostalgica (García Lorca, 2017). Jacqueline Cruz afferma che la seconda poesia della raccolta, *1910*, apra il tema del passato, il poeta sembra vedere la sua infanzia "como una especie de paraíso perdido, un universo natural y armónico que contrasta brutalmente con la experiencia neoyorquina" (1995:66). La nostalgia di un'infanzia perduta diventa un tema ricorrente nelle poesie newyorkesi, e in alcune liriche sembra essere il rifugio dal mondo inquinato di New

York. Il passato e i ricordi dell'età infantile sono un appiglio di speranza e così molte volte i bambini sono coloro che ricordano all'io lirico la propria provenienza e appartenenza al mondo naturale. *La tua infanzia a Mentone* è un dialogo in cui l'io lirico sembra voler far riaffiorare dei momenti di quando era bambino, nel tentativo di ricordare chi era prima di essersi lasciato contaminare nell'età adulta. In questa poesia si comincia quindi a individuare un'ipotesi di risoluzione al danno sociale e cittadino.

Si, la tua infanzia già favola di fonti.
Il treno e la donna che riempie il cielo.
La tua solitudine schiva negli hotels
e la tua maschera pura d'altro segno.
È la tua rigida ignoranza dove fu
il mio torso limitato dal fuoco.
(García Lorca, 2019: 549)

L'infanzia, chiamata "favola di fonti", è ormai andata perduta in quel "già" che richiama l'idea di un tempo che si è concluso e che non tornerà più. L'intera poesia presenta un carattere nostalgico espresso nell'uso dei verbi al passato. Il personaggio a cui si rivolge il poeta è molto probabilmente sé stesso, lo stato d'animo che prova è di solitudine, questa si riflette nell'immagine degli hotel, luoghi di passaggio in cui ci si ferma per stare brevemente. Non sono come la casa luogo degli affetti e dell'amore. La maschera è un indumento che si mette sul volto e può significare l'espressività facciale, specchio della propria anima. Nella poesia sembra essere stata traccia di purezza e ora è "tinta di un altro segno" come a dire che è stata contaminata. L'ignoranza corrisponde a quell'ingenuità che nell'analisi di *Nascita di Cristo* si era detto essere la peculiarità a rendere idioti e bambini unanimemente emblemi di libertà. Per il poeta questa ignoranza e libertà è passata e non c'è più.

Norma d'amore ti diedi, uomo d'Apollo,
pianto con usignolo impazzito,
ma, pasto di rovina, ti affilavi
per i brevi sogni indecisi.
Pensiero di fronte, luce d'ieri,
indici e segni del caso.
La tua cintola d'arena senza pace
aspetta solo rastrelli che non scalano.
Ma devo cercare negli angoli
la tua tiepida anima senza di te che non ti capisce,
col dolore di Apollo fermato
con cui ho rotto la maschera che porti.
(García Lorca, 2019: 549-551)

La "norma d'amore" è la guida dei pensieri inconsci dell'infanzia dell'io lirico, non c'è razionalizzazione o preoccupazione del guadagno ma unicamente "norma d'amore". L'usignolo impazzito piange in uno sfogo di disperazione, è il riflesso dei sentimenti contorti del tu a cui l'io lirico si rivolge. Elementi come i "sogni indecisi" o l'"Apollo fermato" invece ritraggono una

personalità in conflitto, bloccata in un luogo, probabilmente la propria anima, che l'ho lascia inquieto. Questo luogo prende il nome di “arena senza pace”, come a ricreare uno spazio ampio e angosciante. L'io lirico successivamente suggerisce un modo per ritrovare un equilibrio che consiste nell'andare a ritrovare la propria infanzia che prende il nome di “luce di ieri”. L'anima in conflitto del poeta è “tiepida” come a dire che si sta spegnendo. Viene descritta in cerca del suo corpo, l'espressione “nascosta in angoli” evoca l'idea dell'emarginazione come se l'io lirico avesse isolato la propria anima fino a renderla incapace di comprendere il corpo che abitava.

Là, leone, la furia del cielo,
ti lascerò pascolare sulle guance:
là cavallo azzurro della mia follia,
polso di nebulosa e ago dei minuti,
devo cercare le pietre di scorpione
e i vestiti di tua madre bambina,
pianto di mezzanotte e panno rotto
che oscurò la tempia del morto.
(García Lorca, 2019: 551)

Torna poi la maschera, che si era “tinta di altro segno”, l'io lirico l'ha distrutta per lasciare andare l'istinto, ripreso con l'immagine del leone e della “furia del cielo”. Dopo che la maschera si è rotta si spalanca un paesaggio idilliaco nel quale l'anima può finalmente ricongiungersi col creato. Il paesaggio viene evocato dall'immagine del “pascolare sulle guance” e dal “cavallo azzurro della follia”. Il cavallo nella poetica lorchiana indica vitalità che viene enfatizzata dall'accostamento alla follia. La sfiducia nel progresso tecnologico non esclude una fiducia nel progresso umano, che Lorca incoraggia nel portare avanti l'idea di ritorno ad una purezza istintuale, cui viene contrapposta la morte, tradotta in immagini che delineano un progressivo spegnersi delle forze vitali e un conseguente irrigidimento che va di pari passo alla corrosione della propria natura.

3.4 Bambino che diventa simbolo per parlare di qualcosa di più ampio nel *Poeta a New York*

Chiesa abbandonata

Avevo un figlio che si chiamava Giovanni
Avevo un figlio.
Si perse tra gli archi un venerdì dei morti.
Lo vidi giuocare sulle ultime scale della messa
mentre gettava un secchiello di latta sul cuore del sacerdote.
(García Lorca, 2019: 563)

In *Chiesa abbandonata* l'io lirico ha perso un figlio, l'abbandono della chiesa viene esteso al senso di abbandono che prova l'io lirico di fronte alla perdita di un affetto. L'uso del passato evoca un

sensu di malinconia che intensifica lo struggimento del lutto. La perdita provoca nell'io lirico un sentimento di mancanza e dolore che lo porta ad uno stato confusionale. Racconta l'accaduto alternando passato e presente, il disordine di come si susseguono le scene senza una cronologia regolare, e con immagini surreali che sono lo specchio di quanto la perdita disorienta l'io lirico. Il fatto è avvenuto ad un venerdì dei morti mentre il bambino giocava sulle scale di una chiesa. In molte culture il venerdì dei morti si incrocia con le leggende popolari sui fantasmi, questo perché la ricorrenza religiosa oltre a venir celebrata in una stagione di passaggio dall'anno passato a quello a venire, si sposa bene con le dicerie sull'al di là.

Ho bussato alla bara. Mio figlio! Figlio mio! Figlio!
Levai una zampa di gallina dietro la luna e poi
capii che la mia bambina era un pesce
dove si allontanano le carrette.
(García Lorca, 2019: 536)

L'io lirico sembra impazzito, bussa alla bara del figlio e comincia a dire frasi che non hanno un senso logico e che dipingono situazioni inverosimili, come l'atto di levare una zampa di gallina alla luna. Con l'astrarsi del racconto si comincia a dubitare sull'esistenza reale di un figlio. Il bambino morto muta in diverse forme, questo fa pensare che non si tratti del figlio dell'io lirico ma dell'io lirico stesso. Il bambino sembra il mezzo per esprimere l'idea di un'identità ormai perduta, che incarnandosi nell'immagine di un figlio può essere interpretata come l'infanzia.

Avevo una bambina.
Avevo un pesce morto sotto la cenere dei turiboli.
Avevo un mare! Di che? Dio mio! Un mare!
Salii a suonare le campane, ma la frutta aveva i vermi
e i cerini spenti
sì, mangiavano le messi di primavera.
[...]
E io avevo un figlio che era un gigante,
ma i morti sono più forti e sanno divorare pezzi di cielo.
Se il mio bambino fosse stato un orso,
non temerei l'astuzia dei caimani
né avrei visto il mare attraccato agli alberi
per essere fornicato e ferito dal rumore dei reggimenti.
Se il mio ragazzo fosse stato un orso!
(García Lorca, 2019: 563)

La poesia si trasforma in un sogno in cui le figure si metamorfizzano l'una nell'altra imitando il linguaggio del subconscio durante la fase del sonno. Quello che l'io lirico ha perduto è una bimba che si metamorfosa in un pesce nel verso successivo. Il fatto che il figlio possa mutare in un pesce lega l'idea della perdita dell'infanzia alla perdita del legame con la natura che si traduce nell'idea che l'affetto perduto sia un animale. La forma dell'oggetto mancante di volta in volta il mare, questo elemento unisce il tema dell'acqua vista come sorgente di vita e metafora di fecondità. Il mare come

spazio aperto ed elemento della natura rimanda può far percepire il senso di immensità. L'io sembra causa un dolore dovuto alla mancanza di un tempo in cui viveva immerso in una realtà vitale e libera. La chiesa abbandonata e il tema della morte vogliono veicolare l'impressione che tutta quella creatività espressa nel mare, nella bambina e nel pesce che richiama la natura, è sepolta sotto la morte evocata dalla chiesa abbandonata e in decadimento. L'accostamento acqua e infanzia viene utilizzato anche in *Bimba annegata in un pozzo*, dove la morte della protagonista diventa il veicolo per esprimere un'idea di irrigidimento della forza propulsiva alla vita.

Bimba annegata in un pozzo

Le statue soffrono con gli occhi per l'oscurità delle bare,
ma soffrono molto di più per l'acqua che non sbocca.
Che non sbocca.

Il paese correva sui merli delle case, rompendo le canne dei
pescatori.
Subito! Gli orli! Presto! E gracidavan le stelle tenere.
...che non sbocca.

Tranquilla nel mio ricordo. Astro. Circolo. Meta.
Piangi sulle rive d'un occhio di cavallo.
... che non sbocca.
(García Lorca, 2019: 603)

Le prime figure che compaiono sono delle statue che piangono, uniche a compatire la morte della bimba introducono da subito il nesso tra l'annegamento e l'ostruzione del flusso d'acqua. In stretto rapporto l'uno con l'altro sono entrambi metafora dell'impedimento allo slancio vitale. Le strofe composte di tre versi ciascuna terminano sempre con l'espressione "che non sbocca" come a ricordare incessantemente il concetto di stagnamento che si profila nell'immagine delle ultime gocce d'acqua che cadono incessantemente sul terreno con un ritmo simile a quello del singhiozzo. Il paesaggio marittimo sembra essere indifferente, la gente continua la propria attività quotidiana senza dare segno di dispiacere o compassione. L'espressione "cerca silenzi di guanciaie" sembra voler dire che la gente cerchi la sicurezza nella regolarità di tutti i giorni e non va alla ricerca del salvataggio della bimba annegata. Tutto scorre ma solo apparentemente nell'espressione, infatti l'indifferenza per la morte di una bambina fa luce sull'intorpidimento del paese, solo l'io lirico conserva il ricordo della bambina e la consola simbolicamente con parole tenere che la accostano alle stelle.

Ma nessuno nel buio potrà distanziarti,
solo un affilato limite, avvenire di diamante.
...che non sbocca.

Mentre la gente cerca silenzi di guanciaie
tu palpiti per sempre definita nel tuo anello.
...che non sbocca.

Eterna nei finali di alcune onde che accettano
guerra di radici e solitudine prevista.
...che non sbocca.
(García Lorca, 2019: 603)

Il pozzo è un simbolo che assume due significati, il primo è quello della morte evocato dall'idea del buio che lo presenta come antro oscuro. Il secondo invece è quello dell'oppressione legato all'immagine dell'acqua stagnante. L'anello che definisce la figura della bimba viene visto come bara insalubre, evoca il concetto di trascuratezza nei confronti della bimba, lasciata morire in un buco buio e malsano. Gli abitanti del paese nel loro intorpidimento sembrano i primi colpevoli dell'aver ucciso lo scorrere dell'acqua e sempre i primi ad aver confinato la bambina alla sua ormai eterna solitudine. Lorca scrive che "nessuno nel buio potrà distanziarti", come a dire che nessuno nell'oscurità che può essere simbolo di inconsapevolezza, può comprendere la condizione di intorpidimento. I "finali delle onde" accettano di accogliere la bambina con la sua solitudine, insieme all'io lirico sono gli unici a dare sollievo al corpo abbandonato.

Ecco, vengono per le rampe! Alzati dall'acqua!
Ogni punto di luce ti darà una catena!
...che non sbocca.

Ma il pozzo t'allunga manie di muschio,
insospettata ondina della sua casta ignoranza.
...che non sbocca.

No, che non sbocca. Acqua fissa in un punto,
che respira con tutti i violini senza corde
nella scala delle ferite e degli edifici disabitati.

Acqua che non sbocca!
(García Lorca, 2019: 603-605)

L'immagine del tronare alle radici richiama l'idea di tronare alla terra, quindi alla natura. Questo ritorno è seguito dall'arrivo di dei "punti di luce" che rappresentano simbolicamente la salvezza della bimba, questi infatti hanno con sé una catena che allungano alla bimba. Il "Ma" cala alla realtà tragica ovvero il tragico destino della bimba. L'abbandono eterno e opprimente viene reso dall'immagine delle "manie di muschio", le manie sono disturbi mentali che bloccano chi ne soffre su un'ossessione mentre il muschio è una pianta che cresce in luoghi abbandonati. L'idea di ossessività viene associata al concetto di oppressione dipinta nell'immagine dell'acqua fissa in un punto che compare nell'ultima strofa. Si termina con i violini senza corde che richiamano il non poter suonare quindi implicitamente il non poter vivere liberamente. L'intera poesia vuole trasmettere e descrivere l'agonia di un soffocamento. L'immagine dell'impossibilità di respirare trasforma la morte d'annegamento in soffocamento, riallacciandosi al tema dell'oppressione. Per New York l'oppressione è dovuta alla lontananza dalla natura che ha permesso agli abitanti della città di dimenticare la propria umanità. Gli edifici disabitati sono una metonimia degli abitanti di

New York, le scale piene di ferite sono l'angoscia della solitudine che porta all'isolamento con una conseguente indifferenza nei confronti della comunità, per questo l'acqua non sbocca e per questo la morte di una bambina nel pozzo rimarrà inosservata. Gli abitanti del paese di *Bimba annegata in un pozzo* adottano lo stesso comportamento freddo dei marinai di *Natale sull'Hudson* e delle donne di *Paesaggio di una folla che orina*, che li avvicina più agli automi che agli uomini e per questo mostrano indifferenza per il mondo infantile.

Paesaggio con due tombe e un cane assiro

Amico,
sveglia, i monti non respirano ancora
e le erbe del mio cuore sono altrove.
Non importa che tu sia pieno di acqua marina.
Amai per molto tempo un bambino
che aveva una piuma sulla lingua
e vivevamo cent'anni in un coltello.
Sveglia. Taci. Ascolta. Drizzati un po'.
(García Lorca, 2019: 613)

La poesia è un dialogo tra l'io lirico e un suo amico al quale confida di provare un dolore espresso attraverso elementi naturalistici sofferenti come i monti che non respirano. Le erbe del suo cuore rimandano all'idea che l'io lirico sia un tutt'uno con la natura. L' "altrove" è un avverbio che indica un luogo imprecisato, l'indicazione vaga trasmette una sensazione di instabilità. Il componimento dipinge un sentimento fortemente malinconico che parla di un passato felice, all'io lirico non importa che il suo amico sia pieno di "acqua marina", simbolo di fecondità, a lui manca un bambino che aveva amato. Torna quindi il simbolo del bambino utilizzato per parlare del sentimento di mancanza di una parte di sé. Il bambino non può essere interpretato come reale, una chiave di interpretazione può nascondersi dietro alla piuma che gli cresce sulla lingua, essa rimanda alla libertà rendendo, evocata dall'allusione al volo degli uccelli. Quello che accusa di non avere più l'io lirico è una libertà avuta in un passato imprecisato.

L'ululato
è una lunga lingua viola che lascia
formiche di spavento e umore di gigli.
Viene verso la roccia. Non allungare le tue radici!
Si avvicina. Geme. Non singhiozzare in sogno, amico.
(García Lorca, 2019: 613)

Il cane assiro nominato nel titolo si presenta ululando, il verso dell'animale crea un'atmosfera lugubre. Rappresentato attraverso la metonimia della lingua viola vien accompagnato da delle "formiche di spavento" che creano la sensazione di avere una minaccia che incombe, aumentata dall'avvertimento che sta arrivando qualcosa, forse il cane, "verso la roccia". Il paesaggio che doveva riflettere l'anima dolente del poeta al termine della poesia sembra essere l'incubo del suo

amico, che in preda al terrore per il cane minaccioso singhiozza nel sogno. Ma l'amico non sta dormendo, è solo un'immaginazione, è probabile che il sonno a cui si riferisce il poeta sia quello eterno, quello della morte. Il simbolo del bambino inserito in una poesia che trasmette l'idea di qualcuno inquieto e impaurito sembra avere la stessa funzione che ha avuto in *Chiesa abbandonata* ovvero quella di incarnare un tempo della vita empito di libertà e serenità.

3.5 Bambini e malattia nel *Poeta a New York*

Il bambino Stanton

Do you like me?

- *Yes, and you?*

- *Yes, yes.*

(García Lorca, 2019: 597)

Il bambino Stanton è una poesia appartenente alla sezione *Nella capanna del farmer*, il protagonista è un ragazzino di dieci anni morto per la malaria. Il componimento viene anticipato da un breve dialogo nel quale due personaggi si scambiano parole d'amore, la dolcezza di questi tre versi traccia un tratto che contraddistingue l'intero componimento ovvero quello dell'affetto che prova l'io lirico nei confronti del bambino e che attenua la crudeltà della morte.

Quando resto solo
mi rimangono ancora i tuoi dieci anni,
i tre cavalli ciechi,
i tuoi quindici volti col volto sassata
e le piccole febbri gelate sopra le foglie del mais.
Stanton, figlio mio, Stanton.
(García Lorca, 2019: 597)

Il ricordo di Stanton riaffiora quando l'io lirico è solo, in questo modo cala l'immagine del bambino in una dimensione intima ed interiore. Lorca fa emergere scene di mestizia e spensieratezza con un velo di malinconia trasmessa attraverso l'espressione "mi rimangono ancora" come a dire che il legame con Stanton ha creato un vissuto talmente forte da rimanere nella memoria. Quello che resta sono piccoli abbozzi di cosa è stata la storia in cui è presente il bambino. I tre "cavalli ciechi" sono il segno di una vitalità malridotta e si lega alle "piccole febbri gelate" che evocano il tema della malattia. Le piante del mais, alle quali vengono associate le febbri, diventano un'identificazione col bimbo unendo la natura al concetto di infanzia. Non si sa quanto Lorca abbia conosciuto effettivamente Stanton: questo bambino sembra essere l'occasione per scrivere una poesia di compianto all'infanzia. L'impronta compassionevole della poesia è rivolta al bimbo e al concetto di

infanzia insieme, Stanton diventa quindi il simbolo di una pace violentata dagli eventi tragici della vita come può essere la malattia o la morte.

A mezzanotte il cancro usciva nei corridoi
e parlava con le lumache vuote dei documenti,
il vivissimo cancro pieno di nubi e termometri
col suo casto desiderio di mela perché lo becchino gli usignoli.
Nella casa dove c'è un cancro
si spezzano le bianche pareti nel delirio dell'astronomia
e nelle stalle più piccole e nelle croci dei boschi
(García Lorca, 2019: 597)

Il cancro che esce dai corridoi dà l'idea di qualcosa che si propaga dappertutto creando l'immagine di un'epidemia. Questa inquieta l'atmosfera di casa, il frantumarsi della serenità viene reso con l'espressione delle "bianche pareti nel delirio".

[...]
La mia agonia cercava il suo vestito
polverosa, morsicata dai cani,
e tu l'accompagnasti senza tremare
fino alla porta dell'acqua oscura.
O mio Stanton, idiota e bello fra i piccoli animali,
con tua madre fratturata dai fabbri dei villaggi,
con un fratello sotto gli archi,
un altro mangiato dai formicai,
e il cancro senza griglie che batte nelle case!
Ci sono balie che danno ai bambini
fiumi di muschio e amarezza
e le negre salgono in casa per offrire filtro di topo.
Perché è vero che la gente
vuole gettare le colombe nelle fogne
e io so ciò che attendono quelli che per strada
ci stringono improvvisamente i polpastrelli delle dita.
(García Lorca, 2019: 599)

Lorca enfatizza il dolore definendolo un'"agonia" alla ricerca di un qualcosa che sembra essersi deteriorato, simboleggiato dal vestito morsicato dai cani. Lorca allaccia il dolore dell'io lirico ad una sua nostalgia, già emersa in *Paesaggio di due tombe e un cane assiro* e in *La tua infanzia a Mentone*, ovvero il rimpianto dei momenti in cui a dominare non era la razionalità; infatti, di Stanton viene esaltata la sua ignoranza con le parole che lo descrivono idiota e bello in mezzo agli animali. Ma mentre il protagonista gioca in maniera spensierata con le colombe e gli usignoli non sembra curarsi della sofferenza che dilaga in casa sua. La madre di Stanton viene detta essere fratturata dai fabbri, che rimandano ad un ambiente di lavoro pesante che ricalca la faticosa giornata sui campi. La descrizione dello stato in cui versa la madre di Stanton viene esagerato per evidenziare l'estrema povertà dei poveri che vivono nella campagna di New York. La reazione dei contadini alla noncuranza che nutre la società si riflette nel comportamento delle balie che danno ai bambini "muschio e amarezza". Il muschio utilizzato anche in *Bimba annegata nel pozzo* è una

pianta che Lorca utilizza per evocare un'impressione di decadimento e di abbandono, il fatto che venga accostato all'amarezza fa pensare che le balie riempiano i bambini dello scoraggiamento che provano insieme alla gente del paese che "getta le colombe nelle fogne". Quest'ultima immagine dà l'idea che qualcosa di puro come può essere la colomba venga gettato tra i rifiuti, esprime quindi il concetto di disperazione in cui sono i contadini.

La tua ignoranza è un monte di leoni, Stanton.
Il giorno che il cancro ti bastonò
e ti sputò nel dormitorio dove morirono gli ospiti della
epidemia
e aprì la sua rosa spezzata di vetri secchi e docili mani
per spruzzare di fango le pupille di quelli che navigavano,
tu cercasti nell'erba la mia agonia,
la mia agonia con fiori di terrore,
mentre l'acre cancro muto che vuole dormire con te
polverizzava rossi paesaggi nelle lenzuola d'amarezza
e metteva sulle bare
ghiacciati alberelli di acido borico.
Stanton, va' al bosco con le tue arpe ebraiche,
va' a imparare parole celesti
che dormono, nei tronchi, in nuvole, in tartarughe,
nei cani addormentati, nel piombo, nel vento,
i gigli che non dormono, in acque che non copiano
perché tu impari, figlio, ciò che il tuo paese oblia.
(García Lorca, 2019: 599)

L'ignoranza come "monte di leoni" può essere interpretata come un elemento di speranza in mezzo crude realtà della malaria. Infatti, nei versi in cui viene descritto il momento in cui Stanton si ammala l'ingenuità paragonata ad un animale coraggioso sembra assumere il ruolo di qualcosa che infonde forza al bambino. La morte prende forma nell'immagine della rosa spezzata, si nota che, come era già accaduto per la *Romanza della luna*, *luna* a disperarsi, non è il bambino ma l'io lirico. Per dare corpo alla sofferenza della malattia Lorca descrive la sofferenza degli elementi naturali. Per esempio l' "agonia di fiori di terrore" che danno l'idea di una natura contraffatta. La malaria "polverizza i paesaggi" e in questo il poeta fa un'identificazione del bimbo alla natura. Infine, il suggerimento di andare nel bosco a "imparare parole celesti" sembra essere il suggerimento di rifugiarsi in mezzo ad un luogo non ancora contaminato dall'uomo, mentre la lezione del cielo è la lezione da parte di qualcosa che tipicamente rappresenta l'immensità, quindi, rimanda al concetto di libertà e ampiezza. In conclusione, in questa poesia si può notare come ritornano alcuni temi legati alla figura dei bambini, come l'identificazione tra il bambino e la natura e l'ignoranza come ingenuità che salva dalla consapevolezza della sofferenza.

Cimitero ebraico

I bambini di Cristo dormivano
e l'acqua era una colomba

e il legno un airone
e il piombo un colibrì
e le vive prigioni di fuoco
erano consolate dal salto dell'aragosta.
(García Lorca, 2019: 627)

La colomba è un simbolo cristiano, rappresenta lo spirito santo e nella Bibbia compare come portatrice di pace. In Lorca le colombe compaiono anche in mezzo al dolore, non sempre hanno un valore simbolico rilevante ma contribuiscono alla creazione di un'immagine metaforica. In questi primi versi di *Cimitero ebraico* è utilizzata come similitudine per descrivere l'acqua che bevono i bambini cristiani, serve a dare l'impressione che questi vivano in un contesto di serenità. Seguono infatti due versi che coincidono a due similitudini ciascuno che mettono insieme parole che evocano durezza a due uccelli. La prima similitudine paragona il legno all'airone e la seconda il piombo al colibrì. Questi versi sembra vogliano comunicare l'idea di qualcosa che dovrebbe essere duro ma allo stesso tempo libero, il concetto di libertà può essere associato agli uccelli. L'atto del vogare rimanda all'acqua ed essendo quest'ultima in Lorca spesso utilizzata come simbolo di prosperità, l'immagine del vogare può voler dire che i cristiani trascorrono la loro vita in serenità e fecondità.

I bambini di Cristo vogavano e gli ebrei riempivano i muri
con un solo cuore di colomba
per colui che tutti volevano sfuggire.
Le bambine di Cristo cantavano e le ebreie guardavano la
morte
con un solo occhio di fagiano,
invetrato dall'angoscia di un milione di paesaggi.
(García Lorca, 2019: 627)

Le bambine di Cristo cantano dipingendo un idillio di quiete, le ebreie invece guardano la morte provando angoscia. Il paragone suggerisce il tema dell'indifferenza da parte dei benestanti nei confronti dei ceti più bassi, un'indifferenza che viene trasmessa di padre in figlio andando aumentare la distanza tra le classi sociali. Quest'indifferenza come per *Bimba annegata in un pozzo*, si trasforma in disumanizzazione degli abitanti di New York. Gli effetti della corruzione degli animi ricadono soprattutto negli svantaggiati, nel *Re di Harlem* sono gli afroamericani nella sezione *Nella capanna del farmer* sono i contadini, in questo componimento sono gli ebrei. Queste tre comunità, differenti le une dalle altre, nelle poesie lorchie sono accomunate dal venire descritte in condizioni brutali. Se nel *Romancero gitano* la forza oppressiva veniva esercitata da parte di una comunità, quella spagnola, definita nel *Poeta a New York* non si può dire che il paragone che Lorca fa tra chi soffre e chi non soffre voglia mostrare un rapporto tra schiavo e padrone. L'indifferenza dei cristiani nella poesia *Cimitero ebraico* è la causa di un sistema economico sociale, è più grande di un gruppo di uomini.

I medici mettono sul nichel le forbici e i guanti di gomma
Quando i cadaveri sentono ai piedi
Il terribile chiarore d'un'altra luna sepolta.
Piccoli dolori illesi si avvicinano agli ospedali
E i morti si levano un abito di sangue tutti i giorni.
(García Lorca, 2019: 627)

L'idea di insalubrità viene resa dalla presenza inquietante dei medici che stanno curando dei morti. L'operazione sembra essere chirurgica per via delle forbici e i guanti di gomma. La scena si fa più terrificante quando si scopre che i cadaveri sono ancora in grado di avere delle reazioni agli stimoli, "sentono sotto i piedi il chiarore" di una "luna sepolta". La luna spesso è un significato di morte, il fatto che sia sepolta rimanda al tema del sepolcro che sta sotto la terra quindi sotto i piedi. Il tema della tomba comincia a chiarire il motivo del titolo della poesia, la presenza dei medici fa sembrare l'ambiente un ospedale ma si sta parlando di un cimitero. Lorca sovrappone malati e cadaveri per far passare l'immagine di uomini malati nello spirito, evocata dai "vestiti di sangue" che indossano ogni giorno e che sottolinea il loro essere assuefatti alla malattia. Vivono con la paura della morte che si esprime nell'immagine della luna sotto i piedi, e i "dolori illesi" danno la sensazione di piccole ferite create dall'abitudine. L'aggettivo illesi, infatti, rievoca l'idea di qualcosa che non si può percepire come possono essere piccole violenze alle quali si è soggetti abitualmente e che sono talmente piccole che non ce ne si rende conto intanto queste creano ferite.

L'ebreo strinse il cancello:
ma l'ebreo non era un porto
e le barche di neve che spiano
un uomo d'acqua che le affoghi,
le barche dei cimiteri
che a volte accecano i visitatori.

I bambini di Cristo dormivano
e l'ebreo occupò la lettiga
Tremila ebrei piangevano nello spavento delle gallerie
perché riunivano fra tutti con sforzo mezza colomba,
perché uno aveva la ruota di un orologio
e un altro una scarpa con bruchi parlanti
e un altro una pioggia notturna carica di catene
e un altro l'unghia di un usignolo che era vivo,
e perché la mezza colomba gemeva
spargendo sangue che non era suo.
(García Lorca, 2019: 629)

Il bambino di Cristo che dorme ribadisce l'agiatazza dei newyorkesi cristiani, mentre l'ebreo che stringe il cancello ricorda l'immagine di un prigioniero dietro alle sbarre che implora d'essere liberato. La prigione simbolica è il cimitero, dietro al quale tremila ebrei piangono offrendo una scena di disperazione ingrandita dalla litote "tremila ebrei piangevano". Il bambino in questa poesia prende una parte che non ha mai avuto nelle poesie analizzate in precedenza, funge da termine di

paragone tra benestanti e poveri mostrando l'iniquità tra classi sociali. L'immagine della colomba che compare sia nella descrizione della vita che conducono gli ebrei sia in quella dei cristiani, è esemplare del contrasto tra vita agiata e vita indigente. La colomba per i bambini cristiani è un simbolo che esprime il benessere di cui godono. La colomba associata agli ebrei è una "mezza colomba", in Lorca nella maggioranza dei casi in cui le colombe vengono rappresentate ferite o macchiate possono essere interpretate come un simbolo di pace violato. In questo componimento rendono anche l'idea di un contesto insalubre, marcato dalla presenza inquietante dei medici che curano i morti. I responsabili dello stato di disagio in cui versa la comunità ebrea non sono i ricchi, come per *Il bambino Stanton* e *Bimba annegata in un pozzo* a opprimere le vittime è l'indifferenza dell'uomo, in questo caso data dall'abitudine al benessere. I bambini ricchi non conosceranno mai il dolore, nella comodità del proprio benessere non vedono mai l'ebreo sofferente e questo basta a condannarlo per sempre.

Bibliografia

- AGAMBEN, GIORGIO (1978): *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*, Torino: Einaudi
- ALVAR, CARLOS; MAINER, JOSÉ-CARLOS; NAVARRO, ROSA (1997): *Storia della letteratura spagnola. L'età contemporanea*, Torino: Einaudi,
- ANDERSON, REED (1982): "The idea of tragedy in García Lorca's *Yerma*, in *Hispanófila*, n. 74, pp. 41-60
- ANONIMO (1883): *L'arcangelo San Raffaello proposto a modello dei regolatori della Pia Opera che ha per istituto d'instillar il timor di Dio ad alcuni Fanciulli che vengon alla loro cura in particolare affidati*, Brescia: Pio istituto di S. Barnaba
- BODINI, VITTORIO (1963): *I poeti surrealisti spagnoli. Saggio introduttivo e antologia*, Torino: Einaudi
- BOSCH, RAFAEL (1964): "El choque de imágenes como principio creador de García Lorca", in *Revista Hispánica Moderna*, n. 1, pp. 35-44
- CARAVAGGI, GIOVANNI (1980): *Invito alla lettura di García Lorca*, Milano: Mursia
- CONLEY, KATHARINE (2006): "Surrealism and Outsider Art. From the Automatic Message to André Breton's Collection", in *Yale French Studies*, n. 109, pp. 129-143
- CORREA, GUSTAVO (1957): "El simbolo de la luna en la poesía de Federico García Lorca", in *PMLA*, v. 72, n. 5, pp. 1060-1084
- DALÍ, SALVADOR (1935): "El surrealismo", in *Revista Hispánica Moderna*, n. 3, pp. 233-234
- DE MARIA, LUCIANO (1975): "Futurismo, Dadà, Surrealismo", in *Lettere Italiane*, vol. 27, n. 4, pp. 381-395
- DE MICHELI, MARIO (1988): *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Milano: Feltrinelli, pp. 299-300

- DESIDERI, FABRIZIO (2015): *Forme dell'estetica. Dall'esperienza del bello al problema dell'arte*, Bari: Laterza
- DURÁN, MANUEL (1986): "Lorca y las vanguardias", in *Hispania*, v. 69, n. 4, pp. 764-770
- FERREREYRA, MARTA MAGDALENA (1996): "El debate crítico en torno a la problemática del surrealismo español", in *Hispanic Journal*, v. 17, n. 1, pp. 141-149
- FINARDI, LUCIANA ELENA (1999): *I santi di Federico. Agiografia romano andalusa di Garcia Lorca*, Bologna: Il capitello del sole
- GARCÍA LORCA, FEDERICO (2004): "Juego y Teoria del duende", in *Revista Litoral*, n. 238, pp. 150-157
- GARCÍA LORCA, FEDERICO (2012): *Romancero gitano*, Firenze: Passigli Editori
- GARCÍA LORCA, FEDERICO (2017): *Palabra de Lorca. Declaraciones y entrevistas completas*, Barcellona / Messico / Buenos Aires / New York : Malpasso, versione kindle
- GARCÍA LORCA, FEDERICO (2019): *Tutte le poesie*, Milano: Garzanti
- HARRETCHE, ESTELA (1987): "Una cuestión debatida. El surrealismo del Lorca", in *Revista Litoral. Surrealismo. El ojo soluble*, n. 174/176, pp. 259-267
- HOBSON MATTHEWS, JOHN (1975): "The Manifesto of Surrealism", in *Twentieth Century Literature. Essays on Surrealism*, v. 21, n. 1, pp. 1-9
- KRISTIENSEN, DONNA MARIE (1968): "What is Dada?", in *Educational Theatre Journal*, v. 20, n. 3, pp. 457-462
- MENARINI, PIERO (1975): *Poeta en Nueva York di Federico García Lorca*, Firenze: La nuova Italia
- MORELLI, GABRIELE (1998): *Trent'anni di avanguardia spagnola. Da Ramón Gómez de la Serna a Juan-Eduardo Cirlot*, Milano: Edizioni Jaca Book
- MORENO CABALLUD, LUIS (2010): "Las relaciones interartísticas de vanguardia ante lo político. Un estudio sobre *La Gaceta Litteraria*" (1927-1932)", in *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 34, n. 3, pp. 429-449

- NAVAS OCAÑA, ISABEL (2010): “El origen de un tópico literario. Tradición y vanguardia en la generación del 27”, in *Revista Chilena de Literatura*, n. 76, pp. 237-256
- ORTEGA Y GASSET, JOSÉ (1998): *La disumanizzazione dell'arte. Saggio introduttivo di Luis de Llera*, Roma: Settimo sigillo
- PATRIZI, GIORGIO (2009): “Parola e immagine. Le ragioni e le origini delle avanguardie novecentesche”, in *Italianistica. Rivista di letteratura italiana*, vol. 38, no. 3, pp. 31-39
- PAZ MORENO, MARÍA (2006): “The intertwined voices of Langston Hughes and Federico García Lorca”, in *The Langston Hughes Review*, v. 20, pp. 17-33
- PETRELLI, MICLA (2009): “L'arte pura in tutte le lingue del mondo. Luis Cernuda”, in *Confluenze*, v. 1, n. 2, pp. 16-31
- PHILLIPS, ALLEN WHITWARSH (1958): “Sobre la poética de García Lorca”, in *Revista Hispánica Moderna*, n. 1, pp. 36-48
- RIVERA DE VENTOSA, ENRIQUE (1972) : “Henry Bergson y M. de Unamuno. Dos filósofos de la vida”, in *Catedra Miguel de Unamuno. Cuadernos*, v. 22, pp. 99-125
- SALGADO, MARÍA (2009): “Del Modernismo y sus puntas de lanza en el transatlantismo hispano. Rubén Darío y Juan Ramón Jiménez”, in *Hispania*, v. 92, n. 3, pp. 439-448
- SEMERIA, GIOVANNI (1917): “Natura e genesi della metafisica del Bergson”, in *Rivista di Filosofia Neo-Scolastica*, v. 9, n. 1, pp. 97-102
- SILVER, PHILIP (1971) : “La estética de Ortega y la generación de 1927”, in *Nueva Revista de Filología Hispánica*, t. 20, n. 2, pp. 361-380
- SZERTICS JOSEPH (1969): “Federico García Lorca y el *Romancero viejo*. Los tiempos verbales y su alternancia”, in *MLN*, v. 84, n. 2, , pp. 269-285
- TERROSI, ROBERTO (2009): “Futurismo e postumano”, in *Annali d'Italianistica*, v. 27, pp. 263-273
- TREZISE-JENNY, LAURENT-THOMAS (1989): “From Breton to Dalí. The Adventures of Automatism”, in *October*, v. 51, pp. 105-114
- V. A. (1996): www.treccani.it [22.10.2022]
- V. A. (2016): www.editorialrenacimiento.com [20.10.2022]

- VENTURE YOUNG, ANN (1974): “La *pena* as the protagonist of García Lorca’s *Romancero gitano*”, in *CLA Journal*, n. 3, v.17, pp. 407-416
- ZINI ANTUNES, LETIZIA (1982): “Técnica e mito no Futurismo Italiano”, in *Revista de Letras*, v. 22, pp. 43-51