

## L'esilio poetico di Lorca

GABRIELE BIZZARRI  
Università di Padova



Me siento deprimido y lleno de añoranzas. Tengo hambre de mi tierra y de tu saloncito de todos los días. Nostalgia de charlar con vosotros y de cantaros viejas canciones de España. No sé para que he partido; me lo pregunto cien veces al día. Me miro al espejo del estrecho camarote y no me reconozco. Parezco otro Federico.

[F. García Lorca a Carlos Morla Lynch. A bordo del S. S. Olympic, 19 a 25 de junio de 1929]

Dopo la spinta data dagli studi di José Carlos Mainer verso un'interpretazione più organica dei processi culturali spagnoli tra Restaurazione e Guerra civile –convogliati nel volume di sintesi *La edad de plata-*, sembra ormai illegittimo e *démodé* insistere sulla necessità di sfumare la linea immaginaria che, nella Spagna della fine del secondo decennio, si stabilì fra gli scrittori che facevano capo all'avanguardia –difensori dell'arte pura, gongorina, disumanizzata, sotto l'egida di Ortega e della *Revista de occidente-* e i nuovi paladini dell'impegno, i cosiddetti letterati *de avanzada* –politicamente o umanamente *comprometidos* con le contraddizioni della Seconda Repubblica, *neoromantici* nel senso espresso, nel 1930, da José Díaz Fernández. Eppure, nonostante la qualità e quantità di lavori che, negli ultimi vent'anni<sup>1</sup>, hanno cercato di documentare in senso evolutivo e non sbrigativamente traumatico tale complesso e ambiguo passaggio di stato –che ai miei occhi rassomiglia ad un pericolante equilibrio metamorfico-, come lo stesso Mainer ammette in un suo articolo più recente, “sobre la periodización de la cultura española del siglo XX no está todo dicho, ni mucho menos” (Mainer, 1997: 185-186). E se le cronologie nette –pur stabilendo, forse necessarie, linee di polarizzazione- ammettono e legittimano improprie voragini esegetiche, a questo punto della questione, mi sembra che l'opportunità di una revisione del dualismo sopra ricordato continui a sussistere non tanto dal punto di vista storiografico, bensì in relazione all'esercizio interpretativo, rispetto al quale un'impostazione ancora settoriale sembra impedire quell'auspicabile rifusione di strumenti di approccio e diaframmi di lettura che dovrebbe applicarsi a fenomeni culturali che, seppure tenuti separati dalla foga programmatica di manifesti più o meno espliciti<sup>2</sup>, si è cominciato a riconoscere come

<sup>1</sup> Per la poesia, cfr. Cano Ballesta (1996), Geist (1980) e Wentzlaff-Eggebert (1999). Per la prosa, vedi Lough (2000) e Castañar (1992). Un approccio trasversale anche per quanto riguarda i generi sembra essere tuttora poco praticato.

<sup>2</sup> Rimuovendo la specificità avanguardista del *genere*, possiamo considerare *El nuevo romanticismo*, se non proprio un manifesto, una sorta di chiamata alle armi per il gruppo degli intellettuali *de avanzada*, speculari e parallela a *La deshumanización del arte* di Ortega y Gasset. L'etichetta, chiaramente connotata in senso anti-disumanizzato ricompare, ad esempio, sulle pagine del nerudiano *Caballo verde para la poesía*, dove però il concetto di poesia impura ci sembra affatto differente da quello di poesia sociale espresso da Fernández, tenendo anche in conto l'attualità della riflessione poetica di Neruda al momento del suo soggiorno madrileno, durante il quale il cileno è alle prese con il

culturalmente e non solo cronologicamente vicini. La critica tradizionale e, almeno in parte, anche quella più attuale, tende a *specializzarsi*, non considerando praticabile o fruttifera la ricostruzione di un possibile terreno di intesa e di travaso di intuizioni tematiche e stilistiche che metta in relazione, ad esempio, prodotti come la *novela social* di ambiente rurale di Ramón J. Sender e le stilizzazioni oniriche della voce popolare che distinguono un intero filone della poesia e del teatro di Federico García Lorca.

Tale sensazione di incompatibilità tra paradigmi analitici e ambiti di indagine continua a vigere anche nella valutazione critica della produzione letteraria del periodo successivo, quello che nasce dallo sgretolarsi di entrambi i progetti culturali che si incontrano e si scontrano nello snodo di inizio anni '30. La frattura epocale della guerra civile e la successiva sanguinosa repressione operata dai vincitori -ugualmente patita, seppure con gradazioni e modalità variabili, dagli intellettuali appartenuti ai due terreni di formazione sopra ricordati- invece di richiamare alla necessità di un orizzonte analitico riunificante, ha avuto l'effetto di un ulteriore invito alla polarizzazione: gli *impegnati*, dopo un lungo, colpevole periodo di oblio ed epurazione dalla mappa delle lettere ispaniche, vengono seguiti nel loro percorso ramingo di forzato abbandono della terra natale e nella dura lotta della parola letteraria per documentare la memoria interrotta e troncata -ancora un *compromiso* referenziale, seppure intrapreso dinanzi ad un referente assente, ancora un anelito di integrazione dialettica e di confronto necessario tra parola e mondo-, mentre gli ex-avanguardisti -difficile continuare a parlare di avanguardia pura nella nuova circostanza-, gli *evasivi*, i cultori della dimensione ulteriore, orgogliosamente liberata da ogni confronto mimetico, vedono la loro produzione dell'esilio appiattirsi nella formula dell'irriconoscibilità degli stilemi del passato e della necessaria riumanizzazione del loro *modus* creativo.

In effetti, l'esilio, parola chiave per accostarsi alla letteratura spagnola successiva al 1939, oltre a costituire un'esperienza biografica trasversale che, ad esempio, vede riunirsi i destini di scrittori come Cernuda e Sender, Salinas e Francisco Ayala, può essere trattato come un *topos* letterario, quasi una *mise en abyme* o mito fondativo della scrittura, chiamata a riflettere dolorosamente -metaletterariamente?- una situazione di ontologico scollamento (quello tra soggetto e oggetto, tra istanza creativa e contesto d'indagine), nonché a porsi come traguardo ideale proprio il tentativo -chiaramente comunicativo- di *franquear el puente*. Tale approccio metaforico alla scrittura dell'esilio, decidendo di rispettare le etichette, appare legittimo solo se applicato ad artisti la cui prassi creativa scaturisca -o sia, in un momento dato, scaturita- da una ferma volontà di osservare, documentare e interpretare la contingenza -la Spagna dell'ingiustizia e della violenza-, per i quali, dunque, il trauma dello sradicamento viene in qualche modo a coincidere con un banco di prova di quella vocazione intrinsecamente neoromantica di cui parlava Díaz Fernández. Tutt'altra storia, invece, per l'artista di formazione d'avanguardia, per il quale sembra inopportuno segnalare l'esperienza dell'espatrio come elemento in grado di trascendere il mero dato biografico -e l'innegabile, esiziale ricaduta umana di tale dramma- ed insistere simbolicamente sui meccanismi del processo creativo: come utilizzare la lente interpretativa di un traumatico distacco -dell'uomo dal suo mondo, del poeta da *questo mondo*- per accostarsi all'opera di chi si è formato nel vagheggiamento di uno spazio programmaticamente ulteriore quale alternativo, impossibile referente della parola, nato dalla rimozione gratuita e nauseata di quello consueto e familiare? Se non è difficile riscontrare nella teoria e nella pratica dell'avanguardia tracce di un volontario esilio dell'artista dalle forme del mondo che lo circonda e dalla tranquillizzante idea di riconoscibilità che tale contatto presuppone e tende a stabilire, si deve concludere che, a livello simbolico, l'esperienza reale dell'espatrio poco aggiunga e poco tolga ad un'impostazione

---

*surrealismo umano* della seconda *Residencia*. Sulle contraddizioni e le ambiguità del testo di Fernández, vedi Herzberger (1993) e Schneider (1998).

consueta e si configuri soltanto come una sorta di paradossale replica letterale di una fondante metafora creativa<sup>3</sup>. In questo senso, si giustifica l'apparente incomunicabilità, sancita dalla bibliografia a me nota, tra *letteratura dell'esilio* –etichetta che, come dicevamo, si concretizza in una precisa impostazione interpretativa, nonché acquisisce alcuni strumenti analitici propri, ben oltre la ricognizione denotativa di opere prodotte, dopo il '39, dagli scrittori esiliati- e provenienza *vanguardista*: l'amputazione del bagaglio identitario e la rimozione del contesto travagliato non dovrebbero produrre ferite simboliche nell'immaginario di un artista che decise, un tempo, di abbandonarsi all'altro mondo proprio per essere tale, di tagliare volontariamente gli ormeggi e non voltarsi mai all'indietro, verso il passato del familiare e lo spazio noto del riconoscibile.

Tuttavia, la stagione spagnola delle avanguardie, per quanto riguarda i meccanismi cui abbiamo voluto riferirci e gli autori successivamente interessati dall'esperienza dell'esilio, raggiunge la sua piena maturazione proprio con il surrealismo che –come illustra la cospicua bibliografia dedicata alla diffusione ispanica dell'ultimo degli *Ismos*<sup>4</sup>- è un fenomeno tutt'altro che disponibile ad aderire a facili caselle interpretative o a sostenere l'univocità di un programma teorico *d'avanguardia*. Innanzi tutto perché coincide, in Spagna, con un'esperienza di ricezione, frutto della circolazione e della rifusione creativa di certi modelli stranieri; poi perché tali modelli vengono precisamente ad insistere, tra il finire degli anni '20 e l'inizio degli anni '30, su di un substrato già profondamente mutato rispetto alle chiare tendenze del gusto che Ortega affidava al celebre lemma della disumanizzazione e che risulta, invece, già profondamente intriso degli umori neoromantici fotografati da Díaz Fernández, il quale, sebbene sembri riferirsi soltanto al propizio ritorno di una letteratura politicamente impegnata, mutuata sul modello russo del realismo proletario, ricostruisce uno scenario ideale perfettamente in grado di giustificare l'incontro e la commistione tra *novela social* e surrealismo umano, inteso come momento di sintesi in cui la gratuità immaginifica delle prime avanguardie acquisisce *corpo presente*, facendosi portavoce del desiderio espressivo totale dell'artista di fronte agli argini costrittivi della civiltà contemporanea. Torniamo, dunque, alla necessità di sfumare le linee zelantemente tracciate. La pratica surrealista in Spagna accetta a viso scoperto la contraddizione esiziale che, a mio modo di vedere, contraddistingue il movimento francese, utilizzando strumenti di ardita sperimentazione immaginifica –forse i più affilati e risoluti dell'intera stagione delle avanguardie nell'imporre un violento accecamento della visione tradizionale- per ristabilire un illusorio dominio dell'uomo –e di tutte le sue neglette componenti- sulle degradate condizioni del suo essere nella Storia. Animati da una dolorosa sensazione di umana necessità, i poeti surrealisti spagnoli di bodiniana memoria compiono un salto verso l'ignoto, non senza registrare, sentire e compiangere la ferita della separazione, non immuni, dunque, da una nostalgia di integrazione che, di per sé, fa fede di una pressoché totale liquidazione di una sensibilità avanguardista già divenuta maniera. Se l'immagine dei surrealisti spagnoli come *esiliati nel surreale* sembra produrre un cortocircuito troppo ardito, si

<sup>3</sup> Si pensi, ad esempio -per entrare nello specifico, anticipando un aspetto che discuteremo analiticamente più avanti, testi alla mano-, al ruolo poetico della decontestualizzazione nell'opera surrealista (quella che ci interessa più da vicino, visto il ruolo chiave che l'ultima delle avanguardie viene ad occupare, in terra spagnola, subito dopo il fervore formalista dei primi anni '20, in opposizione al quale sembra introdurre una nuova concezione di *purezza*, di compiaciuta separatezza tra arte e vita –destinata, questa volta, ad una fortuna ed un'influenza assai più duratura-, meno legata all'iridescenza algebrica dell'espressione, ma piuttosto alla suprema autonomia dell'innocente irrazionale o pre-razionale): dalla ripresa programmatica degli "incontri fortuiti" di Lautréamont alle stupefatte e incantate soffitte e mansarde stipate di *objet trouvés* dipinte da De Chirico –proiezioni grafiche ideali dei salotti bretoniani-, la decontestualizzazione surrealista è una tecnica ed un veicolo, che tende a semantizzare lo straniamento del soggetto di fronte alla confusione delle coordinate spazio-temporali cui è abituato come incantato lasciapassare verso il proliferare inedito del sublime poetico. Cfr. Riffaterre (1974).

<sup>4</sup> Cito, fra tutti, Morris (2000) e Monegal (1991).

può senz'altro affermare che, per accostarsi alla loro opera, appare del tutto desueta la formula di un abbandono aproblematico e giocoso del noto e del riconoscibile così come, del resto, lanciando uno sguardo in parallelo all'altro filone della produzione letteraria degli anni '30, non appare esaustiva la ricognizione di un patto comunicativo prettamente mimetico, gestito dall'idea impegnata di un'illegittimità *politica* dell'evasione immaginaria, da parte dei cosiddetti letterati *de avanzada*<sup>5</sup>.

Dopo il '39, l'esperienza dell'esilio che, come dicevamo, vede implicate personalità di spicco provenienti da entrambi gli ambiti formativi cui alludevamo, sembra funzionare come una vera e propria cartina-tornasole, venendo a mettere a nudo con cristallina evidenza questa sensazione di non rigidità vocazionale. Nel valutare l'inevitabile impatto che lo sradicamento ambientale trasversalmente provoca nella produzione letteraria dei transfughi, infatti, ci troviamo dinanzi alla possibilità di verificare le impostazioni letterarie di partenza, spogliate di sovrastrutture e mitologie personali o di gruppo e restituite alla nudità obbligatoria dell'esperienza: se la distinzione tra i due schieramenti può essere schematicamente ricondotta, in gran parte, all'accettazione o al rifiuto di una distanza tra poeta e mondo come *conditio sine qua non* della scrittura -a ben guardare, due parallele rivendicazioni di libertà, quella militante di dire e registrare scomodamente e quella di non dire, di rifuggire l'infra-umana grettezza dell'esperienza comune-, adesso, tale distanza è divenuta fisica, palpabile, inquestionabile e costringe ad una ridiscussione dei programmi e delle teorie, per definizione, mai forzosamente indotti, bensì liberamente scelti e coltivati. Relativamente isolati e relegati nello spazio culturale ignoto e inconsueto del Nuovo Mondo, poeti *surrealisti* e romanzieri *realisti* dimostrano -in una fase della loro opera ormai non più etichettabile, ma che, retrospettivamente, proietta una luce demistificatoria anche sulle dicotomie del loro decennio spagnolo (1925-1935)- una vivace commistione tra abbandono bambinesco, rigenerante e sostanzialmente *evasivo* nel regno incontaminato dell'immaginazione pura -di cui, spesso e volentieri, gli allucinanti paesaggi naturali ed urbani, nonché il ricco *caudal* di mitologie primitive del continente americano vengono ad essere nuovi, inusitati veicoli- e testarda, dolente ricognizione di un tempo e di uno spazio familiari ormai lontani e forse, proprio per questo, ancor più necessari.

Tracciate le coordinate teoriche e le ipotesi di revisione critica all'interno delle quali si intende lavorare, nelle pagine che seguono, proveremo a stabilire alcuni tratti caratterizzanti del surrealismo spagnolo in esilio, osservando come la metafora creativa dell'evasione immaginaria del soggetto lirico e la tecnica del quadro caotico di oggetti poetici decontestualizzati si pieghino, paradossalmente, a veicolare le esigenze emotive dell'uomo-poeta di fronte allo straniamento ambientale di cui è vittima, venendo ad intridersi di una caratteristica nostalgia dell'ordine, attiva sia rispetto ad un desiderio di integrazione e contatto dell'io -soggetto umano e comunicatore letterario- con il mondo -contesto referenziale e pubblico di riferimento-, sia all'intima necessità di ristabilire una norma significativa riconoscibile all'interno della composizione<sup>6</sup>. Useremo, dunque, il paradigma interpretativo di una *dolorosa decontestualizzazione* che, di per sé, fa fede della giustapposizione e commistione di strumenti critici tradizionalmente associati a fenomeni letterari presentiti come

<sup>5</sup> A questo proposito, vedi l'illuminante parte introduttiva dell'articolo di Lough (2001). Entrando nel merito di un autore specifico, è interessante ricordare almeno la definizione di "realismo magico" associata ai romanzi storici di Sender da Carrasquer (1970).

<sup>6</sup> L'applicazione di un paradigma altrettanto sfumato ad alcune opere messicane di uno dei capofila della generazione dell'esilio -quella reduce dall'impegno, dalla ricognizione e dalla lotta nella Spagna *neoromantica*-, Ramón J. Sender, costituirà il nucleo di un prossimo articolo, nel quale si verrà a parlare di una compiaciuta fuga onirica -o mitologico-archetipica- dello scrittore: in effetti, se non si vuole correre il rischio di appiattare opere come *Epitalamio del Prieto Trinidad* o *Mexicayotl* nella formula dell'allegoria criptata -nel primo caso- o del mero interesse *turistico* per la diversità etnologica -nel secondo- non si potrà non rispolverare un silente sostrato surrealista nell'accostarci all'immaginario esotico, magico ed *innocente* da esse innescato.



incompatibili per quanto riguarda la gestione letteraria dello spaesamento ambientale: avanguardia e letteratura dell'esilio.

Precisiamo che non si sta ipotizzando, per il surrealismo spagnolo, un cambio di rotta in tal senso concomitante con la stagione della diaspora post-bellica, ed in opposizione con una norma perpetrata in patria a cavallo tra anni '20 e anni '30, bensì la coerente continuazione di una tendenza caratterizzante che l'allontanamento fisico dal regno del familiare non fa che mettere a nudo in maniera emblematica. In tal senso, la scelta dell'opera da analizzare – seppure eccentrica, per le ragioni che verremo a chiarire a breve – è funzionale al tentativo di instaurare un paradigma di lettura dell'idea surrealista spagnola che si propone come diacronicamente trasversale. In effetti, *Poeta en Nueva York* – tradizionalmente, la serie surrealista per antonomasia di Federico García Lorca<sup>7</sup>-, scritta tra il 1929 ed il 1930 durante un difficile ed eppure rivelatore soggiorno-studio statunitense, è opera concepita in una situazione di allontanamento temporaneo e liberamente scelto dallo scrittore, che si dichiara sì *in fuga* da una crisi che lo investe a livello sia emotivo che creativo, ma anche impaziente di scuotersi di dosso un pesante fardello di noia e abitudine attraverso un benefico bagno di novità ed inedite emozioni, è da credere, *in primis*, proprio di natura poetica. Un viaggio ristoratore, dunque, almeno nelle premesse, quello del poeta a New York, piuttosto distante da quello che vedrà implicati i letterati repubblicani dopo il concludersi della guerra civile, non solo per quanto concerne le premesse e le molle interiori a cui l'esperienza deve ricondursi, ma anche poiché verificatosi in una temperie storico-culturale anteriore ed *insospettabile*, da cui scaturiscono materiali poetici riferibili ad una fase piuttosto *temprana* del surrealismo spagnolo. Ciononostante, la caratteristica convivenza di un violento complesso di sradicamento (tutt'altro che autosufficiente, bensì solidamente compensato da un ardente anelito di ricostruzione e ricongiungimento che porta l'io lirico a misurarsi con una vera e propria tematica-tabù dell'esperienza surrealista, quella della memoria) con un linguaggio che, con ogni evidenza, tenta di misurarsi con le libere associazioni immaginifiche filtrate dai salotti bretoniani, fa di *Poeta en Nueva York* un imperfettibile *exemplum* di scrittura surrealista *in esilio*: da un lato, un avamposto di osservazione propizio per valutare le idiosincrasie strutturali del surrealismo spagnolo che, nell'epoca del suo apogeo, sembra trarre forza e carattere da una sensazione di metaforico *destierro* che *condanna* lo scrittore ad un piano poetico di evasione e, dall'altro, una sorta di palinsesto di suggestioni ed atteggiamenti creativi destinati a far scuola nell'opera americana degli esiliati. *Poeta en Nueva York* come opera ponte o cerniera, dunque, tra la stagione delle avanguardie e la stagione dell'esilio, un'opera fondamentalmente scissa che ricalca, al suo interno, le scomode contraddizioni di quella che definirei la sua vocazione mediatrice, il suo ruolo instabile nella storia delle idee e della cultura spagnola a cavallo tra individualismo e denuncia, tra libertà e costrizione, tra Repubblica e Dittatura<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> Vedi, ad esempio, Harris (1978).

<sup>8</sup> A mio avviso, se è vero che la teoria surrealista prevede come suo obiettivo fondamentale un traguardo di utopica ricongiunzione tra due poli dialettici fondanti della tradizione estetica e ontologica occidentale – realtà e immaginazione – nella sintesi suprema di una *surrealtà* priva di schermi e barriere che accetta la natura artificiale e costruita di entrambe le nozioni, abolendo il principio gerarchico che le legava, per comprenderne a fondo la prassi, è necessario partire dalla ricognizione di una frattura, dalla vistosa pertinentizzazione di un'altra fondamentale polarità, per certi versi, perfettamente simmetrica alla prima ma che, diversamente, la cultura occidentale sembra aver avuto ogni interesse a passare sotto silenzio: quella tra ragione sociale e desiderio individuale. La specificità del surrealismo rispetto ai movimenti d'avanguardia che lo precedono risiede, secondo me, proprio nella valenza etica che anima il disinteresse accordato dal gruppo di Breton alla riconoscibilità e accettabilità collettiva delle emanazioni spirituali del singolo, di cui l'arte viene ad essere – deve programmaticamente essere – il ricettacolo e l'emblema. In risposta a questo imperativo, l'opera surrealista, pur proclamando l'amniotica compenetrazione tra esperienza ed immaginazione, si sbilancia necessariamente verso una sorta di *dogma* dell'illogico e dell'inverosimile che, per difendere le ragioni anarchiche della pulsione individuale, viene ad amputare ogni riferimento ad un reale

L'opportunità di una siffatta lettura si arricchisce suggestivamente alla luce delle circostanze di pubblicazione del testo, che spostano in avanti di ben dieci anni l'impatto pubblico della silloge, contestualizzando la sua ricezione in piena epoca della diaspora repubblicana: come noto, pochi mesi prima dell'assassinio del poeta, nel giugno del 1936, José Bergamín riceve, nel suo studio di *Cruz y Raya*, un manoscritto autografo dal carattere provvisorio, che darà alle stampe -con correzioni e rimaneggiamenti strutturali di entità tale da far parlare Eutimio Martín di una co-responsabilità autoriale dell'editore nella forma attuale dell'opera<sup>9</sup>- soltanto nel 1940, in Messico, per i caratteri della Casa Editrice Seneca, da lui diretta, una delle più attive istituzioni culturali della Repubblica in esilio, fondata con il preciso intento di dare voce all'isolamento della generazione del '39<sup>10</sup>. *Poeta en Nueva York*, dunque, viene guadagnato ad un nuovo canone e ad una nuova temperie culturale rispetto a quella della sua stesura, come conseguenza di due significative dilazioni: una prima dell'autore che, ripetendo un suo consueto *modus operandi*, dopo essere tornato in Spagna dal primo dei sue due viaggi nelle Americhe, dimostra il bisogno di una sorta di rodaggio delle nuove poesie, alcune delle quali cominciano a circolare separatamente su riviste ma che, soprattutto, saranno declamate in pubblico, in varie occasioni, come parte integrante di una sorta di *happening* itinerante che Lorca denomina *conferencia-recital* e che testimonia una percezione di *difficoltà* ed una preoccupazione di fraintendimento -evidentemente scaturite dalla consapevolezza di una marcata novità di quei testi- che costituiscono i motivi fondanti della mancanza di una cristallizzazione definitiva del *poemario* e, dunque, della sua dibattuta pubblicazione postuma; una seconda dilazione è attribuibile all'editore<sup>11</sup>, che attende altri quattro anni dopo la morte del poeta prima di rendere pubblico il manoscritto consegnatogli, facendo sì che tra la redazione delle poesie newyorchesi e la loro prima fruizione scritta si frapponga lo scoppio e la drammatica risoluzione della guerra civile, comunemente considerata come un fatidico termine post-quem per quanto riguarda la vigenza di una scrittura spagnola d'avanguardia, e trasformando, di fatto, l'*innocuo* libro di viaggio di Lorca in un libro -se non dell'esilio- quantomeno *in esilio*.



Ma dedichiamoci adesso a documentare nei testi tracce di quel *desarraigo* interiore che circonda l'io lirico lorchiano e che ha molto a che vedere con una precisa sensazione di

---

troppo viziato dalle consuetudini rappresentative. Per dirla con altre parole, in fin dei conti, l'artista che si pone in un'ottica surrealista viene ad accettare e farsi eco del profondo scollamento tra sé ed il mondo, tra la sua avventura spirituale e qualsiasi possibilità di comunicazione con il collettivo, ripercorrendo, così, i margini di una ferita di evidente matrice romantica. Per queste ragioni, ritengo del tutto coerente affidare il ruolo di "cerniera" cui mi riferivo proprio ad un'opera di stampo surrealista.

<sup>9</sup> Vedi García Lorca (1983).

<sup>10</sup> In realtà, a poche settimane di distanza l'una dall'altra, vengono pubblicate nel 1940 due differenti edizioni dell'opera: oltre a quella messicana -considerata a tutt'oggi la *princeps*- esce a New York, in edizione bilingue curata da Rolfe Humphries, *The Poet in New York and other poems of F. G. L.*, per i caratteri di W. W. Norton & Company. Da notare che, anche in questo caso, il prologo è firmato da Bergamín.

<sup>11</sup> García Posada (1981: 28) definisce "extrañísimo", "si se tiene en cuenta el destacado papel cultural desempeñado por Bergamín en la España republicana", non solo la procrastinazione della pubblicazione in sé, ma anche l'assoluto riserbo che questi mantiene durante la Guerra Civile riguardo l'importante manoscritto in suo possesso: non entrando nel merito delle diatribe sorte tra i filologi riguardo l'opportunità di una revisione editoriale di portata tale da giustificare, da sola, una tardanza di quattro anni, mi permetto di segnalare come quantomeno suggestiva l'ipotesi di una sensazione di disomogeneità tematica delle allucinate passeggiate newyorchesi rispetto agli interessi ed alle priorità editoriali della cultura repubblicana coinvolta nell'immanenza del conflitto, sensazione che dovette perdere ogni pertinenza in Bergamín quando, alle prese, dopo il '39, con una nuova fase della sua attività culturale, relativamente isolato egli stesso e profondamente impegnato nell'amplificazione del dramma dell'isolamento culturale di cui fu vittima gran parte della sua generazione, decise di dare finalmente voce al dramma della decontestualizzazione del poeta granadino.

straniamento ambientale –paesaggistico e socio-culturale- che si amplifica in un’apocalittica valutazione di dissonanza ontologica che supera i confini della difficoltà biografica dell’uomo-poeta e passa a riflettere la sconsolata compassione che questi prova di fronte all’immagine dell’Uomo abbandonato, attonito e privo di orientamento, nella funesta discarica della modernità, quale incoerente elemento della convulsa, ironica, “infinita bellezza / de los plumeros, los ralladores, los cobres y las cacerolas / de las cocinas” (García Lorca, 1996: 519): se la critica ha già detto molto al riguardo –insistendo alternativamente sulle ragioni private ed intime dell’isolamento del poeta, piuttosto che su quelle di più evidente incompatibilità esterna con il *monstrum* metropolitano ed il sistema ad esso soggiacente-, ci sembra che tale sentimento ricorrente, che trova sfogo poetico in splendidi esempi di enumerazioni caotiche di spitzeriana memoria del tipo appena ricordato, non sia mai stato messo in relazione, per dirla così, con il problema del *genere* dell’opera, o meglio con le ambizioni surrealiste della raccolta che risultano scardinate dall’interno o quantomeno, dinamicamente questionate da una gestione del tutto aliena di alcuni paradigmi fondamentali del movimento francese.

Se dovessimo identificare un tratto surrealista nella silloge dal punto di vista della rappresentazione poetica –lasciando per un momento da parte l’aderenza più o meno marcata ad una moralità o visione del mondo surrealista-, dovremmo rivolgere lo sguardo alla descrizione che Lorca fa della metropoli, alle vedute disastrose e, al tempo stesso, deliziosamente astruse dello scenario urbano: è ciò che si presenta come indissolubilmente *altro*, estraneo ed inconcepibile –dolorosamente inconcepibile- che trova sfogo nell’immaginario surrealista. La terza sezione del libro si intitola *Calles y sueños*: sotto il riferimento ironico al linguaggio di quelle guide turistiche già prese di mira da Lorca nella conferenza sul *Romancero gitano*, in cui il poeta tendeva a ribadire la sua più assoluta estraneità rispetto ad un folklore andaluso di divulgazione e maniera, grettamente aneddotico nell’ottica disumanizzante appresa sotto l’egida di Ortega, si celano le visioni più gratuite dell’intera raccolta, provocatoriamente sigillate nell’allusione ai *topoi* del diario di viaggio. Vi troviamo due *paesaggi*, un *panorama* –ovviamente cieco!- un tramonto sul porto, un notturno sul ponte di Brooklyn ed uno scorcio quasi cinematografico dell’aurora sulle architetture metropolitane, ma, per dirla con André Breton, il poeta non “approfitta dell’occasione per rifilarci le sue cartoline” (Breton, 2003: 14). Come di consueto nella prassi surrealista, la *visione* del sogno si impone alla *veduta* di quelle strade, ovvero, il fluire spontaneo e libertario dell’immaginazione del poeta si sovrappone all’immagine proveniente dal mondo esterno, che si derealizza ed acquisisce caratteristiche meravigliose in senso lato, testimonianza ed effetto della propizia dissoluzione di una barriera tradizionale e dogmaticamente codificata nell’ontologia occidentale –quella tra dentro e fuori, tra io ed altro, tra soggetto che percepisce ed oggetto che è percepito; ma nel caso dell’espressione surrealista lorcaiana, il soggetto non appare empaticamente integrato nella visione che da lui emana, ma si mantiene, per così dire, moralmente vigile, criticamente estraneo, quasi patendo la trasfigurazione allucinata che è costretto ad imporre ad un reale che non riesce a cogliere ed interpretare e che diviene *surreale* sulla base di un inquietante equivoco percettivo. Il surrealismo metropolitano di Lorca, significativamente, sembra farsi strada con maggior convinzione proprio nella sezione dell’opera dichiaratamente deputata alla ricognizione turistica del contesto cittadino<sup>12</sup>, sembra

<sup>12</sup> García Posada (1981: 89), contraddicendo “los defensores del surrealismo total de este libro”, afferma che gran parte del materiale immaginifico presente nelle poesie newyorchesi vive alla luce di quella che lui chiama “la irradiación del símbolo”, arrivando a concludere che l’immagine apparentemente irrazionale che qui domina non ha niente a che vedere con quella surrealista che, impermeabile ad ogni risoluzione simbolica, “no es sino un residuo o traducción del inconsciente”. Sostanzialmente d’accordo con questa valutazione, mi trovo a segnalare la distintiva gratuità –o impenetrabilità simbolica- delle catene di immagini legate alla sovrapposizione di *calles y sueños*, in cui mi sembra documentabile un riferimento, forse di scuola e di maniera, all’arbitrarietà surrealista.



nascere dal deragliamento di una norma rappresentativa che il poeta non riesce ad attivare proprio a causa dell'incombente insistenza di una barriera che lo separa da un mondo respingente ed impenetrabile<sup>13</sup>. È prova di ciò la presenza invadente, in queste poesie, di un Io testualmente oggettivato -quello che si aggira sonnambulo per le strade dei quartieri: *Coney Island, Wall Street, Battery place, Riverside drive...*- che si percepisce in contraddizione violenta rispetto alle proiezioni immaginifiche evocate dalla sua controparte autoriale. Risulta brusco e rivelatore, a proposito di questa vera e propria scissione della personalità del viaggiatore-poeta, l'attrito tra le lettere che Lorca scrive alla famiglia, tra il giugno e l'agosto del 1929, periodo di gestazione delle poesie in questione, dichiarandosi "contentísimo, rebosando de alegría", *anonadado* ma non *asustado* di fronte a questa "Babilonia trepidante", allegrissima e accogliente, popolata di gente "ingenua y encantadora", immediatamente acquisita quale inedita sorgente di ispirazione poetica -"Me interesa mucho Nueva York y creo que podré dar una nota nueva no sólo en la poesía española"<sup>14</sup> (García Lorca, 1997: 1103-1105 e 1120)-, e la versione del rapporto poeta/metropoli che si desume dalla *conferencia-recital* pronunciata, per la prima volta, presso la madrilenya *Residencia de señoritas* il 16 marzo 1932: qui, Lorca, spinto dalla "vehemencia" di comunicare, di inserire in un adeguato contesto ed offrire sinceramente al suo pubblico, "a fuerza de latigazos", la sua inedita, difficilissima medicina poetica -"arena, cicuta o agua salada" (García Lorca, 1997: 163-164)- descrive il personaggio del *poeta en New York* con tutta la tragica bellezza di un San Sebastiano nudo ed indifeso, costretto all'attonito martirio dell'isolamento e dell'abbandono in un lido inospitale ed ignoto, condannato, in altre parole, allo stupore della *decontestualizzazione*, saettato da sguardi indifferenti che scrutano e giudicano la sconvenienza dell'alterità<sup>15</sup>. Nella lettura dei testi, come vedremo, non si potrà

<sup>13</sup> Si potrebbe trarre non poco profitto confrontando l'attività descrittiva delle "strade e sogni" del Lorca newyorchese con la teoria del "sublime isterico" associata da Simmel (1995) allo scontro devastante dell'uomo contemporaneo con il surplus di stimoli incongrui della grande città di primo Novecento: la sindrome che lì si addita, sul piano letterario, come una delle cause che contribuiscono all'attivazione di processi quali il flusso di coscienza nei grandi antieroi romanzeschi della crisi, sembra creare in Lorca un cortocircuito che, almeno in questa fase, non lo porta all'introspezione sconnessa, bensì sbilancia la sua musa verso il rincorrersi frenetico di immagini di stampo surrealista.

<sup>14</sup> A questo proposito, mi sembra interessante citare anche questa descrizione epistolare di Broadway: "Los inmensos rascacielos se visten de arriba a abajo de anuncios luminosos de colores que cambian y se transforman con un ritmo insospechado y estupendo. Chorros de luces azules, verdes, amarillas, rojas, cambian y saltan hasta el cielo. Más altos que la luna, se apagan y se encienden los nombres de bancos, hoteles, automóviles y casas de películas, la multitud abigarrada de jerseys de colores y pañuelos atrevidos sube y baja en cinco o seis ríos distintos, las bocinas de los autos se confunden con los gritos y músicas de las radios, y los aeroplanos encendidos pasan anunciando sombreros, trajes, dentífricos, cambiando sus letras y tocando grandes trompetas y campanas. Es un espectáculo soberbio, emocionante, de la ciudad más atrevida y más moderna del mundo" (García Lorca, 1997: 1105-1106). Il quadro esaltato e frenetico, in cui la figura dell'enumerazione caotica veicola sensazioni ed intenzioni del tutto differenti rispetto a quelle che, incidentalmente, commentavamo poc'anzi, sembra tratto da un "repertorio" d'avanguardia e non sfigurerebbe vicino a certi panorami letterari daliniani (penso, ad esempio, alla seconda parte del *Sant Sebastián, poème en prose* tradotto dal catalano da Lorca nel 1928 per la sua rivista granadina *Gallo*): la totale mancanza di tracce, nella raccolta, di costruzioni analoghe riferite alla metropoli fa percepire questo vero e proprio *apax* come una posa adottata dal poeta per compiacere e compiacersi nella programmatica missione di svecchiamento che si autoimpone dopo l'ambiguo successo dei suoi canti gitani.

<sup>15</sup> Nella conferenza, Lorca si riferisce al capitano romano condannato al supplizio delle frecce, alludendo, oltre che alla propria situazione emotiva durante il soggiorno newyorchese, anche alla propria attuale posizione di conferenziere: "Convengamos en que una de las actitudes más hermosas del hombre es la actitud de san Sebastián" (García Lorca, 1997: 164). Il duplice riferimento ci sembra riattivato, anche se non in modo esplicito, nel secondo movimento del *Nocturno del hueco*, in cui campeggia il desolante isolamento di un "Yo" chiamato ad occupare, per ben cinque volte, la totalità di un verso, circondato e minacciato dall'assurdo girotondo dei "vuoti delle cose", nonché costretto a lamentare le ferite del suo "hueco traspasado con las axilas rotas", "rodeado de espectadores que tienen hormigas en las palabras" (García Lorca, 1996: 549). Per la descrizione del San Sebastiano come assurdo e incoerente relitto abbandonato su di una spiaggia che assiste muta ed indifferente al suo martirio, rimando ancora una volta alla prosa poetica di Dalí in cui, però, in perfetta linea con la poetica surrealista dell'*objet trouvé*, tale



prescindere dall'invadenza di questo soggetto "solo y errante", sofferente e passivo a tratti, ma alacramente impegnato in una lotta "cuerpo a cuerpo" con il contesto cittadino, responsabile di ripetuti e disperati tentativi di dare un nome alle cose e di approntare dei distinguo nel magma dell'indifferenziazione, conati di attività puntualmente registrati dai versi, che proprio da essi riceveranno una parvenza di ordine e rigore *emotivo* che li allontana da una prima impressione di automatismo: frutto dello sdoppiamento doloroso di una coscienza poetica tutt'altro che pronta a proclamare la desuetudine delle "vecchie antinomie", tutt'altro che spavalidamente disposta a "credere che esista un punto dello spirito da cui [...] il reale e l'immaginario, il comunicabile e l'incomunicabile [...] cessano di essere percepiti come contraddittorii" (Breton, 2003: 64), questo scomodo personaggio si offre come pietra dello scandalo nell'interpretazione surrealista dell'esperienza lorchiana, tematizzando, nell'opera, la solitudine dell'io di fronte all'impero dell'assurdo.

Nella conferenza del '32, Lorca sembra inserire le sue poesie newyorchesi in un ambito di influenza surrealista in senso ampio: definisce i versi che si appresta a recitare "no aptos para ser comprendidos rápidamente sin la ayuda cordial del duende" e rincara la dose schermandosi di fronte ad un'ipotetica richiesta di spiegazioni e proclamandosi incapace di "explicar nada sino balbucir el fuego que me quema" (García Lorca, 1997: 164). Il riferimento è piuttosto generico e di maniera, ma ci sono alcuni passaggi dell'allocuzione che, entrando nel vivo della peculiare ispirazione surrealista della raccolta, rendono patente il doppio filo che lega la dolorosa necessità dell'espressione arbitraria e balbuziente del poeta allo shock percettivo ed alla sindrome di isolamento che attanaglia il viaggiatore:

La impresión de que aquel mundo no tenía raíz, os capta a los pocos días de llegar y comprendéis de manera perfecta cómo el vidente Edgar Poe tuvo que abrazarse a lo misterioso y al hervor cordial de la embriaguez en aquel mundo (García Lorca, 1997: 165)

La sensazione di sradicamento patita dal soggetto viene immediatamente messa in relazione con una snervante, generalizzata impressione di inautenticità del nuovo contesto, assimilato ad una superficie priva di substrato, che direttamente chiama in causa la necessità dello spirito di cercare una via di scampo nel mistero e nell'ebbrezza: il riferimento a Edgar Allan Poe quale genio locale dell'evasione avventurosa nelle zone interdette ed oscure dell'esperienza rimanda direttamente alla nomina del primo panteon bretoniano e chiarisce quanto dolorosamente legato all'incompatibilità ambientale sia il ricorso lorchiano all'espressione surrealista<sup>16</sup>, utilizzata, evidentemente, come strategia di reazione. Alcune pagine più avanti, per introdurre la lettura del *Paisaje de la multitud que vomita*, Lorca imbastisce una sommaria descrizione del luna park di Coney Island che, pur mimando a tratti le movenze di un catalogo surrealista, sembra aver ben poco in comune con l'allegria che provava Breton di fronte alla scoperta della "coscienza poetica degli oggetti" (Breton, 2003: 37) liberati dai lacci gerarchici e dai nessi di significato che li imprigionano nella realtà comune. "Más de un millón de criaturas", di ritorno dalla *feria*, "dejan el mar lleno de periódicos y las calles abarrotadas

---

posizione di incongruità è sopportata con sublime pazienza ed ironia dal bel soldato e provoca nell'osservatore un piacere estetico direttamente proporzionale al distacco emotivo della vittima. Sulle interferenze di poetica tra i due compagni di *residencia*, vedi Santos Torroella (1984) e Hernández (1989).

<sup>16</sup> "Poe è surrealista nell'avventura", dice nel 1924 Breton (2003: 31), per poi, però, operare nel secondo manifesto una delle sue drastiche epurazioni, arrivando a scomunicare anche Baudelaire, proprio sulla base della sua devozione per "il maestro dei poliziotti scientifici" (Breton, 2003: 67). Poco prima di citare Poe, Lorca, con una posa *maudit* lievemente posticcia, afferma che "aquella típica angustia vacía" prodotta dalla metropoli sullo spirito ramingo di chi la frequenta per la prima volta "hace perdonable, por evasión, hasta el crimen y el bandidaje" (García Lorca, 1997: 164).

de latas, de cigarros apagados, de mordiscos, de zapatos sin tacón”, vomitando e orinando en “grupos de mil en los rincones, sobre los barcos abandonados y sobre los monumentos de Garibaldi o el soldado desconocido” (García Lorca, 1997: 169). Le movenze tristemente allucinatorie dello scorcio -sottolineate anche da uno dei *recursos* più evidenti nel Lorca newyorchese: l’iperbole elefantiaca e malevolmente carnevalesca- derivano, almeno in parte, dall’inserzione, nel gruppo scomposto e caotico che trangugia ed espelle detriti, dell’oggetto estraneo ed abbandonato -la nave e le statue-, sul cui muto sconcerto si riversa la compassione di un osservatore pienamente identificato:

Nadie puede darse idea de la soledad que siente allí un español y más todavía si éste es hombre del sur. Porque si te caes, serás atropellado y, si resbalas al agua, arrojarán sobre ti los papeles de las meriendas (García Lorca, 1997: 169)

Nell’innocenza un po’ ingenua di questa dichiarazione si legge, in controluce, la supremazia gerarchica, nella poesia che con queste parole si commenta, dell’immagine del “poeta sin brazos, perdido / entre la multitud” (García Lorca, 1996: 528) sulla valanga di materiali immaginari accatastati alla rinfusa che dilaga tutt’intorno, da essa gestiti e direi provocati, su quella “selva del vómito” che, dovendo metaforicamente veicolare la connotazione detritica della metropoli, viene a rappresentare un poco piacevole correlativo del “linguaggio senza riserve” (Breton, 2003: 37) dei surrealisti.

¡Ay de mí! ¡Ay de mí! ¡Ay de mí!  
Esta mirada mía fue mía, pero ya no es mía.  
Esta mirada que tiembla desnuda por el alcohol  
y despide barcos increíbles  
por las anémonas de los muelles.  
Me defiando con esta mirada  
que mana de las ondas por donde el alba no se atreve (García Lorca, 1996: 528)

Questa nicchia protetta che il soggetto reclama per sé, pausa dell’autocontemplazione e dell’autocommiserazione, è ritagliata a fatica nell’allucinazione escrementizia che il contatto con la folla urbana sembra avergli imposto, quasi espropriandolo di un suo antico modo *naturale* di osservare il mondo, di uno sguardo fermo ed integro, adesso costretto a vacillare nudo “por el alcohol” (la necessaria “embriaguez” di Poe!). Questo sdoppiamento dello sguardo -e della voce- che sfocia qui nell’immagine di smarrimento ed impotenza cui alludevamo poc’anzi, enunciazione al grado zero della frantumazione di una pienezza identitaria pateticamente rimpiaanta, si ripresenterà e troverà un parziale sfogo nel primo dei componimenti del ciclo rurale americano, *Poema doble del lago Eden*, in cui Lorca sembra ristabilire un contatto -se non recuperarne la pienezza- con la sua “voz antigua”, definita “voz de mi verdad” (García Lorca, 1996: 537): per ora, prevale l’inautenticità di “esta mirada” fluttuante ed ubriaca che sgorga dai bui meandri della coscienza ed il cui valore esperienziale e spirituale viene degradato a quello di mera strategia di difesa.

La solitudine e lo straniamento ambientale dell’io lirico sono alla base di altre celebri visioni di *Calles y sueños*<sup>17</sup>, ma l’impressione, dopo questo primo autoritratto in posa martirologica di compiaciuta suggestività, è che il viaggiatore-poeta, tracciando una curva

<sup>17</sup> Nella conferenza, Lorca riunisce all’insegna della solitudine dell’“hombre del sur” almeno tre poesie: oltre a *Paisaje de la multitud que vomita*, l’unica recitata in pubblico, *Ciudad sin sueño*, definita un notturno del ponte di Brooklyn, e l’altro paesaggio della dispersione del singolo nella folla, *Paisaje de la multitud que orina* (*Nocturno de Battery Place*).

emotiva puntualmente registrata dalla conferenza, cessi di contemplare il proprio *desarraigo* e cominci a riflettere ed a compiangere il globale sradicamento del mondo che freddamente lo ospita, soffermandosi sull'infinita tristezza delle cose abbandonate o smarrite, appoggiate sulla superficie di uno piano undimensionale in cui coesistono caoticamente con altri elementi ugualmente immemori della propria originaria provenienza, *oggetti* che si presentano, tra l'altro, replicando caleidoscopicamente l'intuizione poetica che li lega nell'insieme, come per lo più rotti, parti slegate di un tutto unitario non più ricostruibile.

In *Paisaje de la multitud que orina*, la constatazione della solitudine del mondo prende corpo in un notturno portuale che immediatamente sfuma in una sonnambula sfilata di transitorietà ed incoscienza. Sulle banchine di Battery Place, "marineros y mujercillas y soldados y policías bailan sobre un mar cansado, donde pastan las vacas sirenas y deambulan campanas y boyas mugidoras" (García Lorca, 1997: 169): il meraviglioso da bestiario surrealista degli ultimi elementi del catalogo contagia e derealizza per contatto la tipica fauna del porto, acquisita all'ambito allucinatorio in virtù della sconvolgente deturpazione di ogni tratto di riconoscibilità umana, come testimonia l'indifferente impassibilità con cui gli automi assistono alla "muerte de un niño en el velero japonés" (García Lorca, 1996: 528). Se il poeta, nuovamente, sceglie di stigmatizzare il proprio isolamento – e di ribadire la propria estraneità – attraverso un'immagine di sofferenza individuale celebrata nell'indifferenza collettiva, intrisa questa volta di implicazioni etiche insoddisfatte, grazie alla letteralità del riferimento doloroso ed alla traslazione del complesso su di una vittima sacrificale di cristiana riconoscibilità<sup>18</sup>, qui, la poesia sembra soffermarsi sulla solitudine di ogni creatura, di ogni oggetto, di ogni gesto, talmente sradicati dal proprio ambito di funzionalità da presentarsi come terribili metonimie di un'identità perduta:

¡La luna! ¡Los policías! ¡Las sirenas de los transatlánticos!  
 Fachadas de orín, de humo, anémonas, guantes de goma.  
 Todo está roto por la noche  
 abierta de piernas sobre las terrazas (García Lorca, 1996: 529)

Se è inutile, nel "mundo de las aristas"<sup>19</sup>, "buscar el recodo / donde la noche olvida su viaje / y acechar un silencio que no tenga / trajes rotos y cáscaras y llanto" (García Lorca, 1996: 530 e 529), si registra, nel soggetto poetico, un "desiderio di analisi"<sup>20</sup>, uno strenuo tentativo di *raccogliere* dall'indifferenziazione dei detriti immaginari registrati dalla notte oscura dell'espressione tracce superstiti di significato, un impegno di ricerca e di comprensione che è l'unico segnale di un'integrazione, per altri versi, rifiutata a priori:

He pasado toda la noche en los andamios de los arrabales  
 dejándome la sangre por la escayola de los proyectos,

<sup>18</sup> La decodificazione cristologica dell'immagine del bambino trafitto dagli spilloni è autorizzata dalla vicinanza delle due poesie natalizie della raccolta, *Navidad en el Hudson* e *Nacimiento de Cristo*. Vedi, in particolare, l'immagine del "Cristito de barro" che si spezza le dita "en los fillos eternos de la madera rota" (García Lorca, 1996: 535).

<sup>19</sup> Quella per gli spigoli taglienti ed acuti degli edifici e delle macchine sembra essere uno delle ossessioni iconografiche più ricorrenti del viaggiatore newyorchese: sono questi i responsabili della frammentazione, della parcellizzazione incoerente delle persone e delle cose, i colpevoli dell'incubo dell'"árbol de muñones que no canta" (García Lorca, 1996: 511), del "desierto de tallos, sin una sóla rosa", e del "gentío de trajes sin cabeza" (García Lorca, 1996: 521 e 522). Mi sembra interessante segnalare che McMullan (1996) ricollega questo aspetto ad un'insoddisfazione di tipo estetico: il poeta, usando le architetture metropolitane come veicolo metaforico, manifesterebbe le sue riserve nei confronti dei volumi angolosi che pullulano nelle rappresentazioni cubiste. Sull'altissima frequenza di immagini di amputazione e mutilazione nelle opere spagnole di ispirazione surrealista, vedi Morris (2000: 202-207).

<sup>20</sup> "I cervelli si lasciano cullare da quell'incurabile mania che consiste nel ricondurre l'ignoto, al classificabile. Il desiderio di analisi prevale sui sentimenti" (Breton, 2003: 16).



ayudando a los marineros a recoger las velas desgarradas  
(García Lorca, 1996: 531)

Questi versi di *Navidad en el Hudson*, altra terribile poesia della *desembocadura* portuale, fanno il paio con i seguenti tratti da *Panorama ciego de Nueva York*, che li completano con una nota di rassegnazione che rimanda all'intrinseca pericolosità del tentativo:



Yo muchas veces me he perdido  
para buscar la quemadura que mantiene despiertas las cosas  
y sólo he encontrado marineros echados en las barandillas  
y pequeñas criaturas del cielo enterradas bajo la nieve  
(García Lorca, 1996: 534-535)

È una duplice percezione di lacerazione (frammentarietà) e di oscurità a provocare la disperazione del soggetto, che sente il bisogno di ricucire e di illuminare, di riparare e risvegliare (per ricucirsi e risvegliarsi), secondo una convergenza di azioni simboliche che ci autorizza ad associare, interpretando in senso metapoetico, la dispersione del principio di appartenenza e di identità che si sperimenta nella metropoli alla superficiale *incoscienza* dei *découpages* e delle trascrizioni oniriche surrealiste.

Nelle poesie di *Calles y sueños*, New York ci viene presentata come un "labyrintho de biombos" (García Lorca, 1996: 538) che schermano e limitano le possibilità percettive ed espressive del soggetto poetico, relegandolo ai margini della propria coscienza, barriere architettoniche che, ben lungi dal rappresentare una mera stigmatizzazione paesaggistica, insistono simbolicamente sui significati emotivi e poetici della raccolta: abbiamo già incontrato due di queste linee di demarcazione che, in qualche modo, confliggono con l'aspirazione surrealista ad una percezione finalmente organica e liberata dalle antinomie, una prima che insiste all'interno della coscienza poetica, separata tra l'assunzione di una maschera espressiva di allucinata caoticità ed il patetico rifiuto della stessa ed una seconda, che poi provoca la prima, essendo responsabile di una gestione schizofrenica del legame tra esperienza e verbalizzazione, che si riferisce alla marcata conflittualità che gestisce il rapporto tra poeta e mondo. Adesso ci tocca registrare una terza frontiera che separa statutariamente il reale in un *qui* della degradazione notturna ed in un *altrove* del desiderio e della progettualità diurna. Ben poco ci si può aspettare di ottenere rovistando negli interstizi di un panorama cieco: caratteristicamente, la vita e la possibilità dell'ispirazione poetica ci vengono segnalate "en otras plazas", "en los ojos inocentes de los otros sistemas" (García Lorca, 1996: 534), in un piano di evasione verso la pienezza del senso che chiama in causa, direttamente, i testi delle sezioni successive<sup>21</sup>, quelli del Lago Eden e della Capanna del contadino, in cui il poeta, stimolato dal ritrovato contatto con un ambiente umanamente e poeticamente noto, si sente in grado di restituire un volto integro alle cose in frantumi, nonché di mettere in contatto dialettico le voci contraddittorie che lo assediano in un dialogo di chiarezza e autoanalisi che ricorda da vicino le sacre rappresentazioni interiori dell'Alberti di *Sobre los ángeles*. "Allí, bajo las raíces y en la médula del aire", tutte le barriere sembrano cadere e ci si dichiara in grado di comprendere "la verdad de las cosas equivocadas" (García Lorca, 1996: 539). D'altro canto, tale operazione di rigore e lucidità è resa possibile da quello che definirei un riconoscimento ambientale, che permette al poeta di dire "matando en mí la burla y la sugestión del vocablo" (García Lorca, 1996: 538), neutralizzando l'inautenticità di un surrealismo di contagio:

<sup>21</sup> Come vedremo più avanti, i punti di fuga da questo confronto con l'oscurità metropolitana si distribuiscono a raggiera intorno alle passeggiate della sezione III, venendo a coinvolgere anche le opzioni centrifughe dei primi due cicli del *poemario*.

¡Oh voz antigua, quema con tu lengua  
esta voz de hojalata y de talco! (García Lorca, 1996 : 538)

La possibilità di redimere il *desarraigo* si lega a doppio filo ad un'invocazione di rinnovata libertà espressiva che ribalta i termini della *querelle* letteraria d'avanguardia, riconoscendo lo spazio dell'illimitatezza poetica in un'*alternativa all'alternativa* che elide la ricerca dell'estraneità e dell'autonomia, rivendicando un fruttifero, naturale scambio di fluidi tra il soggetto poetico ed il contesto come auspicabile base comunicativa: caratteristicamente, tale opzione sembra attivarsi in un inebriante scenario di "helechos mojados" ed "enjambres de corolas", nel "bosque de los desperezos y los alegrísimos saltos" (García Lorca, 1996: 537), immagine utopica che sembra costruirsi come rovescio simbolico di quella della metropoli "senza radici"<sup>22</sup>.

Si potrebbe obiettare che un'impostazione di questo tipo, basata sul riconoscimento di una stortura strutturale del mondo che ne limita la penetrazione poetica e sul vagheggiamento di un *al di là* della possibilità illimitata, replichi alla lettera il progetto che ha animato, in generale, le rivoluzioni d'avanguardia ma, come abbiamo visto, Lorca attiva una sorta di normalità surrealista del quotidiano degradato, rispetto alla quale, l'obiettivo dell'evasione diventa, per forza di cose, sinonimo di ordine e, dentro certi limiti, di ritrovato contatto con la tradizione. La ruralità americana, d'altronde, non si qualifica come unica figura della proiezione centrifuga dell'ideale poetico. Le prime due sezioni della raccolta, *Poemas de la soledad en Columbia University* e *Los negros*, ancor prima che il poeta dimostri la volontà di "salir a la ciudad", "sin haberse rozado con las personas de las avenidas y con la baraja de hombres de todo el mundo", testimoniano il suo pregiudiziale abbandono a due "reacciones líricas" (García Lorca, 1997: 165) -per certi versi omologhe, nel generico, equivoco corto-circuito che sembrano stabilire con un irrazionalismo di taglio avanguardista sconfessato dalla gestione poetica- che scompongono l'esperienza in ambiti nettamente separati, trasponendo l'antinomia *dentro/fuori* su di un asse temporale che rimanda, rispettivamente, ad un *prima* del vissuto individuale e collettivo: mi riferisco al concretizzarsi di due micro-cicli poetici dedicati all'infanzia e al primitivismo antropologico.

Per il Breton del primo manifesto, "ciò che più si avvicina alla *vrai vie* è forse l'infanzia" (Breton, 2003: 43), e l'affermazione deve essere contestualizzata nell'ambito della programmatica valorizzazione dell'*incoscienza* che rende possibile anche il vagheggiamento della malattia mentale come altrettanto viabile correlativo oggettivo della nuova esperienza artistica: l'"assenza di ogni rigore" che caratterizza la fase della nostra immaturità identitaria rende possibile la meraviglia totalizzante di non sottostare ai dettami dell'autoriconoscimento, lasciando intatta "la prospettiva di più vite vissute simultaneamente" (Breton, 2003: 11). Se Lorca sembra pagare un generico tributo ad una concezione di questo tipo, utilizzando sinonimicamente termini come *ignoranza* ed *idiozia* per connotare il campo semantico della *niñez*<sup>23</sup>, risulta evidente l'incompatibilità surrealista del nesso biunivoco che stabilisce tra

<sup>22</sup> Si noti, a questo proposito, con quanta coerenza, il riconoscimento naturale e tellurico del soggetto poetico agisca sulla sua possibilità di riordinare il mondo tramite l'espressione, facendogli comprendere l'errore dell'allucinazione percettiva metropolitana. Sotto lo sguardo vigile di un cielo finalmente vivo, immagini tipicamente surrealiste come quelle dei due versi a seguire possono essere catalogate, accanto a tante altre, sotto il lemma delle "cosas equivocadas": "El nadador de níquel que acecha la onda más fina / y el rebaño de vacas nocturnas con rojas patitas de mujer" (García Lorca, 1996: 539).

<sup>23</sup> Valgano come esempio le due apostrofi che il poeta rivolge al *niño Stanton* nella poesia omonima: "¡Oh mi Stanton, idiota y bello entre los pequeños animalitos [...]!" e "Tu ignorancia es un monte de leones Stanton" (García Lorca, 1996: 542).

*infanzia e memoria*<sup>24</sup>. Lo spazio alternativo del poeta bambino è, prima di tutto, un terreno fertile in cui affondare delle radici ansiose di ramificare, un terreno a cui appartenere per tornare a riconoscersi e produrre frutti riconoscibili, fuggendo dal monito dell' "árbol de muñones que no canta" (García Lorca, 1996: 511). E la fuga evocativa si cristallizza, esemplarmente, nelle istantanee sdruccite di un "Blanco y Negro de 1910"<sup>25</sup> (García Lorca, 1996: 489), che il poeta definisce, in senso limitativo, *Intermedio*, scoprendosi colpevole di nostalgia: non che ci troviamo di fronte ad un rassicurante album di famiglia, popolato da volti e aperture prospettiche di inattaccabile serenità -anzi, l'immaginario infantile appare frantumato e notturno, illuminato da "una luna incomprensibile" che fa il paio con quella metropolitana che trasforma senza sosta le identità delle cose in una giostra di allucinazioni metamorfiche<sup>26</sup>-, ma gli sconnessi dettagli amorosamente raccolti dal carrello retrospettivo -"la blanca pared donde orinaban las niñas, / el hocico del toro, la seta venenosa", "el seno traspasado de Santa Rosa dormida", "los tejados del amor" e il giardino "donde los gatos se comían a las ranas" (García Lorca, 1996: 512)- sono preziosi tasselli di un quadro un tempo unitario, poeticamente ed emotivamente saldo, che deduce la sua completezza significativa, se non altro, dall'opposizione statutaria che l'io adulto stabilisce con le mortifere visioni dell'attualità. La ferrea costruzione parallelistica della prima parte della poesia, in cui la prima strofa raccoglie, al negativo, ciò che, provvidenzialmente, gli occhi del bambino non sarebbero mai stati in grado di mettere a fuoco -la paura atavica di una coscienza che si scopre "vacía", costretta a titubare di fronte a "mi rostro distinto de cada día"<sup>27</sup>- e le seconde due, in positivo, i ricordi di un significato adesso sbiadito, ma un tempo -si intuisce- capace di agglutinare l'ipotesi di un riconoscimento unitario, basterebbe a far saltare l'equivalenza, stabilita in ambito surrealista, tra assunzione di un'ottica infantile e auspicabile dispersione del principio di non contraddizione. Se il poeta chiude gli occhi sulla precarietà della sua vita attuale, lo fa non per evadere nell'incoscienza, ma per tornare a capire ed a capirsi, retrocedendo alle fonti della propria identità. Poco importa, allora, che la quarta strofa di *1910* sintetizzi l'impossibilità di questo sentito esercizio della memoria in un catalogo di oggetti desueti, ammassati in una soffitta buia e polverosa che viene a celarne ogni riconoscibilità:

Desván donde el polvo viejo congrega estatuas y musgos.  
Cajas que guardan silencios de cangrejos devorados.  
En el sitio donde el sueño tropezaba con su realidad.  
Allí mis pequeños ojos (García Lorca, 1996 : 512)

Lungi dall'attivare "una rifunzionalizzazione paradossale se non caricaturale, giocata sulla negazione stessa di ogni funzionalità" (Orlando, 1993: 50-51) per i poveri detriti di questo insieme -secondo il principio del "prezioso-potenziale" che gestisce le serie oggettuali in

<sup>24</sup> Quando Breton cerca di spiegare l'imbarazzante divario che sussiste tra l'immaginazione diurna e gli stimoli sublimi del sogno, chiama in causa il pernicioso influsso della memoria, che impone una norma di riconoscibilità alle nostre facoltà immaginative, ponendosi al servizio della razionalità castrante: "Ciò avviene perché l'uomo, quando cessa di dormire, è prima di tutto lo zimbello della propria memoria" (Breton, 2003: 18).

<sup>25</sup> Siamo nel *poema en prosa* di tema martirologico *Santa Lucía y San Lázaro*, in cui la stessa immagine viene utilizzata in riferimento ad una nostalgia infantile che, alquanto propiziamente, spazza via la superficiale allegria di un altro scenario metropolitano, imponendo al viaggiatore onirico che lo attraversa una pausa di umano raccoglimento che, finalmente, sembra intonarsi alla commovente profanazione della "hermosa doncella de Siracusa".

<sup>26</sup> Un esempio tra i tanti tratto da *Panorama ciego de Nueva York*: "[...] los pájaros están a punto de ser bueyes. / Pueden ser rocas blancas con ayuda de la luna, / y son siempre muchachas heridas / antes de que los jueces levanten la tela" (García Lorca, 1996: 534).

<sup>27</sup> Cito dalla poesia immediatamente precedente a quella in esame, *Vuelta de paseo* (García Lorca, 1996: 511).



ambito surrealista<sup>28</sup>-, il poeta, utopicamente animato da una nozione più stabile della continuità della vita di quella che Breton dichiara nel primo manifesto, non fa che compiangere l'attuale frantumazione e deposizione, frutto dell'azione violenta del tempo che ha chiuso i bauli, divorato i granchi e ricoperto le statue di muschio, trasfigurando in *trastes viejos* le sue genuine risorse spirituali e poetiche. Caratteristicamente chiamato a sigillare il trauma della dispersione della memoria, il confine tra sogno e realtà ci viene segnalato come un gradino discontinuo in cui l'io non può fare a meno di inciampare<sup>29</sup>.

L'immagine del "corazón que tiembla arrinconado como un caballito de mar", che in 1910 stigmatizza la fatale asincronia del poeta nell'*hic et nunc* -New York, 1929-, è solo una delle tante variazioni sul tema della ghettizzazione dell'io presenti nella raccolta, in cui la sofferenza dell'esposizione all'ignoto si mescola all'autocompiacimento per una diversità che si intuisce garanzia: se nel caso appena descritto, tale situazione porta a cercare conforto nel vissuto individuale, in cui sondare una profondità estranea solo nella paradossale "belleza sin raíces ni ansia final" (García Lorca, 1997: 165) dell'eterno presente metropolitano<sup>30</sup>, nella sezione *Los negros*, la decontestualizzazione etnica della razza africana, a tratti, squarcia il panorama piatto e uniforme della superficie newyorchese e offre all'osservatore inaspettate evasioni prospettiche, che rimandano ad una saggia preistoria della civiltà di cui sembra essersi smarrita la formula. Se non possiamo qualificare il tema di *Iglesia abandonada*, terza ed ultima poesia della serie, come del tutto omogeneo con l'interesse antropologico che anima le passeggiate del poeta per il quartiere di Harlem<sup>31</sup>, *Norma y paraíso de los negros* e *El rey de Harlem*

<sup>28</sup> A questo proposito, rimando alla lettura esemplare che Francesco Orlando realizza della spiaggia di ciottoli e detriti sconnessi restituiti dal mare ne *L'amour fou* di Breton, dove scheletri di granchi, ossi di seppia, lampadine elettriche e scatole di confetti acquisiscono, agli occhi esaltati del protagonista e della sua amante, lo statuto di inattese risorse immaginifiche, venendo a costituire "una mediatissima e modernissima variante di un tema come il tesoro annegato" (Orlando, 1993: 51).

<sup>29</sup> Il verbo *tropezar* è pernio di un'importante costellazione semantica nelle prime poesie della raccolta, rimandando, figurativamente, all'ossessione dell'io lirico per le barriere architettoniche della metropoli e collegandola simbolicamente ad un duplice ambito di validità: la doppia ricorrenza, in due poesie contigue come *Vuelta de paseo* e 1910, sigilla il terrore della dispersione dei tratti identitari del soggetto nella collettività ("¡Asesinado por el cielo!" "Tropezando con mi rostro distinto de cada día") alla preoccupazione del poeta per l'irriconecibilità dei suoi esperimenti onirici, evidentemente presentiti come inautentiche dispersioni, in un generico inconscio collettivo, di un bagaglio di significati che si indugia a deporre. Sull'idea estetica lorchiana -anche rispetto all'opzione surrealista- continua ad essere attuale il volume di Laffranque (1967).

<sup>30</sup> Interessante, a questo proposito, segnalare la descrizione lorchiana del Demonio nella *Oda al Santísimo Sacramento del Altar*: "Forma de la belleza sin nostalgia ni sueño. Rumor de superficies libertadas y locas. Médula de presente. Seguridad fingida / de flotar sobre el agua con el torso de mármol" (García Lorca, 1996: 466). Sembra che il poeta percepisca come pericolosa tentazione disumanizzante il paradossale svincolarsi del gesto e della parola da una catena significativa che implichi riconoscimento di provenienza ed impulso progettuale: in questo senso, non posso fare a meno di segnalare nuovamente l'equivalenza, a mio modo di vedere chiarissima, che si stabilisce nella mente del poeta tra la glorificazione edonistica del transitorio di cui si fa emblema il modello urbano capitalistico e la suprema libertà di immaginare nella *paradisiaca* simultaneità dell'inconscio che il surrealismo contrabbanda come metodo di promozione artistico ed umano. La momentanea e sofferta aderenza dell'io lirico lorchiano a quest'arida superficie, indebitamente definita "midollo" del presente, si risolverà in una figura della sovrapposizione speculare dei due varchi di fuga segnalati: l'*ansia finale* del viaggiatore si aggusterà alla nostalgia delle *radici* perdute nel cerchio che si chiude di un *regreso* implicitamente vagheggiato.

<sup>31</sup> La poesia, del resto, ci serve a siglare la compattezza del procedimento evasivo à *rébours* cui ci siamo riferiti, creando un rimando interno con la tematica infantile che dominava nella sezione precedente: in effetti, qui, l'io lirico è impegnato nella spasmodica ricerca di un bambino "smarrito", da cui sembra dipendere il rinvenimento della formula che gli permetta di ordinare i frantumi delle voci e vedute slegate provenienti dal contesto, eludendone l'angustia. Come rivela l'epistolario, la genesi intima del componimento rimanda all'incontro del poeta con un bimbo ungherese di 5 anni avvenuto nel transatlantico che conduce entrambi a New York: "Es éste el tema de mi primer poema; este niño al que nunca veré más [...] que se mete en el vientre de New York en busca de su vida, que puede ser cruel y feliz, y donde yo seré un recuerdo lejanísimo unido al ritmo del inmenso barco y el océano" (F. García Lorca, 1997: 1103).

testimoniano due approcci alquanto differenti alla *négritude*. Nel secondo caso, supportati dai commenti della conferenza, possiamo parlare dell'approssimazione più sincera di Lorca al gran "poema de la raza negra en Norteamérica" (García Lorca, 1997: 567), in cui il poeta dimostra la volontà di superare le mistificazioni *bohémias* che sorprendono il viaggiatore nel suo primo contatto con il brulichio di *cabarets* e teatri della *Harlem renaissance* e di scavare nel *recelo*, "la reserva, la lejanía" (García Lorca, 1997: 567) sorprese negli sguardi delle ballerine nude che si agitano convulsamente a ritmo di jazz: la definizione rimanda ad una caratteristica conflittualità ambientale che replica, in ambito collettivo, quella del titolo della raccolta, e che veicola, rivalutandola come baluardo di autenticità, l'inadeguatezza quasi naif dell'*ospite*, colto di sorpresa e costretto a convivere con una teoria di oggetti misteriosi, culturalmente inespugnabili. I negri di Harlem - "barrio de pianolas, radios y cines" (García Lorca, 1997: 566) - vivono sommersi dall'allucinante catalogo dei "plumeros, los ralladores, los cobres y las cacerolas / de las cocinas", "confundidos / entre paraguas y soles de oro" (García Lorca, 1996: 520), "con el perpetuo susto de que se les olvide un día encender la estufa de gas [...] o de clavarse el tenedor en un ojo"<sup>32</sup> (García Lorca, 1997: 167): l'assedio semantico della modernità che, caratteristicamente, acquisisce una pericolosa consistenza oggettuale, viene stigmatizzato come assurdo e sostanzialmente muto, visto che si osserva sempre dal punto di vista alternativo di un'estraneità irriducibile ed *infantile*. Ma nello scimmiettamento di un linguaggio ignoto si nasconde, fatalmente, il rischio della perdita del sé. La scenetta della bambina di colore in bicicletta su cui Lorca indugia nella conferenza - chiara variazione sul tema del "gran rey [di Harlem] prisionero en un traje de conserje", dove la denuncia si smorza nel bonario umorismo di uno *sketch* di cinema muto - si basa su un'intesa furtiva tra osservatore e osservato che mal cela il comune rischio dell'espropriazione dell'identità:

[...] vi a una niña negrita montada en bicicleta. Nada más enternecedor. [...] La miré fijamente y ella me miró. Pero mi mirada decía: "Niña, ¿Por qué vas en bicicleta? ¿Puede una negrita montar en ese aparato? ¿Es tuyo? ¿Dónde lo has robado? ¿Crees que sabes guiarlo?". Y, efectivamente, dio una voltereta y se cayó con piernas y con ruedas por una suave pendiente<sup>33</sup> (García Lorca, 1997: 167)

Sonnambula e fragilissima, la *negrita* percorre la scena come imitando automaticamente dei gesti appresi a memoria e non assimilati, venendo a catalizzare la pietà del poeta per lo snaturamento di una razza che, come gli incongrui, mostruosi "escarabajos borrachos de anís" che accompagnano il degradato *pase* del re in esilio, "olvidaban el musgo de las aldeas" (García Lorca, 1996: 518). Lorca mette a fuoco una Harlem "amenazada", ma anche colpevolmente "disfrazada", i cui abitanti svendono *turisticamente* illusioni di esotismo a buon mercato, immagini da collezione deliziosamente assurde come quella dello sbiadito *happening* tribale celebrato da un portiere d'albergo:

<sup>32</sup> Un gesto inconsulto della stessa natura e parallelamente chiamato a significare la superiorità morale dell'innocenza coinvolge, in *Santa Lucía y San Lázaro*, un bambino che, "equivocándose", "se lleva a los ojos la cuchara llena de sopita" (García Lorca, 1996: 488): lì, l'errore *innocente* serviva ad alludere provvidenzialmente all'accenamento della santa di Siracusa, in un contesto -urbano e ultramoderno- che sembra eludere ogni commozione per la tragedia in atto. Sui *Poemas en prosa* come esperimento surrealista e culmine del viaggio lorchiano sull'*empinada calle* dell'evasione poetica -rispetto al quale le poesie newyorchesi segnerebbero il primo passo della *ridiscesa*- cfr. McMullan (1990) e Anderson (2004).

<sup>33</sup> È il ridicolo amabile e patetico della passeggiata in bicicletta di Buster Keaton nel *diálogo* lorchiano omonimo, così diverso dalla tesa caduta ciclistica dell'uomo coi merletti nella seconda sequenza di *Un chien andalou* e affine, piuttosto, alle *inocentadas* cinematografiche dell'albertiano *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*.

Con una cuchara de palo  
 le arrancaba los ojos a los cocodrilos  
 y golpeaba el trasero de los monos.  
 Con una cuchara de palo (García Lorca, 1996: 518)

Se è senz'altro la sua dolorosa decontestualizzazione a rendere commovente il *desfile* – imprigionato nel consueto catalogo della modernissima irricognoscibilità identitaria, tragica scoperta del *poeta en Nueva York*-, ci è dato cogliere nella descrizione lorchiana anche una nota di colpevole partecipazione all'assurdo metropolitano, nell'uso incongruo, pateticamente sostitutivo, del mestolo di legno (evidentemente proveniente dall'"infinita bellezza" della già ricordata discarica di utensili da cucina) come improbabile scettro cerimoniale, prestito decontestualizzato, a sua volta, secondo un movimento inverso rispetto a quello consueto. E se il polo a cui dovrebbe associarsi il valore della resistenza di una concezione forte e stabile del senso si trova a riprodurre il meccanismo della decontestualizzazione, il rischio è quello dell'*olvido*: questa scomposta ed inconcludente dimostrazione di ferina autenticità, incapace di ristabilire alcun contatto con radici significative perdute in una distanza immemorabile, è in grado di suscitare, tutt'al più, l'ammirazione dei frequentatori dei *cabarets* dell'Harlem pittoresco, che ne fruiscono come di un surreale *découpage*, ma non può certo agglutinare la ribellione dei "cocineros y los camareros y los que limpian con la / lengua / las heridas de los millonarios" (García Lorca, 1996: 520-521), i quali, inutilmente, cercano il loro re tra i rifiuti delle cucine, interpretando letteralmente il segno della "cuchara de palo". Si confronti il nucleo generatore della poesia con quest'altro omologo esempio di equivoca commistione di linguaggi, desunto dalla conferenza:

[...] los padrazos negros han de mantener una disciplina estrecha en el hogar para que la mujer y los hijos no adoren los discos de la gramola o se coman las llantas del auto (García Lorca, 1997: 167)

La gustosissima stilizzazione primitivista del quadro provocherebbe, forse, il plauso di un'avanguardia ansiosa di scoprire relazioni inedite e sorprendenti tra gli oggetti, sviliti dal loro uso consuetudinario<sup>34</sup>, ma non cessa di rimandare, in Lorca, all'automatica ed inconsapevole ripetizione di una norma in esilio. Contrariamente, l'alfabeto immaginifico del primitivo è disciplina del significato naturale, ermeticamente separata dalla frenesia dei significanti che fluttuano e delle cose che si slegano. Harlem deve vivere protetta nella sua preistorica distanza, al di là del "muro impassible" che ne definisce l'alienazione, ma il cui velleitario abbattimento implicherebbe soltanto l'impropria acquisizione di un altro rifiuto all'immenso *vertedero* della città:

No busquéis, negros, su grieta  
 para hallar la máscara infinita.

<sup>34</sup> Il *meraviglioso* dell'adorazione del grammofoono attiva tutta una serie di riferimenti artistici di inizio secolo: dall'africanismo caro a cubisti e dadaisti, al *realismo magico* teorizzato, in ambito pittorico europeo, da Franz Roh per descrivere le civilissime giungle del Doganiere (il suo saggio circola in traduzione sulla *Revista de Occidente* nel 1927), passando, ovviamente, attraverso la poetica lautrémontiana alla decontestualizzazione dell'oggetto, feticisticamente ripresa dai surrealisti. Per quanto riguarda quest'ultimo caso, mi sembra suggestivo segnalare che la natura posticcia del procedimento sarà lamentata, nel prologo a *El reino de este mundo*, da Alejo Carpentier, animato dalla volontà di suggerire una gestione integrale ed integrata dell'esperienza meravigliosa, possibile solo tramite l'assunzione di un'ottica alternativa alla curiosità, pur sempre etnocentrica, delle avanguardie. Lorca, anticipando un'intuizione foriera di conseguenze fondamentali nella storia della letteratura latinoamericana, sembra segnalare, nei suoi negri di Harlem, il necessario passaggio da un fantastico di evasione ad uno di recupero antropologico.



Buscad el gran sol del centro  
hechos una piña zumbadora (García Lorca, 1996: 521)

In questo senso deve essere interpretato il primo dei due avvicinamenti lorchiani al potenziale umano e poetico della razza africana: un ulteriore incantato intermezzo, parallelo a quello, già descritto, del vagheggiamento infantile, che vive dell'utopico possibilismo dell'elusione del contesto in una nicchia di separatezza. *Norma y paraíso de los negros* o *paradiso di una norma* insita nel bagaglio identitario di chi è abituato ad assaporare "la amarga frescura de su milenaria saliva". In una notte azzurra "sin historia",

donde los huevos de avestruz quedan eternos  
y deambulan intactas las lluvias bailarinas<sup>35</sup> (García Lorca, 1996: 517),

la danza dei negri si fa portavoce di un irrazionalismo istintivo di natura assai diversa da quello che il poeta si sente costretto ad assumere per esprimere, quasi mimeticamente, il caos metropolitano: perfettamente contestuale ad un universo significativo di cui forse si è perduta la chiave ma che si dimostra in grado di delimitare precisi sbarramenti di senso, che restano tracciati dai passi secondo una schietta disciplina etica ed emotiva (i ballerini "odian" con precisione nelle prime due strofe ed "aman" con altrettanta definitezza nella terza), le sue "figure" recuperano la "ciencia del tronco y el rastro" (García Lorca, 1996: 517), restituiscono, cioè, nei modi allusivi e non letterali del mito, un volto alle cose ed una pista di fertili segnali identitari al viaggiatore disorientato. La fantasticheria animistica lorchiana si definisce come alternativa luminosa alla modernità notturna e *senza radici*: nel passato antropologico dell'integrazione non conflittuale delle esigenze comunicative del senso e di quelle inconfessabili della mobilitazione immaginaria, si redime lo strappo della dispersione della provenienza, tanto ossessivamente patita dal soggetto protagonista della raccolta, sia in relazione alla decontestualizzazione di cose e persone in un *plateau* asettico e culturalmente muto ai suoi occhi (la metropoli), sia a quella, che abbiamo imparato a sentire come parallela, di parole ed immagini nella catena velleitaria dell'espressione surrealista, in cui esse appaiono schiave di un legame, *por inédito*, non meno castrante. La *ganglionare*<sup>36</sup> completezza percettiva dell'uomo natura è in grado di mettere a fuoco un fascio di "nervios luminosos" nell'argilla della materia inerte e di spezzare, così, la falsa libertà dei "camellos sonámbulos de las nubes vacías" (García Lorca, 1996: 518), ennesima variazione dell'incubo metropolitano delle "cosas equivocadas", smarrite nell'ontologia e nella rappresentazione.



L'immagine ultima del poeta-viaggiatore che si desume dalla lettura di *Poeta en Nueva York* e dalla ricognizione del suo spazio nettamente polarizzato, percorso com'è dai continui *distinguo* e tuonanti *dictat* di non appartenenza di chi pronuncia la parola Io, è quella di una maschera lirica costantemente proiettata verso un altrove di pienezza che assume volti metamorfici -la natura, l'Africa, l'idiozia, l'infanzia...-, alcuni dei quali creano generiche,

<sup>35</sup> Ancora una volta, mi trovo a segnalare una precisa corrispondenza, non soltanto di repertorio di immagini ma anche di gestione poetica delle stesse, tra la testimonianza lorchiana dell'alterità antropologica ed alcune celebri pagine della letteratura magico-realistica ispanoamericana, la cui cifra distintiva, secondo Rössner (1997: 167), proviene da un ambito "detrás, antes, más allá de la Historia, al que se llega *desandando* el camino de la humanidad". Nella fattispecie, questi versi mi sembrano risuonare nella celeberrima descrizione di Macondo dell'incipit di *Cien años de soledad*.

<sup>36</sup> Il riferimento a Sender ed alla teoria de *La esfera* non è casuale: le interferenze nella visione del mondo di due autori, per molti versi, così differenti, costituiranno materia di analisi di un prossimo articolo.

fuorvianti interferenze con una *spiritualità* surrealista, rispetto alla quale, in realtà, rappresentano altrettanti varchi di fuga: la definitiva, imperfettibile immagine di quest'ansia coincide, in ultima analisi, proprio con il ritorno, con il *regreso* fisico e poetico ad una consuetudine di ritrovata umanità che, finalmente, renda possibile il pieno riconoscimento identitario di Federico esule nello specchio del *camarote* del *barco*.

### Bibliografia

- ANDERSON, A. A. (2004): "García Lorca's *Poemas en prosa* and *Poeta en Nueva York*: Dalí, Gasch, Surrealism, and the Avant-Garde", in R. Havard [ed.], *Companion to Spanish Surrealism*, London, Tamesis.
- BRETON, A. (2003): *Manifesti del surrealismo*, Torino, Einaudi.
- CANO BALLESTA, J. (1996): *La poesía española entre pureza y revolución (1920-1936)*, Madrid, Siglo XXI.
- CARRASQUER, F. (1970): "*Imán*" y la novela histórica de Sender, London, Tamesis.
- CASTAÑAR, F., (1992): *El compromiso en la novela de la II República*, Madrid, Siglo XXI.
- DÍAZ FERNÁNDEZ, J. (1930): *El nuevo romanticismo. Polémica de arte, política y literatura*, Madrid, Zeus.
- GARCÍA LORCA, F. (1983): *Poeta en N. Y. / Tierra y luna*, ed. E. Martín, Barcelona, Ariel.
- (1996): *Obras Completas I. Poesía*, ed. M. García Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- (1997): *Obras completas III. Prosa*, ed. M. García Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- GARCÍA POSADA, M. (1981): *Lorca: interpretación de Poeta en Nueva York*, Madrid, Akal.
- GEIST, A. L. (1980): *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias: De la vanguardia al compromiso*, Madrid, Guadarrama.
- HARRIS, D. (1978): *G. L.: Poeta en Nueva York*, London, Grant & Cutler / Tamesis Book.
- HERNÁNDEZ, M. (1989): "García Lorca y Salvador Dalí: del ruiseñor lírico a los burros podridos", in Laura Dolfi [ed.], *L'imposibile/posibile di Federico García Lorca*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, pp. 267-319.
- HERZBERGER, D. K. (1993): "Representation and Transcendence: the Double Sense of Díaz Fernández's *El nuevo romanticismo*", *Letras Peninsulares*, 6, pp. 83-94.
- LAFFRANQUE, M. (1967): *Les idées esthétiques de F. G. L.*, Paris, Centre de Recherches Hispanique.
- LOUGH, F. [ed.] (2000): *Hacia la novela nueva: Essays on the Spanish Avant-Garde Novel*, Bern, Peter Lang.
- (2001): "Mímesis y experimentación en la novela de avanzada: el caso de Sender", in J. D. Dueñas Lorente [ed.], *Sender y su tiempo. Crónica de un siglo*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, pp. 111-129.
- MAINER, J.-C. (1983): *La edad de plata (1902-1939)*, Madrid, Cátedra.
- (1997): "Alrededor del 27. Historia y cultura en torno a un canon", in C. Cuevas García [ed.], *El universo creador del 27. Literatura, pintura, música y cine*, Universidad de Málaga, Publicaciones de Literatura Española Contemporánea.

- MCMULLAN, T. (1990): "Federico García Lorca's 'Santa Lucía y San Lázaro' and the Aesthetics of Transition", *Bulletin of Hispanic Studies*, LXVII, pp. 1-20.
- (1996): "Federico García Lorca' Poeta en Nueva York and the City of Tomorrow", *Bulletin of Hispanic Review*, LXXIII, pp. 65-79.
- MONEGAL, A. (1991): "La 'poesía nueva de 1929': entre el álgebra de las metáforas y la revolución surrealista", *Anales de Literatura Española Contemporánea*, XVI, pp. 55-72.
- MORRIS, C. B. (2000): *El surrealismo y España (1920-1936) [1972]*, Madrid, Espasa Calpe.
- ORLANDO, F. (1993): *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, Torino, Einaudi.
- RIFFATERRE, M. (1974): "Semantic Incompabilities in Automatic Writing", in *About French Poetry from Dada to 'Tel Quel'. Text and Theory*, Wayne State University Press, pp. 223-241.
- RÖSSNER, M. (1997): "De la búsqueda de la propia identidad a la deconstrucción de la 'historia europea'", in K. Kohut [ed.], *La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la posmodernidad*, Frankfurt/Madrid, Vervuert/Iberoamericana.
- SANTOS TORROELLA, R. (1984): *La miel es más dulce que la sangre: las épocas lorquianas y freudianas de Salvador Dalí*, Barcelona, Planeta.
- SCHNEIDER, M. J. (1998): "The Genealogy and Praxis of New Romanticism: From Nineteenth Century to a New Vanguard", in M. J. Schneider e M. S. Vásquez [ed.], *Ramón J. Sender y sus coetáneos. Homenaje a Charles L. King*, Huesca, IEA/Davidson College.
- SIMMEL, G. (1995): *La metropoli e la vita dello spirito*, Roma, Armando.
- WENTZLAFF-EGGEBERT, H. [ed.] (1998): *Nuevos caminos en la investigación de los años 20 en España*, Tübingen, Niemeyer.