

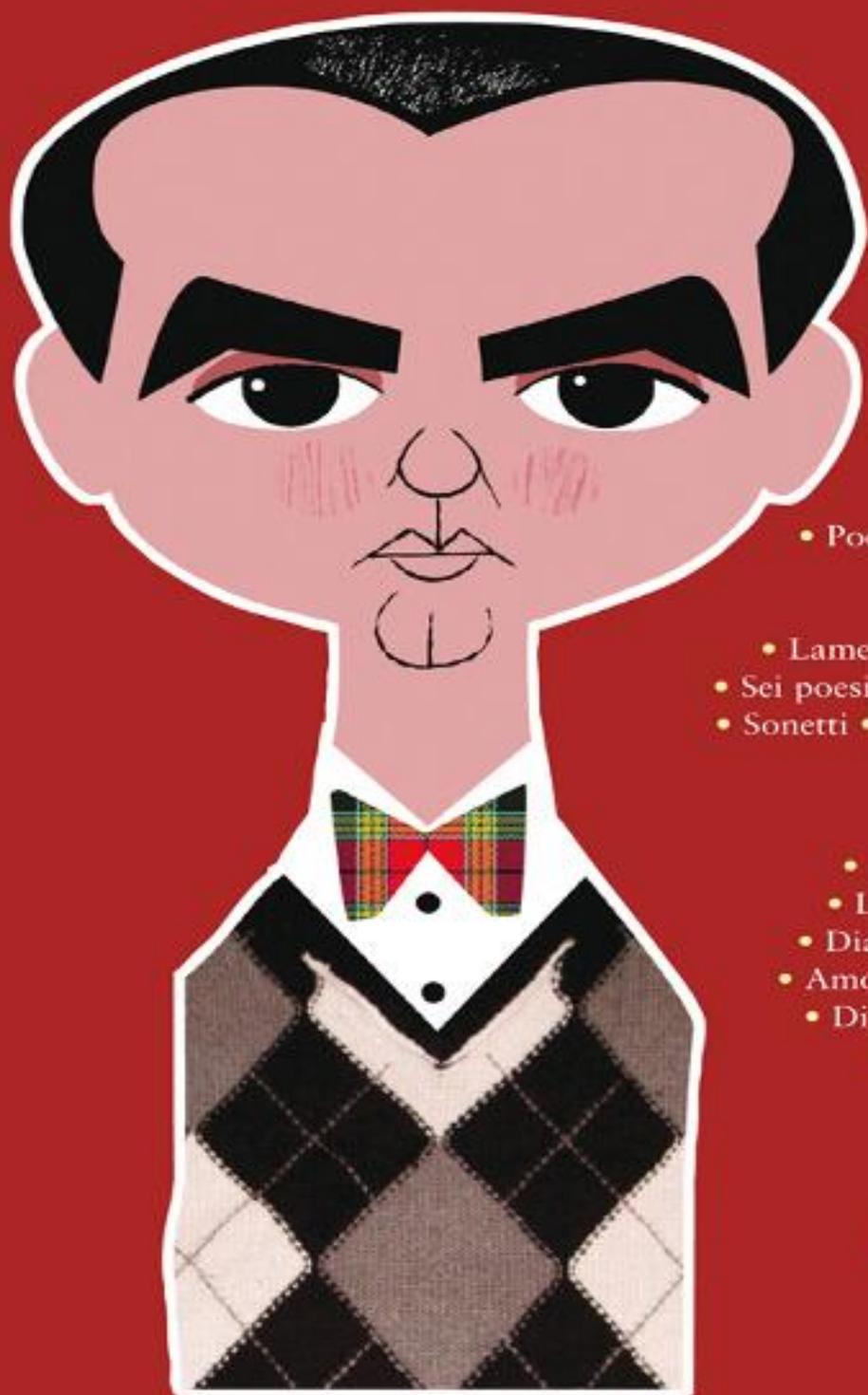


I MAMMUT

# García Lorca

*Tutte le poesie e tutto il teatro*

A cura di Claudio Rendina  
e Elena Clementelli  
Edizioni integrali



## POESIE

(TESTO SPAGNOLO A FRONTE)

- Libro de poemas • Suites
- Poema del Cante jondo • Canzoni
- Romancero gitano • Odi
- Poeta a New York
- Lamento per Ignacio Sánchez Mejías
- Sei poesie galiziane • Diván del Tamarit
- Sonetti • Poesie sparse • Canti popolari

## TEATRO

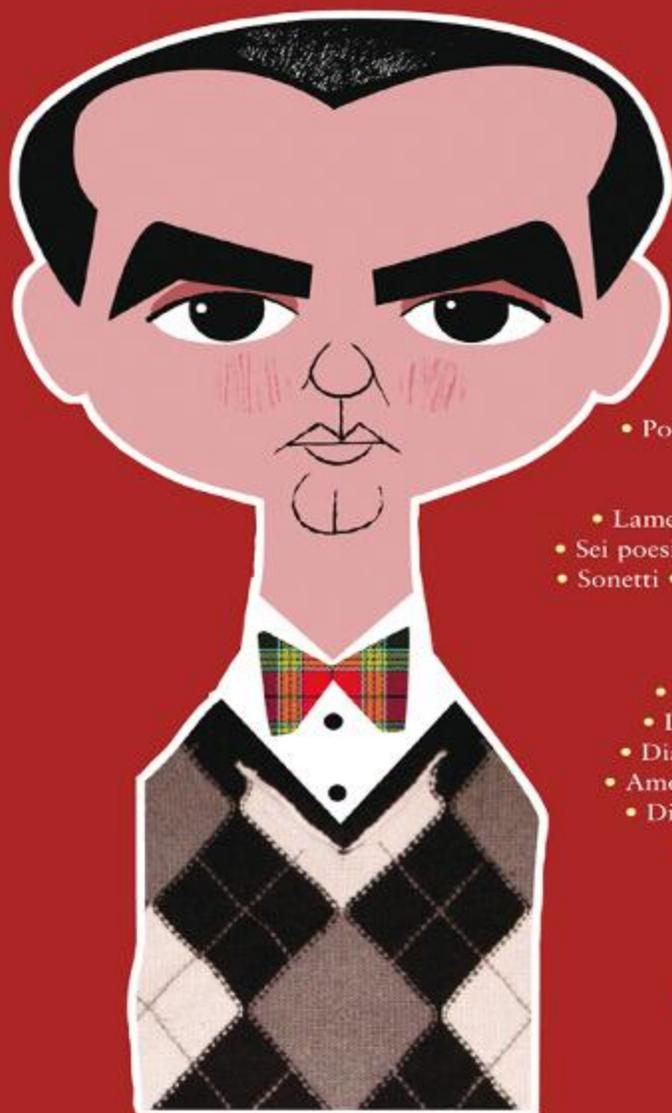
- Il maleficio della farfalla
- La fanciulla e il principe • Lola
- Le marionette • Mariana Pineda
- Dialoghi • La calzolaia prodigiosa
- Amore di don Perlimplín con Belisa
- Di qui a cinque anni • Il pubblico
- "Retablillo" di don Cristóbal
- Nozze di sangue • Yerma
- Donna Rosita nubile
- La casa di Bernarda Alba
- Commedia senza titolo
- I sogni di mia cugina Aurelia

  
I MAMMUT

# García Lorca

*Tutte le poesie e tutto il teatro*

A cura di Claudio Rendina  
e Elena Clementelli  
Edizioni integrali



## POESIE (TESTO SPAGNOLO A FRONTE)

- Libro de poemas • Suites
- Poema del Cante jondo • Canzoni
- Romancero gitano • Odi
- Poeta a New York
- Lamento per Ignacio Sánchez Mejías
- Sei poesie galiziane • Diván del Tamarit
- Sonetti • Poesie sparse • Canti popolari

## TEATRO

- Il maleficio della farfalla
- La fanciulla e il principe • Lola
- Le marionette • Mariana Pineda
- Dialoghi • La calzolaia prodigiosa
- Amore di don Perlimplín con Belisa
- Di qui a cinque anni • Il pubblico
- "Retablillo" di don Cristóbal
- Nozze di sangue • Yerma
- Donna Rosita nubile
- La casa di Bernarda Alba
- Commedia senza titolo
- I sogni di mia cugina Aurelia

 NEWTON CLASSICI



220

Traduzioni di Elena Clementelli e Claudio Rendina

Prima edizione ebook: ottobre 2011  
© 1993, 2009 Newton Compton editori s.r.l.  
Roma, Casella Postale 6214

ISBN 978-88-541-2562-9

[www.newtoncompton.com](http://www.newtoncompton.com)

Edizione elettronica realizzata da [Gag srl](#)

Federico García Lorca

# **Tutte le poesie e tutto il teatro**

**Libro de poemas, Suites, Poema del Cante jondo,  
Canzoni,  
Romancero gitano, Odi, Poeta a New York,  
Lamento per Ignacio Sánchez Mejías, Sei poesie  
galiziane,  
Diván del Tamarit, Sonetti, Poesie sparse,  
Canti popolari, Teatro**

A cura di Claudio Rendina e Elena Clementelli

Edizioni integrali con testo spagnolo delle poesie a fronte



Newton Compton editori

# Cronologia della vita e delle opere

1898. Federico García Lorca nasce a Fuente Vaqueros, in provincia di Granada, il 5 giugno da Federico García Rodríguez, agricoltore, e Vicenta Lorca Romero, maestra. Ha un fratello, Francisco, e due sorelle, Concha e Isabel. Trascorre l'infanzia, funestata da diversi malanni, nella campagna della pianura di Granada, quella campagna che ispirerà le sue prime poesie e che egli avrà sempre nel cuore con i suoi abitanti e gli elementi della natura: gli animali, gli insetti, i contadini, i bambini, i pioppi, il fiume, la luna.

1908. Studia nel collegio di Almería, ma una malattia lo costringe a tornare a casa; proseguirà gli studi a Granada ove si trasferisce tutta la famiglia.

1909-1914. Studi secondari a Granada nel collegio del «Sagrado Corazón de Jesus». Nasce in Federico la passione per la musica, alla quale dedica gran parte del suo tempo: primi maestri la madre e la zia Isabel, che gli insegna a suonare la chitarra; poi piano e composizione con Antonio Segura.

1915. Si iscrive alla Facoltà di Lettere, e in seguito, più per accontentare il padre che per vocazione, anche a quella di Giurisprudenza. Entra in amicizia con il professore Fernando de los Ríos, uno dei più validi esponenti del socialismo spagnolo. Frequenta il cenacolo artistico «El Rinconcilio» presso il Café Alameda. Sua amicizia con i giovani intellettuali: il critico Melchor Fernández Almagro, il pittore Manuel Ángeles Ortiz, il poeta Miguel Pizarro, Francisco Soriano (Paquito), suo intimo amico che avrà grande influenza su di lui con i suoi modi alla Oscar Wilde, José María Guarnido (suo futuro biografo) e José Fernández Montesinos, che sposerà sua sorella Concha e, sindaco di Granada, sarà poi una delle prime vittime della guerra civile.

1916. Tra l'8 e il 16 giugno compie un'escursione archeologica in Andalusia con Martín Domínguez Berrueta; durante il viaggio conosce a Baeza Antonio Machado. Tra il 15 ottobre e l'8 novembre, seconda escursione archeologica in Castiglia.

1917. Morto Antonio Segura, scema temporaneamente il suo interesse per la musica. Nel febbraio pubblica sul *Boletín del Centro Artístico de Granada* un articolo per il centenario di Zorrilla dal titolo «Fantasia simbòlica»; è la sua prima pubblicazione. Articoli di Lorca compaiono poi sul *Diario de Burgos* e sul *Letras* di Granada.

1918. Esce a Granada il suo primo libro, *Impresiones y paisajes*, prose poetiche ispirate dai suoi viaggi. In primavera è a Madrid; conosce la ballerina Encarnación López Júlvez, *La Argentinita*. Primi contatti con Angel del Río, Amado Alonso, Gerardo Diego, Pedro Salinas e Guillermo de Torre.

1919. Entra in amicizia alla «Residencia de Estudiantes» con Pepin Bello (suo amico fraterno con cui dividerà la propria stanza), Luis Buñel e Gregorio Martínez Sierra. Sul *Renovación* di Granada è pubblicata la sua prima poesia, «Granada (elegía humilde)».

1920. Il 22 marzo viene rappresentata al Teatro Eslava di Madrid *El maleficio de la mariposa* con marionette disegnate dal pittore uruguayano Rafael Barradas e l'attrice Catalina Bárcena nel ruolo della protagonista: è un fallimento, tanto che resta in scena una sera soltanto e il poeta non la darà mai alle stampe. Inizia la grande amicizia con Manuel de Falla che vive con la sorella Maria del Carmen in una villetta dell'Alta Antequeruela; Federico gli fa visita frequentemente e il maestro lo entusiasma di nuovo alla musica facendogliene comprendere il diretto rapporto con la poesia.

1921. Il 15 giugno pubblica il suo primo libro di poesia, *Libro de poemas*, presso Maroto di Madrid; Jiménez lo accoglie nella rivista *Índice* ove in quell'anno escono «El jardín de las morenas» e la «Suite de los espejos» e l'anno dopo «Noche». Scrive alcune poesie di *Canciones*.

1922. Il 19 febbraio a Granada tiene una conferenza sul *Cante jondo*; il 13 e 14 giugno partecipa alla «Fiesta del Cante jondo» organizzata a Granada da Manuel de Falla e un gruppo di intellettuali e artisti granadini. Collabora alla rivista *Horizonte* di Madrid.

1923. La sera del 5 gennaio organizza con Falla una «Fiesta para los niños» nella sua casa di Granada. Si laurea in Giurisprudenza. La situazione politica spagnola nel frattempo si fa drammatica: il generale Primo de Rivera, d'accordo con il re Alfonso XIII, instaura la dittatura militare. Suo incontro ed amicizia con Salvador Dalí alla «Residencia».

1924. Amicizia con il pittore Gregorio Prieto che gli presenta il poeta Rafael Alberti. Lorca termina il libro *Canciones* e inizia il *Romancero*

*gitano.*

1925. Scrive *Mariana Pineda* e ne dà lettura in casa di Dalí a Cadaqués: grande amicizia con la sorella del pittore, Ana María.

1926. Guillén presenta García Lorca all'Ateneo di Valladolid, dove egli legge alcune sue poesie. Conosce il torero Ignacio Sánchez Mejías. In occasione dell'inizio delle celebrazioni del trecentenario della morte di Luis de Góngora, il 13 febbraio tiene nell'Ateneo di Granada la conferenza *La imagen poética de Don Luis de Góngora* e ha in mente una *Soledad* in onore del poeta, che resterà allo stato di frammento.

1927. Nelle edizioni Litoral di Màlaga esce *Canciones*, che raccoglie poesie scritte tra il 1921 e il 1924. Nell'ottobre al teatro Fontalba di Madrid è rappresentata *Mariana Pineda*. Nel dicembre è a Siviglia, ospite di Sánchez Mejías, insieme a Guillén e Alberti. Scrive una *Oda al Santísimo Sacramento del Aitar* che resterà allo stato di frammento.

1928. Fonda la rivista *Gallo* di cui usciranno solo due numeri. A fine luglio pubblica il «Romancero gitano» presso la *Revista de Occidente*; raccoglie le poesie scritte tra il 1924 e il 1927.

1929. A fine giugno va a New York; risiede come studente presso la Columbia University; sua amicizia con León Felipe. Fascino per il jazz e la città che gli ispirerà la sua opera più complessa, *Poeta en Nueva York*. A Madrid intanto si verificano rivolte studentesche contro la dittatura militare.

1930. E a Cuba, ove s'interessa al folclore locale assai simile a quello andaluso: conosce Nicolás Guillén. A fine anno torna in Spagna ove il clima politico è tesissimo; cade la dittatura di Primo de Rivera. Il 6 dicembre a San Sebastián tiene una conferenza nell'Ateneo: *La arquitectura del cante jondo*.

1931. Il 14 aprile cade anche la monarchia di Alfonso XIII e viene proclamata la Repubblica. Lorca pubblica il *Poema del cante jondo*; progetta un teatro popolare gratuito e ambulante, che si attuerà l'anno dopo, «La Barraca».

1932. Il 16 marzo tiene a Madrid una prima lettura commentata delle poesie ispirate a New York: la struttura di *Poeta en Nueva York* è già definita. Le rappresentazioni del suo teatro ambulante sono avversate dagli estremisti della destra, che da allora lo individueranno come loro avversario. Nel frattempo Lorca scrive *Bodas de sangre*, che viene rappresentata l'anno dopo al teatro Beatriz di Madrid.

1933. Il 15 agosto esce al Messico la sua *Oda a Walt Whitman* e nel settembre Lorca parte per il Sudamerica girando fino a dicembre in Argentina e Brasile: conferenze, rappresentazioni e letture di poesie tra grande successo popolare.

1934. Nel gennaio è a Montevideo ove partecipa ad un omaggio al pittore Barradas e si lega in amicizia col poeta Alfredo Mario Ferreiro. A marzo è di nuovo a Buenos Aires; conosce Pablo Neruda. Alla fine del mese torna in Spagna e trova la patria in preda a gravi disordini. L' 11 agosto muore in una corrida Ignacio Sánchez Mejías, per il quale l'anno dopo scriverà il *Llanto*. Nell'ottobre scoppia la rivolta dei minatori nelle Asturie.

1935. Scrive *La casa de Bernarda Alba*, che sembra riprodurre il clima di sangue di quei tempi. In giugno insieme ad altri poeti partecipa alla manifestazione in onore di Pablo Neruda in occasione della pubblicazione a Madrid di *Residencia en la tierra*. Il 9 ottobre a Barcelona tiene la prima lettura commentata del *Romancero gitano*. Nel dicembre si ha la prima di *Doña Rosita*.

1936. Il 18 febbraio le elezioni fanno registrare il trionfo delle sinistre; il Fronte Popolare ottiene il potere, ma l'opposizione non si arrende. Il 12 luglio la situazione precipita per l'assassinio di Calvo Sotero, capo della destra; il 16 il poeta lascia Madrid diretto a Granada nella vecchia casa paterna, ritenendo così di star lontano dai tumulti. Ma il 17 scoppia la guerra civile e il 20 Granada è in mano ai ribelli con a capo il generale Miguel Campins e il sindaco, cognato del poeta, viene arrestato; sarà fucilato. Il 22 la resistenza dei repubblicani nel vecchio quartiere dell'Albaicin viene stroncata con un bombardamento: inizia la repressione, con arresti e fucilazioni in massa di tutte le persone note come elementi di sinistra, compiuta oltre che dai militari (passati sotto il comando del generale Gonzáles Espinosa), dal governo civile del comandante Valdés, da falangisti, poliziotti e «squadracce nere». Il poeta non sa cosa fare; potrebbe passare in una «zona rossa», ma ritiene di stare ugualmente al sicuro in casa di amici falangisti, i Rosales, e da loro si trasferisce verso il 9 agosto. Ma ormai il suo nome è nella lista di Valdés; il 16 agosto viene arrestato, e non dalle «squadracce nere», ma dai poliziotti mobilitati per ordine del governo civile. Tre giorni dopo, all'alba del 19 agosto, insieme a un maestro elementare e due *banderilleros*, è fucilato a Viznar.

# Bibliografía

## OPERE DI GARCÍA LORCA

### Poesía

*Libro de poemas*, Maroto, Madrid 1921.

«Oda a Salvador Dalí», in *Revista de Occidente*, ivi, aprile 1926.

*Canciones (1921-24)*, Litoral, Málaga 1927.

«Romancero gitano» (1924-27), in *Revista de Occidente*, Madrid 1928.

*Poema del cante jondo (1921-22)*, CIAP, ivi 1931.

*Oda a Walt Whitman*, México 1933.

*Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, Cruz y Raya, ivi 1935.

*Seis poemas galegos*, Ed. Nos., Santiago de Compostela 1935.

*Primeras canciones (1922)*, Ed. Héroe, Madrid 1936.

*Poeta en Nueva York (1929-30)*, Séneca, México 1940.

*Diván del Tamarit*, Losada, Buenos Aires 1940.

### Teatro

«El paseo de Buster Keaton» e «La doncella, el marinero y el estudiante», in *Gallo*,

Granada, 9 marzo 1928. «Mariana Pineda», *La Farsa*, Madrid, n. 52, 1928.

«El público», in *Los Cuatro Vientos*, ivi, n. 3, giugno 1934 (nuova ed. ampliata, The Dolphin Book, Oxford 1975).

*Bodas de sangre*, Cruz y Raya, ivi 1935. *Yerma*, Anaconda, Buenos Aires 1937.

«Así que pasen cinco años», in *Hora de Esparla*, Valencia, novembre 1937.

*Retablillo de don Cristóbal*, Comisario general de Guerra, ivi 1938.

*La zapatera prodigiosa*, Losada, Buenos Aires 1938.

*Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, ivi 1938.

*Doña Rosita la Soltera o el lenguaje de las flores*, ivi 1938.  
«Quimera», in *Revista Hispánica Moderna*, New York, nn. 3-4, 1940.  
*La casa de Bernarda Alba*, Losada, Buenos Aires 1945.  
*Tragicomedia de don Cristóbal y la seña Rosita*, Facultad de Filosofía y Utras, Madrid 1948-49.  
*El maleficio de la mariposa*, Aguilar, ivi 1954.

## Prosa

*Impresiones y paisajes*, Traveset, Granada 1918.

A queste opere, integrate spesso da quanto si è venuto stampando separatamente, come è il caso di «Crucifixión» (*Planas de Poesía IX*, Las Palmas, 1950) e «Pequeño poema infinito» (Cobalto, Barcelona 1950) facenti parte di *Poeta en Nueva York*, vanno aggiunti *poemas sueltos*, disegni, musiche di canzoni, conferenze, interviste a giornali, lettere, tutti quegli scritti cioè o pubblicati dal poeta stesso su riviste o rimasti inediti tra le *cartas* di amici che via via vedono la luce in diverse pubblicazioni e tra le quali vanno segnalate:

*Dibujos*, a cura di G. PRIETO, Aguado, Madrid 1949.  
*Cartas a sus amigos*, a cura di s. GASCH, Cobalto, Barcelona 1950.  
*Surtidores*, a cura di P. ROGERS, Ed. Patria, México 1957.  
*Cartas, postales, poemas y dibujos*, a cura di A. GALLEGO MORELL, Moneda y Crédito, Madrid 1968.  
*Lorca en color*, a cura di G. PRIETO, Ed. Nacional, ivi 1969.  
*Textes inédits et documentes critiques*, a cura di J. COMINCIOLI, Rencontre, Losanna 1970.  
*Autógrafos i: Facsímiles de ochenta y siete poemas y tres prosas*, a cura di R. MARTÍNEZ NADAL, The Dolphin Book, Oxford 1975.  
*Poesía*, a cura di M. GARCÍA POSADA, Madrid 1982.  
*Suites*, a cura di A. BELAMICH, Barcelona 1983.  
«Sonetos», a cura di M. GARCÍA-POSADA, in *ABC*, Madrid 17-3-1984.  
*Canciones y Primeras Canciones*, a cura di P. MENARINI, Madrid 1986.

In ogni caso l'Editorial Aguilar di Madrid ha sempre costantemente aggiornato l'edizione delle *Obras completas* curata da ARTURO DEL HOYO, dalla prima del 1954 in un volume unico alla xxn del 1986 in tre volumi (ristampa 1989 «edición del cincuenta- nario»), che come tale va considerata l'unica pubblicazione in grado di offrire un *corpus* veramente esauriente dell'opera lorchiiana. «Incompleta» invece (anche se ha avuto il merito di pubblicare per la prima volta alcune opere teatrali di Lorca) l'edizione di *Obras completas* curata da GUILLERMO DE TORRE per la Losada di Buenos Aires, la cui prima edizione in sette volumi si ebbe nel 1938 con l'aggiunta di un ottavo volume nel 1946; le successive numerose ristampe non ne hanno mai mutato il carattere «antologico» di fondo e il testo a volte risulta anche poco attendibile tipograficamente.

#### Altre traduzioni italiane

*Poesie*, a cura di c. BO, Guanda, Modena 1940; numerose successive edizioni sempre più ampliate presso Guanda, Parma, fino a quella in due volumi del 1962, anch'essa accresciuta poi in altre edizioni con introduzione. Prima edizione presso Garzanti, Milano, dal titolo *Tutte le poesie* (con introduzione) nel 1975. Nuova edizione presso Guanda, Milano, dal titolo *Opera Poetica* (con introduzione) nel 1976 e *Le poesie* presso Garzanti, Milano, nel 1979, ultima edizione 2004 (*Tutte le poesie*), con bibliografia e note di G. FELICI.

*Canti gitani e prime poesie*, a cura di o. MACRÌ (con introduzione), Guanda, Parma 1949; edizione ampliata, dal titolo *Canti gitani e andalusi*, ivi, 1951 (con nuova introduzione); ultima edizione, ivi, 2005.

*Tutto il teatro*, a cura di v. BODINI (con prefazione), Einaudi, Torino 1952.

*Prose*, antologia a cura di c. BO, Cederna-Vallecchi, Firenze 1954.

*Teatro 1927-1928 (Mariana Pineda, Diálogos)* a cura di u. BARDI, Battei, Parma 1959.

*La poesia di F.G.L.*, antologia (con saggi critici), a cura di G. DE GENNARO, Fiory, Napoli 1966.

*Poesie (Libro de poemas)*, a cura di c. RENDINA (con introduzione e note), Newton Compton, Roma 1970.

*Poesie inedite (Poemas, suites, canciones)*, a cura di c. RENDINA (con introduzione e note), Newton Compton, Roma 1976.

*Poesie sparse*, a cura di c. BO (con introduzione), Guanda, Parma 1976.

*Impressioni e paesaggi*, a cura di c. RENDINA (con introduzione), Newton Compton, Roma 1976.

*Sonetti dell'amore oscuro*, traduzione di i. DELOGU, F. FALCO, V. LAMARQUE, M. LUNETTA, C. MILANESE, A. PORTA, C. RENDINA, N.A. ROSSI, E. SANGUINETI, R. SPERA e G. TOTI, Carte Segrete, Roma 1985.

*Canti andalusi e poesie*, a cura di c. RENDINA (con introduzione), Newton Compton, Roma 1978.

*Sonetti dell'amore oscuro e altre poesie inedite*, studio critico, traduzione e note di M. SOCRATE, Garzanti, Milano 1985.

*Poesie d'amore*, a cura di c. RENDINA (con introduzione), Newton Compton, Roma 1988.

*Poesie inedite*, studio critico, traduzione e note di p. MENARINI, Garzanti, Milano 1988. *Amanti assassinati da una pernice*, traduzione e introduzione di A. EDERLE, Guanda, Parma 1993.

*Tutto il teatro*, a cura di E. Clementelli, Newton Compton, Roma 1993. *Tutte le poesie*, 2 volumi, a cura di C. Rendina, Newton Compton, Roma 1993.

*Divano del Tamarit*, a cura di A. MELIS, Marsilio, Venezia 1993.

*Romancero gitano*, trad. di L. BLINI, BUR, Milano 1996.

*Il maleficio della farfalla*, introd. e trad. di p. MENARINI, Guanda, Parma 1996.

*Poesie erotiche*, a cura di P. MENARINI, Guanda, Parma 1997.

*Poesie d'amore*, a cura di P. MENARINI, Tea, Milano 1998.

*Imprevisto amore, poesie per giovani innamorati*, a cura di D. ZILLOTTO, Salani, Milano 2001.

*Il mio segreto: poesie inedite 1917-1919*, a cura di M. GARCÍA POSADA, edizione italiana a cura di G. FELICI, Einaudi, Torino 2002.

*Poesie*, trad. di R. BRUNO, BUR, Milano 2004.

*Sulle ninne nanne*, introd. di v. LAMARQUE, trad. di L. PRADA, Salani, Milano 2005.

*Quattro soldi di sorrisi: poesie per bambini*, Acquaviva, Acquaviva delle Fonti 2005.

*Sonetti dell'amore oscuro; Poesie d'amore e di erotismo; Inediti della maturità*, a cura di J. RUIZ PORTELLA, edizione italiana a cura di G.

FELICI, Einaudi, Torino 2006.

*Tutte le poesie*, a cura di N. VON PRELLWITZ, Rizzoli, Milano 2006.

## STUDI SU GARCÍA LORCA

A. VALBUENA PRAT, in *La poesía española contemporánea*, Madrid 1930. L. ROSALES, in *La Andalucía del llanto*, ivi 1934.

AA.VV., *Homenaje al poeta G.L., contra su muerte*, Valencia-Barcelona 1937.

G. CARBALHO, *Vida, obra y muerte del F.G.L.*, Santiago (Chile) 1938.

G. DE TORRE, «F.G.L.», in *Obras completas*, voi. i, Buenos Aires 1938.

AA.VV., «Homenaje a G.L.», in *Revista Hispánica Moderna*, New York 1940.

A. BERENGUER CARISOMO, *Las máscaras de F.G.L.*, ivi 1941.

A. DEL RIO, *F.G.L. Vida y obra*, ivi 1941 (nuova ed. *Vida y obra de F. G. L.*, Zaragoza 1952).

A. LA GUARDIA, *F.G.L. Persona y creación*, Buenos Aires 1944.

D. ALONSO, in *Ensayos sobre poesía española*, Madrid 1944.

E. HONIG, *G.L.*, Norfolk 1944.

A. BAREA, *L. the Poet and his People*, London 1944.

G. DLAZ PLAJA, *F.G.L. Estudio crítico*, Buenos Aires 1948.

A. SORIA, «El gitanismo de F.G.L.», in *Insula*, Madrid, n. 45, settembre 1949.

p. SALINAS, in *Literatura española del siglo xx*, México 1949.

j. GUERRERO ZAMORA, *El teatro de G.L.*, Madrid 1950.

s. GASCH, «Prologo» a *Cartas a sus amigos*, ivi 1950.

R. INFIESTO, *Itinerario lírico: F.G.L.*, La Habana 1954.

j. GUILLEN, *Federico en persona*, «Pròlogo» a *Obras completas*, Madrid 1954 (ed. ital. *Federico in persona*, All'insegna del Pesce d'oro, Milano 1960).

J. M. FLYS, *El Lenguaje poético de F.G.L.*, ivi 1955.

A. DEL RIO, *Poet in New York* (trad. di B. Bellitt), New York 1955 (ed. spagnola, *Poeta en Nueva York*, Madrid 1958).

J. L. SCHONBERG, *F.G.L. L'homme - L'oeuvre*, Paris 1956.

H. FRIEDRICH, in *Die Struktur der modernen Lyrik*, Hamburg 1956 (ed. ital. *La struttura della lirica moderna*, Garzanti, Milano 1971).

I. F. VIVANCO, in *Introducción a la poética contemporánea*, Madrid 1957. L. CERNUDA, in *Estudios sobre la poesía española contemporánea*, ivi 1957.

F. VÁSQUEZ OCAÑA, *G.L. Vida, cántico y muerte*, México 1957.

G. CORREA, *La poesía mítica de F.G.L.*, Eugene-Oregon 1957 (ed. spagnola, Madrid 1970).

J. MORA GUARNIDO, *F.G.L. Testimonio para una biografía*, Buenos Aires 1958.

F. EICH, *F.G.L. poeta de la intensidad*, Madrid 1958. c. M. LYNCH, *En España con G.L.*, ivi 1958.

J. L. GUITIÉRREZ GILÍ, *L.*, Baltimora 1960.

G. TORRENTE BALLESTER, «F.G.L.», in *Panorama de la literatura española contemporánea*, Madrid 1961 (pp. 313-323).

M. T. BABÍN, *La prosa mágica del G.L.*, Santander 1962. A. BELAMICH, *L.*, Paris 1962.

C. COUFFON, *À Grenade sur les pas de G.L.*, ivi 1962 (ed. ital. *G.L., la vita e l'opera*, Milano 1965).

J. L. CANO, *G.L. Biografía ilustrada*, Barcelona 1962 (ed. ital. *G.L.*, Nuova Accademia, Milano 1965).

A. ALVAREZ MIRANDA, *La metáfora y el mito*, Madrid 1963.

R. ALBERTI, *F.G.L.* (trad. ital. di D. Puccini), C.E.I., Milano 1965.

G. SIEBERMANN, *Die moderne Lyrik in Spanien*, Stuttgart 1965.

AA.VV., «Número homenaje a F.G.L.» di *ABC*, Madrid 6 novembre 1966 (con scritti di J. M. PEMÁN, E. NEVILLE, I. L. CANO, M. OROZCO, G. PRIETO, I. GIBSON, G. DIAZ-PLAJA).

C. W. COBB, *F.G.L.*, New York 1967.

M. LAFFRANQUE, *Les idées esthétiques de F.G.L.*, Paris 1967.

C. RAMOS-GIL, *Claves líricas de G.L.*, Madrid 1967.

M. AUCLAIR, *Enfances et mort de G.L.*, Paris 1968.

F. UMBRAL, *L. poeta maldito*, Madrid 1968.

A. GALLEGO MORELL, «Introducción» a *Cartas, postales, poemas y dibujos*, ivi 1968.

G. PRIETO, «Prólogo» a *Lorca en color*, ivi 1969.

R. MARTÍNEZ NADAL, *El Público. Amor, teatro y caballos en la obra de F.G.L.*, Oxford, 1970 (nuova ed. México 1974).

- E. DE ZULETA, in *Cinco poetas españoles*, Madrid 1971.
- i. GIBSON, *La represión nacionalista de Granada en 1936 y la muerte de F.G.L.*, Paris, 1971 (ed. ital. *La morte di F.G.L. e la repressione nazionalista di Granada del 1936*, Feltrinelli, Milano 1973).
- J. MONLEÓN, *G.L. Vida y obra de un poeta*, Barcelona 1973.
- A. LARA, *El adjetivo en la lirica de F.G.L.*, ivi 1973.
- I. M. GIL (a cura di), *F.G.L.*, Madrid 1973.
- I. AUGUSTÌ, in *Ganas de hablar*, Barcelona 1974.
- j. L. VILA-SAN-JUAN, *G.L. asesinado: toda la verdad*, ivi 1975.
- A. RODRIGO, *G.L. en Cataluña*, ivi 1975.
- M. DE SEMPRÚN, *Narraciones de F.G.L. Un franco enfoque*, ivi 1975.
- AA.VV., in *Trece de nieve*, Madrid, il epoca, nn. 1-2, dicembre 1976.
- L. SÀENZ DE LA CALZADA, *La Barraca*, Teatro Universitario, ivi 1977.
- A. MARTINEZ NADAL, *Cuatro lecciones sobre F.G.L.*, Madrid 1980.
- A. BELAMICH, Introduzione e note a F.G.L., *Oeuvres complètes*, Paris 1981.
- P. MENARINI, *Lola la Comedianta*, Alianza Editorial, Madrid 1981.
- AA.VV., in *ABC*, Madrid 17-3-1984.
- F. GARCÍA LORCA, *Federico y su mundo*, Madrid 1984.
- A. RODRIGO, *Memoria de Granada. Manuel Ángeles Ortiz y F.G.L.*, Barcelona 1984.
- E. MARTÍN, *F.G.L. heterodoxo y mártir*, Madrid 1986.
- AA.VV., *Lecciones sobre F.G.L.*, Granada, mayo de 1986, Maracena 1986.
- C. NEWTON, *L.: Libro de poemas*, Salamanca 1986.
- I. GIBSON, *F.G.L.* (2 vol.), Barcelona 1987 (trad. it. a cura di P. TOMASINELLI, Einaudi, Torino 2002).
- i. GIBSON, *En Granada, su Granada. Guía a la Granada de F.G.L.*, Barcelona 1989,
- E. BARÓN PALMA, *Agua oculta que llora*, Granada 1990.
- CH. DE PAEPE, Introduzione e note a *Primer Romancero Gitano*, Madrid 1991.
- c. NEWTON, *L.: una escritura en trance: libro de Poemas y Diván del Tamarit*, Amsterdam 1992.
- A. GALLEGO MORELL, *Sobre G. L.*, Granada 1993.

M. A. ARANGO, *L., Simbolo y simbologia en la obra de F.G.L.*, Madrid 1995.

A. M. GOMEZ TORRES, *Experimentación y teoría en el teatro de F.G.L.*, Malaga 1995.

i. GIBSON, *Lorca-Dalí: el amor que no puedo ser*, Barcelona 1999.

F. RUBIO MORALES, *F.G.L. y el canto jondo*, Valencia 1999.

M. RAMOND, *La question de Vautre dans F.G.L.*, Paris 1999.

M. E. HARRETCHE, *F.G.L.: analisis de una revolución teatral*, Madrid 2000.

M. R. AGUILAR URBANO, *El sueño de F.G.L.*, Centro Andaluz del libro, Sevilla 2002.

### Contributi italiani

A. MARCORI, in «Poeti nuovi di Spagna», in *Rassegna Nazionale*, dicembre 1930.

C. BO, «Introduzione» a *Poesie*, Guanda, Modena 1940.

s. D'AMICO, «Incontro con F.G.L.», *Il Dramma*, Torino, 15 maggio 1946.

C. BO, «Introduzione» alla III edizione di *Poesie*, Guanda, Parma 1947.

S. SOLMI, «Romancero gitano», in *Dizionario letterario*, Bompiani, Milano 1948.

O. MACRÌ, «Introduzione» alla III edizione di *Canti gitani e prime poesie*, Guanda, Parma 1949.

S. D'AMICO, in *Storia del teatro drammatico*, vol. IV, Garzanti, Milano 1950.

O. MACRÌ, «Introduzione» a *Canti gitani e andalusi*, Guanda, Parma 1951.

V. BODINI, «Prefazione» a *Tutto il teatro*, Einaudi, Torino 1952.

O. MACRÌ, «Introduzione» alla III edizione di *Canti gitani e andalusi*, Guanda, Parma 1952.

V. BODINI, «La formazione poetica di F.G.L.», in *Letterature Moderne*, Milano 1957.

U. GALLO, in *Storia della letteratura spagnola*, Nuova Accademia, ivi, 1958.

U. BARDI, *La fortuna di G.L. in Italia dal 1935 al 1958*, Firenze 1958.

- E. COBELLI, *G.L.*, La Gonzaghiana, Mantova 1959.
- A. COLOMBO, «Dei e demoni di F.G.L.», in *Lecture*, Milano, marzo 1960.
- E. BO, «Introduzione» a *Poesie*, Guanda, Parma 1962.
- M. MONICELLI, *F.G.L. vivo*, Marchi, Firenze 1964.
- C. VÍAN, «G.L.», in *Le Muse*, voi. v, De Agostini, Novara 1965.
- CHIARENO, in *Note e recensioni su scritti spagnoli*, Bozzi, Genova 1966.
- F. MASINI, *F.G.L. e La Barca*, Cappelli, Bologna 1966.
- G. DE GENNARO, *La poesia di F.G.L.*, Fiory, Napoli 1966. c.
- FUSERO, *G.L.*, Dall'Oglio, Milano 1969.
- C. RENDINA, «Introduzione» a *Poesie (Libro de poemas)*, Newton Compton, Roma 1970.
- G. MORELLI, L., *La vita l'opera i testi esemplari*, Accademia, Milano 1974.
- R. ROSSI, «F.G.L.», in *La letteratura spagnola dal settecento a oggi* di M. DI PINTO e R. ROSSI, Sansoni-Accademia, Firenze-Milano 1974 (pp. 423-446).
- c. BO, «Introduzione» a *Tutte le poesie*, Garzanti, Milano 1975.
- P. MENARINI, «Poeta en Nueva York» di F.G.L. *Lettura critica*, La Nuova Italia, Firenze 1975.
- C. RENDINA, «Introduzione» a *Poesie inedite*, Newton Compton, Roma 1976.
- C. BO, «Introduzione» a *Poesie sparse*, Guanda, Parma 1976.
- P. MENARINI, «Dedicato a F.G.L. Rassegna della recente bibliografia lorchiana», in *Spicilegio moderno*, Bologna, n. 6, 1976.
- C. RENDINA, «Introduzione» a *Impressioni e paesaggi*, Newton Compton, Roma 1976.
- A. MELIS, *G.L.*, La Nuova Italia, Firenze 1977.
- C. RENDINA, «Introduzione» a *Canti andalusi e poesie*, Newton Compton, Roma 1978.
- P. AMBROSI-M.G. PROFETI, *F.G.L. La frustrazione erotica maschile*, Bulzoni, Roma 1979.
- C. PANEBIANCO, *Simbolo e pathos nel «Diván del Tamarit» di F. G.L.*, Bulzoni, Roma 1981./p>
- C. PANEBIANCO, *L. e i gitani*, Bulzoni, Roma 1984.

M. SOCRATE, «Studio critico» di postfazione a *Sonetti dell'amore oscuro*, Garzanti, Milano 1985.

S. SALIMBENI, *F.G.L.*, Ed. del Paniere, Verona 1986.

AA.VV., *L. Saggi critici nel cinquantenario della morte* (a cura di G. MORELLI), Schena, Brindisi 1988.

p. MENARINI, «Studio critico» di postfazione a *Poesie inedite*, Garzanti, Milano 1988.

G. MORELLI (a cura di), *F.G.L.: saggi critici nel cinquantenario della morte*, Schena, Fasano 1988.

I. DOLFI (a cura di), *L'impossibile/possibile di F.G.L.: atti del Convegno di Studi*, Salerno 9-10 maggio 1988, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1989.

G. RICCI, L. LUQUE TORO, S. DEL RIO (a cura di), *La luna e la morte. Atti dell'incontro internazionale su F.G.L.*, Università di Udine, 16-17 iv 1998.

P. MENARINI, *Introduzione a Garcia Lorca*, Laterza, Roma 1993.

C. MAURER (a cura di), *Lorca*, R. Archinto, Milano 1993.

R. GARBUGLIA, G. MASTRANGELO LATINI (a cura di), *F.G.L.: atti del convegno: Recanati, 28-29 gennaio 1999*, Centro mondiale della poesia e della cultura Giacomo Leopardi, Recanati 1999.

L. DOLFI (a cura di), *F.G.L. e il suo tempo: atti del congresso internazionale*, Parma 27-29 aprile 1998, Bulzoni, Roma 1999.

L. DI FRANCO, *La nostalgia dell'essere nella poesia di F.G.L.: saggio critico*, Passaporto, Roma 2000.

A. DEL VECCHIO, P. GUELLA (a cura di), *Siempre la rosa, siempre. F.G.L. poeta della modernità*, catalogo della mostra di Genova del 2003.

G. CUCUCCIO OTTINI, *A las cinco de la tarde: pianto per Ignacio Sánchez Mejías, di F. G. L.*, Arcipelago, Milano 2005

Tutte le poesie

# Introduzione

*«Federico Garcia Lorca fu una creatura straordinaria. Creatura questa volta significa più che uomo. Federico infatti ci metteva in contatto con la creazione, con questo tutto primordiale dove risiedono le fertili forze. Quell'uomo era prima di tutto sorgente, freschissimo zampillo di sorgente, trasparenza originaria alle radici dell'universo»<sup>1</sup> : chi lo rievoca è forge Guillén, uno dei suoi amici madrileni e sono parole limpide, forse le più chiare dette su Garcia Lorca, parole sorte dal filo della memoria e che ci offrono un'immagine del poeta semplice, ma carica di vita. La sua poesia, infatti, è prima di tutto all'insegna di questa immagine; poesia che nasce con l'uomo stesso, al di là di ogni manierismo letterario o speculazione che intacchino la verginità dell'ispirazione.*

*«Ho il fuoco nelle mani»; così si esprimeva Federico nel 1932 per definire l'origine della sua poesia ad un altro amico, Gerardo Diego, ma precisando: quel fuoco «lo sento e lavoro con lui perfettamente, ma non posso parlare di lui senza letteratura»<sup>2</sup> . Che era un modo per sottolineare gli elementi culturali con i quali entrava in rapporto la sua «primordiale» natura nella elaborazione di un testo. E ancora: «La poesia è qualcosa che va per le strade, che si muove, che passa al nostro fianco. Tutte le cose hanno il loro mistero, e la poesia è il mistero che contiene tutte le cose», replicava nel 1936 a Felipe Morales, e «per questo non concepisco la poesia come astrazione, ma come cosa realmente esistente, che mi passa accanto». Dove si evidenziava il tono epico della poesia lorchiana, nel risvolto sociale e nella «diabolica» poetica d'urto con la realtà.*

*Abbiamo a che fare dunque con tre indicazioni diverse della poesia lorchiana che, mentre si compenetrano, offrono parallelamente l'opportunità di esaminare tre diversi momenti della produzione in un arco di tempo di soli vent'anni, dal 1917 all'anno della sua morte, 1936. Il primo contatto di Federico con l'oggetto poetico, tenendo fede al «primordiale» che è in lui, deriva inevitabilmente dal mondo infantile, dalla verginale quotidiana esperienza che i bambini fanno: in essi risiede il canto della ninna nanna e il mito della favola, elementi elaborati su una linea romantico-simbolista i cui maestri sono per lui Antonio Machado e Juan*

*Ramón Jiménez. È quello che viene considerato in genere il «primo» Lorca, espresso nel Libro de poemas, ovvero in tutta la produzione che va dal 1917 al 1920, comprendendo un certo numero di testi «sparsi» da «Sobre tu cuerpo había penas y rosas», la prima poesia in assoluto scritta da Federico, allelegía humilde «Granada».*

*Il «secondo» Lorca è quello cronologicamente situabile nella produzione che va dal 1921 al 1927, comprendendo le Suites, il Poema del cante jondo, le Canciones e il Romancero gitano all'insegna di un marcato elemento d'ispirazione folclorica gitano-andalusa, nonostante tutte le peculiari diversità riscontrabili da un'opera all'altra. Da un lato la ricreazione del mondo andaluso in un preciso ambito geografico e sociale su una base musicale e secondo un'intonazione drammatica attraverso il romance; dall'altro una caratteristica impressionista rivolta a suscitare forti sensazioni primordiali in una naturalezza carnale e una pagana sensualità che rievoca toni di Garcilaso de la Vega e Luis de Góngora<sup>3</sup>.*

*Il «terzo» Lorca infine è quello aperto dall'esperienza newyorkese del 1929/30 e segnato da un linguaggio surreale e barocco con il fremito «diabolico» del duende, in opere come Poeta en Nueva York, Llanto por Ignacio Sánchez Mejías, Seis poemas galegos, Diván del Tamarit e Sonetos de l'amor obscuro. E anche qui, ad una poesia di ampie strutture legata al verso libero, adatto ad accogliere meglio di altri certa metamorfosi immaginistica nella rottura della sintassi in una espressione volutamente complessa e dinamica, visionaria e surreale, si accompagnano rivisitazioni classiche: dal sonetto gongorino per un «amor obscuro» e dalle coplas di forge Manrique per il Llanto alle rielaborazioni della lirica di Rosalia de Castro per i testi in lingua galiziana fino alla componente popolare di matrice «arabo-andalusa» di gacelas e casidas.*

*È indiscutibile che certe «date di un itinerario poetico risultano più sussidio mnemonico che non effettiva connotazione letteraria», come ha giustamente scritto Piero Menarini<sup>4</sup>, ma è anche vero che lo stesso poeta tendeva a fissare i tempi della sua produzione segnalando costantemente a parenti e amici gli sviluppi della sua ispirazione, tra mutamenti di tendenza, ripensamenti e segni di crisi. Un indice, dunque, della multiforme inclinazione a rivedere la propria scrittura, a registrare la base culturale di fondo della poesia, mai paga di sé, protesa costantemente a mantenere uno stretto legame tra l'elemento antico e il nuovo, a conciliare tradizione e avanguardia, perché «la luce del poeta è la contraddizione»<sup>5</sup>.*

## Gitanismo e «duende»

*José Bergamín ha definito Garcia Lorca «il poeta contemporaneo più intimamente e, diremmo, pudicamente legato alla grande poesia popolare tradizionale spagnola»<sup>6</sup> ; la definizione è però di quelle che avrebbe irritato il poeta andaluso. Egli era, per sua ammissione, uno che cambiava «opinione ogni cinque minuti»<sup>7</sup> ; al sentirsi ad esempio chiamare il «poeta dei gitani», opponeva un netto rifiuto e così scriveva all'amico forge Guillén: «Mi disturba un po' il mio mito di gitaneria. Non rispecchia affatto la mia vita e il mio carattere. Non l'accetto assolutamente. I gitani sono un tema e niente più... Non voglio che mi si assegni un'etichetta»<sup>8</sup> . Ma è stato giustamente osservato che questo «non è rifiuto di una matrice culturale la cui presenza (fondamentale) non è solo innegabile, ma anche amata e cercata, bensì non accettazione della definizione restrittiva della poesia e del poeta implicita nei temi stessi dell'etichetta "poeta dei gitani"»<sup>9</sup> .*

*Peraltro, se è fuori discussione che Garcia Lorca trova nel folclore letterario del proprio paese le radici del suo stile, è anche vero che nell'evoluzione della poetica egli ha finito per allontanarsi dall'elemento folclorico. In Canciones la tradizione popolare è fortissima, tanto che la «versificazione di queste poesie riflette pienamente la sua discendenza dagli antichi cancioneros, e i suoi metri brevi... e gli estribillos uniti appena tra loro dalla ragnatela dell'assonanza si arricchiscono con ripetute allusioni e modi di dire popolari»<sup>10</sup> . Così Daniel Devoto, attento a precisare come però nel Poema del cante jondo e nel Romancero gitano «il documento tradizionale si confonde e sfuma con gli elementi sorti direttamente dalla fantasia del poeta. E come Falla giunge alla creazione di false melodie popolari, García Lorca elabora falsi versi tradizionali». Ed è il poeta stesso a confermarci, a proposito del Romancero gitano, questo processo di elaborazione da lui compiuto nei confronti del materiale popolare d'ispirazione. Scriveva infatti in un'altra lettera a forge Guillén: «Sto per finire il Romancero gitano. Nuovi temi e nuove suggestioni... Come vorrei farti leggere il romance erotico de "La casada infiel" o "Preciosa y el aire", un romance gitano, che è un mito inventato da me. In questa parte del romancero cerco di unire in perfetta armonia la mitologia gitana con la*

*pura realtà di tutti i giorni, ed il risultato è una cosa strana, ma ritengo di nuova bellezza»<sup>11</sup>.*

*È un fatto che «la sua opera matura», come ha osservato appunto Daniel Devoto, «non deve praticamente nulla alla poesia popolare»<sup>12</sup>; un'affermazione che potrà anche apparire troppo categorica, ma è in ogni caso significativa nella sua determinazione e, in fondo, anche sostanzialmente vera. Ed è una considerazione valida anche per quella componente «arabo-andalusa» utilizzata da Garcia Lorca in un'opera della maturità come *Diván del Tamarit* attraverso le *gacelas* e le *casidas*, ricche d'interesse non per gli elementi pittoreschi quanto per il loro aspetto mitico utile al poeta per illuminare una certa componente stilistica da rielaborare in proprio<sup>13</sup>. E non è un caso che l'evoluzione di Garcia Lorca si riveli identica a quella musicale di Falla, un accostamento quanto mai importante in rapporto alla comunità d'interessi mostrata nei confronti del *cante jondo*: «Le allusioni tangibili per lo spagnolo e l'ispanista via via scompaiono dalla lingua di questi due artisti, che per riconoscersi e formarsi utilizzano quanto li circonda, incarnando in esso l'accento del loro popolo per poi assurgere e trascendere ad una totale universalizzazione»<sup>14</sup>.*

*Federico d'altronde nella conferenza *El cante jondo* denunciava che i «poeti che scrivono canti popolari intorbidano le limpide linfe del vero cuore; e come si nota nelle *coplas* il ritmo sicuro e brutto della persona che conosce la grammatica!». E ammoniva: «Non si deve prendere dal popolo altro che le sue maggiori essenze e qualche trillo di effetto, ma mai voler imitare fedelmente le sue ineffabili modulazioni, perché altrimenti non si farebbe altro che intorbidirle. Semplicemente, con moderazione»<sup>15</sup>.*

*In questo senso gli elementi folclorici, che in particolare avrebbero dato frutto nel maturarsi della poesia lorchiana, appaiono lontani da ogni lirismo romantico e riguardano «stilizzazione e giustezza emozionale», nonché le metafore, delle quali il poeta riscontra che il *cancionero* è quanto mai ricco. Sono constatazioni ribadite con illuminante chiarezza nella conferenza *La imagen poética de Don Luis de Góngora del 1926*: «Cosa deve fare il poeta per dare unità e giuste proporzioni al suo credo estetico? Limitarsi. Fare l'esame di coscienza e studiare, con la sua capacità lirica, la meccanica della creazione. Un poeta deve essere professore dei cinque sensi corporali nel seguente ordine: vista, tatto, udito, olfatto e gusto. Per poter essere padrone delle immagini più belle deve aprire porte*

*comunicanti fra tutti i sensi e con grande frequenza sovrapporre le sue sensazioni e mascherare la natura»<sup>16</sup>.*

*«Stilizzazione, ambiente e giustezza emozionale» hanno originato in Garcia Lorca una poetica tendente principalmente a disciplinare l'ispirazione nei confronti dell'oggetto e nella quale l'uso della metafora si fa precisa regola di stile. Nella stessa conferenza su Góngora infatti egli ne sottolineava la pratica utilizzazione: «Affinché una metafora sia vitale, occorrono due condizioni essenziali: forma e raggio d'azione. Il nucleo centrale e una piena prospettiva intorno ad esso. Il nucleo s'apre al pari di un fiore che ci sorprende perché è sconosciuto, ma nel raggio di luce che lo circonda troviamo il suo nome e conosciamo il suo profumo. La metafora è sempre retta dalla vista (a volte una vista sublimata), ma è la vista che la rende limitata e le dà la sua realtà».*

*Sulla base di questa poetica è stato concepito il Romancero gitano che è «il poema dell'Andalusia». Lorca infatti, come ha scritto suggestivamente Oreste Macrì, «compie un viaggio sotterraneo nelle viscere della sua Andalusia, scuoiando la terra e gli uomini, intento al detrás e al más allá, cioè alla verità originaria, ai ceppi della cultura andalusia, dell'allegria e della luce, della musica e del colore»<sup>17</sup>. Ma è anche «un libro antipittorresco, antifolclorico, antiflamenco», osservava lo stesso Federico in una lettura pubblica dell'opera. Eppure, dovendo sottolineare un «personaggio» tipico, non poteva non identificarlo in uno ricavato dal Cancionero: «la Pena. Essa penetra nel midollo delle ossa e nella linfa degli alberi, e non ha nulla a che vedere con la malinconia o la nostalgia o un qualsiasi turbamento o dolore dell'animo. È un sentimento più celeste che terrestre; pena andalusia che è una lotta tra la capacità d'amare e il mistero che la circonda e non riesce a capire». E qui il poeta veniva ribadendo quanto in pratica aveva già sottolineato anni prima parlando del cante jondo, ove identificava la Pena in una donna: «La donna, cuore del mondo, e padrona immortale della "rosa, la lira e la scienza armoniosa", riempie gli spazi senza fine delle poesie. La donna del cante jondo si chiama Pena»<sup>18</sup>.*

*Peraltro questo personaggio di origine tutta folclorica rivive nel contesto di una poetica che nella sua evoluzione finisce per reinventare in proprio l'elemento popolare; una poetica che si viene facendo sempre più precisa nella struttura attuata nel rapporto stretto tra metafora e immaginazione. Questo veniva ribadito dal poeta in maniera ancor più*

*chiara nella conferenza Imaginación, inspiración, evasión pronunciata per l'inaugurazione all'Ateneo di Granada dell'anno accademico 1928/'29, ove tra l'altro dichiarava: «La figlia diretta dell'immaginazione è la metafora, nata a volte dal rapido scatto dell'intuizione, illuminata dalla lenta angoscia del presentimento. Ma l'immaginazione è limitata dalla realtà: non si può immaginare quel che non esiste; essa ha bisogno di oggetti, paesaggi, numeri, pianeti, e diventano precise le relazioni tra di essi nella logica più pura. Non si può saltare nell'abisso, né prescindere dai termini reali. L'immaginazione ha degli orizzonti, vuol dare figura e concretezza a tutto quel che abbraccia»<sup>19</sup>.*

*Sono idee queste che maturano in Garcia Lorca tra il 1926 e il 1928, un periodo di crisi, come il poeta stesso confessava in alcune lettere ai suoi amici Sebastián Gasch e Jorge Zalamea: «Sto attraversando una grande crisi sentimentale (così è) dalla quale spero di uscire guarito»<sup>20</sup>; «Ho bisogno di tutta la gioia che Dio mi ha dato per non soccombere davanti alla quantità di conflitti in cui ultimamente mi dibatto»<sup>21</sup>. Una crisi, peraltro, «positiva, in quanto di ricerca e di apertura e non di rifiuto», nota Piero Menarini<sup>22</sup>, visto che egli poteva affermare con fermezza nella stessa lettera all'amico Jorge Zalamea: «Adesso ho una poesia da aprirsi le vene, una poesia evasa ormai dalla realtà, con un'emozione in cui c'è tutto il mio amore e la mia derisione per le cose. Amore della morte e derisione della morte». Ma in un'altra lettera all'amico Sebastián Gasch, sostenitore di un'arte astratta sulle pagine de L'amic de les Arts, si opponeva ad ogni abbandono dell'ispirazione nel sogno e nel subconscio: «Il mio stato è sempre allegro, e questo mio sognare non mi crea pericoli perché sono in grado di difendermi; è pericoloso per chi si fa affascinare dai grandi specchi oscuri messi dalla poesia e dalla pazzia in fondo ai loro burroni. Io sto e mi sento con i piedi di piombo in arte. Temo l'abisso e il sogno nella realtà della mia vita, nell'amore, nel quotidiano incontro con gli altri. Questo è certamente terribile e fantastico»<sup>23</sup>.*

*È in questa alternativa tra «aprirsi le vene» ed «evasione» o, se vogliamo, tra realtà e sogno, che si definisce la poetica lorchiana equilibrata in pratica «tra i due mondi» di una tradizione e di un'avanguardia, e che pure gli fa dire, come già si è segnalato: «La luce del poeta è la contraddizione». Là dove «il poeta deve compromettersi con le cose, ma non troppo; arriva ad esse secondo un piano d'azione - e di visione - prestabiliti»<sup>24</sup>. È quella maniera di fare poesia che Federico*

*chiama «spiritualista, emozione pura scarnificata, libera dal controllo logico, ma attenzione! sottoposta ad una tremenda logica poetica. Non è surrealismo, attenzione! La coscienza più chiara li illumina»<sup>25</sup>.*

*E su questa base, appunto, di apertura verso il nuovo, ma non al buio, di tendenza ad un'espressione dirompente e ad immagini anche sconcertanti, ma pur sempre guidate da una estrema lucidità, García Lorca raggiunge una posizione ben precisa nell'intelaiatura della sua poetica, e mentre ci offre un'immagine di se stesso pura e genuina, parallelamente sa farcene gustare tutto il fascino nella novità. Sono ancora le parole del poeta in un'ennesima conferenza del 1930 a confermarci questo stato d'animo da cui si origina la poesia più matura: «In questo momento sono lontano dal poeta che guarda l'orologio, lontano dal poeta che lotta con la statua, che lotta con il sogno, che lotta con l'anatomia: ho fuggito tutti gli amici e me ne vado con quel ragazzo che mangia la frutta acerba e sta a guardare come le formiche divorino l'uccello schiacciato dall'automobile»<sup>26</sup>.*

*È proprio con gli occhi di quel ragazzo che Garcia Lorca si guarda intorno a New York e vive «l'esperienza più utile» della sua vita, riscontrando ancora una volta in questa scoperta della metropoli «amore della morte e derisione della morte» fino a descriverne la «danza». Il personaggio della Pena ricorre così sempre nell'ispirazione: è il personaggio chiave del suo mondo, è il più autentico motivo di collegamento con le radici popolari della poesia. Ma la Pena qui s'identifica nella stessa «grande città» con caratteristiche colte fin dai primi contatti in quella «architettura extraumana e ritmo frenetico, geometria e angoscia. Ad una prima occhiata, il ritmo può sembrare allegria, ma quando si osserva il meccanismo della vita sociale e la schiavitù dolorosa dell'uomo e della macchina insieme, si capisce quella tipica angoscia vuota che fa perdonare, come per un'evasione, perfino il crimine e l'atto banditesco»<sup>27</sup>. E «il crimine e l'atto banditesco» all'insegna di un «perdono» rievocano indiscutibilmente il mondo gitano ove «l'evasione» dalla Pena nera si otteneva «aprendo con un coltello un occhiello ben profondo nel lato sinistro del costato»; ed anche lì era sottinteso il «perdono».*

*New York, Andalusia del cemento, è il nuovo scenario della Pena e questa diventa lo spunto poetico di una «denuncia», ove quel «perdonare, come un'evasione» acquista una sua giustificazione. La Pena s'innesta in definitiva nel contesto di un impegno sociale quanto mai ampio, che a tratti*

*può anche far passare in secondo piano la sua origine folclorica. Ma il fatto incontestabile è che essa si ricollega all'elemento andaluso nella misura in cui l'innato spirito granadino trasporta il poeta istintivamente a «comprendere i perseguitati, essere dalla parte del gitano, del nero, dell'ebreo, del moro che tutti ci portiamo dentro». Peraltro essa può aiutare ad accostarci in termini critici nei confronti dell'entusiasmo che il giovane poeta, come si è osservato all'inizio, mostrava apertamente per l'organizzazione della «Fiesta del cante jondo»: è «un'operazione patriottica e degna quella che si vuole realizzare», aveva detto. Ma certe dichiarazioni rese pochi giorni prima di morire ridimensionano quel «patriottismo» e il suo carattere acerbo di «spagnolo integrale»<sup>28</sup> : «Io sono spagnolo integrale e non ce la farei a vivere fuori dei miei confini geografici, ma odio il fatto di essere spagnolo per essere spagnolo e basta. Io sono fratello di tutti e disprezzo l'uomo che si sacrifica per un'idea nazionalista astratta, per il solo fatto che ama la sua patria con una benda sugli occhi»<sup>29</sup> .*

*In Poeta en Nueva York, come pure in Diván del Tamarit e nell'Ode al Santísimo Sacramento del Altar fundamentalmente si definisce una scrittura basata su una tecnica stilistica quanto mai suggestiva per la sintassi contorta, le immagini allucinanti e l'accostamento inusitato di oggetti. Si tratta di elementi tipicamente «surreali», se non «surrealisti», che Garcia Lorca realizza però sulla base di «profili e mistero visibile»<sup>30</sup> che lo fanno sentire «con i piedi di piombo in arte». E di qui nasce d'altronde un linguaggio fortemente emotivo, una «diabolica» poetica d'urto di cui la vittima è il lettore.*

*Il fine sembra infatti essere proprio quello di volerlo sollecitare con una scrittura imprevedibile, anche se sempre in linea con i caratteri tradizionali, per smuoverlo dalle sue personali abitudini, per ferirlo nell'intimo dei suoi affetti borghesi, per scuotere la sua compassata coscienza. È lo scopo precipuo di un messaggio poetico fatto di denuncia e protesta che coinvolga il lettore in un preciso impegno sociale. È l'attuazione, in ultima analisi, della poetica del duende, al quale appunto il poeta raccomanda di affidarsi per capire la poesia, perché «la virtù magica della poesia consiste nell'essere sempre indiavolata per battezzare con acqua scura tutti coloro che la guardano, perché col demone è più facile amare, comprendere; è più sicuro l'essere amati, l'essere compresi, e questa*

*lotta per l'espressione e per la comunicazione dell'espressione umana assume a volte, in poesia, caratteri morali»<sup>31</sup>.*

*La «giustizia emozionale» ricavata dal materiale folclorico guida sempre il poeta; tutti i suoi «acuti» non sono mai frutto d'improvvisazione, perché è proprio vero che «la coscienza più chiara li illumina». Anche l'uso della metafora più audace rientra in un gioco poetico che non nasce da un abbandono dell'ispirazione nel subconscio, non va alla ventura, ma registra il segno duraturo di una scrittura che affonda le proprie radici «nel quotidiano incontro con la realtà».*

### Amore e morte

*Se c'è una costante nell'ispirazione della poetica lorchiana, essa è senz'altro riconoscibile in quel senso di angoscia profonda che attanaglia il poeta di fronte a tanti desideri inappagati e nell'inquietudine di un amore impossibile da cui scaturisce una condizione di vita autenticamente sofferta in continue avvisaglie di morte.*

*L'amore come fonte di dolore e l'esistenza vista nel costante riferimento della morte non sono i soliti sentimenti passeggeri di un'acerba giovinezza e come tali riconoscibili soltanto nelle opere giovanili come Impresiones y paysajes e Libro de poemas; essi costituiscono il segno di «emozioni» irreversibili che non si cancelleranno mai completamente dal suo animo. Dirà infatti nel 1934: «Questi miei anni mi sembrano ancora giovanili. Le emozioni dell'infanzia restano in me. Io non mi sono allontanato da loro. Raccontare la mia vita dovrebbe significare dire cosa io sono, ma la vita di una persona è il racconto di quel che è stato. I ricordi, fino a quelli della mia più lontana infanzia, sono in me un appassionato tempo presente»<sup>32</sup>. E tutto questo, tradotto in termini poetici, costituisce la base di un'ispirazione rimasta sempre sostanzialmente «bambina»: «Io sogno ancora quel che ho vissuto nella mia fanciullezza»<sup>33</sup>, aveva del resto osservato in un'intervista del 1933. E che «come il Leopardi delle "Ricordanze" Lorca desiderava andare oltre le siepi limitatrici dell'orizzonte, non già per conquistare mondi costruiti dalle illusioni, ma per recuperare quel che credeva di aver perduto; il mondo dell'infanzia lasciatosi dietro, svanito nella vega di Granada»<sup>34</sup>.*

*In effetti il tema dell'infanzia perduta essenzialmente stimola in lui il tentativo accorato di ritrovare la purezza del niño ingenuo e, con essa, la felicità dopo tante illusioni provate nell'amore che lo portano ad affermare nella «Suite del regreso»:*

*Te ne vai, amore?  
Addio!  
(Al mio deserto cuore.)*

*Ma parallelamente vediamo concretizzarsi un vero e proprio ritorno all'alba della vita per sfuggire la morte che appare al poeta come un incubo:*

*Tornate alla vostra sorgente!  
Non abbandonate l'anima  
nel bicchiere  
della morte!*

*È il senso della morte onnipresente in collegamento con l'amore, riscontrabile anche in molti testi del Romancero gitano, come «Muerto de amor» dove*

*Tristi donne della valle  
portavano il sangue di uomo,  
tranquillo di fiore reciso  
e amaro di coscia giovane.*

*Amore e morte palpitano a New York, dove il poeta ha la sua Introducci3n a la muerte tra «qualche dolore di gesso tranquillo che disegna/istantaneo dolore di luna pugnata» nel «Nocturno del hueco» dove sorge l'invocazione*

*Per vedere che tutto è svanito  
dammi il tuo muto vuoto, amore mio!*

*Ricerca in un binomio sesso-morte la spiegazione di questo dolore esistenziale di García Lorca può essere significativo per tutta la sua opera; infatti l'amore sembra collegato a una coscienza di distruzione, tale che procreare vale morire per vivere in un altro, attraverso una metamorfosi. Così in «New York (Oficina y denuncia)»:*

*Non è la morte, è la bottega della frutta.  
C'è un mondo di fiumi rotti  
e distanze inaccessibili  
nella zampetta di questo gatto  
rotta dall'automobile,  
e io sento il canto del lombrico  
nel cuore di molte bambine.*

*Lo stesso sentimento materno si rivela astioso, come quando l'Orsa  
Maggiore allatta le stelline nella suite «Noche»*

*pancia all'aria  
e grugnisce  
grugnisce.*

*È un fatto che in Garcia Lorca l'istinto sensuale sembra incontrare  
sempre un ostacolo, una frustrazione, fino a ritorcersi su se stesso senza  
giungere alla creazione. In questo modo si capisce quale grado di  
sofferenza detti al poeta versi come quelli della suite «En el bosque de las  
toronjas de luna»:*

*I miei figli che non sono nati  
m'inseguono.*

...

*Le mie grida  
diventano tuberose.*

*o l'immagine del bambino non nato che «senza braccia» denuncia nella  
«Canconcilla del niño que no nació»:*

*servirono a un altro bambino  
come remi per la sua barca.*

*E ci si rende anche conto del perché Federico debba riconoscere nel  
«Pequeño poema infinito»:*

*Sbagliare strada  
è arrivare alla donna.*

*Che è il segno di una rinuncia, ma anche di una frustrazione, nonché  
l'avvio all'intima soledad quale traspare dall'ode scritta in omaggio a Luis*

*de León o dalla «Soledad insegura» in onore di Luis de Góngora o dalla «Desnuda soledad»: in quest'ultima il poeta preferisce a qualsiasi altro amore «impossibile» l'unione con la nuda solitudine ispiratagli dagli stagni, fino a voler mutare*

*il corpo della mia ragazza tra le fronde dell'alba  
nel tuo corpo senza carne e nei tuoi giunchi immobili.*

*Diversamente, amore e morte. Sono questi i termini di riferimento dell'oscuro che è in lui. Gli undici Sonetos del amor obscuro nascono infatti all'insegna di un'ispirazione che non ammette alternative. Sono un «prodigio di passione, di entusiasmo, di felicità, di tormento, puro e ardente monumento all'amore, in cui la prima materia è la carne, il cuore, l'anima del poeta preso da macerazione». Così commentava Vicente Aleixandre<sup>35</sup>, ricordando commosso la lettura dei sonetti dalla viva voce di Federico. Era l'inquietudine di un amore impossibile da cui scaturiva una condizione di vita autenticamente sofferta in continue avvisaglie di morte. Era la sua omosessualità.*

*«A Granada il poeta era considerato omosessuale, disgrazia grave in una città nota per la sua avversione nei confronti della sessualità non convenzionale»; così Ian Gibson<sup>36</sup>, il maggior biografo del poeta andaluso. E poi anche un nome compare nella vita oscura di quegli anni: Francisco «Paquito» Soriano, «una sorta di Oscar Wilde granadino» che fu intimo amico di Federico, tanto da risultare «uno dei pochi in città al quale il giovane poeta confidava i suoi problemi». E c'è inoltre da considerare che in genere «il maschio spagnolo è ossessionato da concetti stereotipati della virilità e gli omosessuali sono ovunque trattati con disdegno»; e ci si rende conto allora di come «Lorca avvertiva profondamente di essere diverso».*

*Il discorso di Gibson si fa peraltro calzante per quell'aspetto che è bene proporre in chiave di lettura lorchiana. Infatti il critico irlandese osserva «che le prime composizioni di Lorca rivelano un profondo struggimento sessuale, la sensazione di essere reietto e isolato; né può esservi alcun dubbio che tutta la sua opera verta in genere, in una forma o nell'altra, sul tema della frustrazione». Vi si rivela il senso di un amore goduto come fonte di dolore e di un'esistenza vista nel costante riferimento della morte. Questo vuol dire che un testo carico di maschia sensualità gitana come «La*

*casada infiel» del Romancero gitano va inteso come «romanza» di quanto a Federico non è capitato, e per questo letto in chiave di partecipazione dolorosa da parte del poeta. Sullo stesso piano le numerose poesie d'amore che compaiono nelle varie raccolte, indefinite nella dedica e comunque ambigue, vanno rilette in chiave di amore omosessuale: si pensi al «Pequeño val vienés» del Poeta en Nueva York o alle numerose poesie d'amore di Canciones. Interpretabili in chiave anomala di sentimento, sono invece riconducibili ad un'ispirazione amorosa omosessuale, spesso ruotante intorno alla figura di Narciso, e comunque fonte di dolore per il poeta proprio perché espressa nel contesto di un'angoscia esistenziale all'insegna di un binomio sesso-morte.*

*È appunto il binomio sesso-morte a rivelarsi il sottofondo costante della poesia lorchiana, sentita come coscienza di distruzione, in cui l'istinto sessuale sembra incontrare sempre un ostacolo, una frustrazione, appunto. Ed è indiscutibile, ripercorrendo lo sviluppo dell'opera di Garda Lorca, riconoscere fin dalle sue origini questo «tema della frustrazione». La storia dell'amore impossibile di uno scarafaggio per una farfalla, narrata nel Maleficio de la mariposa, rispecchia un sofferto dramma autobiografico; è Federico che non riesce ad amare la donna, perché un simile amore è per lui innaturale. I fischi con cui l'opera fu accolta dovettero risuonare all'orecchio del poeta come grida di scandalo e quello «Schifoso!» urlato da uno spettatore a scena aperta era rivolto a lui<sup>37</sup>; l'autore doveva ritenersi messo al bando della società.*

*E questo è un dramma che si ritrova integro e sempre angoscioso anche nei versi dell'ultimo periodo della sua vita, come in Diván del Tamarit, quando c'è l'amara constatazione*

*sempre, sempre: giardino della mia agonia  
il tuo corpo per sempre fuggitivo*

*anche se nel frattempo egli ha avuto modo di esaltare alla luce del sole il libero amore nella forma della omosessualità «pura», scrivendo e pubblicando la sua «Oda a Walt Whitman» nel Poeta en Nueva York. Qui egli scaglia la sua invettiva contro i volgari pederasti*

*...assassini di colombe  
schiavi della donna, cagne dei gabinetti*

*ma nello stesso tempo canta quelli che la società reputa «diversi», gli omosessuali come Walt Whitman certamente, ma come lo stesso García Lorca:*

*...non alzo la voce  
...contro il ragazzo che si veste da sposa  
nel buio del guardaroba...  
né contro gli uomini dal verde sguardo  
che amano l'uomo e bruciano le proprie labbra in silenzio*

*Della sua natura peraltro Federico non ha mai fatto un mistero e con coraggio è venuto affermandola, cosciente di essere purtroppo considerato fuori della società, anche se non ebbe la forza di pubblicare i Sonetos del amor obscuro scritti tra il 1935 e il 1936 e frutto di un amore omosessuale. Forse lo fece per non recar danno al suo amico, rimasto peraltro sconosciuto. Eppure la gente sapeva, tanto che a Granada molti lo trattavano con disprezzo; un disprezzo che lo colpì anche nella circostanza della tragica morte, tanto che un critico maligno come lo Schonberg<sup>38</sup> > ha tentato di infamare quella fine tirando in ballo proprio la sua omosessualità. Secondo lui Federico sarebbe stato ucciso perché invischiato in una storia di pederastia; una tesi infamante, esposta senza un briciolo di prove a conforto di certe insinuazioni; una perfida calunnia peraltro stroncata da Ian Gibson sulla base di un'autentica documentazione degli avvenimenti che hanno inconfutabilmente dimostrato come Garcia Lorca sia stato in realtà una vittima della repressione nazionalista di Granada del 1936.*

*Federico si sentiva un emarginato, un perseguitato, sì, ma anche un ribelle fino a riconoscersi tale su un piano storico: «Credo che il fatto che io sia di Granada mi permetta di comprendere i perseguitati, essere dalla parte del gitano, del nero, dell'ebreo... del moro che ogni granadino sente in sé»<sup>39</sup>. E in tal senso, sulla base di questa coscienza granadina, il suo dolore tenta di aprirsi agli «altri», cioè a quelli «diversi» come lui, diventando così l'interprete degli emarginati. È quanto si vuol realizzare in Poeta en Nueva York, come già segnalato nelle note sulla poetica, perlomeno in quelle parti relative a «Los negros» e, di riflesso, alla metropoli come simbolo del capitalismo che soffoca le minoranze razziali e, in senso generale, schiaccia la personalità di chi, debole e indifeso, non vede riconosciuti i propri diritti di uomo.*

*È un canto di protesta quello che si eleva dalle strade di New York percorse dal poeta, come egli stesso commenta: «Io protestavo tutti i giorni. Protestavo vedendo i ragazzini negri... pulire le sputacchiere di uomini gelidi che parlano come anatre. Protestavo di tutta questa carne rubata al paradiso... e protestavo della cosa più triste, del fatto che i negri non vogliono esser negri, del fatto che inventino pomate per render lisci i loro capelli ricci...»<sup>40</sup>. E parallelamente in esso si denunciano le conseguenze negative del capitalismo che ricadono sulle persone stesse che lo controllano, tanto che anch'esse finiscono per diventare vittime del dannato consumismo: «Ho visto con i miei occhi l'ultimo crack in cui si persero vari trilioni di dollari, un vero ammasso di denaro sprecato precipitato in mare e, tra tanti suicidi, persone isteriche e gruppi di sbandati, mai ho sentito l'impressione della morte reale, della morte senza speranza, della morte che è marciume e nient'altro, come in quell'istante, perché era uno spettacolo terribile ma senza grandezza»<sup>41</sup>. Ma soprattutto il canto rappresenta la scoperta dell'esistenza nell'animo dei negri di una fede, la scoperta di un loro innato senso di purezza indipendente dalla massa capitalistica e con essa contrastante: «Perché credono, perché sperano, perché cantano e hanno una squisita purezza religiosa che li salva da tutte le pericolose angustie quotidiane»<sup>42</sup>.*

*E su questa constatazione prende corpo l'idea del riscatto dell'emarginato, di chi non ancora toccato dal consumismo testimonia nel suo innocente candore le basi di un mondo nuovo; nasce così l'accento rivoluzionario che il poeta si augura scuota i grattacieli, un accento rivoluzionario in cui il lamento individuale tende ad annullarsi nella ritrovata coscienza comunitaria di quanti finora hanno sofferto un vero apartheid:*

*I cobra fischieranno agli ultimi piani,  
le ortiche faranno tremare cortili e terrazzi,  
la Borsa sarà una piramide di muschio,  
spunteranno le liane dopo i fucili  
e molto presto, molto presto, molto presto.*

*Certamente le immagini surreali rendono il dolore allucinante, e può apparire difficile riconoscere nello sfondo della metropoli, come in una proiezione cosmica, il volto di Granada dove quel dolore ha avuto origine. Ma è così; quando il poeta compiangere il povero negro e osserva che*

*sotto le somme c'è un fiume di tenero sangue*

*il compianto è il granadino che è in lui, l'emarginato, l'omosessuale. Quanto Lorca aveva notato sull'Albaicín di Granada in Impresiones y paisajes vale infatti anche per la città americana: «Passando per queste strade si osservano contrasti spaventosi di misticismo e di lussuria... C'è una tragedia di contrasti. In una strada solitaria si sente l'organo suonare dolcemente in un convento... Di fronte al convento, un uomo in camicia azzurra bestemmia maledettamente... Più lontano prostitute... vicino a loro una bambina delicata e vestita di stracci canta una canzone triste». Questa «tragedia di contrasti» finiamo per rivederla a New York, sia pure in una dimensione adatta alla metropoli: «misticismo e lussuria» diventano i termini dello scontro tra negri e società capitalistica, ove l'angoscia assume una portata oceanica, riflettendo una visione più vasta del problema degli emarginati, e nello stesso tempo l'io torchiano si atteggia a un noi universale. Granada sembra proprio «appartenga al mondo intero», come si augurava che fosse il poeta stesso<sup>43</sup>.*

*A questo punto bisogna chiedersi se Garcia Lorca, apertosi al mondo esterno da una fase strettamente individuale, sia riuscito o meno nell'intento di dar corpo all'alter ego; riscontrare quanto il sogno di riscatto da ogni emarginazione sociale in una libera affermazione della propria natura si sia concretizzato nei confronti del pensiero onnipotente della morte. E in effetti, esaminando gli scritti seguenti il Poeta en Nueva York, proprio nell'aggancio dell'io con l'esterno, non si può non riconoscere come nell'emancipazione lo scontro con ciò che è invincibile si sdrammatizzi e si realizzi un senso di redenzione propria di chi è rimasto un «puro». L'umanità intera cede le armi di fronte alla morte inevitabile che abbatte ogni sogno e così in Diván del Tamarit il poeta afferma:*

*Mi separa dai morti  
un muro di brutti sogni.*

*Ma la morte «che è marciume e nient'altro» non riguarda l'emarginato; la sua morte sarà una liberazione. E del resto nelle scene di El público (una rappresentazione teatrale, sotto certi aspetti, surrealista di Lorca) scritta probabilmente a Cuba nel 1930, e quindi proprio negli anni del primo viaggio in America, la resa di fronte alla morte già si afferma in chiave di*

*redenzione. In queste scene ritroviamo infatti l'esaltazione dell'omosessualità e la teorizzazione del libero amore visto come un continuo mutarsi in altro, in una metamorfosi che non fa paura, una metamorfosi asessuata a cui peraltro non si può sfuggire e che impone a un certo punto ugualmente l'atto sessuale indipendentemente dalla natura e dalla volontà dell'individuo.*

*Così tra due figure, l'una coperta di tralci rossi e l'altra di sonagli dorati fino a prendere l'aspetto degli stessi oggetti che le coprono, c'è uno scambio di battute su ipotetici cambiamenti della loro natura, ma alla fine la condizione è che «Se tu ti mutassi in pesce luna, io ti aprirei con un coltello, perché sono un uomo, perché non sono altro che questo, un uomo più uomo di Adamo, e voglio che tu sia anche più uomo di me».*

*Un'affermazione che, mentre rappresenta uno sviluppo in senso positivo del lorchiano concetto dell'amore come distruzione, peraltro comporta l'accettazione di quanto al termine di tante metamorfosi, e sempre indipendentemente dalla volontà dell'uomo, incombe sovrano sulla vita con uno spirito equalitario; comporta insomma l'accettazione serena della morte che è «Agonia. Solitudine dell'uomo nel sogno pieno di ascensori e treni, dove tu vai a velocità incredibili. Solitudine degli edifici, degli angoli delle strade, dove tu non apparirai mai».*

*Questo senso di resa, come si diceva, appare dominante nella fase finale della poesia di García Lorca, come si legge nella «Casida de la mano imposible» del Diván del Tamarit:*

*Voglio soltanto questa mano  
per gli olii quotidiani e il bianco lenzuolo della mia agonia.  
Voglio soltanto questa mano  
per tenere un'ala della mia morte.*

*Un senso di resa che ha il suo corrispondente nelle poesie giovanili, come nella suite «Seis canciones de anochecer», dove il poeta si sente libero nell'effondersi di luce che lo circonda, lontano da ogni pregiudizio della società, ma insieme indifferente al nemico che lo assale alle spalle:*

*E io con la sera  
alle mie spalle  
come un agnellino  
ucciso dal lupo*

*È un nemico, questo «lupo», che il poeta sente sempre dietro di sé, mentre lui assume veramente l'aspetto di un «agnellino» e con esso la coscienza di un'ingenua purezza che finisce per liberarlo da un incubo.*

*In tutto questo evidentemente confluisce anche il ritorno a Granada, che è poi un ritorno all'infanzia, un mondo e una città rimasti piccoli e candidi nel suo cuore; dopo l'esperienza newyorkese la città infatti non ha assunto dimensioni maggiori perché la metropoli non le si addice e sarebbe anzi la sua rovina. E nel soffermarsi del poeta tra i giardini malinconici riflessi negli specchi delle fontane in Diván del Tamarit si riconosce la humilde Granada:*

*Granada era una luna  
affogata tra le edere.*

*La città moresca non è diventata il centro universale di una cultura che valicasse le proprie mura affermando al di fuori e con caratteri maiuscoli il proprio nome. Il poeta ora la definisce in termini limitati: «Granada non può uscire da casa sua. Non è come le altre città che stanno sulla riva del mare o dei grandi fiumi, che viaggiano e ritornano arricchite di quel che hanno veduto: Granada, solitaria e pura, si fa piccola, recinge la sua anima straordinaria senza altra via d'uscita se non il suo alto posto naturale di stelle... Per udirla bisogna entrare nei camerini, negli angoli e ai crocicchi della città. Bisogna vivere il suo interno senza gente e la sua recintata solitudine... Bisogna diventare un pochino poveri, dimenticare il nostro nome, rinunciare a quella che si dice una personalità... C'è un vuoto di cose definitivamente compiute... Quando un poeta granadino del Seicento, don Pedro Soto de Rojas... scrive in limine a un suo libro "Paradiso chiuso per molti, giardini aperti per pochi", dà, secondo me, la più esatta definizione di Granada»<sup>44</sup>.*

*Egli in definitiva non ha più interesse a far rivivere questa città secondo i suoi progetti. In Diván del Tamarit l'amore per Granada si è cristallizzato sul desiderio violento d'inabissarsi in una visione che appare delirante al pari di quella di New York:*

*Voglio scendere nel pozzo,  
voglio salire le mura di Granada  
per guardare il cuore trafitto  
dal punteruolo oscuro delle acque.*

*Granada è diventata veramente per Garda Lorca un simbolo di morte, quasi una profezia della sua stessa fine:*

*Tutte le sere a Granada,  
tutte le sere muore un bambino.*

*Ora Federico ha dunque maturato una coscienza serena della morte; ritrovato il niño di un tempo, può abbandonarsi, con la stessa candida ingenuità di questi, allo spazio che gli si apre dinanzi. Può «perdersi» veramente e non in un buio di tormento, mà in una luce che lo affascini:*

*Come mi perdo nel cuore di qualche bambino  
mi sono perduto molte volte nel mare.  
Ignorante dell'acqua cerco  
una morte di luce che mi consumi.*

*La liberazione nel mondo dell'infanzia è finalmente compiuta, ed in essa il poeta ha colto una liberazione totale: il regreso, che è sempre stato presente nella sua ispirazione, unica possibilità per sfuggire alla morte, ha finito per rivelargli un'«alba» di vita nella morte stessa. Il niño che è in lui muore con lui e Federico si sente rassegnato, senza volontà di reagire a quanto lo travolge, sì, ma con tenerezza; è un modo intensamente poetico di facilitare la propria rovina e, al limite, di ricercare la morte.*

*La poesia che ha voluto aprirsi a molti, quella poesia che si è fatta voce di riscatto di tanti emarginati, si è arresa con serenità ad un destino equalitario, ha finito per chiudersi in sé, come accessibile a pochi. L'opera di Garda Lorca appare destinata a rimanere veramente, nonostante tutta la fama universale che potrà recare al suo autore, «Paradiso chiuso per molti, giardini aperti per pochi».*

CLAUDIO RENDINA

<sup>1</sup> J. GUILLÉN, "Prólogo" alle *Obras completas* di García Lorca, Aguillar, Madrid, 3 voll. 1986, p. XVII. Se non diversamente indicato, tutti gli scritti (nonché conferenze e interviste) di García Lorca citati sono reperibili in questa edizione.

<sup>2</sup> «Poética» in G. DIEGO, *Poesía española contemporánea (1901-34)*, Taurus, Madrid, 1962.

<sup>3</sup> F. MORALES, Intervista a García Lorca su *La Voz* del 7 aprile 1936.

- <sup>4</sup> P. MENARINI, «Studio critico», in *Poesie inedite (1917-1925)*, Garzanti, Milano 1988, p. 243.
- <sup>5</sup> *Imaginación, inspiración, evasión*, conferenza tenuta da García Lorca per l'inaugurazione dell'anno accademico 1928/29 all'Ateneo di Granada.
- <sup>6</sup> J. BERGAMÍN, «Prólogo» a *Poeta en Nueva York*, Séneca, México, 1940, p. 17.
- <sup>7</sup> «Poética» in G. DIEGO, *op. cit.*
- <sup>8</sup> Lettera a J. Guillén del gennaio 1927.
- <sup>9</sup> P. MENARINI, «Poeta en Nueva York» di F.G.L. *Lettura critica*, La Nuova Italia, Firenze, 1975, pp. 38-39. Riguardo ai termini musicali andalusi e gitani, segnalo innanzitutto che il *cante jondo* vale per «canto profondo» a significare l'intensità della musica flamenca, anche se va precisato che Lorca distingueva il *cante jondo* quale vero antico canto gitano, ovvero derivante dai primitivi sistemi musicali indù, privo di effetti sentimentali, dal *cante flamenco*, degenerazione del primo e che risaliva solo al Settecento. Al *cante jondo* faceva risalire una serie «di canzoni andaluse il cui tipo genuino e perfetto è la *siguriya gitana*» anticamente chiamata *playera*, «dalle quali derivano altre canzoni ancor vive nella tradizione popolare, come *polos*, *martinetes*, *carceleras* e *soleares*». La *solear*, detta anche *soleá*, in ogni caso riduzione dialettale di *soledad*, è un canto particolarmente tragico. Secondo Lorca «le *coplas* chiamate *malagueñas*, *granadinas*, *rondenas* e *peteneras* non possono considerarsi altro che una conseguenza delle gitane, ma sia per l'architettura sia per il ritmo differiscono da quelle e sono più tipicamente flamenche». La *malagueña* è un canto di media intensità; la *petenera* è un'interpretazione della *malagueña* dovuta ad una famosa ballerina, Paterna, dalla quale prese il nome. Altro ballo andaluso è lo *zorongo*; mentre il *jaleo* è il battere delle palme che dà il ritmo del ballo.
- <sup>10</sup> D. DEVOTO, «Notas sobre el elemento tradicional en la obra de G.L.», in *Filología*, Buenos Aires, II, n. 3, 1950, e ora in F.G.L., a cura di I.M.GIL, Taurus, Madrid, pp. 38 e 47.
- <sup>11</sup> Lettera a Jorge Guillén del 2 marzo 1926. Così definitiva Federico il *Romancero gitano* in un'intervista su *La Gaceta Literaria* del 15 gennaio 1931: «Non è gitano, se non in qualche pezzo, al principio. Nella sua essenza è un *retablo* [scena di teatro] andaluso in cui il gitano funge da ritornello. Riunisco tutti gli elementi poetici locali e metto loro l'etichetta più facilmente visibile. *Romances* di vari personaggi apparenti che si riducono ad un solo personaggio essenziale: Granada»
- <sup>12</sup> D. DEVOTO, *op. cit.*, p. 71
- <sup>13</sup> *Diván* è parola araba che significa «riunione» e definiva, presso gli orientali, il Consiglio di Stato; ma intorno al IX secolo passò a significare anche «canzoniere»; Quanto al Tamarit, era una *huerta* dei García nei dintorni di Granada, proprietà dello zio di Federico, Francisco. La *gacela* era un componimento arabo amoroso di tipo anacreontico, la *casida* una breve composizione di carattere sentimentale. Ambedue venivano accompagnate da una musica e cantate caratteristicamente la notte, evocazioni fortemente emotive del mondo moresco.
- <sup>14</sup> D. DEVOTO, *op. cit.*, p. 72.
- <sup>15</sup> *El cante jondo (primitivo canto andaluz)*, conferenza tenuta dal poeta il 19 febbraio 1922 al Centro Artistico y Literario de Granada.
- <sup>16</sup> *La imagen poética de Don Luis de Góngora*, conferenza tenuta da García Lorca all'Ateneo di Granada il 13 febbraio 1926.
- <sup>17</sup> O. MACRÌ, introduzione a *Canti gitani e andalusi*, Guanda, Parma, 1950, p. 11.
- <sup>18</sup> *El cante jondo (Primitivo canto andaluz)*, cit.
- <sup>19</sup> *Imaginación, inspiración, evasión*, cit.
- <sup>20</sup> Lettera a Sebastián Gasch del maggio 1927.

- <sup>21</sup> Lettera a Jorge Zalamea dell'autunno del 1928.
- <sup>22</sup> P. MENARINI, «Poeta en Nueva York» di F.G.L. *Lettura critica*, cit., p. 40.
- <sup>23</sup> Frammento di una lettera a Sebastian Gasch della primavera del 1927.
- <sup>24</sup> M. DURAN, «G.L. poeta entre dos mundos», in *Asomante*, San Juan de Puerto Rico, XVIII, 1962, e ora in *F.G.L.* a cura di I.M.GIL, *op. cit.*, p. 195.
- <sup>25</sup> Lettera a Sebastián Gasch dell'agosto-settembre 1928.
- <sup>26</sup> *Las nanas infantiles*, conferenza tenuta dal poeta a La Habana di Cuba nell'aprile 1930.
- <sup>27</sup> *Un poeta en Nueva York*, conferenza tenuta da García Lorca il 16 marzo 1932 alla Residencia de Señoritas de Madrid per illustrare il suo *Poeta en Nueva York*.
- <sup>28</sup> «Estampa de G.L.» di R.GIL BENUMEYA, pubblicata in *La Gaceta Literaria* di Madrid del 15 gennaio 1931.
- <sup>29</sup> «Diálogos de un caricaturista salvaje», intervista di L. BAGARÍA pubblicata in *El Sol* di Madrid il 10 giugno 1936.
- <sup>30</sup> *Imaginación, inspiración, evasión*, cit.
- <sup>31</sup> *Teoría y juego del duende*, conferenza tenuta a La Habana di Cuba dal poeta nel marzo 1930. Interessante per le caratteristiche di una poetica del *duende* la distinzione che García Lorca fa nella conferenza tra angelo, musa e demone: «L'angelo guida e dispensa, come San Raffaele, difende e preserva come San Michele, provvede come San Gabriele. L'angelo abbaglia, ma vola sulla testa dell'uomo, sta al di sopra, diffonde la sua grazia, e l'uomo, senza alcuno sforzo, realizza la sua opera o la sua inclinazione o la sua danza... La musa detta e, in alcuni casi, ispira... I poeti di musa odono voci e non sanno dove, ma sono della musa che li ispira... Angelo e musa vengono di fuori; l'angelo dà luci e la musa dà forme... Invece il demone bisogna svegliarlo nelle ultime stanze del sangue».
- <sup>32</sup> «La vida de G.L., poeta», intervista di j. LUNA pubblicata in *Critica* di Buenos Aires del 10 marzo 1934.
- <sup>33</sup> «Un reportaje. El poeta que ha estilizado los romances de plazuela», pubblicato senza firma in *El Debate* di Madrid del 1 ottobre 1933.
- <sup>34</sup> G. RAMOS-GIL, *Claves líricas de G.L.*, Madrid, 1964, p. 35.
- <sup>35</sup> V. ALEIXANDRE, «Federico», in *Hora de España*, Valencia, 1937.
- <sup>36</sup> I. GIBSON, *La morte di F.G.L. e la repressione nazionalista di Granada del 1936*, Feltrinelli, Milano, 1973.
- <sup>37</sup> L'episodio relativo a questo «fiasco» di *El maleficio* si può leggere in J.L. CANO, G.L. *Biografía ilustrada*, Barcelona, 1962 (ed. ital. G.L., Nuova Accademia, Milano, 1965, pp. 45-46).
- <sup>38</sup> J. L. SCHONBERG, *F.G.L. L'homme-L'oeuvre*, Paris, 1956.
- <sup>39</sup> «Estampa de G.L.» di R. GIL BENUMEYA, cit.
- <sup>40</sup> *Un poeta en Nueva York*, conferenza cit.
- <sup>41</sup> *Ibidem*
- <sup>42</sup> *Ibidem*
- <sup>43</sup> Presentando la rivista Gallo nel salone principale della «Venta de Eritaña» il 9 marzo 1928 García Lorca osservava: «Granada va amata, ma con in mente l'Europa. Solo così potremo scoprire i nostri più occulti e splendidi tesori. Una rivista di Granada per il mondo fuori Granada, una rivista che ascolti quel che accade altrove, per poter meglio capire quel che accade qui; rivista vivace e viva,

antilocale e antiprovinciale, che appartenga al mondo intero come Granada». (*El Defensor de Granada*, 9 marzo 1928).

<sup>44</sup> *Granada (Paraíso cerrado para muchos)* è una prosa pubblicata la prima volta in *Homenaje al poeta G.L.*, Valencia-Barcelona 1937 e dovrebbe risalire agli ultimi anni della vita del poeta, come conferma un riferimento a Soto de Rojas fatto da García Lorca in un'intervista rilasciata a J.S. SERNA («Charla amable con F.G.L.») per l'*Heraldo de Madrid* dell'11 luglio 1933.

# Nota al testo

Questa edizione delle poesie di Federico García Lorca raccoglie in ordine cronologico tutte le opere pubblicate dal poeta e quelle postume, nonché i numerosi scritti in versi apparsi fino ad oggi in diverse edizioni critiche alle quali si fa riferimento nella nota bibliografica. Al testo di queste ci si è attenuti per la traduzione, tenendo anche conto dell'edizione Aguilar delle *Obras completas*. Si è voluto però, fin dove possibile, dare un assetto più organico alla massa dei *poemas sueltos*, estrapolando tutte le *Suites*, i *Sonetos* e le *Odas*, disposte cronologicamente come raccolte a sé stanti in base alla data di composizione, nonché le tredici *coplas* che figuravano nel manoscritto del *Poema del Cante jondo*, per inserirle come «appendice» a quest'opera, e quattro testi newyorkesi («Tierra y luna», «Omega», «Luna y panorama de los insectos» e «Habla la Virgen Santísima») in aggiunta a «Crucifixión» e «Pequeño poema infinito» come «appendice» di *Poeta en Nueva York*, secondo quanto si augurava Piero Menarini in un suo importantissimo studio critico del 1975. Si è provveduto anche ad inserire in un'unica sezione sotto il titolo di *Canciones* (1921-1925) le due raccolte pubblicate dal poeta nel 1927 (*Canciones*) e nel 1936 (*Primeras canciones*). Per l'ordine cronologico fa testo la data finale di composizione dell'opera, ovvero la poesia che risulta scritta per ultima. Le datazioni risalgono alle indicazioni autografe di García Lorca e, in loro mancanza, a quelle ipotizzate nelle varie edizioni critiche, segnalate nel testo italiano.

*Libro de poemas*

Poesie

1918/1920

*A mi hermano Paquito*

A mio fratello Paquito

# *Palabras de justificación*

*Ofrezco en este libro, todo ardor juvenil y tortura, y ambición sin medida, la imagen exacta de mis días de adolescencia y juventud, esos días que enlazan el instante de hoy con mi misma infancia reciente.*

*En estas páginas desordenadas va el reflejo fiel de mi corazón y de mi espíritu, teñido del matiz que le prestara, al poseerlo, la vida palpitante en torno recién nacida para mi mirada.*

*Se hermana el nacimiento de cada una de estas poesías que tienes en tus manos, lector, al propio nacer de un brote nuevo del árbol músico de mi vida en flor. Ruindad fuera el menospreciar esta obra que tan enlazada está a mi propia vida.*

*Sobre su incorrección, sobre su limitación segura, tendrá este libro la virtud, entre otras muchas que yo advierto, de recordarme en todo instante mi infancia apasionada correteando desnuda por las praderas de una vega sobre un fondo de serranía.*

## Parole di giustificazione

*In questo libro (tutto ardore giovanile e tormento e ambizione senza misura) offro l'esatta immagine dei miei giorni di adolescenza e gioventù, quei giorni che collegano Vistante di adesso con la mia stessa infanzia recente.*

*In queste pagine disordinate c'è il riflesso fedele del mio cuore e del mio spirito, imbevuto dei colori che gli fornì, possedendoli, la vita palpitante intorno, appena nata per il mio sguardo.*

*La nascita di ognuna di queste poesie che hai tra le mani, o lettore, si concilia con lo spontaneo sorgere di un nuovo germoglio dell'albero musicale della mia vita in fiore. Sarebbe una sciagura disprezzare quest'opera che è così unita alla mia stessa vita.*

*Riguardo ai suoi errori e ai suoi chiari limiti, questo libro avrà la virtù, tra molte altre che io avverto, di ricordarmi in ogni istante la mia infanzia appassionata scorrazzante nuda per le praterie di una pianura sullo sfondo di una montagna.*

# Veleta

Viento del Sur,  
moreno, ardiente,  
llegas sobre mi carne,  
trayéndome semilla  
de brillantes  
miradas, empapado  
de azahares.

Pones roja la luna  
y sollozantes  
los álamos cautivos, pero vienes  
¡demasiado tarde!  
¡Ya he enrollado la noche de mi cuento  
en el estante!

Sin ningún viento  
¡hazme caso!,  
gira, corazón;  
gira, corazón.

Aire del Norte,  
¡oso blanco del viento!  
Llegas sobre mi carne  
tembloroso de auroras  
boreales,  
con tu capa de espectros  
capitanes,  
y riyéndote a gritos  
del Dante.  
¡Oh pulidor de estrellas!  
Pero vienes  
demasiado tarde.

Mi almarío está musgoso  
y he perdido la llave.

Sin ningún viento,  
¡hazme caso!,  
gira, corazón;  
gira, corazón.

Brisas, gnomos y vientos  
de ninguna parte.  
Mosquitos de la rosa  
de pétalos pirámides.  
Alisios destilados  
entre los rudos árboles,  
flautas en la tormenta,  
¡dejadme!  
Tiene recias cadenas  
mi recuerdo,  
y está cautiva el ave  
que dibuja con trinos  
la tarde.

Las cosas que se van no vuelven nunca,  
todo el mundo lo sabe,  
y entre el claro gentío de los vientos  
es inútil quejarse.  
¿Verdad, chopo, maestro de la brisa?  
¡Es inútil quejarse!

Sin ningún viento,  
¡hazme caso!,  
gira, corazón;  
gira, corazón.

Fuente Vaqueros (Granada), julio de 1920

# Banderuola

Vento del Sud,  
ardente e bruno,  
passa sulla mia carne  
portando semi  
di fulgenti sguardi  
tra profumi  
di fior d'arancio.

La luna si fa rossa  
e singhiozzano  
prigionieri i gattici,  
ma troppo tardi vieni!  
Già ho chiuso nella scansia  
la notte della mia storia.

Senza alcun vento,  
dammi ascolto!  
gira, cuore;  
gira, cuore.

Vento del nord,  
orso bianco del vento!  
Passa sulla mia carne  
tremante d'aurore  
boreali,  
con il tuo codazzo di spettri  
capitani,  
ridendotela  
di Dante.  
Oh come rendi le stelle pure!  
Ma troppo tardi  
vieni.

L'armadio è coperto di muschio  
ed ho perso la chiave.

Senza alcun vento,  
dammi ascolto!  
gira, cuore;  
gira, cuore.

Brezze, gnomi e venti  
di nessuna parte.  
Moschini della rosa  
dai petali a piramide.  
Alisei svezzi  
tra gli alberi rudi,  
flauti nella tormenta,  
lasciatemi!  
Pesanti catene  
trascina il mio ricordo  
e non è libero l'uccello  
che disegna trilli  
nella sera.

Le cose che se ne vanno non tornano più,  
tutti lo sanno,  
e fra l'illustre massa dei venti  
a nulla serve lamentarsi.  
Vero, pioppo, maestro di brezza?  
A nulla serve lamentarsi!

Senza alcun vento,  
dammi ascolto!  
gira, cuore;  
gira, cuore.

Fuente Vaqueros (Granada), luglio 1920