**INTRODUZIONE** a Federico García Lorca

Prof. Norbert v. Prellwitz - libro BUR

1. La prima raccolta di poesie preparata dal giovane Lorca, *Libro di poesie* (1921), presenta un ventaglio di prove espressive che rivela la grande versatilità del giovane poeta e il suo gusto per la sperimentazione, nonché la sua capacità di assimilare riferimenti culturali di ogni genere, qui ancora in gran parte esibiti, di contro alla sapiente assimilazione e all’amalgama raggiunti in seguito dal poeta maturo. I componimenti, scelti tra i molti destinati a rimanere a lungo inediti, costituiscono una sorta di diario intimo delle inquietudini filosofiche e metafisiche del poeta esordiente ed esprimono quella predilezione per le preoccupazioni basilari dell’uomo che continuerà a caratterizzare l’opera lorchiana, e che ne spiega l’interesse per il mito come strumento per comunicare la propria visione del mondo e i propri conflitti interiori: le immagini di sentieri e di movimenti interrotti si uniscono spesso all’espressione di aneliti bloccati. La predestinazione alla disgrazia, che fa parte del mito romantico del poeta, è fin dalle prime poesie una componente ossessiva del mito personale di Lorca.

La dimestichezza infantile con la quiete della campagna, più volte evocata in dichiarazioni pubbliche, fa sì che la memoria trasognata dell’infanzia appaia connessa a una Natura antropomorfica, colma di magie ma talora anche di oscuri turbamenti, con la quale il poeta entra in dialogo fecondo. È la Natura a prestargli, attraverso le sue componenti, le immagini che rappresentano i suoi sentimenti; spesso in modo ancora convenzionale: i nessi tra piano reale e piano metaforico qui ancora ostentati, nei libri successivi saranno sottaciuti, ma, arricchiti da nuove corrispondenze e combinazioni, acquisteranno quella luce fosforica, quella pregnanza di misteriosi sensi e suoni che Lorca assegna alla parola poetica.

In parte questi tratti li troviamo già nelle prime *Suites* (libro rimasto incompleto e pubblicato postumo); il poeta vi sviluppa il rigore della costruzione voluto dalle avanguardie, e nel contempo scrive la prima redazione di buona parte del *Poema del cante jondo*, libro che completerà successivamente entro il 1931. L’esperienza compiuta sui frammenti lirici delle *suites* viene impiegata nel *Poema* per creare brevi scene, con qualche elemento descrittivo e una grande quantità di metafore. La grande capacità d’invenzione metaforica, ormai pienamente padroneggiata da Lorca, conferisce un alone magico alla sua Andalusia, lo sfondo che viene scandagliato in profondità, e riflette anche l’intento di Lorca di aggiornare la propria poetica, assumendosi il compito, che egli considera essenziale nella poesia moderna, di potare l’albero rigoglioso lasciato in retaggio dai romantici, con la rinuncia all’eloquenza e con l’esigente eliminazione del superfluo. Nel *cante jondo* il poeta ravvisa una modalità dell’espressione pura ed esatta; concisione sommata a profondità sono per lui i mezzi poetici per esprimere il mistero, e sebbene Lorca non accetti – contro le tendenze astrattiste e futuriste – di depurare la poesia dalle proprie emozioni, queste vengono ora intessute in immagini fortemente sensoriali e nello stesso tempo dotate di risonanze recondite.

Nel *Poema* l’intimità dell’io lirico si colloca in un secondo piano, assorbita dall’espressione di un sentimento collettivo, quello del popolo andaluso, nello stesso modo in cui tale sentimento si manifesta nel suo canto più peculiare, il *cante jondo*, che Lorca considera erede diretto – e unico sopravvissuto in Europa – del canto primitivo dei popoli orientali. Non si tratta di imitare forme espressive o di ricreare testi modellati su quelli popolari, come altri poeti avevano già fatto, ma soprattutto di penetrare e far intendere la profondità atavica dei riti, il senso della vita di uomini mossi da sentimenti elementari e da pulsioni violente, in un’interpretazione espressa dagli strumenti della poesia moderna. Nei paesaggi percorsi da segni fatidici è in agguato la disgrazia personale; la vita è minacciata di continuo dalla violenza di una morte che colpisce all’improvviso, e reagisce con un atteggiamento di tensione, espresso da tremori, vibrazioni e ondulazioni, e con la sofferenza senza soluzione. I temi ricorrenti nel libro, la certezza della morte, l’amore ingannevole, spezzato o impossibile, il tempo che divora le illusioni, la pena, sono componenti essenziali dell’intera opera lorchiana.

Lorca persegue con accanimento una intensa ricerca sulle immagini, attraverso le successive sfaccettature di uno stesso tema nelle serie poetiche che chiama *suites*, concatenate sulla base di variazioni tematiche. La natura ancora provvisoria di parecchi tra questi componimenti ci consente uno sguardo indiscreto nel laboratorio del poeta, impegnato in una ricerca depuratrice sulle forme e sulla capacità espressiva della parola, talvolta quasi autonoma nella brevità del verso; è un’indagine nella quale si sente l’influsso dell’estetica delle avanguardie conosciute a Madrid. L’esperienza della brevità consentirà a Lorca di omettere i raccordi esplicativi fino ad arrivare alla giustapposizione delle immagini, nella consapevolezza del fatto che non conta tanto l’immagine in sé quanto la suggestione, il sentimento che provoca. Nel suo lessico basato principalmente sugli oggetti della natura, le analogie di questi con le emozioni dell’io lirico diventano indeterminate, vengono talvolta proposte da rapporti formali, restano comunque affidate all’interpretazione del lettore complice; al quale tocca anche immaginare che cosa accade negli spazi bianchi tra le strofe e dopo l’ultimo verso. Nello stesso tempo questa lotta con la parola costituisce una ricerca interiore tesa all’approfondimento della riflessione e della conoscenza. Aspetto che risulta evidente quando si passa all’indagine metafisica sui misteri del tempo e della morte, pur nella consapevolezza della sterilità di domande che resteranno senza risposta, o quando il poeta ci presenta la desolata galleria dei vari aspetti della frustrazione amorosa.

L’Andalusia leggendaria viene riproposta nel *Primo romancero gitano* (1928). Nelle intenzioni di Lorca il gitano, il suo gitano, non ha nulla di folclorico, ma corrisponde piuttosto a un’astrazione: per il poeta, sempre alla ricerca di miti, il gitano è il depositario dell’essenza e della tradizione andalusa. È ancora il mito a consentirgli di gettare un ponte tra la vita reale dei gitani e il piano della sua cosmologia fantastica; nel *Romancero* *gitano* Lorca trasfigura la realtà aneddotica della vita gitana in episodi di una leggenda fantastica che si svolge su sfondi millenari dominati da forze incontrollabili, con una partecipazione affettiva della natura inconsueta nel *romance* tradizionale.

Lorca rinnova questa forma di poesia narrativa, una delle più classiche della storia letteraria spagnola, innescandovi anche la sua tecnica del tutto moderna, che articola e frammenta in un gioco di contrappunti l’apparente continuità del testo; accentuando la tonalità lirica del *romance*, tali contrappunti hanno un ruolo fondamentale nella creazione dell’ambiente drammatico e degli effetti di suggestione cercati dal poeta. Il quale, allontanandosi dalla dolorosa introspezione delle *suites*, aveva inteso scrivere un’opera serena e calma, un’opera misteriosa e chiara, un’opera popolare e del tutto andalusa. Tre anni più tardi, annunciando il completamento di questo libro, Lorca dichiarerà anche il suo distacco completo dal tema. Un tema, e nient’altro, come terrà a sottolineare poi in pubblico, schermendosi dalla nomea di "poeta gitano" addossatogli in seguito al successo travolgente dell’opera. Nel *Romancero gitano* l’Andalusia visibile dei suoi giorni è scarsamente presente, precisa Lorca, mentre vi batte il cuore dell’altra Andalusia millenaria e universale, dalle reminiscenze romane, moresche, giudaiche.

Nella rigorosa disciplina stilistica di poesie dall’impostazione tradizionale, quasi volesse smentire l’apparente popolarismo del *Romancero*, lo sforzo successivo del poeta si concentra sulle odi che lo stesso Lorca definisce accademiche. Il poeta, che in lettere ad amici confessa di sentirsi assalito da conflitti di sentimenti e da passioni che intende vincere per non soccombere, sembra voler assoggettare (e soprattutto scordare) i propri conflitti interiori, nell’auspicio di un’arte nuova che opponga la sua forma esatta al disordine e alla violenza della realtà, e che sia capace di imporre il suo ordine al tempo, sconfiggendo così la morte. Ma poco dopo, sentendosi incapace di sostenere l’astrattezza del progetto, Lorca sottopone le sue odi a un processo di revisione che accentua la tecnica della giustapposizione, portandolo a soluzioni affini a quelle del surrealismo.

2. *Poeta a New York*, forse il libro più importante di Lorca, scritto tra il 1929 e il 1930 ma pubblicato postumo, pur con le sue innumerevoli immagini surreali, spesso apparentemente oniriche, è forse il più realistico tra i libri di Lorca. Anche se esso rappresenta, beninteso, non una visione esterna della città, ma il frutto di una riflessione tradotta nell’espressione lirica dal poeta, che ci offre la sua personale interpretazione della metropoli per eccellenza e della sua angosciosa realtà sociale. Egli vede una società votata all’utilitarismo e profondamente falsa, e vi oppone, con un atteggiamento di denuncia, analogo a quello dei profeti biblici, le immagini della rivolta contro la schiavitù dell’uomo e l’attesa di una palingenesi che possa sostituire al mondo distruttore della macchina e dei mercanti di Wall Street il regno della spiga.

Nell’ordine che ci hanno trasmesso le edizioni pubblicate dopo la morte di Lorca, il poeta confronta innanzitutto la propria esperienza, il proprio passato, con l’angoscioso presente che ha davanti e dentro di sé. Egli ha visto la natura tradita e mutilata, esseri che hanno perso la propria identità, la distruzione anche delle forme minime di vita. Ora non gli è più di conforto la memoria dello sguardo infantile, travolto dalla realtà: i ricordi sono solo sogni delusi e impolverati. Ciò che gli resta è il vuoto.

A dispetto di quanto ci lascia pensare il titolo attuale della poesia introduttiva alla prima sezione di *Poeta a New York*, "Poesie della solitudine nella Columbia University", essa non è stata scritta da García Lorca al suo primo impatto con la metropoli ove era sbarcato a fine giugno. Secondo le indicazioni del manoscritto è stata scritta in campagna il 6 settembre 1929 il poeta aveva usato come titolo il testo del primo (e dell’ultimo) verso: «Assassinato dal cielo»:

RITORNO DALLA PASSEGGIATA

Assassinato dal cielo.
Tra le forme che vanno verso la serpe
e le forme che cercano il cristallo,
lascerò che mi crescano i capelli.

Con l’albero di monconi che non canta
e il bambino dal bianco volto d’uovo.

Con le bestioline dalla testa rotta
e l’acqua cenciosa dei piedi secchi.

Con tutto ciò che ha stanchezza sordomuta
e farfalla annegata nell’inchiostro.

Inciampando nel mio volto differente d’ogni giorno.
Assassinato dal cielo!

«Inciampando nel mio volto differente d’ogni giorno» riassume la menomazione patita come uomo – represso nella vocazione omosessuale e reduce da una delusione amorosa – e come poeta da chi ha smarrito la propria identità: in questo consiste l’assassinio denunciato, che nel contempo è anche la sintesi del dissidio interiore che fa stare in bilico il soggetto tra «le forme che vanno verso la serpe / e le forme che cercano il cristallo», cioè tra il dinamismo vitale della serpe (o altrove, in poesie, conferenze, lettere: del fiume, della colonna tortile, dell’arabesco), da una parte, e dall’altra l’ordine rigido del minerale con la sua quiete astratta. Non è stata certo New York a provocare la crisi, soprattutto quella letteraria: ne sono un sintomo qui l’«albero di monconi che non canta», la «farfalla annegata nel calamaio» equivalente alla «stanchezza sordomuta», la sterilità dei piedi secchi privi dell’umore vitale della terra.

La crisi inquieta Lorca dal 1926. Che la situazione del poeta si collochi tra gli equilibri contrari, evocati ancora nell’ultimo verso di un altro testo del libro, sta a confermare che la crisi di comunicazione, abbinata alla sensazione di isolamento, non ha cessato di essere in atto. Lungi dall’aver determinato il problema, New York, la metropoli per eccellenza – vista nell’intero libro come un mondo dominato dalla violenza e come arena di conflitti –, deve essere apparsa a Lorca come lo spazio simbolico ideale per proiettarvi il proprio senso di **smarrimento e il suo dissidio interiore**.

Questo emerge evidente in posizione di primo piano proprio nella sezione introduttiva del libro. Due dei tre testi successivi a «Ritorno dalla passeggiata» riguardano infatti il passato del poeta. Il titolo del primo, «1910 (Intermezzo)», colloca la discontinuità quotidiana del «mio volto differente d’ogni giorno» sullo sfondo di una discontinuità fondamentale nella mitobiografia personale lorchiana, quella della fine dell’infanzia, fissata sulla soglia dei dieci anni da chi, pur nato nel 1898, preferiva dichiararsi nato con il nuovo secolo. «Quegli occhi miei del mille-novecentodieci» (è il primo verso della poesia) erano ancora esenti dalla consapevolezza della morte, fisica o spirituale, convogliata nel vuoto che lo sguardo percepisce nel presente, ma già allora «il sogno inciampava nella sua realtà» (v. 16). La memoria torna così al momento iniziale di perdita della identità più pura, quella dell’infanzia. Quello che rischia di andare perso per la propria poesia è anche lo sguardo innocente, che Lorca descrive così in una conferenza sulle ninnenanne spagnole, pronunciata alla fine del 1928, cioè pochi mesi prima del viaggio a New York: «Lontanissimo da noi, il bambino possiede integra la fede creatrice e non ha ancora il seme della ragione distruttrice. È innocente e pertanto sapiente. Capisce, meglio di noi, la chiave ineffabile della sostanza poetica».

Come in «1910», ma da una prospettiva non più infantile, la perdita dei valori del passato e quella della propria identità vengono rappresentate nella «Favola e cerchio dei tre amici». Tre amici – Enrique, Emilio, Lorenzo –, che sono gli eteronimi di Federico, come è evidente nel manoscritto, dove un «¡Oh Federico!» cancellato precede l’elenco dei tre nomi –, sono i protagonisti di altrettante esistenze, peraltro intercambiabili nello sviluppo del testo: sono gli io del passato annullati dall’io attuale del poeta, che li ha riportati in vita per farne testimoni della propria «morte deserta con un solo passante smarrito» (v. 47), risultato di un assassinio («compresi che mi avevano assassinato», v. 61) compiuto da innominati persecutori. Ai quali però il corpo del protagonista sfugge (come quello di Cristo resuscitato): «Ma non mi trovarono più. / Non mi trovarono? / No, non mi trovarono» (vv. 65-67). Una forma di salvezza che è accompagnata dai segnali di una miracolosa palingenesi.

Tra i due ultimi testi citati, lo sguardo del poeta affronta effettivamente la città – le cui gigantesche forme di scalinate e di spigoli rientrano in modo deciso tra «le forme che cercano il cristallo» – nella poesia «L’aurora», i cui due ultimi due versi ci presentano gli abitanti della metropoli, con un’immagine che ricorda l’incespicare dell’io e il suo sentirsi assassinato: «Nei quartieri c’è gente che barcolla d’insonnia / come appena scampata da un naufragio di sangue» (vv. 19-20). L’inclusione del destino personale in quello collettivo, è un aspetto che, seppure non nuovo nell’opera lorchiana, in *Poeta a New York* viene ampiamente sviluppato; ne sono segno già in «Ritorno dalla passeggiata» le comunanze dichiarate con altre vittime del cielo: «Con l’albero di monconi», ecc.

Nella seconda sezione del libro, «I neri», tra gli odi e gli amori elencati in «Norma e paradiso dei neri», questi, deprivati anche loro delle proprie origini in un mondo avverso, amano «la danza curva dell’acqua sulla riva» (v. 12), condividendo così con il poeta la preferenza per le «forme che vanno verso la serpe».

 Nella condizione dei negri di New York Lorca riconosce il potere corruttore dell’oppressione, ma in essi intravede anche la genuina forza primigenia presente nelle loro reminiscenze della foresta africana perduta, la capacità fantastica di trasfigurare la realtà mediocre e soprattutto la vitalità, assente negli abiti dei bianchi che si spostano senza corpo e senza testa, veri e propri manichini, nella dura città di spigoli e di metallo, mondo geometrico dominato dalle macchine. Vitalità che rende i negri portatori di una promessa di riscatto.

Dopo avere assunto una voce profetica di apocalissi venture in «Il re di Harlem», il poeta ritorna al passato nei due testi conclusivi della seconda sezione. Nel primo, «Chiesa abbandonata», il sottotitolo, «Ballata della grande guerra», introduce un apparente anacronismo rispetto al presente del libro, ma l’evocazione della morte che il solo nominare quel conflitto poteva suscitare, ha a che fare con la coeva adolescenza del poeta, con il senso crescente di perdite soggettive: «Io avevo un figlio. […] Io avevo una bambina. […] Io avevo un pesce morto […]. Io avevo un mare» (vv. 2, 19-12), denominazioni che convergono in un più esplicito «cuore mio» (v. 20) da ritrovare.

Il testo successivo, «La tua infanzia a Mentone», aveva nel manoscritto un sottotitolo: «Riva 1910», che fa capire come in esso il poeta torni ancora all’anno fatidico della prima catastrofe personale, per ripresentare il motivo della ricerca: «Ma io cercherò negli angoli / la mia anima tiepida senza di te che non ti intende» (vv. 17-18); «E la tua infanzia, amore, e la tua infanzia» (v. 42).

«Ho detto "Un poeta a New York" e avrei dovuto dire "New York in un poeta". Un poeta che sono io», dichiara Lorca nella conferenza-recital che offre una interpretazione dell’opera, a dire il vero con un impianto parecchio fuorviante rispetto all’angosciata presenza dell’io nelle poesie, come se la conferenza servisse a ricoprire di fronte agli ascoltatori gli spiragli di intimità aperti nel libro, che verrà pubblicato dopo la morte dello scrittore. Le due prime sezioni ci presentano piuttosto New York nel poeta, come sensazione di un’esistenza rigidamente irreggimentata dalla razionalità e spiritualmente mortifera.

Con la terza sezione, «Strade e sogni», il poeta, dopo l’escursione nel "mondo altro" di Harlem, si addentra finalmente, con una serie di testi lunghi, nella metropoli. Significativamente la serie inizia con una seconda visione apocalittica dalle reminiscenze medievali, la «Danza della morte» dove l’assassinio della propria voce viene ancora rievocato: «Un cielo mondo e puro, identico a se stesso, / […] / pose fine ai più tenui steli del canto» (vv. 23-25), assieme alla denuncia vibrata di «uragani d’oro e gemiti di operai disoccupati» (v. 46). Non va dimenticato che il 1929 è l’anno del grande crollo finanziario di Wall Street, avvenuto due mesi prima della composizione della «Danza».

 La primitiva danza della morte profetizza la fine e la restituzione alla natura della città degradata e dei suoi artifici, abitata da una folla bestiale che ha perso ogni dignità umana ed è incapace di pietà in un mondo dominato dalla gelida violenza che costringe ogni essere a una desolata solitudine. In mezzo al corteo del «Paesaggio della folla che vomita», testo che continua il discorso della «Danza», un lungo brano ci presenta, con immagini di menomazione e di sterilità simili a quelle di «Ritorno dalla passeggiata», la condizione desolata del poeta, che nel manoscritto aggiunge un «Yo», conservato nella versione attuale, all’immagine «poeta sin brazos» (v. 36):

Ahimè! Ahimè! Ahimè!
Questo mio sguardo è stato mio, ma ora non è più mio,
questo sguardo che trema nudo nell’alcool
e congeda incredibili battelli
sugli anemoni dei moli.
Mi difendo con questo sguardo
scaturito dalle onde fra cui l’alba non si avventura,
io, poeta senza braccia, smarrito
in mezzo alla folla che vomita,
senza cavallo effusivo che tagli
gli spessi muschi delle mie tempie. (vv. 29-39)

«Questo mio sguardo», in un insieme più ampio dal quale è stata selezionata la versione definitiva, presentava un aggettivo diverso: «freddo» («Esta mirada fría, fue mía […]»), e prima del verso «Mi difendo con questo sguardo», un’invocazione di aiuto: «Ayudarme a quitar esta mirada» («Aiutatemi a togliere questo sguardo»).

Nel parallelo «Paesaggio della folla che orina», la morte attesa dalle impietose «genti che possono orinare intorno a un gemito» (v. 44) è quella di un bambino torturato: di nuovo ci viene presentato il motivo della morte dell’infanzia, seguito –l’arma del dolore è in entrambi i testi uno spillo – da un non meno simbolico «Assassinio» (mascherato nella conferenza-recital dall’aneddoto di un omicidio del quale il poeta sarebbe stato un testimone casuale) che si chiude con il rinnovato lamento dell’io: «Ahi, ahimè!».

C’è un «mondo della morte» («Paesaggio della folla che vomita», v. 19) che «basta a spezzare l’equilibrio di tutto il cielo» (v. 26); di fronte a questa consapevolezza, fonte dello squilibrio interiore, «È inutile […] spiare un silenzio che non abbia / abiti rotti e gusci e pianto» (vv. 21, 22-23), cioè scrivere una poesia esente dall’espressione del sentimento personale, come auspicavano alcune correnti avanguardistiche degli anni Venti, e come Lorca aveva anche tentato, inutilmente, di fare. Questa chiave interpretativa è esplicita in un verso non usato per la versione finale di «Assassinio»: ¡Oh mundo de la hierba y la escritura!» (Oh mondo dell’erba e della scrittura). Il «mondo dell’erba» nell’universo simbolico lorchiano è quello che copre i morti e che di essi si ciba.

In «Natale sull’Hudson», nonostante l’operosità notturna, l’io del testo si ritrova ancora «con le mani vuote nel rumore della foce» (v. 27) e poi «sgozzato» (v. 36), per constatare che ciò che conta è lo sfociare nel vuoto.

Un «uomo in fuga con il cuore infranto» (v. 5) da mortifere creature notturne condivide nel testo successivo il destino di un «bambino sepolto stamattina» (v. 12) che ancora piange, e della «Ciudad sin sueño» («città senza sonno» ma anche «senza sogno», data l’ambivalenza della parola «sueño»), destino che si rivela cosmico, coinvolgendo il grande teatro del mondo e lo stesso cielo, in attesa dell’apocalisse. Nella speranza della palingenesi rientra anche la possibilità di ritrovare la propria identità poetica: «vedremo la risurrezione delle farfalle disseccate / […] e sgorgarci rose dalla lingua» (vv. 27, 29).

Nell’attesa, il poeta continua la sua ricerca del dolore autentico: «L’autentico dolore che mantiene ben deste le cose / è una piccola bruciatura infinita» («Panorama cieco di New York», vv. 15-16, testo che nel manoscritto ha il significativo sottotitolo «Canto del espíritu interior»); «Io molte volte mi sono smarrito / per cercare la bruciatura che mantiene ben deste le cose» (vv. 35-36).

La terza sezione si chiude con un presepe natalizio, ma la «Nascita di Cristo» – composta in alessandrini che evocano il fallito tentativo delle odi «accademiche» depurate dall’espressione del sentimento – è accompagnata da presagi di crocifissione e da segni di sterilità: «La luna nutre un sogno di allargati ventagli / e il toro sogna un toro fatto di buchi e d’acqua» (vv. 11-12), che convergono sulle immagini del silenzio, nel quale si intuisce quello del poeta: «Dai pannolini emana un brusio di deserto / con cetre senza corde, con decollate voci.» (vv. 15-16).

Questo epilogo costituisce la premessa della quarta sezione, «Poesie del lago Eden Mills», che fa seguire al primo titolo «Poesia doppia del lago Eden» (nome topografico ma anche ironicamente simbolico) un’epigrafe bucolica del massimo esponente del petrarchismo spagnolo, Garcilaso de la Vega: «Il nostro armento pasce, il vento spira», ad annunciare una quiete rurale che il testo e la sezione smentiranno. Ma l’inizio è un ritorno al proprio passato: «Era la mia voce antica, / ignorante dei densi succhi amari» (vv. 1-2), e ad essere rimpianta per assenza è un’amata particolare:

Ahi voce antica del mio amore
ahi voce della mia verità,
ahi voce del mio aperto costato,
quando tutte le rose mi sgorgavano dalla lingua
e il prato non conosceva l’impassibile dentatura del cavallo! (vv. 5-9)

Cancellato nel manoscritto un verso da manifesto antiaccademico: «con mi nativo desprecio del arte y la correcta ley del canto» (con il mio innato disprezzo dell’arte e della corretta legge del canto), la medesima poetica, che significherebbe un ritrovamento dell’identità poetica smarrita, viene espressa in modo deciso dai versi 30-39:

Oh voce antica, brucia con la lingua
questa voce di latta e di talco!

Voglio piangere perché ne ho voglia,
col pianto dei bambini dell’ultimo banco,
perché io non sono un uomo, né un poeta, né una foglia,
sono un polso ferito che gira attorno alle cose dall’altro lato.

Voglio piangere mentre dico il mio nome,
rosa, bambino e abete alla riva di questo lago,
per dire la mia verità d’uomo di sangue
uccidendo in me la burla e la suggestione del vocabolo.

Una significativa sostituzione è avvenuta al v. 36: il manoscritto cita esplicitamente il nome, «Federico García Lorca», rimpiazzato da tre elementi simbolici, che confermano la funzione degli eteronimi nella «Favola e cerchio dei tre amici», testo al quale la «Poesia doppia» si ricollega anche nel finale, dove i persecutori, anonimi nella «Favola», vengono invece nominati «la bruma e il Sonno e la Morte mi stavano cercando» (v. 47), nella situazione inerme che ricorda quella di «Ritorno dalla passeggiata»: «Mi stavano cercando / […] / lì dove il mio corpo galleggia tra gli equilibri contrari» (vv. 47, 49); verso che spiega in parte il titolo «Poesia doppia», assieme alla compresenza delle voci poetiche del passato e del presente, del resto attuata nel libro attraverso la citazione in singoli testi di tutto il repertorio degli stili lorchiani precedenti, ivi compresa la prosa poetica surrealista di «Amanti assassinati da una pernice», apparentemente così estranea a un contesto che del surrealismo letterario assume le tecniche senza abbracciarne i principi, perché il sistema di simbolizzazione personale è più che mai attivo e in larga parte decodificabile in *Poeta a New York*.

Un brano del manoscritto di «Poesia doppia» costituisce anche la chiave di lettura esplicita della «Ballata della grande guerra»: «Aquí me quedo solo, […] con la voz que es mi hijo» (Qui rimango da solo […] con la voce che è mio figlio»), la cui perdita ribadisce la sensazione di isolamento: «mi moneda de sangre que entre todos me habéis quitado» (la mia moneta di sangue che fra tutti mi avete tolto). Il criterio delle elisioni attuate rispetto al manoscritto conferma ancora la cancellazione (o il mascheramento metaforico) degli aspetti più intimi della propria crisi.

La soluzione successiva all’instabilità degli «equilibri contrari» – instabilità che viene espressa nel libro anche attraverso la continua metamorfosi delle creature viventi: «gli uccelli sono sul punto di essere buoi» («Panorama cieco di New York», v.7), oppure nel loro snaturamento: «le vacche che hanno zampette di paggio» («Poesia doppia del lago Eden», v. 47), oppure nel ripetuto desiderio di diventare altro rispetto al proprio essere reale:: «Che sforzo del cavallo / per essere cane! / Che sforzo del cane per essere rondine!», ecc. («Morte», vv. 2-5) –, è, di fronte alla probabile frustrazione del desiderio e della ricerca: «Io non potrò lagnarmi / se non ho trovato quello che cercavo» («Cielo vivo», vv. 1-2, 23-24), una esplicita regressione freudiana: «Ma me ne andrò al primo paesaggio / di cozzi, di liquidi e di mormorii», «al primo paesaggio di umidità e di pulsazioni» (vv. 5-6, 25), variante del bisogno di tornare alle origini per contrapporsi al controllo rigido dell’intelletto. Contrasto questo che risulta esplicito in un verso cancellato del manoscritto: «rompiendo las escalas salvadoras de la inteligencia» (rompendo le scale salvatrici dell’intelligenza).

Nella quinta sezione («Nella capanna del farmer») confermano questo bisogno intimo due variazioni del motivo ‘morte dell’infanzia’: «Il bambino Stanton» («Quando rimango solo / mi rimangono ancora i tuoi dieci anni», vv. 1-2; il compianto per «Stanton, figlio mio, Stanton» (v. 9) – l bambino morto nella fantasia lorchiana, non nella realtà, come rivelano i biografi di Lorca – ripete quello della «Ballata della grande guerra». Qui l’«ignoranza» di Stanton (v. 38), portata all’estremo dell’idiozia (v. 27), è l’antidoto contro la ragione, contro «la mia agonia» (vv. 22, 44), tale da conferire nuova forza alla voce del poeta nella conclusione del testo:

E io, Stanton, io solo, in oblio,
con i tuoi volti appassiti sulla mia bocca,
penetrerò a forza di urla nelle verdi statue della Malaria. (vv. 61-63).

Che l’agonia esistenziale del poeta sia l’esito di costrizioni insopportabili lo rivela la «Bambina annegata nel pozzo» (poesia scritta due giorni dopo «Ritorno dalla passeggiata»): «per sempre definita nel cerchio» (v. 14), «affilato limite, futuro di diamante» (v. 11), «catena» (v. 20). L’implicita voce del poeta (simile al fiore che nel manoscritto è stato «divorato e spremuto dalla secche fabbriche di carta») è così ridotta a «violino senza corde» (v. 25). Come l’acqua immobile, le si addice l’ossessivo ritornello di questa poesia: «senza sbocco».

«Bambina annegata nel pozzo» costituisce anche la premessa della sesta sezione del libro, «Introduzione alla morte (Poesie della solitudine nel Vermont)». In «Notturno del vuoto» la condizione di essere in bilico tra equilibri contrari sembra avere ceduto definitivamente al dominio del polo negativo («rimpianto di accademia e cielo triste», v. 20):

Nella grande piazza deserta
muggiva la bovina testa appena tagliata
ed erano cristallo duro e definitivo
le forme che cercavano l’anello della serpe. (vv. 14-17)

La testa tagliata («bovina» perché sono i bovini la creatura sacrificale per eccellenza nel libro) sembra segnare la fine della parabola iniziata in «Ritorno dalla passeggiata». Quello che vedono ora gli occhi del 1929 è una universale convergenza nel vuoto: dell’io, del tu di un amore perduto o impossibile, di tutte le creature, del cosmo. Il vuoto è l’unico possesso che resta all’io nella seconda parte del «Notturno», quando l’iterazione del pronome «Yo» isolato in un verso è sistematicamente associato al vuoto: «Con il vuoto […] Il mio vuoto […] Con il vuoto […] Il mio vuoto», seguito da immagini di mutilazione, di sterilità, di stasi.

La morte è onnipresente nelle altre poesie della sezione (in fondo lo è in tutto il libro); nel contempo però, fin dai primi versi di «Paesaggio con due tombe e un cane assiro», si delinea una reazione dinamica dell’io che assume immagini di movimento e la ripresa della ricerca come opposizione alla rassegnata visione della «mia vita definitivamente ancorata» (v. 71) enunciata nel «Notturno del vuoto»: le esortazioni «Amico / alzati» («Paesaggio con due tombe», vv. 1-2), «Amico, svegliati» (vv. 11-12); «È necessario camminare –in fretta!–» («Luna e panorama degli insetti», v. 43) accompagnano ora la visione insieme sacrificale e consolatrice della propria poesia:

mentre io devo consegnare il volto,
il mio volto –il mio volto!– ahi, il mio volto mangiato!

Questo fuoco casto per il mio desiderio,
questa confusione per anelito di equilibrio,

questo innocente dolore di polvere da sparo nei miei occhi,
allevierà l’angoscia di un altro cuore
divorato dalle nebulose! («Luna e panorama degli insetti», vv. 55-61)

Questa reazione vitale precede la ripresa della voce profetica e testimoniale nelle sezioni settima e ottava del libro, «Ritorno alla città» e «Due odi». L’io svuotato e inerte, privo come è di verbi nel «Notturno del vuoto», viene sostituito dall’energia di un pronome che riacquista la piena funzione sintattica: «Io denuncio […]», «Vi sputo in faccia», «io sento» «No, no; io denuncio, / Io denuncio […]» (vv. 38, 46, 52, 64-65), fino a rinnovare l’opzione del sacrificio redentore: «e mi offro in pasto» (v. 69), che trova una conferma indiretta nella poesia «Crocifissione».

Nella notte di New York nessuno sogna; il Natale e il suo messaggio di amore affondano nella melma e nell’indifferenza cupa degli abitanti di Manhattan. L’amore ormai è accessibile soltanto all’innocenza dei bambini e degli idioti. L’aurora di New York smentisce i valori simbolici tradizionali, imprigionata dalla melma della metropoli, perde ogni connotato di bellezza agli occhi di questa società senza futuro. New York e morte, intesa come morte dello spirito, coincidono. Il poeta denuncia con disperata violenza l’egoismo mortale della disumana civiltà del profitto rappresentata dagli uffici di Wall Street, ne accusa l’insensibilità di fronte alla sofferenza che produce. La morte colpisce tanto il mondo della natura quanto l’ebreo che rappresenta in questo contesto il potere economico; la morte di Cristo per amore somiglia alla morte interiore che l’io poetico patisce, come traspare nella persistenza del fondo dolente che accompagna l’intero itinerario americano, ed egli stesso si offre come vittima sacrificale.

Con l’assunzione di una voce "ufficiale", l’aspetto intimistico rimane in larga misura latente, per rispuntare nella nona sezione, «Fuga da New York», le cui due poesie confermano che l’angoscia del poeta, forse acuita nella metropoli americana ma più ancora nelle località rurali, non dipende dallo spazio geografico né si placa altrove. Piuttosto, la «fuga» si esprime, per quanto riguarda i poli indicati nell’iniziale «Ritorno dalla passeggiata», in una promessa di felicità che aderisce –in un contesto a prevalente tematica amorosa, dalla tonalità funerea che impregna sorprendentemente un ritmo arioso da valzer– alle «forme che vanno verso la serpe»:

A Vienna ballerò con te
con un costume
che abbia la testa di fiume» («Piccolo valzer viennese», vv. 36-38).

Ma, in un’alternanza di atteggiamenti che indica il permanere della condizione «tra equilibri contrari», il successivo «Valzer nei rami» – scritto più tardi a Granada – ripropone il polo opposto, quello del «cristallo»:

Ma l’usignolo
piangeva i suoi dolori tutt’intorno.
E avviene lo stesso a me
perché è caduta una foglia
e due
e tre.
E una testa di cristallo
e un violoncello di carta. (vv. 15-22).

L’ultimo testo del libro, «Son de negros en Cuba», che da solo costituisce la decima sezione di *Poeta a New York*, sotto le parvenze di una cartolina turistica liberatoria, con tettoie di palme, scatole di sigari, spiagge e canneti, continua in realtà a mostrare il permanente desiderio di altro («Quando la palma vuole essere cicogna«, «E quando vuole essere medusa il banano», vv. 7, 9), e in mezzo agli elementi euforici accumulati all’inizio, insinua progressivamente l’inquietante presenza del paradigma negativo: «sementi secche» (v. 18), «acqua nera» (vv. 3 e 25), «mare di carta» (v. 16) e «mare soffocato nella rena» (v. 31), «frutta morta» (v. 33), fino a definire nel penultimo verso l’intera isola una «curva di sospiro e fango», diversa non nella materia ma nella forma ricurva – appartenente al paradigma della «serpe» –, dalla linearità verticale delle «quattro colonne di fango» che sorreggono l’ideale baldacchino dell’aurora di New York nella sezione iniziale del libro.

Forse per questa diversità l’io insiste nella promessa di futuro che fa da ritornello scandito e ossessivo nel «Son de negros»: «Andrò a Santiago», e prima di ripetere questa certezza nell’ultimo verso, raffigura se stesso nell’ideale viaggio su «un cocchio d’acqua nera», in un’immagine che cancella ogni visibilità dell’io, eccetto quella di un segno vitale, «il mio corallo nella tenebra» (v. 29), equivalente dell’immagine mostrata in «Norma e paradiso dei neri»: «Lì i coralli intridono lo sconforto dell’inchiostro» (v. 26), riferibile in modo più evidente alla scrittura.

Il corallo resistente alle forze oscure rappresenta alla fine del libro la volontà tenace del poeta che, nonostante tutto, nonostante la «farfalla annegata nel calamaio» e la sofferenza di un assiduo assassinio spirituale – di cui New York ha confermato la piena vigenza in una dimensione collettiva e cosmica dominata dal freddo simbolico della neve – tuttavia non si arrende ad un’esistenza, anche poetica, «definitivamente ancorata», ma è pronto per altre esperienze, magari scritte con l’inchiostro intriso di corallo.

Nell’ottobre del 1928 Lorca aveva espresso il proprio rifiuto di ogni cristallizzazione nella conferenza «Sketch della nuova pittura»: «È impossibile che l’arte si mineralizzi e io sento una sincera pietà per gli artisti che non combattono».

Lo smarrimento iniziale tra tendenze contrarie di un io «assassinato dal cielo» resta tale durante tutto il libro, per quanto riguarda l’angoscia esistenziale e la sofferenza amorosa dell’uomo Lorca. È un disagio che si protrae e che inquieta la scrittura del poeta, gli fa scandagliare la realtà interiore e quella esterna – realtà permeabili prive di frontiere evidenti –, senza riuscire a pervenire a conclusioni né a sostare, alla ricerca, all’inseguimento, di un io mutevole e che si sottrae, dal volto diverso ogni giorno, e nel quale appassiscono o si riaccendono i volti del suo passato. La premessa di questa dinamica sta nell’adozione di un punto ideale di discontinuità:

perché io non sono un uomo, né un poeta, né una foglia,
sono un polso ferito che gira attorno alle cose dall’altro lato.

Ma per quanto riguarda un aspetto tutt’altro che indifferente in uno scrittore convinto di essere nato per la poesia, *Poeta a New York* è n banco di prova decisivo per lo sviluppo, se non per una soluzione, delle sue scelte letterarie. Risulta evidente in questo libro la rinuncia all’estetica della "poesia pura" dominante in quegli anni, perché il poeta è ormai certo, dopo avere implicitamente ragionato sul problema nelle conferenze del 1928-29, del fatto che «sotto le statue non c’è amore / non c’è amore sotto gli occhi di cristallo definitivo» («Grido verso Roma», vv. 41-42). Tra l’altro, questi due versi sono un ottimo esempio dell’intreccio tra i diversi livelli sopra citati: le immagini provengono dal contesto di critica estetica delle conferenze, ma in «Grido verso Roma» vengono inserite in una denuncia della politica del Vaticano, a breve distanza dai Patti Lateranensi.

Tuttavia, il rapporto tra «serpe» e «cristallo» resta complesso: da una parte Lorca prosegue in *Poeta a New York* la modalità di composizione sperimentata nelle Odi scritte nel 1928 («Solitudine» e «Ode al Santissimo Sacramento dell’altare», quest’ultima portata a termine a New York), cioè l’accostamento, a volte violento sul piano semantico, e comunque intensivo, di immagini apparentemente eterogenee, ma soprattutto la sovrapposizione e l’interferenza tra diversi piani di significato, tale da consentire di intrecciare in una stessa poesia il discorso esistenziale, il discorso amoroso, il discorso letterario e, in parecchi testi di Poeta a New York, perfino il discorso del tutto realistico, nonostante le immagini "surreali", della vita osservata nella metropoli. Partendo dalla messa in questione della propria identità «assassinata», Lorca ha saputo – ha voluto – abbandonarsi al mondo esteriore – qui New York e gli spazi americani – in un processo di adesione e di rifiuto che può anche intersecare i due atteggiamenti.

Il poeta a New York, benché lamenti la persistenza di «questa voce di latta e di talco» nella «Poesia doppia del lago Eden», non tenterà più di scrivere una poesia «esente da dolori comunicabili». perché – lo dirà a Cuba dopo avere lasciato New York in una conferenza – il *duende* – il *daimon* del poeta – «poggia sul dolore umano che non ha consolazione», e perciò «rifiuta tutta la dolce geometria appresa […] rompe gli stili».

Magari il *duende* rifiuta la «dolce geometria» delle forme visibili, ma il poeta, pur riversandovi il proprio sentimento, non rinuncia affatto a procedure di ordine compositivo che, in modo più o meno appariscente, dei limiti li danno a un materiale poetico apparentemente magmatico e straripante.

Attraversato dalla scissione, il poeta a New York sperimenta fino in fondo l’ambivalenza e la capacità di metamorfosi, l’intima vocazione alla discontinuità, che Lorca aveva già espresso nel febbraio del 1929, dichiarando, dopo aver letto la seconda versione della conferenza *Immaginazione, ispirazione, evasione*: «Questo è il mio punto di vista attuale sulla poesia che coltivo. Attuale perché è quello di oggi. Non so che cosa penserò domani. [...] Qualunque cosa meno che restarmene fermo alla finestra a guardare lo stesso paesaggio. La luce del poeta è la contraddizione».

3. Il *Compianto per la morte di Ignacio Sánchez Mejías* (1935) ha come spunto la perdita di un amico, una morte concreta che nel poema diventa l’occasione per riflettere in una dimensione corale sull’atteggiamento di ogni uomo confrontato con il fatto ineludibile della morte; tragedia umana che il *Compianto* include nella tragedia cosmica, poiché la morte stessa viene assorbita dal nulla. Lorca commentava che la Spagna è l’unico paese in cui la morte è lo spettacolo nazionale, nel quale vengono ripetuti i riti di un’arcaica religione alla quale alludono varie immagini del testo. La morte del torero ha invertito i ruoli nella cerimonia collettiva: è avvenuto così che il toro, espressione della forza bruta letale ed erede del minotauro cretese, abbia trasformato in vittima sacrificale l’uomo, qui un figlio eletto dell’Andalusia, versandone il sangue per la folla assetata e per le divinità cosmiche antiche.

 L’ultimo volume preparato da Lorca per le stampe, *Diván del Tamarit* (pubblicato nel 1940), è un canzoniere intimo, accomunato con gli ultimi sonetti scritti dal poeta dalla ricerca di forme rigorose che gli consentono di controllare una materia altrimenti traboccante, la quale, così trattenuta, viene insistentemente scrutata. Come i sonetti, le poesie del *Diván* esprimono una riflessione centrata essenzialmente sulla passione amorosa e sull’angoscia metafisica, temi che nel loro ripetuto congiungimento generano una vicendevole esasperazione. L’inquietudine dell’indagine nelle pieghe e nei segreti della propria anima si riflette nella tonalità intimista e talvolta enigmatica di queste poesie. L’ermetismo conseguente è in parte elusivo, laddove maschera gli aspetti più segreti dell’anima – come avviene nell’allusione all’amore omosessuale, spiato da mille terrazze e da mille finestre –, ma nella maggior parte dei casi esso è dovuto a un processo di condensazione dei simboli ricorrenti nella poesia lorchiana, presentati qui come una sorta di scrittura cifrata personale.

L’anelito di morte appare come un modo di evadere dal sentimento destinato a non venire mai placato e perciò condannato alla frustrazione: l’amaro amore impossibile visto come un nemico, amore patito come un tormento sempre rinnovato e perciò fonte di disperazione e di paura. Il rapporto amoroso non è visto come comunicazione – anche se paradossalmente varie poesie sono indirizzate a un interlocutore – ma piuttosto come inganno o aggressione violenta che conduce all’annientamento reciproco. Come in libri precedenti, anche qui, di fronte ai presagi di morte e alla onnipresenza del dolore è forte l’anelito di ritorno alla condizione mitica dell’infanzia, libera dalla costrizione del tempo che rende vano ogni tentativo di stabilire un vincolo durevole ed esente dalla differenziazione sessuale.

Ma anche l’infanzia in varie poesie del libro è preda dell’infelicità, vista ancora come connaturata all’esistenza. Questo dissidio che opera in uno stesso simbolo è tipico della personalità poetica di Lorca, che presenta un conflitto permanente tra il vitalismo profuso in tutta la sua poesia, tale da esercitare un fascino profondo e durevole sui suoi lettori, e il dolore di vivere un destino di frustrazione, che rappresenta – anche nel travaglio di una continua ricerca di nuove soluzioni espressive – l’inquietudine dell’uomo contemporaneo.