



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

**SPAZI LISCI E STRIATI:
TRASGRESSIVITÀ E FRONTIERA NEL
POETA A NEW YORK DI LORCA**

Relatore
Prof./ssa Giada Peterle

Laureando
Gabriele Ferrais
n° matr.1203677 / LT

Anno Accademico 2023 / 2024

INDICE

Introduzione

1. Spazi eterogenei: New York negli anni Venti

- 1.1 “Spazi lisci” e “spazi striati”: il pensiero di Gilles Deleuze e Félix Guattari
- 1.2 “Trasgressività” e “frontiera”: il caos come fonte di creazione
- 1.3 La New York di Federico Garcia Lorca: tra denaro e disumanizzazione

2. Il Poeta a New York: la rivincita della natura sul grattacielo

- 2.1 Contestualizzazione e analisi
- 2.2 La lotta tra Harlem e Manhattan: *Norma e paradiso dei neri, Il Re di Harlem*
- 2.3 La morte della speranza: *Danza della morte, Città insonne, L'aurora*
- 2.4 Il ritorno in città: *New York ufficio e denuncia*

Conclusione

Bibliografia

INTRODUZIONE

La presente dissertazione *Spazi lisci e striati: trasgressività e frontiera nel Poeta a New York* di Lorca cerca di mettere a fuoco in modo particolare il ruolo che lo spazio ricopre all'interno della raccolta. Ne scaturirà un procedimento complesso poiché, come sarà ben presente al lettore di Lorca, talvolta le immagini citate dal poeta fungono da simbolo piuttosto che da contesto spaziale vero e proprio. Nonostante questa complicità non trascurabile è evidente che l'analisi a cui è stata sottoposta l'opera ha arricchito in maniera significativa l'interpretazione possibile di testi che possono apparire labirintici ad una prima lettura. Le "lenti di ingrandimento" che sono state utilizzate, come le categorie di spazi lisci e striati, risultano utili per orientarsi in una lettura a tratti oscura.

La tesi è organizzata in due diversi capitoli: la prima parte si concentrerà sull'approccio geocritico della ricerca con un approfondimento sul mutamento che la percezione dello spazio ha subito nel corso dei secoli e dei già citati spazi di Deleuze e Guattari; successivamente verrà trattato il tema della trasgressività, in relazione all'attraversamento di un dato confine, con un focus importante sull'opera di Gloria Anzaldù, *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*; infine verrà studiata la realtà storica ed economica della New York che Lorca affronta con il suo viaggio e la situazione socio-economica del fenomeno del Crollo della Borsa tramite il pensiero di John Kenneth Galbraith.

Il secondo capitolo tratta invece l'analisi vera e propria dei componimenti del *Poeta* in relazione ai concetti riportati nella prima parte. In totale verranno analizzati cinque componimenti, suddivisi in base alle varie sezioni a cui appartengono. La scelta di trattare i vari componimenti in maniera separata è sostenuta da varie cause: prima fra tutte il fatto che, come verrà evidenziato nell'introduzione alle varie sezioni, la successione di tali non segue una progressione cronologica (anche se questo molto spesso è dimenticato dalla critica) ma una logica poetica senza la quale l'opera perde di significato. Questo lungo processo di consapevolezza nei confronti della città del poeta risulta particolarmente sottile da percepire e, di conseguenza, una netta separazione tra i componimenti della seconda sezione, all'interno della quale Lorca fugge dal confronto vero e proprio con la metropoli, e la sua lotta vera e propria, che inizia con la terza parte della raccolta, è stata ritenuta fondamentale per la comprensione della raccolta. Oltre a ciò, va evidenziato che il processo di maturazione del poeta avviene per gradini ben visibili nella suddivisione dell'opera: inizialmente il rifiuto e la fuga dalla città, poi la conoscenza del popolo nero, che rappresenta il lavoro preliminare per lo sviluppo del discorso sul modello statunitense di città della terza sezione, culminante nella settima e poi nell'ottava, con la vera e propria denuncia del sistema.

In secondo luogo, l'analisi singola dei vari testi appare essenziale poiché questa non concede spazio a generalizzazioni in cui è facile cadere trattando un'opera poetica fondata in gran parte sulla

narrazione e, di conseguenza, sulla logica interna ai singoli testi. Infine, a causa proprio della struttura narrativa di questa scrittura, è strettamente necessario inserire i luoghi analizzati nel contesto in cui sono immersi per comprenderne a pieno il significato. Questo concetto particolarmente complesso parrà più limpido una volta affrontata la lettura dei testi: paradigmatico in questo senso è il fiume presente in *New York ufficio e denuncia*, che nelle sue numerose ricorrenze richiama talvolta il significato di elemento naturale deturpato dall'inquinamento, talvolta simboleggia il sangue ribollente che profetizza la rivolta del popolo oppresso.

1. SPAZI ETEROGENEI: NEW YORK NEGLI ANNI VENTI

1.1 “Spazi lisci” e “spazi striati”: il pensiero di Gilles Deleuze e Félix Guattari

Lo “spazio” è un concetto che nel corso dei secoli ha avuto interpretazioni, applicazioni e stravolgimenti molto rilevanti. Prendendo in considerazione in primo luogo i tempi antichi, si può affermare che lo spazio è stato al centro del dibattito dei più grandi pensatori: un esempio sono gli studi di Euclide risalenti al III sec a.C. La geometria euclidea è stata fino al Novecento lo strumento naturale per modellizzare lo spazio della fisica classica, tuttavia, questa stabilità inoppugnabile è andata in frantumi con la rivoluzione einsteiniana, travolgendo i dettami di tale fisica e approdando alla fisica moderna. Forse però lo spazio non è divenuto relativo, volatile tutto in un sol colpo, fin dai primi secoli Avanti Cristo è stato affetto da diverse simbologie. In origine, infatti, il favoloso dominava di gran lunga sul familiare. I territori inesplorati ed i loro vuoti vennero, prima di tutto, colmati tramite il racconto. Attraverso tale, i mostruosi spazi sconosciuti vennero resi più rassicuranti. *L’Odissea*, le *Argonautiche* e molta letteratura greca si sono disinteressate del referente per lasciare libero corso al racconto, il paesaggio in questi casi era frutto della mera creazione poetica. La cosmografia delle origini non si pone quindi l’obiettivo di essere una mappa mimetica del reale ma dispone i siti secondo l’ordine della frase. Paradigmatiche in questo senso sono le *Argonautiche*, ritenute “un’immensa impresa di edificazione geografica.”¹

Nel medioevo “ogni movimento dello spazio geografico è dotato di un significato tanto religioso quanto morale”². Lo spazio è esclusivamente un pretesto per il simbolo e la liturgia, è riflesso della Creazione, non è altro che il frutto di una speculazione che riflette il nostro immaginario, un immaginario che però in nessun caso si può separare dal reale.

Dal momento che tutte le cose sono create da Dio, esse fanno tutte parte della stessa realtà trascendentale, eliminando così sul nascere ogni possibile frattura tra il reale e la finzione, tra l’affermazione del verosimile e la supposizione dell’inverosimile.³

¹ Allegorie metropolitane, P. 114

² Lotman, Jurij Mihajlovič. *La semiosfera. L’asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*. 1966. Trad. it. A cura di Simonetta Salvestroni. Venezia. Marsilio. 1985. P. 90.

³ Westphal, Bertrand. *Geocritica - Reale Finzione Spazio*. Roma. Armando. 2009. Traduzione di Lorenzo Flabbi. A cura di Marina Guglielmi. P. 7.

Questo rapporto così dibattuto tra reale e finzione sarà centrale negli studi geografici del Novecento ed interessa sia l'opera poetica di Federico Garcia Lorca in primo piano che l'analisi del crollo di Wall Street.

Approdando nel Rinascimento si riconosce un punto di cesura: in *Estetica e Romanzo*, Michail Bachtin parla di un cambiamento d'assetto dalla verticalità all'orizzontalità dell'asse temporale.⁴ Questo però non implicò necessariamente una consustanziale trasposizione verticale anche dello spazio che, infatti, con l'introduzione della prospettiva, andava nell'asse opposto. Il mutamento di direzione si sta prolungando nel corso dei secoli, fino ai giorni nostri. Lo spazio-tempo con il passare degli anni ha infatti perso i suoi punti di riferimento fino a giungere al pensiero post-moderno, che cerca di sfuggire alle definizioni ma non può separarsi dalla tolleranza nei confronti del relativismo e da un certo feticismo per l'idea di disordine, caos e labirinto.⁵

Non si può parlare di spazio senza accennare alla sua coordinata temporale. Anch'essa, infatti, è stata fondamentale nel corso della storia. Per Eraclito (Efeso, 535 a.C. – 475 a.C.) tutte le cose divengono, scorrono, mentre sono categorizzate nello spazio e nel tempo. Il filosofo sottolinea la transitorietà dell'esistenza, l'impermanenza di tutto ciò che è e che ben presto non sarà più, tutto infatti è soggetto all'imperturbabile mutamento continuo. Fino all'Ottocento la metafora principale per la visualizzazione del tempo è stata quella del fiume, ed il positivismo accoglie questa immagine che in sé stessa alimenta la mentalità della rivoluzione industriale. Nella nozione di tempo si credeva fosse contenuta quella di progresso. Quest'idea semplicistica non poteva che essere eradicata dal mondo nel peggiore dei modi, ossia con la guerra, più precisamente la Seconda guerra mondiale; scrive a proposito Mauro Pala:

Verso la metà del 1945, all'epoca dei primi disastrosi bilanci bellici, era ancora ammissibile, o anche solo ipotizzabile, sovrapporre fino a confonderle l'una nell'altra la nozione di progressione cronologica e quella di progresso dell'umanità? Se il fiume dello scorrere progressivo e progressista portava ad Auschwitz, a Mauthausen, a Struthof, a Jasenovac, a tutti i luoghi dell'abominio che hanno macchiato la carta d'Europa, se quello stesso fiume conduceva a Hiroshima, o a Nagasaki, o a Dresda, dove le bombe avevano trasformato intere città in paesaggi lunari, allora quel fiume andava in qualche modo arginato, o addirittura sbarrato, interrotto.⁶

⁴ Bachtin, Michail. *Estetica e romanzo*. [1975]. Trad. It. Torino. Einaudi. 1979. P. 353.

⁵ J. Dear, Michael. Flusty Steven. *The Spaces of Postmodernity. Readings in Human Geography*. Oxford. Malden MA. Blackwell. 2002. P. XI.

⁶ Westphal, Bertrand. *Geocritica - Reale Finzione Spazio*. Roma. Armando. 2009. Traduzione di Lorenzo Flabbi. A cura di Marina Guglielmi. P. 20.

Nel dopoguerra si entrò necessariamente in un periodo di crisi dello spazio-tempo, che portò a delle definizioni di queste coordinate che le accomunavano al frammento, alla scheggia, ad un forte senso di rottura.

L'approccio geocritico che si adotterà in questa tesi è un metodo di analisi letteraria e assieme una teoria della letteratura che si concentra sullo studio dello spazio geografico. Il termine francese "géocritique" ha cominciato a diffondersi in seguito agli studi di Bertrand Westphal e al lavoro di ricerca da lui diretto all'Università di Limoges e svolto da un'équipe interdisciplinare di letterati, urbanisti, geografi e sociologi.⁷ La teoria geocritica si fonda su alcune premesse: in primo luogo, tempo e spazio investono un piano comune, sotteso ad una logica in cui il frammento non è più orientato in funzione di un insieme coerente. Questa cosiddetta isotropia (propria di uno spazio in cui movimenti e tensioni non possono essere assoggettati ad una gerarchia) ha caratterizzato la temporalità postmoderna per poi estendersi alla rappresentazione dello spazio. In secondo luogo, nella geocritica, tutte le rappresentazioni spaziali sono prese in considerazione in riferimento ad un inteso reale che subisce però un indebolimento ontologico.⁸ Date queste premesse si può inferire che, quando si utilizza questo approccio critico, lo spazio potrà essere percepito solo nella sua eterogeneità, contrapponendosi fermamente alle definizioni euclidee.

Negli anni Ottanta Gilles Deleuze e Félix Guattari operano una distinzione tra spazio liscio e striato: lo spazio striato è lo spazio sedentario, istituito dall'apparato di Stato. Lo spazio liscio invece viene definito come spazio nomade dove si sviluppa la cosiddetta macchina da guerra.⁹

“Macchina da guerra” può essere una struttura fisica, un'invenzione tecnologica, un circuito commerciale, un'opera d'arte, tutto ciò che allestisce uno spazio plastico e metamorfico dentro il quale è impossibile codificare i rapporti una volta per tutte.¹⁰

Il concetto di macchina da guerra ritornerà verrà durante l'analisi delle poesie, riguardo la questione dello spazio, i due filosofi cercano di scappare da catalogazioni troppo stringenti:

Altre volte ancora dobbiamo ricordare che i due spazi esistono in realtà solamente per i loro incroci reciproci: lo spazio liscio non cessa di essere tradotto, intersecato in uno spazio striato; lo spazio striato è costantemente trasferito, restituito a uno spazio liscio. Vi è dunque un insieme di problemi simultanei:

⁷ Ivi. P. 157.

⁸ Ivi. P. 57.

⁹ Deleuze, Gilles. Guattari, Félix. *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*. [1980]. Les Éditions de Minuit. Paris. 2017. Orthotes. Napoli-Salerno. Trad. dal francese di Giorgio Passerone. P. 649.

¹⁰ Tuppini, Tommaso. *La caduta: fascismo e macchina da guerra*. 2019. Orthotes Editrice.

le opposizioni semplici fra i due spazi, le differenze complesse, gli incroci di fatto e i passaggi dall'uno all'altro, le ragioni dell'incrocio che non sono assolutamente simmetriche e che implicano ora un passaggio dal liscio allo striato, ora dallo striato al liscio, attraverso movimenti completamente diversi.¹¹

Deleuze e Guattari propongono una serie di modelli per rendere più tangibili queste categorie di spazi.

Il primo è il modello tecnologico: inizialmente questo modello va a definire lo spazio striato, paragonandolo ad un tessuto come un insieme di intrecci fra elementi verticali e orizzontali. Tali elementi sono diversi perché alcuni fissi, altri mobili. Questo tessuto ha sempre un dritto ed un rovescio e viene definito come necessariamente limitato. Ad opporsi c'è il feltro, che si propone come un groviglio di fibre, un sistema non omogeneo ma liscio che si oppone in tutte le sue caratteristiche al tessuto striato. Nonostante questo, i due tessuti non possono che essere affetti da numerose mescolanze ed intrecci.¹²

Il secondo modello affrontato è quello musicale: Pierre Boulez è stato il primo a sviluppare opposizioni e correlazioni tra spazio liscio e striato inserendoli nel campo musicale. Lo striato intreccia i fissi e le variabili, ordina e organizza le linee melodiche orizzontali e i piani armonici verticali mentre il liscio è la variazione continua, la mescolanza di armonia e melodia che libera valori propriamente ritmici, è il puro tracciato di una diagonale. Anche in questo caso però è sempre presente una comunicazione tra queste due specie di spazi. La musica, infatti, non può che essere il risultato della somma di liscio e striato, di spartito e melodia.¹³

Il terzo modello è quello marittimo. All'interno di questo capitolo Deleuze e Guattari forniscono delle indicazioni più chiare riguardo la concezione di queste categorie; prima di tutto espongono come in entrambe siano presenti punti, linee e superfici. La differenza però sta nella gerarchia di queste figure: negli spazi striati infatti i tragitti sono subordinati ai punti mentre nei lisci accade il contrario. Nello spazio liscio, appunto, la linea diventa vettore e lo spazio viene occupato da eventi, affetti, intensità non sottomesse alla logica dell'insieme, mentre lo spazio striato è occupato da mere misure e proprietà, prive di una direzionalità propria. Esempi chiari di spazi lisci sono il deserto, la steppa; lo spazio striato è invece il cielo come misura. È a questo punto del discorso che compare il mare, lo spazio liscio per eccellenza, e tuttavia quello che più di tutti si trova a confronto con le esigenze di una striatura sempre più rigida, dovuta alla necessità di punti di riferimento nella navigazione d'altura. Nuovamente si arriva all'intreccio, alla sfumatura, dalla navigazione nomade alla striatura delle longitudini, alla lunga storia della navigazione astronomica. Si può affermare con certezza che il mare

¹¹ Deleuze, Gilles. Guattari, Félix. *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*. [1980]. Les Éditions de Minuit. Paris. 2017. Orthotes. Napoli-Salerno. Trad. dal francese di Giorgio Passerone. P. 650.

¹² Ivi. Pp. 650-651.

¹³ Ivi. 653.

sia stato non solo l'archetipo di tutti gli spazi lisci ma anche il primo a subire le striature dell'uomo. Da questo ragionamento si arriva all'opposizione fra lo spazio liscio del *nomos* del contadino allo spazio striato per eccellenza, quello della *polis*; quindi, anche la terra stessa è un luogo di conflitto e intersezione fra le diverse tipologie di spazio. E come il mare si lascia facilmente striare così la città può essere ciò che riproduce lo spazio liscio al di fuori di sé, ma anche al suo interno. Risulta evidente che anche in questo contesto non possano mancare le mescolanze. Nell'ambito spaziale, infatti, limitarsi ad una versione manichea che identifica la città con il male e lo spazio incontaminato con il bene sarebbe una semplificazione non da poco. Parlando del jazz, Deleuze e Guattari, hanno sostenuto che:

Una passeggiata di Miller a Clichy o a Brooklyn è un percorso nomade in spazio liscio, fa in modo che la città secerna differenziali di velocità, ritardi e accelerazioni, cambiamenti di orientamento, variazioni continue, tutto un patchwork...¹⁴

Anche in Lorca è lampante che una connotazione della città strettamente striata sia una visione parziale del suo pensiero. Risulterà, dall'analisi dei componenti della terza sezione del *Poeta a New York*, che la sua percezione del quartiere di Harlem, come altri spazi della sua poesia, richiamino a spazialità ed a significati tutt'altro che rigidi. Si arriva alla percezione che proprio in tali spazi Lorca riesca a ritrovare il "duende andaluso" che sta al centro della sua concezione artistica. In questo passaggio della poesia *Il re di Harlem*¹⁵ il quartiere viene descritto nella sua ambivalenza che non può essere contenuta dentro una ferrea categoria di liscio o striato:

Ah! Harlem travestita! / Ah! Harlem minacciata da una folla di vestiti senza testa! / Mi giunge il tuo rumore, / mi giunge il tuo rumore attraverso tronchi e ascensori, / attraverso lastre grigie / dove galleggiano le tue automobili coperte di denti, / attraverso cavalli morti e delitti minuscoli, / attraverso il tuo grande re disperato / con la barba che arriva al mare.¹⁶

Lo stesso poeta precisa, in un'intervista rilasciata nel 1933, che "la parte selvaggia di New York non è Harlem, è Wall Street."

L'analisi di Deleuze e Guattari prosegue con il modello fisico, che tratta gli spazi del mondo reale. In essi la striatura si omogenizza in modo direttamente proporzionale alla regolarità e alla quantità di incroci; di conseguenza l'omogeneità sembra essere il carattere di una striatura estrema più che di

¹⁴ Ivi. 704.

¹⁵ Lorca, Federico Garcia. *Poesie, traduzione di Carlo Bo*. Garzanti. 1976. P. 555.

¹⁶ Ivi. P. 561. Vv. 112-120.

uno spazio liscio. Il liscio, infatti, in ogni modello ci è parso nascere da un'eterogeneità di base. I due filosofi attribuiscono al lavoro un ruolo centrale nella dialettica spaziale:¹⁷

il lavoro effettua un'operazione generalizzata di striatura dello spazio-tempo, un assoggettamento dell'azione libera, un annullamento degli spazi lisci, che trova la sua origine e il suo mezzo nell'impresa essenziale dello Stato, nella sua conquista della macchina da guerra.¹⁸

La macchina, infatti, non dovrebbe essere appannaggio dello Stato, dello striato, ma del nomade, del liscio e proprio per questo va conquistata tramite il lavoro. Karl Heinrich Marx esprime il concetto secondo il quale la macchina stessa diventa generatrice di plusvalore e la circolazione del capitale rimette in causa la distinzione tra capitale variabile e costante. In queste condizioni ogni lavoro è pluslavoro.¹⁹ Tale, assieme all'organizzazione capitalistica, passa sempre meno per la striatura di spazio-tempo corrispondente al concetto fisico-sociale di lavoro. Il capitalismo ha saputo portare la striatura ad un punto di perfezione ineguagliato al di fuori della quale il capitale che circola riesce a ricreare uno spazio liscio in cui si gioca il destino degli uomini. Le multinazionali, infatti, vanno a costruire una specie di spazio liscio deterritorializzato in cui i punti di occupazione diventano indipendenti dalle vie della striatura. Grazie a questo processo si è arrivati a distinguere il capitale liscio dal capitale striato. Questa distinzione tra categorie si ritrova anche nelle parole di Lorca, in *Danza della morte*²⁰ si legge: “il mascherone ballerà fra colonne di sangue e numeri, / fra uragani d'oro e gemiti di operai fermi”²¹. Risulta chiara la distinzione fra le “colonne di numeri”, che richiamano ad un ordine, ad un capitale striato e gli “uragani d'oro”, concernenti il caos, la distruzione che la moneta porta, concernente però il liscio. In *L'aurora*²² si legge: “A volte le monete in sciame furiosi / trapassano e divorano bambini abbandonati”²³. Ancora una volta il capitale è strettamente correlato ad un'idea di disordine, in questo caso animale, per di più correlato allo spazio liscio del cielo. Pochi versi dopo si legge: “nel fango di numeri e leggi”, in questo caso il capitale è accostato ad un'idea di ordine, di sistema regolato, e quindi striato.

Questo discorso ci riporta ad un'altra tipologia di modello, ossia quello matematico. All'interno di questo modello Deleuze e Guattari espongono come lo spazio liscio sia una molteplicità non metrica,

¹⁷ Deleuze, Gilles. Guattari, Félix. *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*. [1980]. Les Éditions de Minuit. Paris. 2017. Orthotes. Napoli-Salerno. Trad. dal francese di Giorgio Passerone. P. 666.

¹⁸ Ivi. 669.

¹⁹ Ivi. 671.

²⁰ Lorca, Federico Garcia. *Poesie, traduzione di Carlo Bo*. Garzanti. 1976. P. 565.

²¹ Ivi. P. 569. Vv. 45-46.

²² Ivi. P. 589.

²³ Ivi. P. 589. Vv. 11-12.

acentrata, direzionale; mentre quello striato sia caratterizzato da grandezze che si possono esprimere solo rinviando ai numeri.²⁴

In ultima istanza viene trattato il modello estetico. In esso lo spazio liscio viene definito in una variazione continua dei suoi orientamenti, riferimenti e raccordi. In questi spazi si sfugge a punti di riferimento e diventa difficile orientarsi, basti pensare al deserto o alla steppa. Lo spazio striato, al contrario, è definito proprio sulla stabilità dell'orientamento e sulla presenza di una prospettiva centrale. La conclusione del ragionamento dei filosofi tratta proprio del valore della città nel condizionare e produrre spazio al di fuori di sé.

Anche la città più striata secerne spazi lisci (...) A volte bastano dei movimenti, di velocità o di lentezza, per rifare uno spazio liscio. Certo, gli spazi lisci non sono in sé stessi liberatori. Ma in essi la lotta cambia, si sposta e la vita ricostituisce le sue poste in gioco, affronta nuovi ostacoli, investe nuove andature, modifica gli avversari. Non credere mai che uno spazio liscio sia sufficiente per salvarci.²⁵

1.2 Trasgressività e frontiera: il caos come fonte di creazione

Trasgredire deriva dal latino *transgredi*, che in origine si riferiva allo spazio. Per i romani la trasgressione era oltrepassare un confine, era quindi un concetto fondamentale per un popolo fondato sull'arte della guerra. Si poteva oltrepassare un *limes* (linea di confine), ma anche un *limen* (la frontiera tra uno stato di cose riconosciuto e uno sconosciuto). Si può quindi dedurre che la trasgressione, fin dai tempi dei romani, nasceva dall'opposizione tra uno spazio civilizzato e uno abbandonato a sé stesso. Essa, quindi, presuppone uno spazio fortemente striato e una volontà di penetrare altrove. Importante è saper però distinguere fra soglia e confine: “la soglia è una zona (Schwelle) e nella parola schellen (gonfiarsi) sono compresi mutamenti, passaggi, maree, significati che l'etimologia non deve lasciarsi sfuggire.”²⁶ Alla nozione di confine tende a subentrare (o a mescolarsi) quella di soglia: “zona di passaggio fisico e mentale sulla quale si trattengono immigrati e marginali, nella quale si definisce pluralmente l'identità.”²⁷ Quella di soglia è una definizione che più si addice alla città, risultando meno schematica e più rispettosa della complessità di questo luogo. Nella modernità quando si trasgredisce si viola un limite morale, non fisico. Ci sono diversi codici che regolamentano i limiti; importante è l'intersezione, ossia la zona in cui si muovono gli attori

²⁴ Deleuze, Gilles. Guattari, Félix. *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*. [1980]. Les Éditions de Minuit. Paris. 2017. Orthotes. Napoli-Salerno. Trad. dal francese di Giorgio Passerone. P. 660.

²⁵ Ivi. 682.

²⁶ Benjamin, Walter. *Parigi capitale del XIX secolo*. Torino. 1986, p. 1053.

²⁷ Illuminati, Augusto. *La città e il desiderio*. Roma. 1992. P. 55.

sociali, disciplinata da regole esplicite che presuppongono un ritmo condiviso. Tuttavia, la storia insegna che la trasgressione è inevitabile e spesso si trasforma in guerra, intrusione. Essa avviene quando si disegna un'alternativa alla linea dritta del tempo, che impone l'eterogeneo. Il mondo è sempre stato diviso fra temporalità diverse, l'ampiezza della forbice sociale fra paesi evoluti e paesi in via di sviluppo ne è un chiaro esempio. La trasgressione è stata affrontata nel corso della storia tramite l'utilizzo di rituali che consentano l'attraversamento di una soglia, il compito del codice dell'ospitalità diventa quello di evitare la confusione fra lo statuto di *ospite* e di *nemico*. Il suo scopo era fondamentalmente evitare che la trasgressione si trasformasse, o fosse percepita, come aggressione. Tuttavia, la trasgressione è un concetto che investe talmente tanti ambiti e lavora su scale tanto diverse che risulta impossibile anestetizzarla completamente.²⁸ Essa è coestensiva alla mobilità e ragionando in questo senso si può definire tranquillamente consustanziale allo spazio, tantopiù in ciò che Marshall McLuhan definisce villaggio globale. Nel passaggio dall'era meccanica a quella elettrica egli ha analizzato gli effetti di ciascuna tecnologia sui cambiamenti del modo di vivere dell'uomo. Tale locuzione si applica sia per definire che il gigantesco globo si sia ridotto ad un ambito facilmente esplorabile al pari di un villaggio, sia che (almeno per la comunicazione) ciascun villaggio che lo compone abbia oggi abbattuto i suoi confini non più terminandosi, e dunque coincidendo con il globo.²⁹

La trasgressività non può che riguardare ogni letteratura che tratti il discorso delle minoranze (etniche, sessuali, religiose) costrette a trasgredire per avere accesso alla parola. Gloria Anzaldù nella sua opera tratta queste tematiche in maniera approfondita e personale:

le frontiere sono innalzate per definire i luoghi sicuri e quelli insicuri, per separare noi da loro. Una frontiera è una linea divisoria, una striscia sottile lungo un margine ripido (...) I gringos del Sudovest degli Stati Uniti considerano gli abitanti delle Terre di confine trasgressori, alieni. Non entrate, chi sconfinerà sarà violentato, mutilato, strangolato, soffocato, fucilato. Gli unici "abitanti legittimi" sono i potenti, i bianchi e quanti si schierano dalla parte dei bianchi. La tensione attanaglia gli abitanti delle terre di confine come un virus. Qui regnano l'ambivalenza e l'inquietudine e la morte non è straniera.³⁰

La trasgressione non può essere completamente regolamentata e i rituali creati possono essere facilmente sostituiti dalla sorda violenza. Questo passaggio alla fisicità dello scontro viene presto

²⁸ Westphal, Bertrand. *Geocritica - Reale Finzione Spazio*. Roma. Armando. 2009. Traduzione di Lorenzo Flabbi. A cura di Marina Guglielmi. P. 66.

²⁹ McLuhan, Marshall. *Understanding Media: The Extensions of Man*. Mit Press Ltd. 1994. P. 43.

³⁰ Anzaldù, Gloria. *Borderlands- La Frontiera. The New Metiza* [1987]. San Francisco. Aunt Lute Books. 1999. Trad. It. *Terre di confine-La frontiera*. A cura di Paola Zaccaria. Bari. Palomar. 2000. P. 72.

analizzato da Anzaldù: la cultura occidentale, nel tentativo di essere oggettiva, trasformò cose e persone in oggetti, in modo da potersi distanziare e rimuovere ogni contatto con il diverso.³¹ Questo processo ha radici ben più profonde, fin dall'antichità infatti il nemico veniva rappresentato come mostruoso in modo da consentire un allontanamento ontologico tra il *noi civilizzati* ed il *loro barbari* che giustificasse qualsiasi tipo di violenza o di guerra. Un'altra esemplificazione di questo concetto è la forma di difesa che G. Simmel ipotizza consistere nella posa blasé. Egli la definisce un fenomeno caratteristico della metropoli, nato in reazione agli stimoli nervosi rapidamente mutanti e fortemente complessi. Essendo questi spinti all'eccesso per un lungo periodo conducono all'incapacità di reagire a sensazioni nuove in maniera adeguata. Tale atteggiamento rende il cittadino un indifferente ma è necessario per permettergli di sopportare un flusso di stimoli ed eccitazioni altrimenti eccessivo.³² In psichiatria la normalizzazione della catastrofe stimola l'insorgere dell'aspetto patologico del nevrotico, tutto ciò è esperienza quotidiana nella metropoli.³³

Un altro concetto espresso dalla scrittrice statunitense è quello di integrazione: i Chicanos e le altre popolazioni di colore soffrono dal punto di vista economico per una mancanza di integrazione. Questa alienazione volontaria (se pur forzata) è dovuta dalla mancata identificazione con i valori culturali altrui. La trasgressione, se considerata permanente, può divenire uno stato vero e proprio, questo è uno dei criteri costitutivi dell'estetica postmoderna. Lo spazio è, secondo la formula di Deleuze e Guattari, "il legare-insieme di elementi eterogenei."³⁴

Una geologia dei grandi insiemi è composta da due tipi di movimento: il primo, digressivo, è intrinseco a tutti gli elementi costitutivi di uno stesso sistema, l'altro, trasgressivo, risulta dall'attraversamento dei limiti fra continenti differenti. Nell'ipotesi intrarelazionale sono in gioco diverse dinamiche che possono essere sintetizzate nel concetto di deterritorializzazione o bipolarità fra centro e periferia. Questo fenomeno sarà fondamentale nell'analisi di Lorca. Nella sua poesia, infatti, è preponderante la dicotomia fra l'elemento selvaggio, violento, del popolo nero di Harlem e il centro economico di Manhattan.

La trasgressione corrisponde all'attraversamento di un limite al di là del quale si estende un margine di libertà. Se si trasforma in un principio permanente, si converte allora in trasgressività. La trasgressione però risiede anche nello scarto, nella traiettoria imprevedibile, essa fugge dallo spazio di riferimento. Per Michel Maffesoli è necessario oltrepassare un luogo che ci è proprio perché esso

³¹ Ivi. P. 88.

³² Simmel, Georg. *Philosophie des Geldes* (1900). In G. A. 1989. P. 681.

³³ Pala, Mauro. *Allegorie Metropolitane. Metropoli come poetiche moderniste in "Berlin Alexander Platz di Alfred Döblin e "Manhattan Transfer" di John Dos Passos*. CUEC. Cagliari. 2004.

³⁴ Deleuze, Gilles. Guattari, Félix. *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*. [1980]. Les Éditions de Minuit. Paris. 2017. Orthotes. Napoli-Salerno. Trad. dal francese di Giorgio Passerone.

acquisti il suo pieno significato, tutto si vive insomma nella tensione e nell'incompletezza.³⁵ A livello di grandi insiemi la trasgressività aggredisce la macchina dello stato, il centro diventa la cristallizzazione di un momento passato, un fantasma vero e proprio, e per questo va assaltato. La cellula germinale di questo assedio nasce sempre nella periferia, essa punta ad annullare il centro e sostituirlo.³⁶ Il terribile *mascherone*³⁷ di Lorca che avanza enorme e inarrestabile verso il fulcro della città simboleggiato dai grattacieli e dal denaro è una trasposizione letteraria molto chiara di questo fenomeno. Secondo Itamar Even-Zohar la trasgressione può essere integrata nella definizione di polisistema, ossia un tutto multistratificato in cui le relazioni tra il centro e la periferia sono costituite da una serie di opposizioni. La trasgressione viene svuotata di ogni accezione negativa e viene inserita all'interno del sistema, in questo contesto si chiamerà stato di trasgressività l'oscillazione continua tra centro e periferia. Essa diventa un semplice atto di attraversamento inerente al sistema o polisistema.³⁸ Non c'è trasgressione senza un confine, ma come si viene a creare? Gloria Anzaldù lo definisce così:

I confini sono fisicamente presenti ogni volta che due o più culture entrano in contatto, che persone di razze differenti occupano lo stesso Territorio, che le classi inferiori, basse, medie o superiori si toccano, che lo spazio tra due individui si riduce a una "intimità".³⁹

Deleuze e Guattari applicano una vera e propria neutralizzazione del concetto di trasgressione inscrivendo l'atto in uno stato di trasgressività permanente. Si supera la dicotomia tra centro e periferia e si arriva al rizoma, un bulbo senza inizio né fine. Ogni suo punto deve essere connesso a qualsiasi altro punto. Questo territorio delinea il tempo e si fa superficie, esso è in tutto e per tutto uno spazio liscio che viene ripetutamente deterritorializzato e riterritorializzato. Questa deterritorializzazione è sempre molteplice e composta.⁴⁰ Nella *nuova alleanza*, Prigogine e Stengers analizzano i differenti modelli di caos.⁴¹ Esiste quindi un caos indifferente presente nell'equilibrio e un caos creatore che lo segue, un caos fecondo da cui possono potenzialmente uscire differenti

³⁵ Maffesoli, Michel. *Du nomadisme. Vagabondages initiatiques*. Paris. Le Livre de Poche. 1997. P. 73.

³⁶ Westphal, Bertrand. *Geocritica - Reale Finzione Spazio*. Roma. Armando. 2009. Traduzione di Lorenzo Flabbi. A cura di Marina Guglielmi. P. 71.

³⁷ Lorca, Federico Garcia. *Poesie, traduzione di Carlo Bo*. Garzanti. 1976. P. 565.

³⁸ Even Zohar, Itamar. Polisystem Studies. In "Poetics Today". 1990.

³⁹ Anzaldù, Gloria. *Borderlands- La Frontiera. The New Metiza* [1987]. San Francisco. Aunt Lute Books. 1999. Trad. It. *Terre di confine-La frontiera*. A cura di Paola Zaccaria. Bari. Palomar. 2000. P. 15.

⁴⁰ Westphal, Bertrand. *Geocritica - Reale Finzione Spazio*. Roma. Armando. 2009. Traduzione di Lorenzo Flabbi. A cura di Marina Guglielmi. P. 76.

⁴¹ Prigogine, Ilya. Stengers, Isabelle. *La nuova alleanza. Metamorfosi della scienza*. [1979]. Trad. It. Torino. Einaudi. 1990. P. 174.

strutture. Paragonano il caos creatore dei greci alla trasgressività post-moderna, diventa quindi impossibile non pensare al caos, alla trasformazione, come un fattore di mobilità, di libertà e di creazione. La trasgressività è un fenomeno che non può non interessare la città. Walter Benjamin scrive a riguardo:

La città è uniforme soltanto in apparenza. Perfino il suo nome assume suoni differenti nei diversi quartieri. In nessun luogo – se non nei sogni – il fenomeno del confine può essere esperito in forma così originaria come nella città. Conoscerle significa avere un sapere di quelle linee che, spartendo i confini, corrono parallele ai cavalcavia, attraversano caseggiati e parchi, lambiscono le rive dei fiumi; significa conoscere questi confini nonché gli enclavi dei vari territori. Come soglia, il confine passa attraverso le strade; un nuovo territorio ha inizio come un passo nel vuoto, come se si inciampasse in un gradino di cui non ci si era accorti.⁴²

In questo passaggio viene chiarito in maniera eccelsa in primo luogo il profondo legame fra la città e il confine ed in secondo luogo la varietà che caratterizza questi confini. Essi sono infatti invisibili, mutevoli, difficili da individuare e da comprendere.

1.3 La New York di Federico Garcia Lorca: tra denaro e disumanizzazione

Secondo Roman Ingarden lo spazio nel quale la città si “trova nel testo” non si identifica con la collocazione reale, geografica.⁴³ In un certo senso c’è uno stacco enorme fra la città letteraria e la città reale, ed in un altro senso la città percepita, scritta, è più reale della città stessa. In un altro senso può esserne solo un’accezione, un’aggiunta, in un altro ancora la cartolina commerciale della skyline di una città è fondamentalmente il modo in cui essa viene percepita, e quindi la sua essenza. Esiste però una forte distinzione fra la città e la metropoli. La prima è una costruzione trasparente, razionale, mentre la seconda è refrattaria all’interpretazione, risulta essere “lo stadio finale di una evoluzione che comincia quando la città supera confini identificabili, riconosciuti dalla tradizione”⁴⁴. Essa si identifica con l’eccesso, con l’assenza di limiti, è il risultato di una espansione senza inibizioni. Tramite questa evoluzione si arriva ad una svalutazione del carattere etico autosufficiente della comunità che la abita, a cui corrisponde una crisi d’identità per un’intera generazione, evidente in una diversa percezione della realtà. Con tali certezze scompaiono anche i presupposti di una sfera intima

⁴² Benjamin, Walter. *Parigi capitale del XIX secolo*. Torino. 1986. P. 262.

⁴³ R. Ingarden. *Das literarische Kunstwerk*. Frankfurt. 1962. P. 236.

⁴⁴ Pala, Mauro. *Allegorie Metropolitane. Metropoli come poetiche moderniste in “Berlin Alexander Platz di Alfred Döblin e “Manhattan Transfer” di John Dos Passos*. CUEC. Cagliari. 2004. P. 17.

della vita individuale. La metropoli è caratterizzata da una serie di relazioni alle quali non si può sfuggire, questa dimensione metropolitana avviluppa il cittadino in una confusa instabilità che lo porterà a dover assumere la cosiddetta posa blasé di cui si è parlato in precedenza e ad immedesimarsi con le masse; ciò costituisce per Simmel un processo di regressione involutiva.⁴⁵ Essendo la metropoli una città espansa essa non può che essere ciò che egli definisce un *luogo della differenza*, creatore di una realtà conflittuale.⁴⁶

Entrando più precisamente nel contesto della città americana, l'analisi di vari urbanisti descrive un'evoluzione composta da tre fasi.⁴⁷ La prima coincise con una rapida crescita demografica concomitante al capitalismo industriale che seguì tipici modelli di segregazione.⁴⁸ La seconda si affermò pienamente solo dopo il New Deal e fu caratterizzata da: "Intense segregation based on income, race, foreign birth, and class rose to preeminence as the organizing principle of the metropolis".⁴⁹ A causa della crescente mobilità il centro cittadino si svuotò pian piano e venne occupato dai ceti sociali più poveri, generalmente neri. Questa tendenza si accelerò nel secondo dopoguerra, con l'uso generalizzato dell'automobile. La terza fase consistette nella formazione di campi urbani multicentrici di diametro compreso fra le cinquanta e le cento miglia con residenze efficientemente collegate tramite varie vie di comunicazione.⁵⁰

Dal 1897 al 1924 New York, seguendo la tendenza delle altre città americane, cambiò radicalmente la sua natura, trasformandosi da centro manifatturiero a sede delle maggiori aziende e banche del paese. Gli anni Venti riprendono ed accentuano l'espansione commerciale del decennio 1890-1900, con una crescita a cui corrisponde una nuova semiologia metropolitana, identificata nella massificazione degli individui. La crescita demografica di New York in quegli anni diede corpo a questa visione: la popolazione salì da 1,4 milioni nel 1890 a 6,9 nel 1930 con un incremento da 2,5 a 10,8 milioni nell'area metropolitana e, nonostante una forte migrazione verso la periferia, Manhattan raggiunse allora la più alta densità della sua storia. Nel primo decennio di questo secolo oltre la metà della popolazione newyorkese era nata altrove. Il distretto commerciale nella parte sud-orientale si

⁴⁵ Simmel, Georg. S. F. Ghisu. *L'ideologia dell'individualità*. Cagliari. 1991. P. 34.

⁴⁶ Simmel, Georg. *Filosofia del denaro*. A cura di Alessandro Cavalli e Lucio Perucchi. Torino. Unione tipografico-editrice torinese. 1984. P. 657.

⁴⁷ Ward, David. *Cities and Immigrants: A Geography of Change in Nineteenth Century America*. New York. 1971. Pp. 125-145.

⁴⁸ T. Jackson, Kenneth. *Urban Deconcentration in the Nineteenth Century: A Statistical Inquiry*, in L. F. Schnore. *The New Urban History*. Princeton. 1975. Pp. 110-142.

⁴⁹ Warner, Sam Bass. *If All the World Were Philadelphia: A Scaffolding for Urban History, 1774-1930*". In *American Historical Review*, 74. October 1968. Pp. 26-43.

⁵⁰ Lampard, Eric. *The Nature of Urbanization*. In W. Scharpe. L. Wallock. *Visions of the Modern Cities*. Baltimore. 1987. Pp. 51-101.

espanse fianco a fianco con le aree proletarie del Lower East Side, la diffidenza reciproca tra le varie etnie fece sì che l'utopia del *melting pot* non si avverasse. Il rimescolamento risultava solo da manifestazioni esteriori e superficiali, tuttavia, l'effettiva eterogeneità etnica della città fu senza precedenti.⁵¹ Oltre a ciò, la vittoria incontrastata degli speculatori nel controllo delle aree urbane ebbe profonde ripercussioni nella composizione etnica della metropoli.⁵² La varietà effettiva, la compresenza di genti diverse nello stesso quartiere durò poco, e ad essa fece seguito una localizzazione sempre più marcata in base al gruppo etnico ed al censo, preludio ad una vera e propria ghettizzazione.⁵³

Il grado di urbanizzazione, dunque, non si può definire proporzionale all'effettiva uguaglianza dei cittadini. Nella metropoli americana, infatti, i servizi sono stati (e sono tutt'ora) distribuiti in base al censo, e di conseguenza spesso anche in base all'etnia. In alcune aree ad alta densità abitativa, ad esempio nel Lower East side newyorkese, si sviluppò lungo chiare linee di demarcazione urbane la divisione dei ruoli che caratterizzò il capitalismo americano nei primi decenni del Novecento.⁵⁴ Scrive a proposito Ira Katznelson:

What is distinctive about the American experience is that the linguistic, cultural, and institutional meaning given to the differentiation of work and community, a characteristic of all industrialist capitalistic societies, has taken a sharply divided form, and that it has done so far a very long time.⁵⁵

Ciò che venne accordato non fu una soluzione comune a questi problemi ma una chiara preminenza all'industrializzazione. Come si è potuto esperire negli anni a venire questa scelta precluse in maniera sistematica uno sviluppo armonico nella pianificazione urbanistica. Negli anni Venti l'intera economia del paese si orientò in senso consumistico, alimentata da una nuova situazione demografica. In questi anni, infatti, per la prima volta la popolazione urbana d'America superò quella delle zone rurali.⁵⁶ Sarà però necessario aspettare gli anni Cinquanta perché gli impiegati del settore terziario

⁵¹ T. Jackson, Kenneth. *New York per l'Europa*. 1975. Pp. 320-328.

⁵² Carter, Harold. *The study of Urban Geography*. London. 1981.

⁵³ Pala, Mauro. *Allegorie Metropolitane. Metropoli come poetiche moderniste in "Berlin Alexander Platz di Alfred Döblin e "Manhattan Transfer" di John Dos Passos*. CUEC. Cagliari. 2004. P. 145.

⁵⁴ Maffi, Mario. *Nel mosaico della città. Differenze etniche e nuove culture in un quartiere di New York*. Milano. 1992.

⁵⁵ Katznelson, Ira. *City Trenches: Urban Politics and the Pattering of Class in the United States*. New York. 1981. P. 19.

⁵⁶ Weber, Adna Ferrin. *The Growth of Cities in the Nineteenth Century: A Study in Statistics*. Ithaca. 1965.

superino numericamente gli operai del primario.⁵⁷ John Dos Passos, in *Manhattan Transfer*⁵⁸, nega qualsiasi possibilità di deviare rispetto all'ordine capitalista, presentando un cittadino sopraffatto da un ambiente dove forze economiche prive di controllo dettano il codice di comportamento. Nel suo romanzo queste stesse condizioni fanno regredire l'uomo a cifra impersonale, delineando una New York popolata da nevrotici senza memoria e privi di ogni senso di appartenenza ad un gruppo.⁵⁹

Una componente fondamentale che non si può ignorare quando si parla di New York è quella del capitale, un fattore strettamente collegato al disumanizzarsi dei rapporti umani all'interno della metropoli. Secondo Simmel le relazioni fondate esclusivamente sul profitto forniscono il modello dei contatti interpersonali nella metropoli.⁶⁰ Già Marx parlava del denaro come vincolo "obbligatorio", veicolo delle relazioni sociali.⁶¹ Risulta dunque evidente come il capitale sia un postulato irrinunciabile per l'esegesi metropolitana, questo perché il flusso di denaro conferisce l'unica coerenza possibile alla società metropolitana.⁶² Una coerenza che tuttavia, produce una funzionalizzazione dei rapporti interpersonali, all'interno dei quali gli individui sono ridotti a cifre, sulla base del principio di scambio. L'essenza del denaro, con la sua progressiva astrazione e oscurità caratterizza la metropoli, il suo carattere impalpabile si espande fino a fagocitare le relazioni sociali.⁶³ Esso trasmette la propria natura astratta ai rapporti sociali e spinge l'individuo stesso a cercare relazioni più astratte e dunque più aliene.⁶⁴ Anche Max Weber sottolinea la pura astrazione dell'insieme di leggi che reggono i contatti sociali rispetto alla struttura dei bisogni degli individui. Esso definisce il denaro come il "formal rationalste Mittel der Orientierung wirtschaftlichen Handelns"⁶⁵. Da ciò risulta un modo di agire razionale che tende al conseguimento di obiettivi particolari. Questa razionalità si afferma attraverso la sua calcolabilità, ed in questo modo collega, al di là di qualsiasi concezione morale, il senso di identità del commerciante e del malfattore. Nella

⁵⁷ Woodward, C. Vann. *The comparative Approach to American History*. New York. 1968.

⁵⁸ Dos Passos, John. *Manhattan Transfer*. Trad. e cura di Stefano Travagli. Collana Romanzi e racconti. Dalai. 2012.

⁵⁹ Pala, Mauro. Allegorie Metropolitane. Metropoli come poetiche moderniste in "Berlin Alexander Platz di Alfred Döblin e "Manhattan Transfer" di John Dos Passos. CUEC. Cagliari. 2004. P. 123.

⁶⁰ Simmel, Georg. *Filosofia del denaro*. A cura di Alessandro Cavalli e Lucio Perucchi. Torino. Unione tipografico-editrice torinese. 1984. P. 193.

⁶¹ C. Marx. *Manoscritti politico filosofici del 1944*. Torino. 1968. P. 154.

⁶² Cacciari, Massimo. *Metropolis*. Roma. 1973. P. 11.

⁶³ Pala, Mauro. *Allegorie Metropolitane. Metropoli come poetiche moderniste in "Berlin Alexander Platz di Alfred Döblin e "Manhattan Transfer" di John Dos Passos*. CUEC. Cagliari. 2004. P. 126.

⁶⁴ Simmel, Georg. *Filosofia del denaro*. A cura di Alessandro Cavalli e Lucio Perucchi. Torino. Unione tipografico-editrice torinese. 1984. P. 575.

⁶⁵ Weber, Max. *Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriß der verstehenden Soziologie*. Tübingen. 1972. P. 45.

concezione di Simmel esistono determinate attività tipiche della metropoli il cui unico fine è il guadagno.⁶⁶

Anche nel *Poeta a New York* il denaro ha una centralità molto forte, Lorca lo identifica con il vero e proprio fulcro del male che percepisce con il suo arrivo. Nei componimenti della terza sezione in particolare, proprio il denaro nella sua materialità si rende complice di atti violenti. Un'altra tematica che si ritrova frequentemente in Lorca è quella della massa metropolitana, priva di individualità. Il poeta riesce a trasmettere questo concetto in *Passaggio della folla che vomita (Crepuscolo di Coney Island)*⁶⁷ con l'immagine molto forte della "donna grassa" che incombe per le vie e semina distruzione:

La donna grassa avanzava / strappando le radici e bagnando la pelle dei tamburi; / la donna grassa / che sbudella i polipi agonizzanti. / La donna grassa, nemica della luna, / correva per le strade e gli appartamenti abbandonati / e lasciava negli angoli piccoli teschi di colombe.⁶⁸

Mentre Lorca scrive questi versi ci si trova nel pieno della crisi dovuta al crollo della borsa di Wall Street, che, nelle sue ripercussioni, toccò la vita di milioni di americani. Una testimonianza del poeta esprime il suo sconvolgimento nell'assistere al disastro:

Io sono stato lì per più di sette ore in mezzo alla folla nei momenti del grande panico finanziario. Non riuscivo a venirme via. Gli uomini gridavano e discutevano come belve e le donne piangevano dappertutto; alcuni gruppi di ebrei lanciavano forti grida e lamenti sulle scalinate e agli angoli delle strade. Era questa la gente che entrava nella miseria dalla sera alla mattina. (...) Le strade o, meglio, i terribili passaggi in mezzo ai grattacieli, versavano in un disordine e in un isterismo che soltanto a vedere si poteva comprendere la sofferenza e l'angoscia della folla. (...) Persone svenute, clacson, squilli di telefoni.⁶⁹

Tra le conseguenze dirette del crollo John K. Galbraith elenca: la contrazione della domanda dei beni, la distruzione dei normali meccanismi di credito e di investimenti, la contribuzione nell'arrestare lo sviluppo economico, l'estraniamento di migliaia di persone dal sistema economico.⁷⁰ Il crollo non fu manovrato, fu il prodotto della libera scelta di migliaia di individui. Già nel 1927 con l'acquisto

⁶⁶ Ivi. P. 485.

⁶⁷ Ivi. P. 571.

⁶⁸ Ivi. P. 571. Vv. 1-7.

⁶⁹ Lorca, Federico Garcia. *Poeta a New York*. A cura di Glauco Felici. Giulio Einaudi Editore. Torino. 2008. Introduzione. P. XII.

⁷⁰ Galbraith, John Kenneth. *Il grande crollo*. 1976. Torino. Boringhieri. Introduzione. P. XV.

imponente di titoli pubblici si cominciò a perdere il controllo della situazione, tuttavia, la natura del boom cambiò solo nel 1928. In tale anno, infatti, cominciò quella che Galbraith definisce “fuga verso la finzione”⁷¹ del popolo americano, che coinvolse in prima istanza le autorità stesse. Si era infatti diffusa l’idea che ogni cittadino avesse il diritto di diventare ricchissimo senza la fatica estenuante del lavoro, incalzando così l’orgia speculativa del ’29. Il mercato non cresceva in modo sano, tramite passi lenti ma incalzava a grandi balzi. Nel 1929 iniziavano le flessioni in borsa che inaugurarono il disastro alle porte, nell’estate di quell’anno il mercato dominava non solo la cronaca americana ma anche la cultura. Il 24 di ottobre iniziava la vera e propria catastrofe, i prezzi scendevano rapidamente ed il ritardo del ticker continuava ad aumentare, questo fu il primo dei giorni che la storia identifica con il panico del 1929. Già nelle prime ore del mattino il mercato era degenerato in una selvaggia corsa alla vendita delle azioni, queste giornate rovinose di vendita dei titoli e terrore degli investitori continuarono fino ai primi di novembre.

Dopo il cosiddetto Grande Crollo venne la Grande Depressione che durò per una decina d’anni. Per concludere questo spaccato si precisa che il tracollo del mercato azionario era implicito nella speculazione che l’aveva preceduto, difatti la produzione industriale aveva superato la domanda già ad inizio estate del ’29. Galbraith identifica cinque punti principali che caratterizzano l’economia malsana che aveva prodotto questo disastro: una cattiva distribuzione del reddito, caratterizzata da una forbice molto ampia e da un’economia basata su spese in oggetti di consumo di lusso; una cattiva struttura societaria, negli anni Venti il mondo degli affari aveva aperto le braccia ad un gran numero di impostori e truffatori; una cattiva struttura bancaria, dovuta al gran numero delle unità indipendenti, che implicava una serie di congelamenti qualora una banca fallisse, provocando un effetto domino; uno stato dubbio della bilancia dei pagamenti, era infatti comune la corruzione nei rapporti con gli altri stati; un misero stato dell’informazione economica, dal momento che economisti e consulenti dell’epoca lavoravano con il timore dell’inflazione e rifuggivano qualsiasi politica finanziaria e monetaria che sarebbe potuta essere positiva.⁷² Per avere uno sguardo chiaro sulle conseguenze disastrose del crollo si rimanda al lavoro documentario della fotografa Dorothea Lange, che ritrae le forti migrazioni avvenute negli anni Trenta e le pessime condizioni di vita delle famiglie colpite dalla crisi.⁷³

⁷¹ Ivi. P. XVI.

⁷² Ivi. P. 234.

⁷³ Dorothea Lange (Hoboken, 26 maggio 1895 – San Francisco, 11 ottobre 1965) è stata una fotografa documentaria statunitense. Tra il 1935 e il 1939 produsse un gran numero di reportage sulla condizione di immigrati, braccianti ed operai, soffermandosi in gran parte sulle migrazioni dal Centro America alle varie città della costa, dovute alla grande depressione di quegli anni.

- Meltzer, Milton. *Dorothea Lange: A photographer's life*. Farrar Straus & Giroux. 1978.

Non si può pensare a New York senza includere l'imponenza del grattacielo, definito da Lorca come l'intermezzo fra le i terribili paesaggi delle strade.⁷⁴ Questa architettura si oppone al movimento costante della folla per le vie della città nella sua imperturbabile fermezza, proprio per questo è presa ad archetipo dell'imperturbabile potere finanziario che schiaccia i cittadini dall'alto. È facile lasciarsi incantare e credere che in esso sia contenuta tutta la città, tuttavia, Roland Barthes dissente ed esplica:

Per comprendere New York è necessario immaginare un conflitto tra la base e la sommità dell'edificio simbolo, il grattacielo, cioè tra la strada e il cielo, tra la storia e il mito. Dirigere lo sguardo verso il cielo significa per Barthes accettare la prospettiva di Whitman e cioè sublimare la storia in metafisica. Ma se si vorrà conoscere realmente quella storia, se si vorrà scoprire la metropoli reale si dovrà rivolgere lo sguardo verso la strada, cioè agli abitanti che la popolano.⁷⁵

Barthes dà in questo modo importanza al saper vivere la città, al conoscere non solo la sua struttura fisica ma anche le persone che la abitano, la metropoli si può cogliere in un attimo attraversandola.

“Aber man fahre vom Süden oder Westen in dieses Steinmeer, spat abends, und erlebe mit offenem Herzen den erschütternden Eindruck des Ganzen. Man wird erfahren: dies ist eine modern Stadt.”⁷⁶

La *Bildung* si trasforma in apprendistato della velocità, l'esperienza non è lenta sedimentazione bensì essa stessa shock, accompagnata da sconcerto.⁷⁷ Le coordinate, così come i numeri da Baedeker sono d'intralcio alla comprensione, i dati vanno scartati a favore dello sguardo immediato sul tutto. Quest'ultimo è un'impressione da veicolo in corsa e, come tale, non può cristallizzarsi in nozione.⁷⁸ In questo senso Lorca si può definire come un vero e proprio flâneur della città di New York, egli stesso in un'intervista del 1933 dichiara che fosse necessario scendere per la strada per parlare con la gente che viveva la città. Lorca, in veste di flâneur, affronta lo shock simmeliano e illumina la sua quotidianità, in forte contrasto con il grigio della città e dei suoi abitanti. Una caratteristica peculiare del suo girovagare è però la presenza di interruzioni. Tutti questi tagli, visioni, fotografie, frammenti

- Dizionario della fotografia Vol II Einaudi, voce: Dorothea Lange. P. 626.

⁷⁴ Lorca, Federico Garcia. *Poeta a New York*. A cura di Glauco Felici. Giulio Einaudi Editore. Torino. 2008. Introduzione. P. XII.

⁷⁵ Barthes, Roland. *Buffet Finishes off New York*. In Barthes R. *Selected Writings*. Oxford. 1983. Pp. 158-161.

⁷⁶ Pala, Mauro. *Allegorie Metropolitane. Metropoli come poetiche moderniste in "Berlin Alexander Platz di Alfred Döblin e "Manhattan Transfer" di John Dos Passos*. CUEC. Cagliari. 2004. P. 82.

⁷⁷ Döblin, Alfred. *Berlin Alexanderplatz: storia di Franz Biberkopf*. Introduzione e traduzione italiana dal tedesco di Alberto Spaini. Milano. Rizzoli. 1963. P. 21.

⁷⁸ Pala, Mauro. *Allegorie Metropolitane. Metropoli come poetiche moderniste in "Berlin Alexander Platz di Alfred Döblin e "Manhattan Transfer" di John Dos Passos*. CUEC. Cagliari. 2004. P. 83.

vanno a formare un montaggio, in una procedura influenzata certamente dall'estetica delle avanguardie storiche.⁷⁹ A proposito di questo è importante ricordare che il *Poeta a New York* è un'opera che comprende al suo interno sia disegni del poeta che cartoline turistiche, fotografie (anche di natura documentaristica) e fotomontaggi. Queste "interruzioni" possiedono un valore semiotico loro e nella gran parte dei casi si pongono in contrasto con i componenti adiacenti.⁸⁰

⁷⁹ Alarcón, René Araya. *Configuration of the Flâneur in Poeta en Nueva York by F. García Lorca*.

⁸⁰ Esperante, Luis Caparrós. *Las fotografías de Poeta en Nueva York, de Federico García Lorca: ensayo de reconstrucción*. Universidade da Coruña. Facultade de Filoloxía. Rúa Lisboa. 7 (Campus de Zapateira). 15008 A Coruña (España).

2. IL POETA A NEW YORK: LA RIVINCITA DELLA NATURA SUL GRATTACIELO

2.1 Contestualizzazione e analisi

L'esperienza poetica di Lorca parte da una linea timida di invocazione poetica e attesa che si consolida nella raccolta delle *Primeras Canciones*. Il *Romancero Gitano*, edito nel 1928, salda i diversi motivi in una forma poetica più concreta, in cui ha un peso importante il racconto. Lorca fu anche un grande drammaturgo e dichiarerà egli stesso di non essere mai riuscito a separare completamente le due arti fra loro; nella poesia, infatti, il poeta si tuffa come personaggio nel mare delle evocazioni. Nel periodo più maturo, che culmina nella raccolta del *Poeta a New York*, il registro del *Romancero* si irrobustisce, passando dal quadro particolare di situazioni a delle vere e proprie visioni. I componimenti del *Poeta* sono stati scritti durante il soggiorno di Lorca nella metropoli, nel periodo compreso fra il 25 giugno 1929 ed il 30 marzo 1930. Lorca rifletté a lungo su come organizzare i testi poetici nati durante la visita a New York, le vicende precipiteranno però sei anni dopo il suo viaggio, il 18 o il 19 agosto, quando sarà assassinato da truppe falangiste a Fuente Grande di Viznar. Egli aveva affidato a José Bergamin, un suo caro amico, le poesie che, nel frattempo, avevano trovato un ordine e un titolo, affinché le pubblicasse nelle edizioni "Cruz y raya". A causa della travagliata situazione politica spagnola la raccolta non sarà pubblicata ed il manoscritto seguirà Bergamin nel suo esilio, prima in Francia e poi in Messico. La prima edizione del *Poeta* appare, bilingue, in data 26 maggio 1940 a New York, presso W.W. Norton & Co. Inc. Publishers. Il volume è a cura di Rolfe Humphries, che ha anche eseguito la traduzione, ed è preceduto da una premessa di Bergamin.⁸¹

Un problema preliminare di questa opera riguarda il viaggio, ossia la decisione del poeta, sempre così attaccato alla propria terra, di partire per un altro continente. Questo viaggio rappresenta lo sbocco inevitabile di una profonda crisi del poeta; nel luglio del 1929, in una lettera all'amico Carlos Morla Lynch, scriveva:

Salgo para Paris, Londres, y allí embarcaré a New York. Te sorprende? A mí también me sorprende. Y estoy muerto de risa por esta decisión. Pero me conviene y es importante en mi vida [...]. New York me parece horrible, pero por eso mismo me voy allí [...]. Me encuentro muy bien y con una nueva inquietud por el mundo y por mi porvenir. Este viaje me será utilísimo.⁸²

⁸¹ Lorca, Federico Garcia. *Poeta a New York*. A cura di Glauco Felici. Giulio Einaudi Editore. Torino. 2008. Introduzione. P. IV.

⁸² Lorca, Federico Garcia. *Obras. II*. P. 1238.

Tutto fa pensare che si tratti della volontà di cercare qualcosa che colmi un vuoto. La città per antonomasia possiede una sua funzione precisa: essa rappresenta quella terapia dello shock di cui Lorca ha bisogno e che lo aiuterà ad uscire dalla crisi che lo attanaglia.

Una seconda linea che si interseca a quest'opera è la nascita e l'evoluzione delle varie avanguardie storiche, le quali sollecitano un processo di revisione dei valori sociali che si concretizza sistematicamente nel confronto diretto con la classe dominante. Il rifiuto dell'ideologia borghese si accosta ad una presa di coscienza politica eversiva che identifica il capitale come nemico degli uomini e alla formazione di miti negativi, simboli di valori da combattere, primo fra tutti la metropoli. La ricerca della città, in quanto unica sede in cui le contraddizioni del secolo si presentano sotto forma di conflittualità permanente, è un problema che stimola anche la cultura spagnola. Per Lorca "affrontare" la città significa la possibilità di mettere a confronto la realtà psicologica (individuale) e quella sociologica (corale).

L'uomo di Lorca, ossia il gitano, rappresentativo dell'uomo non avvelenato dalla società, viene sostituito nell'ultima raccolta dal nero. Il rapporto che andava ricostituito era quello fra l'uomo e la natura, e solo da questo legame poteva nascere la poesia. In un'intervista del 1933 Lorca dichiara:

Io volevo scrivere il poema della razza nera del Nord-America e sottolineare il dolore che hanno i neri d'essere neri in un mondo ostile: schiavi di tutte le invenzioni dell'uomo bianco e delle sue macchine.⁸³

Nella raccolta si assiste al sacrificio della natura da parte della città e ad una crisi del linguaggio poetico, non c'è infatti logica razionale ma unicamente lirica, il poeta scava nella città senza radici per riuscire a scovarle. Viene utilizzato esclusivamente il verso libero, già proposto da Juan Ramon Jimenez ma comunque fortemente in rottura con la tradizione della lirica spagnola. La raccolta nel suo complesso è all'apice del surrealismo spagnolo, che si distingue dalla variante francese di André Breton per l'assenza della cosiddetta scrittura automatica, con un mantenimento del controllo nei confronti dell'opera artistica. Tuttavia, questo surrealismo mantiene alcuni fondamenti della corrente principale, con l'unione di elementi che apparentemente non hanno una connessione e con la tipica ibridazione con le altre forme d'arte.⁸⁴

Tutta la sua opera poetica ha come nodo focale il "duende", lo spirito essenziale dei luoghi, generatore del mistero, che è però profondamente assente nella città di New York perché

⁸³ Ivi. P. VII.

⁸⁴ Lorca, Federico Garcia. *Poesie, traduzione di Carlo Bo*. Garzanti. 1976. Introduzione. XVII.

incompatibile con il processo stesso di massificazione.⁸⁵ Si può affermare che lo spazio liscio di Deleuze e Guattari abbia molti punti in comune con il duende di Lorca, primo fra tutti la “beduinità”, il nomade e la profondità delle radici culturali su cui si fondano i due concetti.

L’opera si divide in dieci sezioni, la seguente analisi verterà sulle poesie della seconda, terza e settima sezione, utilizzando le categorie di spazio liscio e striato, di trasgressività e confine, in modo da fornire delle coordinate per orientarsi all’interno di un’opera tanto piena di significato da disorientare il lettore. L’analisi verterà sulle poesie più significative, in primo luogo, per una comprensione generale della poetica di Lorca e, in secondo, per lo studio dei luoghi che si propone in questa sede. Risulterà evidente nello studio di tali componimenti la pregnanza delle tematiche riguardanti il rapporto fra l’uomo e lo spazio in cui si muove e le dinamiche di interazione fra popoli diversi.

2.2 La lotta tra Harlem e Manhattan: *Norma e paradiso dei neri, Il Re di Harlem*

Questa sezione del *Poeta* è caratterizzata da una certa referenzialità, non tipica di Lorca, ed in contrasto con la prima sezione dell’opera, la quale esprimeva il primo impatto del poeta con la città, percepita come fredda e ostile. La prima reazione del poeta dopo aver esperito la debolezza nel confronto con la città è la fuga.⁸⁶ Nei componimenti della prima sezione, infatti, la metropoli non compare mai “fisicamente”. Si tenta una razionalizzazione della realtà: le forme di serpente (strade) e di cristallo (architetture) sono due facce negative della stessa medaglia; entrambe si oppongono alle forme pure della libertà naturale. Il tentativo della seconda parte della raccolta, ben più vitale e musicale della precedente, è quello di enucleare la ricchezza intrinseca del popolo nero schiacciato dalla cultura maggioritaria. L’oppressione risulta essere universalizzata e molto simile a quella gitana, tuttavia, risulta in risvolti diversi, come la segregazione sociologica del soggetto su base cromatica.⁸⁷

*Norma e paradiso dei neri*⁸⁸

e il conflitto di luce e di vento
nel salone della neve fredda.

Odiano l’ombra dell’uccello /
sull’alto mare della bianca guancia

Odiano la freccia senza corpo, 5

⁸⁵ Arroyo Martin, Juan. El sacrificio en “Poeta en Nueva York”, de Federico Garcia Lorca.

⁸⁶ Menarini, Piero. “Poeta en nueva York” di Federico Garcia Lorca: lettura critica. 1975. Firenze. La nuova Italia. P. 45.

⁸⁷ Ivi. P. 48.

⁸⁸ Tutti i componimenti trascritti in tale sede fanno riferimento alla traduzione italiana di Carlo Bo presente in: Lorca, Federico Garcia. *Poesie*. Garzanti. 1976.

il fazzoletto esatto dell'addio,
l'ago che regola pressione e rosa
nell'erbose rossore del sorriso.

Amano il deserto azzurro,
le vacillanti espressioni bovine, 10
la bugiarda luna dei poli,
la danza curva dell'acqua sulla riva.

Con la scienza del tronco e del rastrello
riempiono di nervi luminosi l'argilla
e pattinano lubrici per acque e arene 15
gustando l'amara freschezza della loro saliva
millenaria.

È nell'azzurro crepitante,
azzurro senza un verme o un'impronta
addormentata,

dove le uova di struzzo sono eterne
e vanno intatte le piogge ballerine. 20

È nell'azzurro senza storia,
azzurro di una notte senza timore del
giorno,
azzurro dove il nudo del vento spazza
i cammelli sonnambuli delle nubi vuote.

È là dove sognano i torsi sotto l'erba
golosa, 25
Là i coralli inzuppano la disperazione
dell'inchiostro,
i dormienti cancellano i profili sotto la
matassa delle lumache
e resta il vuoto della danza sulle ultime
ceneri.

Questo componimento, che apre la sezione, immerge il lettore immediatamente nel mondo beduino del popolo nero. Nella completezza del testo viene esposto un elenco di ciò che questo popolo odia e ama, in corrispondenza a ciò che il poeta da fanciullo amava e viceversa. Viene quindi espresso immediatamente il processo di identificazione che Lorca attua nei confronti di questo popolo.⁸⁹ Ciò che i neri odiano è la falsità di un mondo nel quale non trova più posto né senso alcuna manifestazione naturale e dal quale, anzi, la natura è stata radialmente bandita in quanto equilibrio non meccanico e perciò non manipolabile. L'uccello che attraversa la città diviene un elemento innaturale per i neri che ne hanno conosciuto il vero volo, quando la sua libertà era anche la loro. Lorca focalizza quindi immediatamente il perno attorno al quale ruota l'intero ingranaggio: il disadattamento di tutto un gruppo etnico, trapiantato contro la propria volontà in un tessuto sociale ostile e repulsivo, costretto a sognare il proprio paradiso perduto senza alcuna speranza di poterlo raggiungere di nuovo né tantomeno di poterlo sostituire con nuovi valori. Il "sogno" diventa quindi "sonno" nella configurazione di un proprio paradiso in uno spazio solcato da vuoti e confinato in un tempo

⁸⁹ Menarini, Piero. *"Poeta en nueva York" di Federico Garcia Lorca: lettura critica*. 1975. Firenze. La nuova Italia. P. 65.

paralizzato al di fuori della storia.⁹⁰ Nella seconda parte del componimento si ritrovano una serie di immagini di angosciosa immobilità temporale quali: la “saliva millenaria”⁹¹; l’“impronta addormentata”⁹²; l’“azzurro senza storia”⁹³; le “nubi vuote”⁹⁴.

Fin da subito si nota la preponderanza che lo spazio, in questo caso liscio, occupa nel testo. Si rileva, in apertura, il “mare della bianca guancia”⁹⁵ e poco dopo il “salone della neve fredda”⁹⁶. Emerge chiaramente l’affinità che questo popolo esprime nei confronti degli spazi incontaminati, enucleata nell’espressione “amano il deserto azzurro”⁹⁷. Tale colore è il nucleo del componimento sia per la sua ricorrenza, ben sei volte in un totale di ventotto versi, sia perché è paradigma di uno spazio, un cielo, non inquinato dal grigio tossico della città e delle fabbriche. Come sostiene Miguel Garcia-Posada nella sua analisi, in questa reiterazione spasmodica si ritrova il seme della protesta di Lorca contro il sistema capitalistico che ruota attorno al profitto, a discapito degli spazi puri ed incontaminati.⁹⁸ Risulta esplicita la contrarietà del poeta nello striare questi spazi: l’espressione “azzurro senza un verme o un'impronta”⁹⁹ illustra bene l’assenza di una striatura umana. Lorca si schiera con tutte le sue forze dalla parte di questi spazi e di questo popolo, tuttavia, come già esperito in precedenza, lo spazio non può essere vincolato ad una definizione manichea. Lorca descrive un popolo che tramite la scienza stria lo spazio che gli sta attorno, quello che però caratterizza questa traccia nello spazio è una piena solidarietà con esso, senza sfociare nella sua deturpazione. I “nervi” che vengono disegnati sono “luminosi”; non sfugge che nella poetica di Lorca il contrasto fra la luce ed il buio sia stato sempre fondamentale. Anche il verbo “pattinano” non può che caratterizzare una solidarietà con lo spazio, che non sfocia in questo caso in rottura. L’espressione “azzurro di una notte senza paura del giorno” risulterà particolarmente pregnante una volta affrontata la poesia *Città insonne*. Nel componimento, infatti, viene esacerbata l’idea di una città che macella l’uomo non chinato al sistema del profitto, che non consente il riposo, e alla necessità di lavorare giorno e notte per non essere sacrificati. Qui invece, nello spazio liscio della beduinità, la notte è azzurra, non ha paura del giorno, ed il vento selvaggio rifiuta il sonnambulismo dei cammelli. In questi pochi versi si trova il rifiuto dell’ozio cieco di chi si lascia trascinare dai meccanismi della città crudele; il vento

⁹⁰ Ivi. Pp. 66-68.

⁹¹ V. 16.

⁹² V. 18.

⁹³ V. 21.

⁹⁴ V. 24.

⁹⁵ V. 2.

⁹⁶ V. 4.

⁹⁷ V. 9.

⁹⁸ Posada, Miguel Garcia. *Lorca: interpretacion de “Poeta en nueva York.”*, 1981. Madrid. Akal. P. 76.

⁹⁹ V. 18.

selvaggio spazza via tutto ciò che è oppresso a questa logica. Il cammello può essere interpretato come metafora dell'uomo che prende su di sé e trasporta tutte le cose più gravose, anche quelle che però risultano essere contraddittorie.¹⁰⁰

Il Re di Harlem

Con un cucchiaino 1
strappava gli occhi ai cocodrilli
e batteva il sedere alle scimmie.
Con un cucchiaino.

Fuoco eterno dormiva nelle pietre focaie 5
e gli scarafaggi ubriachi di anice
dimenticavano il muschio dei villaggi.

Quel vecchio coperto di funghi
andava dove piangono i neri
mentre scricchiolava il cucchiaino del re 10
e arrivavano i serbatoi d'acqua marcia.

Le rose fuggivano sui fili
delle ultime curve del vento
e sui mucchi di zafferano
i bambini pestavano piccoli scoiattoli 15
con un'innocenza di frenesia macchiata.

Bisogna passare i ponti
e arrivare al rossore nero
perché il profumo di polmone
ci colpisca le tempie 20
col suo vestito di caldo ananas.

Bisogna uccidere il biondo venditore di
acquavite,
tutti gli amici dell'isolato e dell'arena,
e bisogna battere con i pugni chiusi
le piccole ebreë che tremano piene
di bolle 25
perché il re d'Harlem canti con la sua folla,
perché i cocodrilli dormano in lunghe file
sotto l'amianto della luna,
perché nessuno dubiti dell'infinita bellezza
dei piumini, delle grattugie, dei rami e delle
casseruole di cucina. 30

Ah, Harlem! Ah, Harlem! Ah, Harlem!
Non c'è angoscia paragonabile a quella dei
tuoi rossi oppressi,
del tuo sangue rabbrivido dentro l'oscura
eclisse,
della tua violenza granata sordomuta nella
penombra,
del tuo grande re prigioniero con un abito da
portinaio! 35

*

¹⁰⁰ In questo senso non si può non fare riferimento all'uomo cammello Nietzscheano, descritto in *Così parlò Zarathustra*. Converterà alla mente del lettore che esso intrinsecamente necessita di una metamorfosi, perché pur facendosi carico di tutti i pesi dell'umanità non è attore attivo e cade sotto il peso che gli grava sulle spalle. Quello che Lorca professa è l'esatto opposto, la raccolta del *Poeta*, nella sua interezza, identifica un rapporto ineludibile fra città e individuo. Questo rapporto però non può limitarsi ad una passività del cittadino che subisce le regole della città, l'individuo deve essere protagonista e trasgressore.

La notte aveva una fessura e tranquille
salamandre di avorio.

Le ragazze americane
portavano bambini e monete nel ventre
e i ragazzi svenivano nella croce del
risveglio.

Sono loro. 40

Sono loro quelli che prendono whisky
d'argento vicino ai vulcani
e ingoiano pezzettini di cuore sulle gelate
montagne dell'orso.

Quella notte il re di Harlem,
con un durissimo cucchiaino,
strappava gli occhi ai coccodrilli 45
e batteva il sedere alle scimmie
con un durissimo cucchiaino.

I neri piangevano confusi
fra paracqua e soli d'oro.

I mulatti masticavano gomma ansiosi
d'arrivare al torso bianco, 50
e il vento fasciava specchi
e spezzava le vene dei ballerini.

Neri, neri, neri, neri.

Il sangue non ha porte nella vostra notte
supina.

Non c'è pudore. Sangue furioso sotto la
pelle, 55
vivo sul dorso del pugnale e sul petto dei
paesaggi,
fra le pinze e le ginestre della celeste luna del
cancro.

Sangue che cerca per mille strade morti
infarinate e cenere di nardi,

rigidi cieli in declivio, dove le colonie dei
pianeti

rotolino per le spiagge con gli oggetti
abbandonati. 60

Sangue che guarda lento con la coda
dell'occhio,

fatto di sparti spremuti e di nettari
sotterranei,

sangue che ossida l'aliseo trascurato di una
traccia

e dissolve le farfalle sui vetri della finestra.

È il sangue che viene, che verrà 65

sui tetti e le terrazze, da ogni parte,

per bruciare la clorofilla delle donne bionde,

per gemere ai piedi dei letti, davanti
all'insonnia dei lavabi

e infrangersi in un'aurora di tabacco e di
smorto giallo.

Bisogna fuggire, 70

fuggire per le cantonate e chiudersi agli
ultimi piani

perché il midollo del bosco penetrerà dalle
fessure

per lasciare sulla vostra carne una leggera
traccia d'eclisse

e una falsa tristezza di guanto stinto e di rosa
chimica.

Nel silenzio sapientissimo 75

Quando i camerieri e i cuochi e quelli che
puliscono con la lingua,

le ferite dei milionari

cercano il re per le strade o negli angoli del
salnitro.

Un vento del sud di legno obliquo nel nero
fango

sputa sulle barche rotte e s'inchioda puntine
sulle spalle. 80

Un vento del sud che porta
zanne, girasoli e alfabeti
e una pila di Volta con vespe annegate.

L'oblio era raffigurato da tre gocce
d'inchiostro sul monocolo.

L'amore da un solo volto impassibile a fior
di pietra. 85

Midolle e corolle componevano sulle nuvole
Un deserto di gambi senza una sola rosa.

A sinistra, a destra, da sud e da nord,
si alza il muro impassibile
per la talpa e l'ago dell'acqua. 90

Non cercate, neri, la fessura
Per trovare la maschera infinita.
Cercate il grande sole del centro
ananas rumorosa.

Il sole che scivola nei boschi 95
sicuro di non incontrare una ninfa.

Il sole che distrugge numeri e non ha mai
trovato un sogno.

Il sole tatuato che scende per il fiume,
e muggisce inseguito dai caimani.

Neri, neri, neri, neri. 100

Mai serpe, né zebra, né mulo
impallidirono morendo.

Il boscaiolo non sa quando spirano
i clamorosi alberi che taglia.

Aspettate sotto l'ombra vegetale del vostro
re 105
che cicute e cardi e ortiche abbattano le
ultime terrazze.

Allora, neri, allora, allora
potrete baciare freneticamente le ruote delle
biciclette,
mettere coppie di microscopi nelle tane degli
scoiattoli
e danzare liberamente mentre i fiori
spinosi 110
assassinano il nostro Mosè quasi nei giunchi
del cielo.

Ah! Harlem travestita!

Ah! Harlem minacciata da una folla di vestiti
senza testa!

Mi giunge il tuo rumore,
mi giunge il tuo rumore attraverso tronchi e
ascensori, 115

attraverso lastre grigie
dove galleggiano le tue automobili coperte
di denti,
attraverso cavalli morti e delitti minuscoli,
attraverso il tuo grande re disperato
con la barba che arriva al mare. 120

Il tema fondamentale della poesia è il conflitto fra sogno e realtà, l'accettazione della seconda viene identificata come l'unica salvezza plausibile. Esso presenta una lingua poetica che si allontana nettamente dal *Romancero Gitano*, anche se riprende un andamento molto musicale, tanto da presentare una sorta di ritornello. L'idea di oppressione universale che si ritrova nella raccolta è però

diversa da quella gitana, si tratta infatti di un'oppressione economica, all'interno della quale è fondamentale la distinzione in fasce sociali; i neri, infatti, svolgono i lavori più umili e sono i più colpiti dalla crisi.

Il Re di Harlem è una figura che spicca fra le altre nel dominare con il suo scettro una natura potenzialmente aggressiva, tanto da arrivare ad essere un tutt'uno con essa, egli diventa però un portinaio una volta superata la soglia della periferia.¹⁰¹ Esso è il protagonista della poesia e compie un rito inquietante nel tentativo di risvegliare il suo popolo dal torpore che lo affligge. Harlem appare in vari punti del testo corrotta, nasconde l'angoscia del suo popolo, metaforicamente rappresentata dal fiume di sangue capace di travolgere ogni cosa, e cela una sorda violenza che diventerà salvezza e arma di liberazione. È deciso il richiamo al già citato *duende*, si è parlato in precedenza di questa forza che riguarda l'interiorità, le radici e ritorna in questi versi che descrivono il sangue che ribolle nel sottosuolo.¹⁰² Il fiume è la profezia dell'avvento di un nuovo ordine, in una rivolta con accezione cristiana di ribalta degli oppressi sugli oppressori, di tradizione anticotestamentaria, non ancora politica. La previsione di questa trasgressione è ancora poco concreta ma molto esatto è invece l'iter eversivo che Lorca prevede, cosparsa di sangue.¹⁰³ Il simbolo della mela, che tornerà in *Danza della morte*, richiama biblicamente la perdita del paradiso dovuta al peccato originale.

Nel pieno del componimento, il Re non si trova nella natura ma “per le strade o negli angoli del salnitro”¹⁰⁴. Questo evidenzia una solidarietà nei confronti dei luoghi periferici, deteriorati, accatastati al centro della metropoli. Al contrario, invece, compaiono i “bambini che pestano gli scoiattoli”¹⁰⁵: la loro innocenza è contaminata, sono programmati alla violenza. La critica ritrova del primitivismo nelle immagini naturali che contrastano il tessuto urbano¹⁰⁶, l'elemento naturale è in forte solidarietà con le fasce sfavorite della popolazione. L'universo urbano a cui si contrappone non è però mai univoco, risulta infatti complicato orientarsi in questo accumulo di simboli, non a caso Simmel ha definito la metropoli come il luogo del disorientamento, in opposizione alla città.¹⁰⁷

Un punto importante riguarda il forte cromatismo di questi versi, corollati da colori accesi e caldi, che si contrappongono al bianco, colore tipico della morte per Lorca, e al grigio disumanizzante della

¹⁰¹ Martin, Eutimio. *Poeta en nueva York; Tierra y luna*. Federico Garcia Lorca, edicion critica. Barcelona. Ariel. P. 45.

¹⁰² V. 54-57, 61-62.

¹⁰³ Menarini, Piero. “*Poeta en nueva York*” di Federico Garcia Lorca: lettura critica. 1975. Firenze. La nuova Italia. Pp. 68-71.

¹⁰⁴ V. 78.

¹⁰⁵ V. 15.

¹⁰⁶ Menarini, Piero. “*Poeta en nueva York*” di Federico Garcia Lorca: lettura critica. 1975. Firenze. La nuova Italia. P. 53.

¹⁰⁷ Pala, Mauro. Allegorie Metropolitane. Metropoli come poetiche moderniste in “Berlin Alexander Platz di Alfred Döblin e “Manhattan Transfer” di John Dos Passos. CUEC. Cagliari. 2004. P. 231.

città; a questi colori accesi si abbina il gusto per l'esotico, che si ritrova ad esempio nell' "ananas caldo".¹⁰⁸ In varie immagini del componimento si sviscera una forte denuncia di sofferenza sociale: ad esempio con i "neri che piangono"¹⁰⁹ ed alla conclusione della prima stanza.

L'espressione chiave che enuclea la violenza pregnante nel componimento si trova in limine alla seconda stanza: "Le ragazze americane / portavano bambini e monete nel ventre / e i ragazzi svenivano nella croce del risveglio"¹¹⁰. Queste brevi ritratti rendono limpido come il centro economico non eserciti danno unicamente al popolo nero ma, in primo luogo, colpisca gli stessi americani bianchi che lo alimentano.

Un primo impatto con il componimento rende subito giustizia al concetto di eterogeneità degli spazi, invero, sin da subito si coglie la diversità delle immagini una volta superato il confine che separa Manhattan da Harlem. Due realtà che seppur vicine nello spazio sembrano opporsi fra loro in ogni aspetto: al grigio delle strade e dei palazzi si oppongono nel testo: il "rossore nero"¹¹¹, i "vulcani"¹¹², le "gelate montagne dell'orso"¹¹³ i "soli d'oro"¹¹⁴. Questa realtà esotica e profondamente selvaggia è subito caratterizzata nei primi versi da un'evidente contaminazione ed avvilitamento degli spazi: ad esempio "gli scarafaggi ubriachi di anice"¹¹⁵, "i serbatoi d'acqua marcia."¹¹⁶ E la "rosa chimica"¹¹⁷.

La natura invade il centro della città economica, in una trasgressione che Lorca identifica come necessaria. Come le linee tracciate nel deserto o nei ghiacci subiscono uno smantellamento e tornano lisce, così la città, il luogo striato per eccellenza, non è esentato dal livellamento. In questo componimento la trasgressione non può che trasformarsi in aggressione violenta, ed ancora più violenta sarà in *Danza della morte*. In questo senso i due testi formano un binomio di trasgressività paradigmatico per la visione di Lorca.¹¹⁸ Diverse espressioni sono chiare nel definire l'aggressione come unica situazione plausibile.¹¹⁹ In questi versi appare lampante la solidarietà fra il popolo oppresso e la natura, entrambi infatti si ribellano brutalmente agli oppressori. Ad esempio, all'inizio della seconda stanza è il vento che si rende protagonista della caccia al sopraffattore e "spezza le vene

¹⁰⁸ V. 21.

¹⁰⁹ V. 9.

¹¹⁰ Vv. 37-39.

¹¹¹ V. 18.

¹¹² V. 41.

¹¹³ V. 42.

¹¹⁴ V. 49.

¹¹⁵ V. 6.

¹¹⁶ V. 11.

¹¹⁷ V. 74.

¹¹⁸ Posada, Miguel Garcia. *Lorca: interpretacion de "Poeta en nueva York.*, 1981. Madrid. Akal. P. 77.

¹¹⁹ V. 22, 67, 73.

dei ballerini”¹²⁰. La natura stessa, pochi versi dopo, personificata nel “midollo del bosco”¹²¹, “penetrerà nelle fessure / per lasciare sulla vostra carne una leggera traccia d’eclisse / e una falsa tristezza di guanto stinto e di rosa chimica.”¹²² Persino la luna, un simbolo che Lorca tanto ama e si ritrova più e più volte in tutte le sue raccolte è abbinato all’amiante ed al cancro¹²³.

Questo testo esprime un rapporto molto forte di mescolanza fra spazi lisci e striati, paradigmatica nel pieno del componimento la strofa in cui le coordinate spaziali di sud e nord innalzano un “muro impassibile per la talpa e l’ago dell’acqua”¹²⁴. Quest’immagine molto vivida ci pone davanti ad uno spazio fortemente striato ed infrangibile che non permette il passaggio degli elementi naturali che cercano di scalfirlo. In questo caso gli elementi di rottura sono identificati come deboli, minuscoli, in confronto all’enormità del muro. Tramite questa metafora Lorca giustifica come non possa esserci mescolanza senza l’utilizzo della forza. La piccola talpa e l’ago dell’acqua saranno infatti sostituiti dalla violenza dei rettili mostruosi che riusciranno a scalfire il muro che li separa dalla città. Verranno sostituiti anche dal sole, simbolo positivo ma che in questo caso viene connotato nella chiave apocalittica di forza naturale travolgente che “distrugge i numeri”¹²⁵. Il sole che muggisce, e viene quindi paragonato all’animale da macello è un’espressione che acquisisce significato grazie alla poesia *New York ufficio e denuncia*, all’interno della quale la mucca macellata viene paragonata all’uomo sottomesso alla società del consumo.

2.3 La morte della speranza: *Danza della morte, Città insonne, L’aurora.*

Nella terza sezione del *Poeta* si tratta il conflitto vero e proprio vissuto da Lorca nei confronti della città. Il titolo è esemplificativo da questo punto di vista, le *strade* rappresentano la città mentre il *sogno* (suenos) in spagnolo è polisemico e significa sia *sogno* che *tradimento*. La conoscenza dei neri rappresenta il lavoro preliminare per lo sviluppo del discorso lorchiano sul modello statunitense di città. Tutta la sezione è connotata in termini di frustrazione; la metropoli infatti non trova pace, le sue luci sempre accese sono paragonate a degli occhi insonni.¹²⁶

¹²⁰ Vv. 51-52.

¹²¹ V. 72.

¹²² Vv. 72-74.

¹²³ V. 28, 57.

¹²⁴ Vv. 88-99.

¹²⁵ V. 97.

¹²⁶ Menarini, Piero. “*Poeta en nueva York*” di Federico Garcia Lorca: lettura critica. 1975. Firenze. La nuova Italia. P. 79.

A Rafael R. Rapùn

Un uccello di carta sul cuore
Dice che non è giunto il tempo
Dei baci.

Vicente Aleixandre

Il mascherone. Guardate il mascherone! 1
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 5
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. 10

Era la gran riunione degli animali morti,
trafitti dalle spade della luce:
l’eterna allegria dell’ippopotamo con gli
zoccoli di cenere
e della gazzella con un semprevivo nella
gola.

Nell’appassita solitudine senza fionda 15
l’ammaccato mascherone danzava.
Mezzo lato del mondo era d’arena,
di mercurio e di sole addormentato l’altro
lato.

Il mascherone! Guardate il mascherone!
Arena, caimano e timore su New York! 20

*

Gole di calce imprigionavano un cielo vuoto
Dove risuonavano le voci di quelli che
muoiono sotto il guano.
Un cielo nitido e puro, identico a se stesso,
con il pelo e il giglio aguzzo delle montagne
invisibili, 25

abolì i più leggeri steli del canto
e andò al diluvio incanalato della linfa
attraverso il riposo delle ultime figure
sollevando con la coda pezzi di specchi.

Quando il cinese piangeva sul tetto 30
senza trovare il nudo della moglie
e il direttore di banca osservava il
manometro
che misura il crudele silenzio della moneta,
il mascherone giungeva a Wall Street.

Non è strano per la danza 35
questa tomba che rende gli occhi gialli.
Dalla sfinge alla cassa c’è un filo teso

Che trapassa il cuore di tutti i bambini
poveri.

L'impeto primitivo balla con l'impeto
meccanico,
ignoranti nella loro frenesia di luce
originale. 40

Perché se la ruota dimentica la sua formula,
può cantare nuda con le mandrie di cavalli;
e se una fiamma brucia i freddi progetti,
il cielo dovrà fuggire davanti al tumulto delle
finestre.

Non è strano questo posto per le danze, io
dico. 45

Il mascherone ballerà fra colonne di sangue
e di numeri,
fra uragani d'oro e gemiti di operai fermi
che urleranno, notte buia, nel tuo tempo
senza luce,
o Nordamerica selvaggia! Impudica!
Selvaggia,
distesa sulla frontiera della neve! 50

*Il mascherone. Guardate il mascherone!
Che onda di fango e di lucciola su New York!*

*

Lottavo con la luna sul terrazzo.
Sciami di finestre crivellavano una coscia
della notte.

Nei miei occhi belavano le dolci vacche dei
cieli. 55

E le brezze di lunghi remi
battevano i vetri cenerini di Broadway.

La goccia di sangue cercava la luce della
gemma dell'astro

per simulare un seme morto di mela.

Il vento della pianura, spinto dai pastori, 60
tremava con una paura da mollusco senza
conchiglia.

Ma non sono i morti quelli che ballano,
lo so,

I morti sono imbevuti e divorano le loro
mani.

Sono gli altri quelli che ballano col
mascherone e la chitarra; 65

son gli altri, gli ubriachi d'argento, gli
uomini freddi,

quelli che crescono nell'incrocio delle cosce
e delle fiamme dure,

quelli che cercano il verme nel paesaggio
delle scale,

quelli che bevono al banco lacrime di
bambina morta

o quelli che mangiano alle cantonate
minuscole piramidi d'alba. 70

Non balli il Papa!

No, il Papa non balli!

Né il Re,

né il milionario dai denti azzurri,

né le ballerine secche delle cattedrali, 75

né i costruttori, gli smeraldi, i pazzi o i
sodomiti.

Solo questo mascherone,

questo mascherone di vecchia scarlattina,

solo il mascherone!

I cobra fischieranno agli ultimi piani, 80

le ortiche spaventeranno *patios* e terrazzi,
la Borsa sarà una piramide di muschio,
cresceranno le liane dopo i fucili
e presto, presto, presto.
Ahi! Wall Street! 85

Il mascherone. Guardate il mascherone!
Come sputa veleno di bosco
Nell'angoscia imperfetta di New York!

Dicembre 1929

Tale componimento apre la terza sezione, descrivendo una New York occupata da un'ondata di disordine in maniera inquietante. Viene composto nel dicembre del 1929, data fondamentale perché si trova a ridosso del crollo della borsa. Non è un caso che il mascherone giungesse a Wall Street proprio mentre “il direttore di banca osservava il manometro / che misura il crudele silenzio della moneta”.¹²⁷ La poesia sviluppa la tematica delle precedenti, l'unica variazione è che il punto d'appoggio della rivolta non si trova più in Harlem ma nell'Africa. Questo recupero storico della condizione originaria è la premessa fondamentale per la costruzione di una civiltà altra da quella presente. Con il verso: “dalla sfinge alla cassa c'è un filo teso / che trapassa il cuore di tutti i bambini poveri”¹²⁸ Lorca esprime un'idea di ricorsività della storia che fonda la civiltà sulla prevaricazione del più debole e nega l'idea di progresso che dovrebbe portare ad un maggiore benessere sociale. Tuttavia, questo equilibrio precario piomba nel caos per colpa di un malfunzionamento che blocca l'intero motore. L'assenza di un moto meccanico porta alla memoria la luce originale soffocata dalla frenesia del ritmo, nella consapevolezza che esiste un equilibrio superiore in cui ogni cosa possiede un suo ruolo di libertà. Gli elementi di luminosità che si ritrovano nel testo, come il “fosforo”¹²⁹ e la “luce del cigno”¹³⁰ non spiccano, proprio per descrivere la mancanza di libertà della metropoli che si manifesta nell'incapacità di immaginare un mondo differente.

Le iguane e i coccodrilli sono i campioni di una natura che deve essere violenta per necessità di rivoluzione ma sarà poi armonia. Chi non è in grado di sognare, chi è ignorante è colpevole e deve essere annientato, la natura purificatrice non fa quindi distinzione di alcun tipo.¹³¹ La figura del bambino povero¹³² come capro espiatorio su cui si riversa l'odio della società non rappresenta più il frutto dell'amore ma solo lo scomodo risultato di un'ansia repressa, di una schiavitù talmente radicata da non sopportare in altri la libertà. Esso è anche idiota ed emarginato, ed in quanto tale più vicino

¹²⁷ V. 33.

¹²⁸ Vv. 36-37.

¹²⁹ V. 4.

¹³⁰ V. 6.

¹³¹ Menarini, Piero. “*Poeta en nueva York*” di Federico Garcia Lorca: lettura critica. 1975. Firenze. La nuova Italia. P. 83.

¹³² V. 69.

alla natura. Incurante delle regole della società può cogliere il messaggio d'amore lasciato da altri esseri deboli.

Il culmine fondamentale del discorso sta nella bellezza implicita dell'irripetibilità, e quindi nella libertà, espressa dalla natura. L'oppressione della metropoli si manifesta attraverso la costrizione di ogni elemento entro uno schema asettico ed innaturale di ripetibilità. In una conferenza-lettura del *Poeta* nel marzo 1932 Lorca dichiara:

El Chrysler Building se defiende del sol como un enorme pico de plata, y puentes, barcos, ferrocarriles y hombre los veo encadenados y sordos, encadenados por un sistema económico cruel al que pronto habrá que cortar la cabeza, y sordos por sobra de disciplina y falta de la imprescindible dosis de locura.¹³³

C'è un rispecchiamento tra la rivolta della natura ed il crollo della borsa, quasi ad indicare una ridefinizione di tutto il genere umano dovuta al crollo del sistema economico, che mette sullo stesso piano gli oppressi e gli oppressori. In questo senso il cinese che piangeva sul tetto¹³⁴ rappresenta l'uomo emarginato che viene livellato dal mascherone, perché non in grado di sognare. Anche in questo testo è difficile catalogare gli elementi e le immagini attraverso le categorie di bene e male: per esempio, l'invasione viene paragonata rispettivamente ad una danza, ad una sfilata circense, ma anche ad un'orda infernale. Il mascherone è un immenso mostro proveniente dall'Africa che distrugge tutto in preda alla violenza cieca, in parallelo alla popolazione povera sacrificata alla logica del guadagno. L'immagine delle finestre rotte richiama proprio l'idea della liberazione dal sistema economico opprimente, tutto però sta nel caos, esiste infatti una corrispondenza fra città e invasione.

Nell'espressione "Mezzo lato del mondo era d'arena / di mercurio e di sole addormentato l'altro lato"¹³⁵ ritroviamo una forte idea di striatura del globo nella sua interezza. Un'idea di confine che separa il luogo del combattimento all'interno della città dalla metà naturale espressa tramite elementi grigi e smorti. In questi versi si richiama l'idea della guerra come fonte di striatura, la divisione del mondo porta alla mente l'immagine delle trincee e delle battaglie di posizione. Ciò che risponde a questa metafora bellica sono i versi: "Il vento della pianura, spinto dai pastori / tremava con una paura da mollusco senza conchiglia"¹³⁶; si descrive l'elemento liscio della natura che trema impaurito, relegato in un angolo del mondo. Il selvaggio viene risemantizzato, esso permette il disastro, diventa quindi impossibile distinguere cosa faccia parte del mascherone e cosa no. Il mascherone sembra

¹³³ Lorca, Federico Garcia. *Poeta*. Lumen.

¹³⁴ V. 29.

¹³⁵ Vv. 17-18.

¹³⁶ Vv. 60-61.

essere un esempio calzante di ciò che Deleuze e Guattari definiscono come “macchina da guerra”.¹³⁷ Questa bolgia informe va a creare uno *spazio metamorfico*, riesce nell’impresa di demolire uno stato ordinato e striato e crea una nuova situazione dentro la quale è impossibile codificare i rapporti. Come il mascherone può rientrare dentro questa categoria così il crollo di Wall Street ridefinisce uno spazio del genere sconvolgendo la vita di decine di migliaia di americani.

Nell’espressione “spade della luce”¹³⁸ l’elemento luminoso è accostato ad uno strumento di guerra, in riferimento ad una fine apocalittica; il culmine di negazione della luce si trova nell’immagine della notte nera¹³⁹. Il tremendo buio nelle categorie di Deleuze e Guattari è accostabile ad uno spazio liscio caratterizzato dalla mancanza di riferimenti, anche in questo caso, quindi, non è semplice schierarsi dalla parte di una categoria spaziale unica.

Una tematica fondamentale del componimento è certamente l’idea della degradazione, espressa paradigmaticamente nell’immagine del “seme morto della mela”¹⁴⁰. Uno spaccato fondamentale perché simboleggia il deperimento del frutto che proprio dagli anni Venti nell’uso comune fa riferimento alla città di New York. All’interno della danza si ritrovano una schiera di animali feriti e morti, come “l’ippopotamo con gli zoccoli di cenere”¹⁴¹, un animale maestoso descritto nella sua deturpazione; o la “gazzella con un semprevivo nella gola”¹⁴²e, infine, i “cammelli dalla carne lacerata”¹⁴³, che sono un chiaro riferimento ai cammelli sferzati dal vento in *Norma e paradiso dei neri*. Questo in un forte parallelismo con la poesia *New York ufficio e denuncia*, in cui viene esposta la macellazione dell’animale per l’ingordigia sfrenata dell’uomo bianco.¹⁴⁴

In questa poesia l’io poetico è presente ed osserva inizialmente la danza in una posizione angosciante. Successivamente viene descritto mentre lotta con la luna¹⁴⁵, elemento che in Lorca acquisisce diversi significati simbolici, ma che spesso viene accostato alla morte.¹⁴⁶ In questo caso quindi la critica parla di un ipotetico suicidio dell’io poetico. Non esiste quindi per Lorca una soluzione alla continua trasgressività che l’essere umano porta in atto in contesti di scontento sociale.

¹³⁷ Deleuze, Gilles. Guattari, Félix. *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*. [1980]. Les Éditions de Minuit. Paris. 2017. Orthotes. Napoli-Salerno. Trad. dal francese di Giorgio Passerone. P. 649.

¹³⁸ V. 12.

¹³⁹ V. 47.

¹⁴⁰ V. 58.

¹⁴¹ V. 13.

¹⁴² V. 14.

¹⁴³ V. 5.

¹⁴⁴ Martín, Eutimio. *Poeta en nueva York; Tierra y luna*. Federico García Lorca, edición crítica. Barcelona. Ariel. P. 178.

¹⁴⁵ V. 52.

¹⁴⁶ Posada, Miguel García. *Lorca: interpretación de “Poeta en nueva York.”*, 1981. Madrid. Akal. P. 119.

Il *rizoma* ipotizzato da Deleuze e Guattari sembra un'utopia ben distante dalla realtà esperita dal poeta.

Città insonne (notturmo di Brooklyn Bridge)

Non dorme nessuno nel cielo. Nessuno, nessuno. 1
Non dorme nessuno.

Le creature della luna odorano e girano intorno alle
capanne.

Verranno le iguane vive a mordere gli uomini che
non sognano.

e quello che fugge con il cuore rotto incontrerà agli
angoli 5

l'incredibile coccodrillo quieto sotto la dolce
protesta degli astri.

Non dorme nessuno nel mondo, Nessuno, nessuno.
Non dorme nessuno.

C'è un morto nel più lontano cimitero
che da tre anni si lamenta 10
perché ha un paesaggio secco nel ginocchio
e il bambino che hanno seppellito stamattina
piangeva tanto
che bisognò chiamare i cani perché tacesse.

Non è sogno la vita. Sveglia! Sveglia! Sveglia!
Noi cadiamo per le scale per mangiar la terra umida
15

O saliamo al filo della neve con il coro delle dalie
morte.

Ma non c'è dimenticanza né sogno:
carne viva. I baci legano le bocche
in un groviglio di vene nuove
e a chi soffre il proprio dolore senza tregua dorrà
20

e chi teme la morte se la porterà sulle spalle.

Un giorno
i cavalli vivranno nelle taverne
e le formiche inferocite
assaliranno i cieli gialli che si rifugiano negli occhi
delle vacche. 25

Un altro giorno
vedremo la resurrezione delle farfalle disseccate
e camminando ancora in un paesaggio di spugne e
di barche mute
vedremo brillare l'anello e nascere rose dalla nostra
lingua.

Svegli, sveglia, sveglia. 30
Quelli che hanno ancora segni di zacchera e di
acquazzone,
quel ragazzo che piange perché non sa l'invenzione
del ponte
o quel morto che non ha più che la testa e una
scarpa,
bisogna portarli al muro dove iguane e serpi
aspettano,
dove aspetta la dentatura dell'orso, 35
dove aspetta la mano mummificata del bambino
e la pelle del cammello si arriccia con un forte
brivido azzurro.

Non dorme nessuno nel cielo. Nessuno, nessuno.

Non dorme nessuno.
Ma se qualcuno chiude gli occhi, 40
sferzatele, ragazzi, sferzatele!
Sia un panorama d'occhi aperti
e di amare piaghe accese.

Non dorme nessuno nel mondo. Nessuno. Nessuno.

Già l'ho detto. 45

Non dorme nessuno.

Ma se qualcuno ha nella notte eccesso di muschio
sulle tempie,
aprite le botole perché veda sotto la luna
le coppe false, il veleno e il teschio dei teatri.

Questo testo, secondo le ricostruzioni della critica, doveva avere due fotografie allegate: la prima raffigurante delle danze africane, la seconda un fotomontaggio di rettili su una strada di New York.¹⁴⁷ Tutto il componimento è pervaso da un'idea di insonnia che inghiotte l'intero cosmo, nella forma di una serie di anfore che si moltiplicano in maniera ossessiva. Nessuno all'interno della metropoli può dormire, l'uomo oppresso dal sistema deve alimentare la stessa macchina che lo sottomette e non c'è possibilità di trasgressione. La luce assume un carattere oppressivo, essa infatti è il simbolo di una città dispotica che non concede il sonno ai cittadini che la abitano.¹⁴⁸

All'interno delle varie strofe è presente una sfilata ancora più tetra di quella del componimento precedentemente analizzato. Fin dai primi versi nel componimento ritorna l'idea della violenza animale: “verranno le iguane vive a mordere gli uomini che non sognano”¹⁴⁹; “l'incredibile cocodrillo”¹⁵⁰ e, in chiusura, la “dentatura dell'orso”¹⁵¹. Questo conduce ad affrontare un discorso molto ampio sul dialogo che si riscontra fra i vari componimenti di Lorca, che tramite il ripetersi ossessivo di simboli e immagini nelle loro forme e condizioni più sfaccettate crea un universo variabile e incostante. Questo ritornare è già stato riscontrato nel simbolo del cammello, che compare anche in questo componimento: “la pelle del cammello si arriccia con un forte brivido di azzurro”¹⁵². L'animale è impaurito perché è minacciato da una serie di soggetti inquietanti, tra cui “la mano mummificata del bambino”¹⁵³, altra immagine già ritrovata in conclusione di *Danza della morte*, ed il “muro dove iguane e serpi aspettano”¹⁵⁴. Anche questa visione del muro che divide la ferinità assassina dei rettili dal resto del mondo era già comparsa in precedenza, ritorna quindi un'idea di forte striatura del mondo che confina la violenza liscia dietro un muro.

Si percepisce l'attesa di qualcosa di terribile, la folla urina e vomita, con una corporalità molto forte tipica dell'avanguardia. L'io poetico continua nel suo processo di degradazione, viene infatti

¹⁴⁷ Esperante, Luis Caparrós. *Las fotografías de Poeta en Nueva York, de Federico García Lorca: ensayo de reconstrucción*. Universidade da Coruña. Facultade de Filoloxía. Rúa Lisboa. 7 (Campus de Zapateira).

¹⁴⁸ Posada, Miguel Garcia. *Lorca: interpretacion de “Poeta en nueva York.*, 1981. Madrid. Akal. P. 120.

¹⁴⁹ Vv. 4-5.

¹⁵⁰ V. 7.

¹⁵¹ V. 35.

¹⁵² V. 37.

¹⁵³ V. 36.

¹⁵⁴ V. 34.

descritto senza braccia, quasi morto. I rettili trasmettono un'idea di punizione, inquietudine e minaccia, la serpe in particolare richiama la vicenda di Adamo ed Eva, perfino la vita e la morte si mischiano, entrambe pervase dall'idea della sofferenza.¹⁵⁵ Nell'immagine dei cani che collaborano con la morte¹⁵⁶ si riprende l'idea della violenza animale ormai pervasiva in questa sezione.

Nei versi successivi si ritrovano due immagini di verticalità che presentano però sensi opposti: “noi cadiamo per le scale per mangiar la terra umida / o saliamo al filo della neve con il coro delle dalie morte”¹⁵⁷. Entrambe le immagini richiamano un'idea di morte, la neve nella poetica di Lorca è spesso metafora del freddo cadaverico. Questa interpretazione trova conferma nell'evocazione delle “dalie morte”¹⁵⁸, un tipico fiore funebre. Il tema centrale rimane però quello del sogno, anch'esso compare ossessivamente e dovrebbe portare sollievo ma tale appare negato; molto forte è l'immagine della carne viva¹⁵⁹, del dolore corporale che non permette pace. Perfino il bacio¹⁶⁰, semanticamente lontano da un'idea di negatività viene descritto come un vincolo inquietante e coercitivo. Sono numerose le immagini di tortura e decapitazione, dolore e angoscia della morte, centrale nel componimento. La mucca¹⁶¹, simbolo di vita e fertilità, viene posta come specchio dell'umano, come un animale sacrificale a cui vengono inferte numerose sofferenze. Un nodo focale è un'altra visione accostata al muro dei rettili nella quale si trova un ragazzo che piange perché non conosce l'invenzione del ponte¹⁶². Viene quindi presa in esame la tematica del dolore dell'ignoranza: il ponte evoca l'idea dell'attraversamento di una soglia che rientra dentro un contesto mediato lontano dall'aggressività. In questo senso l'ignoranza del ragazzo va a definire come l'istruzione sia fondamentale per fare in modo che la mobilità e le relazioni fra popoli risultino attuabili.

L'aurora

L'aurora di New York ha 1
quattro colonne di fango
e un uragano di nere colombe
che guazzano nelle acque putride.

L'aurora di New York geme 5
sulle immense scale
cercando fra le lische
tuberose di angoscia disegnata.

¹⁵⁵ Posada, Miguel Garcia. *Lorca: interpretacion de "Poeta en nueva York.*, 1981. Madrid. Akal. P. 174.

¹⁵⁶ V. 15.

¹⁵⁷ Vv. 17-18.

¹⁵⁸ V. 18.

¹⁵⁹ V. 20.

¹⁶⁰ V. 20.

¹⁶¹ V. 28.

¹⁶² V. 36.

L'aurora viene e nessuno la riceve in bocca	sanno che vanno nel fango di numeri e leggi, 15
Perché non c'è domani né speranza possibile. 10	nei giuochi senz'arte, in sudori infruttuosi.
A volte le monete in sciame furiosi	
Trapassano e divorano bambini abbandonati.	La luce è sepolta con catene e rumori
	In impudica sfida di scienza senza radici.
I primi che escono capiscono con le loro ossa	Nei sobborghi c'è gente che vacilla insonne
che non vi saranno paradiso né amori sfogliati;	appena uscita da un naufragio di sangue. 20

Questo componimento gioca sull'inversione del valore simbolico dell'aurora, riconducibile tradizionalmente all'idea di rinascita e promessa. L'aurora all'interno della poesia è personificata, essa "piange sulle scale di ferro"¹⁶³ perché non viene recepita da nessuno, in una connotazione eucaristica. Tutto il componimento è contaminato da un'idea di morte, la speranza è completamente negata. Un gioco che Lorca ama è proprio quello di prendere elementi vitali per antonomasia come la "spiga nell'occhio"¹⁶⁴ di *Danza della morte* e tramutarli in elementi di sofferenza.¹⁶⁵

Il panorama che si para davanti al lettore è quello di "quattro colonne di fango"¹⁶⁶, metafora dei grattacieli, che descrivono un ambiente oppressivo ed angosciante. Anche in questo testo la connotazione cromatica è significativa: le colombe sono nere¹⁶⁷ mentre l'aurora è priva di colore. La luce, che ricompare, "è sepolta con catene e rumori / in impudica sfida di scienza senza radici"¹⁶⁸. Questo è un altro parallelismo con la poesia *Danza della morte*, intensa è inoltre l'idea di inquinamento acustico e coercizione. Un altro elemento ricorrente in Lorca è quello acquatico, spesso accostato alla figura del marinaio. Questa figura positiva viene ribaltata da Lorca e posta come paradigma della fuga dall'*hic et nunc* che li condanna ad una lotta sterile culminante nella disperazione e nella morte. Viene quindi rimarcata la convinzione che chi fugge dalla realtà è più che responsabile di quanto accada a sé ed agli altri. In questo singolo caso il suo significato è lampante, data la sua connotazione di acqua putrida¹⁶⁹, che richiama la degradazione e un clima di morte.

I due versi che chiudono il componimento danno uno spaccato tragico che non si discosta dal resto dei versi: "Nei sobborghi c'è gente che vacilla insonne / appena uscita da un naufragio di sangue"¹⁷⁰.

¹⁶³ Vv. 5-6.

¹⁶⁴ V. 8.

¹⁶⁵ Martin, Eutimio. *Poeta en nueva York; Tierra y luna*. Federico Garica Lorca, edicion critica. Barcelona. Ariel. P. 135.

¹⁶⁶ V. 2.

¹⁶⁷ V. 3.

¹⁶⁸ Vv. 17-18.

¹⁶⁹ V. 4.

¹⁷⁰ Vv. 19-20.

Primariamente, la connotazione spaziale periferica è fondamentale perché concerne la tematica di un luogo adiacente alla città ma ontologicamente diverso. Gli abitanti di questo luogo appaiono dapprima estenuati dall'insonnia tanto da vacillare, ricordando i cammelli sonnambuli di *Norma e paradiso dei neri*, e, proprio per la colpa di rifugiarsi nel sonno per non voler affrontare il mondo reale, come il marinaio, naufragano terribilmente.

2.4 Il ritorno in città: *New York ufficio e denuncia*.

Questa settima sezione e la precedente possono essere considerate gli unici due momenti compiuti dell'opposizione di Lorca al sistema statunitense, si passa infatti dallo stadio poetico a quello della concretezza e dell'esattezza storiche¹⁷¹. La necessità di azione, che si ritrova nel discorso delle poesie precedenti riguardo il bisogno di responsabilità dell'uomo nei confronti della realtà, viene espressa a gran voce accusando chi vive nell'inerzia e smascherando chi sfrutta queste debolezze per mantenere il potere.

New York ufficio e denuncia.

A Fernando Vela

Sotto le moltiplicazioni 1
 C'è una goccia di sangue d'anitra;
 sotto le divisioni
 c'è una goccia di sangue di marinaio.
 Sotto le somme, un fiume di sangue tenero; 5
 un fiume che scorre cantando
 nei dormitori delle periferie,
 ed è argento, cemento, o brezza
 nell'alba ingannevole di New York.
 Esistono le montagne. Lo so. 10
 E le lenti per la sapienza.
 Lo so. Ma io non sono venuto a vedere il cielo.
 Sono venuto a vedere il torbido sangue,
 il sangue che porta le macchine alle cateratte

e lo spirito alla lingua del cobra. 15
 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, 20
 un milione d'agnelli
 e due milioni di galli,
 che fanno i cieli a pezzi.
 È meglio singhiozzare affilando il coltello
 o assassinare i cani nelle allucinanti partite di
 caccia, 25
 che sopportare all'alba
 gli interminabili treni di latte,

¹⁷¹ Menarini, Piero. *“Poeta en nueva York” di Federico Garcia Lorca: lettura critica*. 1975. Firenze. La nuova Italia. P. 139.

gli interminabili treni di sangue
 e i treni di rose ammanettate
 dai commercianti di profumi. 30
 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 35
 riempiono di dolore la valle
 dove l'Hudson s'ubriaca d'olio.
 Denuncio tutta la gente
 che ignora l'altra metà,
 la metà irredimibile 40
 che alzai suoi monti di cemento
 dove battono i cuori
 degli animali che si dimenticano
 e dove cadremo tutti
 nell'ultima festa delle buche. 45
 Vi sputo sulla faccia.
 L'altra metà m'ascolta
 Divorando, cantando, volando, nella sua purezza,
 come i bambini delle portinerie
 che tolgono fragili bastoncini 50
 ai buchi dove si ossidano

le antenne degli insetti.
 Non è l'inferno, è la strada.
 Non è la morte. È la bottega della frutta.
 C'è un mondo di fiumi spezzati e di distanze
 inaccessibili 55
 Nella zampina di questo gatto spezzato
 dall'automobile,
 e io sento il canto del lombrico
 nel cuore di molte bambine.
 Ossido, fermento, terra scossa.
 Terra, tu stesso che nuoti nei numeri
 dell'ufficio. 60
 Che faccio? Ordinare i paesaggi?
 Ordinare gli amori che dopo sono fotografie,
 che dopo sono pezzi di legno e rigurgiti di
 sangue?
 No, no; io denuncio.
 Denuncio la congiura 65
 di questi uffici deserti
 che non trasmettono le agonie,
 che cancellano i programmi della selva,
 e m'offro per esser mangiato dalle vacche munte
 quando i loro gridi riempiono la valle 70
 dove l'Hudson s'ubriaca di olio.

In questo testo, che apre la sezione, l'uccisione dell'animale per il sostentamento del mercato alimentare viene identificato come l'emblema del soggetto urbano contemporaneo, carne da macello egli stesso per la società del consumo. L'iperbole è la figura retorica fondamentale che contraddistingue le affermazioni corporee ed aggressive del poeta¹⁷²: "quattro milioni di anitre, / cinque milioni di porci, / duemila colombe per il piacere degli agonizzanti"¹⁷³, incidendo sul discorso della responsabilità. L'idea dell'uomo diviso nella sua natura di oppresso/oppressore che alimenta la stessa macchina che lo macella è fondamentale nelle tematiche della raccolta.¹⁷⁴ Al termine del

¹⁷² Menarini, Piero. *"Poeta en nueva York" di Federico Garcia Lorca: lettura critica*. 1975. Firenze. La nuova Italia. P. 142.

¹⁷³ Vv. 17-19.

¹⁷⁴ Posada, Miguel Garcia. *Lorca: interpretacion de "Poeta en nueva York"*, 1981. Madrid. Akal. P. 69.

componimento ritorna la cristianità, in questo caso legata al sacrificio cristologico di Lorca stesso, che, come Cristo, si offre per “esser mangiato dalle vacche munte”.¹⁷⁵

In apertura si trova un intenso contrasto fra i numeri che regolano il mercato ed il già citato “fiume di sangue”¹⁷⁶ che questa somma di macellazioni produce. Riappare quindi il modello matematico dello spazio striato, nuovamente affiancato ad un’idea di durezza e violenza, che dimostra e giustifica la perfezione del sistema. Lorca rifiuta però questa facciata e denuncia l’ingiustizia del sistema mettendo in primo piano il sangue delle vittime innocenti, tra le quali si ritrovano i marinai. Il fiume, che in questa poesia ritorna ossessivamente, scorre però “nei dormitori delle periferie”.¹⁷⁷ La brutalità, alla fine del processo, ricade sempre sugli ignari abitanti dei luoghi degradati. A partire da questa espressione viene espressa in prima persona un’irremovibile volontà di denuncia sociale: “io non sono venuto a vedere il cielo. / Sono venuto a vedere il torbido sangue”¹⁷⁸; “Denuncio tutta la gente / che ignora l’altra metà”¹⁷⁹; “Vi sputo sulla faccia”¹⁸⁰; “denuncio la congiura / di questi uffici deserti”¹⁸¹. Nuovamente si ripresenta l’idea di una divisione dell’universo e del peccato dell’ignoranza; nella seconda locuzione esce allo scoperto il Lorca flâneur, il personaggio che si getta nella strada per parlare con le persone e cambiare con i gesti la società in cui si muove.¹⁸²

Da un punto di vista spaziale questo testo presenta delle espressioni molto significative:” gli interminabili treni di latte, / gli interminabili treni di sangue / e i treni di rose ammanettate”¹⁸³; “non è l’inferno, è la strada”¹⁸⁴; “C’è un mondo di fiumi spezzati e di distanze inaccessibili / nella zampina di questo gatto spezzata dall’automobile”¹⁸⁵. Tutte queste espressioni racchiudono in sé uno spazio striato, quello delle vie di comunicazione, che però viene semantizzato come portatore di male; manifestamente l’apoteosi è nel paragone tra la strada e l’inferno. Quello che sembra però evincere Lorca è che niente porta il male indistintamente dentro di sé, è invece l’utilizzo improprio di questi spazi striati che li insudicia di azioni negative. Questo conduce ad un discorso sulla responsabilità che l’uomo, indistintamente dalla sua categoria sociale, deve necessariamente prendere in considerazione quando attraversa uno spazio. Lorca invita l’ascoltatore alla consapevolezza che

¹⁷⁵ V. 69.

¹⁷⁶ V. 5.

¹⁷⁷ V. 7.

¹⁷⁸ Vv. 12-13.

¹⁷⁹ Vv. 38-39.

¹⁸⁰ V. 46.

¹⁸¹ Vv. 65-66.

¹⁸² Alarcón, René Araya. *Configuration of the Flâneur in Poeta en Nueva York by F. García Lorca.*

¹⁸³ Vv. 27-30.

¹⁸⁴ V. 53.

¹⁸⁵ Vv. 55-56.

l'azione che imprime sui luoghi potrebbe "spezzare la zampina di un gattino". Al termine di questa sezione tanto cruda, nel centro del componimento, Lorca si rivolge direttamente a tutte le persone che non hanno conosciuto il muro che le separa dai caimani.¹⁸⁶ L'augurio che il poeta lascia ai posteri è quello di una generazione non inquinata dalla violenza della società, che ascoltandosi l'un l'altro canta nella sua purezza di infanzia felice. Il messaggio che Lorca lascia ai posteri è un affidarsi alle nuove generazioni non inquinate dalla società consumata dal denaro.

¹⁸⁶ Vv. 47-52.

CONCLUSIONE

Lo scopo della presente dissertazione è quello di utilizzare le diverse categorie che la materia geografica offre per fare luce su un'opera tanto complessa quale *Il poeta* di Lorca. In primo luogo, si è potuto dimostrare come l'identificazione di luoghi tanto utilizzati dal poeta, quali il mare, il fiume, la periferia entro le categorie di spazi lisci e striati possa fornire un livello di interpretazione aggiuntivo a ciò che la critica ha più volte ribadito. Nonostante Lorca si schieri dalla parte della bellezza implicita nell'irripetibilità liscia e priva di punti di riferimento della natura, e contro la costrizione di ogni elemento dentro uno schema striato asettico di ripetibilità della metropoli, si è visto chiaramente come, anche in quest'opera, venga confermato ciò che Deleuze e Guattari affermavano in *Mille plateaux*. Ossia che, nonostante ogni luogo possa essere definito inizialmente entro un confine di liscio o di striato, ciò che risulta inevitabile con il passare del tempo è il mutamento del suo stato. In fin fine ad averla vinta è sempre la mescolanza, il cambiamento, un rifiuto esplicito del manicheismo; il confine fra gli spazi prima o poi verrà abbattuto, questa profezia che si ritrova in Lorca è dogma anche nell'analisi dei due filosofi. Così come il mare verrà pian piano striato dall'uomo, la città, che nasce per natura striata, è destinata per sua natura a creare tramite il suo prodotto, il capitale, spazi lisci al di fuori di sé. E un fiume, che stria il paesaggio a lui circostante dividendo la terra e creando confini invalicabili, è proprio il simbolo che Lorca utilizza per profetizzare la ribalta dello spazio naturale, liscio, sulla metropoli. Uno spazio, come già accennato, che appare come luogo striato per eccellenza ma che non può discostarsi dal quartiere di Harlem, parte integrante di New York che, nonostante la sua corruzione, presenta esso stesso un'eccezione alla cristallizzazione del centro economico.

La metropoli appare come una geometria che racchiude e delimita solo vuoti e costringe la vita in una dimensione non umana né libera, che non è segno di perfezione, ma perfetta realizzazione di un sistema la cui unica manifestazione di vitalità è la negazione di ogni valore. Non a caso Lorca, fin dalla prima sezione, descrive i palazzi come forme immobili ed appuntite in forte contrasto con le strade che li collegano, disegnate da forme di serpente. All'idea di stagnazione del grattacielo, accostato ben in due componimenti all'idea del fango, si oppone la forte mobilità che esprime la strada, proprio in virtù delle persone che la attraversano può nascere il seme di ribellione che porterà ad un nuovo assetto non più cristallizzato. Alla presa di coscienza della forte mobilità presente alla base della metropoli si inserisce il concetto di trasgressività che si è ritrovato nella scrittura di Anzaldúa e la necessità di fare in modo che tale non diventi aggressione violenta. Anche se Lorca nella sua profezia sembra rifiutare una possibilità simile si è visto come il suo bisogno viscerale di giustizia ed uguaglianza sia già presente ben prima dell'adesione al socialismo di Fernando de los

Rios, basato sulla moderazione e sulla tolleranza. Proprio nell'adesione a questo pensiero, che vede nel processo di formazione delle coscienze l'unica strada percorribile per un cambiamento radicale e durevole, si ritrova in Lorca un avvicinamento alle posizioni di Anzaldù.

Ciò che accade poi nella realtà storica va a contraddire però la profezia lorchiana: non sfugge che sarà infatti il sistema borsistico stesso a collassare su sé stesso, mostrando al mondo intero che la base su cui poggiava non era poi così solida. Sfortunatamente, come saprà bene descrivere Lorca nel *Poeta*, a fare le spese delle tragedie è sempre e solo la popolazione oppressa e povera. La Grande Depressione che affliggerà l'America nei decenni a venire, come documentato da *Lange*, interesserà nella grandissima parte proprio chi non aveva i mezzi per sopportare un contraccolpo simile. Il sistema, quindi, ingloba la catastrofe dentro sé e rinasce nuovamente. La rivoluzione ha bisogno della cosiddetta *macchina da guerra*, un congegno molto affine al fare arte di Lorca. Anch'egli, infatti, nella sua singolarità, vuole essere parte della ribellione contro il sistema. Nella settima sezione la sua protesta diventa storica e politica, e la denuncia del sistema americano si percepisce forte e chiara. Di per sé proprio lo stesso poeta dichiara di essere personaggio all'interno della sua scrittura (sia poetica che drammatica) proprio per una necessità di partecipazione personale. Si ribadisce in questa sede come Lorca dichiara esplicitamente di considerare come arti superiori quelle che riescono ad esprimere il "duende", tramite la partecipazione corporale all'arte, come accade nella sua poesia che non va letta ma ascoltata: Lorca amava declamare i suoi componimenti di fronte alla gente e rendersi parte integrante della narrazione. In questo discorso va precisato quanto la consapevolezza di Lorca per quanto concerne le conseguenze delle sue azioni venga spesso sottovalutata. Egli è consapevole del fatto che l'atto stesso di prendere una penna in mano è già un atto politico, sostiene quindi la differenza tra il fare poesia politica ed il fare politica. L'obiettivo programmatico della sua poesia verrà espresso molto bene negli ultimi versi di *New York ufficio e denuncia*:

Che faccio? Ordinare i paesaggi? / Ordinare gli amori che dopo sono fotografie, / che dopo sono pezzi di legno e rigurgiti di sangue? / No, no; io denuncio. / Denuncio la congiura di questi uffici deserti / che non trasmettono le agonie, / che cancellano i programmi della selva, / e m'offro per esser mangiato dalle vacche munte / quando i loro gridi riempiono la valle / dove l'Hudson s'ubriaca di olio.¹⁸⁷

¹⁸⁷ Lorca, Federico Garcia. *Poesie, traduzione di Carlo Bo*. Garzanti. 1976. P. 625. Vv. 61-71.

BIBLIOGRAFIA

- Alarcón, René Araya. *Configuration of the Flâneur in Poeta en Nueva York by F. García Lorca*.
- Anzaldúa, Gloria. *Borderlands- La Frontiera. The New Metiza* [1987]. San Francisco. Aunt Lute Books. 1999. Trad. It. *Terre di confine-La frontiera*. A cura di Paola Zaccaria. Bari. Palomar. 2000.
- Arellano, Mariana Iglesias. *Rhythm in Federico García Lorca's Poeta en Nueva York*.
- Auriol, Pierre. *La fin du voyage: Postérité du capitaine Cook – Brossura*. Allia. 2004.
- Bachtin, Michail. *Estetica e romanzo*. [1975]. Trad. It. Torino. Einaudi. 1979.
- Barboza, Hidalgo. *Franz Kafka and Federico García Lorca: The missing poet in New York Yislén* (<https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/kanina/article/view/30473>).
- Barthes, Roland. *Buffet Finishes off New York*. In Barthes R. *Selected Writings*. Oxford. 1983.
- bell hooks. *Yearning: race, gender, and cultural politics*. Taylor & Francis Ltd. 2014.
- Benjamin, Walter. *Parigi capitale del XIX secolo*. Torino. 1986.
- Bonta, Mark. Protevi, John. *Deleuze and Geophilosophy: A guide and glossary*. Edinburgh University Press. 2004.
- Braudel, Fernand. *Storia, misura del mondo*. [1944]. Bologna. Il Mulino. 1998.
- Cacciari, Massimo. *La città*. [2004]. Pazzini Editore. 2021.
- Cacciari, Massimo. *Metropolis*. Roma. 1973.
- Carter, Harold. *The study of Urban Geography*. London. 1981.
- Deleuze, Gilles. Guattari, Félix. *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*. [1980]. Les Éditions de Minuit. Paris. 2017. Orthotes. Napoli-Salerno. Trad. dal francese di Giorgio Passerone.
- Döblin, Alfred. *Berlin Alexanderplatz: storia di Franz Biberkopf*. Introduzione e traduzione italiana dal tedesco di Alberto Spaini. Milano. Rizzoli. 1963.
- Dos Passos, John. *Manhattan Transfer*. Trad. e cura di Stefano Travagli. Collana Romanzi e racconti. Dalai. 2012.
- E. Hall, Thomas. Ferguson, J. David. *The Great Depression, An International Disaster of Perverse Economic Policies*. 1998.
- Esperante, Luis Caparrós. *Las fotografías de Poeta en Nueva York, de Federico García Lorca: ensayo de reconstrucción*. Universidade da Coruña. Facultade de Filloxía. Rúa Lisboa. 7 (Campus de Zapateira).
- Even-Zohar, Itamar. Polisystem Studies. In "Poetics Today". 1990.

- Galbraith, John Kenneth. *Il grande crollo*. Rizzoli Libri. 2017.
- Governa, Francesca. Memoli, Maurizio. *Geografie dell'urbano*. Carocci Editore. 2021.
- Gracq, Julien. *La forma di una città*. [1985]. Trad. It. di A. Palme Sanavio, Roma. Quasar. 2001.
- Hartog, Francois. *Le miroir d'Hérodote*. [1980]. Paris. Gallimard Education. 2001.
- Illuminati, Augusto. *La città e il desiderio*. Roma. 1992.
- J. Dear, Michael. Flusty, Steven. *The Spaces of Postmodernity. Readings in Human Geography*. Oxford. Malden MA. Blackwell. 2002.
- Juan Arroyo, Martín. *El sacrificio en Poeta en Nueva York, de Federico García Lorca*. Biblioteca de Babel: revista de filología hispánica, vol. 3 (2022).
- Katznelson, Ira. *City Trenches: Urban Politics and the Pattering of Class in the United States*. New York. 1981.
- Lefebvre, Henry. *La produzione dello spazio*. [1974]. Trad. It. Milano. Moizzi. 1978.
- Lampard, Eric. *The Nature of Urbanization*. In W. Scharpe. L. Wallock. *Visions of the Modern Cities*. Baltimore. 1987.
- Lorca, Federico Garcia. *Poesie, traduzione di Carlo Bo*. Garzanti. 1976.
- Lorca, Federico Garcia. *Poeta a New York*. A cura di Glauco Felici. Giulio Einaudi Editore. Torino. 2008.
- Lotman, Jurij Mihajlovič. *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*. 1966. Trad. It. A cura di Simonetta Salvestroni. Venezia. Marsilio. 1985.
- Maffesoli, Michel. *Du nomadisme. Vagabondages initiatiques*. Paris. Le Livre de Poche. 1997.
- Maffi, Mario. *Nel mosaico della città. Differenze etniche e nuove culture in un quartiere di New York*. Milano. 1992.
- Martin, Eutimio. *Poeta en nueva York; Tierra y luna*. Federico Garica Lorca, edicion critica. Barcelona. Ariel.
- McCulloch, John. *Reading the Text as a Socially Symbolic Act: The Ideology of Lorca's Poeta en Nueva York (1929)*. Bulletin of Spanish Studies. 2022.
- McLuhan, Marshall. *Understanding Media: The Extensions of Man*. Mit Press Ltd. 1994.
- Menarini, Piero. *"Poeta en nueva York" di Federico Garcia Lorca: lettura critica*. 1975. Firenze. La nuova Italia.

Ortiz, Alba Agraz. *De canciones a Poeta en Nueva York: La angustia moderna en dos poemas de Lorca*. Anales de la literatura española contemporánea. Society of Spanish & Spanish-American Studies. 2018.

Pala, Mauro. Allegorie Metropolitane. Metropoli come poetiche moderniste in "Berlin Alexander Platz di Alfred Döblin e "Manhattan Transfer" di John Dos Passos. CUEC. Cagliari. 2004.

Posada, Miguel Garcia. *Lorca: interpretacion de "Poeta en nueva York*., 1981. Madrid. Akal.

Prigogine, Ilya. Stengers, Isabelle. *La nuova alleanza*. Einaudi. Torino. 1999.

Retman, Sonnet. Real Folks. *Race and Genre in the Great Depression*. Duke University Press. 2011.

Serres, Michel. *Atlas*. [1994]. Paris. Flammarion. 1996.

Simmel, Georg. S. F. Ghisu. *L'ideologia dell'individualità*. Cagliari. 1991.

Simmel, Georg. *Filosofia del denaro*. A cura di Alessandro Cavalli e Lucio Perucchi. Torino. Unione tipografico-editrice torinese. 1984.

Story, Isabel. *Arquitectura y denuncia en Poeta en Nueva York* (<https://elgeniomaligno.eu/arquitectura-y-denuncia-en-poeta-en-nueva-york/>).

T. Jackson, Kenneth. *Urban Deconcentration in the Nineteenth Century: A Statistical Inquiry*, in L. F. Schnore. *The New Urban History*. Princeton. 1975.

T. Jackson, Kenneth. *New York per l'Europa*. 1975.

Tuppini, Tommaso. *La caduta: fascismo e macchina da guerra*. 2019. Orthotes Editrice.

Weber, Max. *Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriß der verstehenden Soziologie*. Tübingen. 1972.

Westphal, Bertrand. *Geocritica - Reale Finzione Spazio*. Roma. Armando. 2009. Traduzione di Lorenzo Flabbi. A cura di Marina Guglielmi.

Ward, David. *Cities and Immigrants: A Geography of Change in Nineteenth Century America*. New York. 1971.

Warner, Sam Bass. *If All the World Were Philadelphia: A Scaffolding for Urban History, 1774-1930*". In *American Historical Review*, 74. October 1968.

Weber, Max. *Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriß der verstehenden Soziologie*. Tübingen. 1972

Woodward, C. Vann. *The comparative Approach to American History*. New York. 1968.