

LA MORTE E IL SILENZIO DI DIO IN FEDERICO GARCÍA LORCA

di *Maria Cristina Assumma*

Quello della morte si configura in Lorca come un macrotema dotato di un'ampia articolazione in temi satellitari: la forza dissolvente del tempo, l'invito al *carpe diem*, la speranza di possibili forme di un'escatologia dell'immanenza (la forza rigeneratrice della materia, la procreazione, il ritorno all'infanzia) e di una futura trascendenza della condizione umana.

La forza pervasiva di questi temi ci induce a prendere in esame l'intero *corpus* lorchiano, che esploriamo sulla scorta di percorsi diacronici interni a ogni singolo nucleo tematico della lorchiana «costellazione della morte».

1. *La morte contro la vita*

Il senso tragico della vita, dal momento che nascere è cominciare a morire, urge in Lorca fin dalle prove giovanili, ove la densità problematica dell'opera della maturità è tutta anticipata. La vita è una «senda sombría» ove

Los hombres caminamos
Hasta que tropezamos
Con la muerte.
(*Tema con variaciones pero sin solución*)¹

In *Cruz (PCJ)*, il «punto final del camino» è rappresentato dalla croce, che «Se mira en la acequia. / (Puntos suspensivos.)»: l'acqua nella quale essa si riflette ha una funzione ausiliare se la si interpreta, sulla scorta di Jaroslav M. Flys (1955, pp. 205-6), come immagine dello scorrere del tempo, oppure una funzione accrescitiva se la si interpreta, sulla scorta di Gustavo Correa (1970, pp. 23-4), come ulteriore indice di morte data la sua stagnazione nell'*acequia*, sicché la morte/croce si sdoppia nella morte/acqua. I punti sospensivi possono significare, parallelamente alla luna della *Canción de la madre del Amargo* alla quale pure si associa la croce, «una speranza di vita futura [...], che rimane tuttavia a livello di illusione o comunque di incertezza [...]» (Profeti, 1977, p. 304); ma, all'opposto, possono essere interpretati, secondo il suggerimento di Arturo Berenguer Carisomo (1969, p. 80) e di Christian de Paepe (García Lorca, 1986, p. 262, nota 5), come il moltiplicarsi, nel riflesso acquatico, dell'immagine della morte (la croce-punto).

Come illustra la metafora del cammino, la morte non è sentita come forza esterna e *finis vitae*, ma come potenza che cresce gradualmente dentro di noi, iscritta in noi come destinazione. Essa, «dominadora», si insinua in ogni cosa («[...] todo se pre-

senta con un mismo aspecto: la muerte... [...] la naturaleza tiene leyes de muerte»² e tutto comprende («¿Cuántos hijos tiene la Muerte? / Todos están en mi pecho!», *Otro sueño*, LP). Nel dramma inconcluso *Diego Corrientes*, il protagonista «Acaba viendo a la muerte mezclada íntimamente con la vida y a sentirse mitad vivo, mitad muerto». E così in [*A las Poesías completas de Antonio Machado (1917)*] (PS):

Ver la vida y la muerte,
Las síntesis del mundo,
Que en espacios profundos
Se miran y se abrazan.

Nella bocca rossa e assetata dell'io che dialoga con i bambini nella *Balada de la placeta* (LP) già avanza «El sabor de los huesos / de mi gran calavera», immagine che risuona nella *Gacela de la huida* (DT): «Porque las rosas buscan en la frente / un duro paisaje de hueso / [...]». Sullo stesso piano si colloca l'affermazione del soggetto poetico in *Huerto de marzo* (C): «¡Desde marzo, cómo veo / la frente blanca de enero!». Di particolare efficacia è, in *Nocturno esquemático* (C), l'immagine della scala che «llega a la luna», che esprime la tensione della vita verso la morte, meta di tutto il creato.

Supremo complice della «caminata horrible» in direzione della morte, il vampiro Cronos, con il suo «angustioso desfile de las horas penosas», divora gli uomini, la cui vita è una «atroz cabalgata del Hoy e del Ayer» (*Tardes estivales*, PoI). La progressiva dipartita dei giorni, che perdono la pelle come i serpenti (*Tío-vivo*, C), opera la sottrazione di quote dell'essere:

Ayer es lo marchito.
[...]
Anteayer
Es lo muerto.
[...]
No podemos
Arrancar un suspiro
De lo viejo.
(*El presentimiento*, LP)

Cada día que pasa
obscorece
nuestro palimpsesto.
(*Camino*)³

Yo era.
Yo fui.
Pero no soy.
(*Lunes, miércoles y viernes*, C)

Tropezando con mi rostro distinto cada día.
(*Vuelta de paseo*, PNY)⁴

La vita è un crepuscolo privo di aurora dal momento che nel passato, cimitero di ore, è destinato a sprofondare il futuro (*Balada*, PoI) attraverso i ponti dell'oggi (*Canción con movimiento*, C). Le ore morte e quelle appena nate sono, così, uguali, entrambe associate, non casualmente, a «lirios negros»:

Los lirios negros
de las horas muertas,
los lirios negros
de las horas niñas.
¡Todo igual!
[...]
Hay una hora tan sólo.
¡Una hora tan sólo!
¡La hora fría!
(*[Entré en la selva]*, S)

Altrove:

El viajante del tiempo
trae el herbario de los sueños.
[...]
Y, ¿cuántos siglos han pasado?
Una hora sola tiene mi herbario.
(*[El viajante del tiempo]*, S)

E se nel *Libro de Poemas* già era stato detto:

Yo no tengo camino.
Las rosas del fin serán
Como las del principio.
En niebla se convierte
La carne y el rocío.
(*Sueño*)

nel *Romance de la Guardia civil española* (RG) «Los relojes se pararon» nel momento fatale del saccheggio della città dei gitani; e nella *Cogida y la muerte* (Ll) il tempo è immobilizzato nell'istante mortale:

lo que cronológicamente habría de venir después de la cogida (la agonía del torero entre sudores fríos, la asistencia médica en la enfermería de la plaza, la herida gangrenada, el amontonamiento del gentío interesado por la suerte de Ignacio) pierde su carácter secuencial para confluír en esas «terribles cinco de la tarde» (López Castellón, 1981, p. 148).

I percorsi labirintici della vita tracciati dal tempo sono di fatto unidirezionali poiché avanzano verso un'unica, inevitabile meta: la dissoluzione, che vanifica l'impulso vitale suscitato dal desiderio, dal sentimento e dalla prospettiva del domani:

Los laberintos
que crea el tiempo,
se desvanecen.
(Sólo queda
el desierto.)
El corazón,
fuente del deseo,
se desvanece.
(Sólo queda

el desierto.)
 La ilusión de la aurora
 y los besos,
 se desvanecen.
 Sólo queda el desierto.
 Un ondulado
 desierto.
 (*Y después, PCJ*)

Equivalente a quella del deserto è l'immagine del vuoto:

Para ver que todo se ha ido
 ¡Amor inexpugnable, amor huido!
 No, no me des tu hueco,
 ¡que ya va por el aire el mío!
 Para ver que todo se ha ido.
 (*Nocturno del hueco, TyL*)

Perché affannarsi se il tempo «aplastante» limita con i suoi orizzonti invernali, se riduce ogni cosa in polvere, lasciando come impronta soltanto «hogares vacíos»; se nell'incessante sfilare delle albe e dei tramonti le culle si svuotano, le rose marciscono, i seni eretti si consumano, i fuochi si spengono, le risate sfumano: «Qué tristeza de fuerzas gastadas! / ¡Qué tristeza! ¡Qué desilusión!» (*Elegía, PoIJ*). E così in *Casielegía (S)*:

Tanta prisa.
 ¿Para qué?
 Para tomar la barca
 que va a ninguna parte.

Il senso dell'inutilità di ogni progetto esistenziale si particolarizza in *Lamentación de la muerte (PCJ)*, ove è il ritornello che si incarica di una funzione universalizzatrice:

Quise llegar adonde
 llegaron los buenos,
 ¡Y he llegado, Dios mío!...
 Pero luego,
 un velón y una manta
 en el suelo.
 [...]
*Sobre el cielo negro,
 culebrinas amarillas.*

Più complessa è la formulazione di questo messaggio in *Muerte (TyL)*; alla difficoltà della costruzione dell'essere, causata da un io multiplo che nella metamorfosi cerca la definizione di sé, corrisponde la facilità della decostruzione della morte:

Qué esfuerzo,
 qué esfuerzo del caballo
 por ser perro,
 qué esfuerzo del perro por ser golondrina,

qué esfuerzo de la golondrina por ser abeja,
 qué esfuerzo de la abeja por ser caballo.
 [...]
 pero el arco de yeso,
 ¡qué grande, qué invisible, qué diminuto!
 sin esfuerzo.

Detto in altri termini:

[...] He visto que las cosas
 cuando buscan su pulso encuentran su vacío.
 [*1910 (Intermedio)*] (PNY)

e ancora in forma personalizzata:

Yo sé que mi perfil será tranquilo
 en el norte de un cielo sin reflejo:
 [...]
 donde se quiebre el pulso de mi estilo.
 (*Soneto, So*)

Al centro di *A Irene García (criada)* (C), l'invito al *carpe diem* disvela la percezione dolorosa del fluire del tempo, metaforizzato dallo scorrere dell'acqua e inequivocabilmente veicolato dal consueto *ayeo*:

En el soto,
 los alamillos bailan
 uno con otro.
 Y el arbolé,
 con sus cuatro hojitas
 baila también.
 ¡Irene!
 Luego vendrán las lluvias
 y las nieves.
 Baila sobre lo verde.
 Sobre lo verde verde,
 que te acompaño yo.
 ¡Ay cómo corre el agua!
 ¡Ay mi corazón!
 En el soto,
 los alamillos bailan
 uno con otro.
 Y el arbolé,
 con sus cuatro hojitas
 baila también.

Oppure:

Que lo que no me des y no te pida
 será para la muerte, que no deja
 ni sombra por la carne estremecida.
 (*El poeta dice la verdad, So*)

L'invito a godere dell'istante si riflette specularmente nella condanna de «esa horrible cosa que se llama "matar el tiempo"»⁵ e nel biasimo dell'attesa che, sfida perdente contro il tempo, è destinata a generare il rimpianto delle possibilità perdute. Questo tema, che trova un'anticipazione nel *Libro de poemas* ove il soggetto poetico dichiara la sua «nostalgia terrible de una vida perdida», la «tristeza resignada de cosa irrealizable» (*Lluvia*), è compiutamente sviluppato nelle *Suites*, in *Así que pasen cinco años* e in *Doña Rosita la soltera*, la cui attesa di venticinque anni le impedisce l'unica forma di vita, consistente nel «fluir con el tiempo, seguirlo en su carrera, fundirse totalmente con el minuto que pasa y no vuelve...» (Berenguer Carisomo, 1969, p. 149).

2. La vita contro la morte. Per un'escatologia dell'immanenza

2.1. La vicenda dell'Amargo e l'«eterno ritorno»

Come suggerisce Rafael Martínez Nadal (1974, p. 63), Lorca percepisce il mondo *sub specie mortalitatis* o, per dirla con Pedro Salinas (1961, p. 371), sente la vita per via della morte. Ed ecco che:

El destino de casi todos los personajes que [...] pone en pie, así en sus romances como en sus tragedias, es la muerte. Los pone en un camino que no tiene más desembocadura posible que el morir (ivi, p. 369).

Basti pensare ai cento innamorati del *Gráfico de la Petenera* (PCJ), al *jinete* che si dirige a Cordova (*Canción de jinete*, C) e al gitano del *Romance sonámbulo* (RG) che, con il loro appuntamento ineludibile con la morte, sono figure emblematiche del destino umano, al quale l'Amargo dimostra di consegnarsi con serena rassegnazione, diversamente dalla maggior parte dei protagonisti lorchiani⁶. Inizialmente, nel *Diálogo del Amargo* (PCJ), egli tenta di sottrarsi all'invito che gli rivolge il *jinete*/morte a montare sul cavallo esibendo le sue risorse vitali (*Jinete* «¿Por qué no monta en la grupa?»). Amargo «Porque no me duelen los pies»). Rifiuta, inoltre, gli oggetti da questi ostentati come strumenti del suo potere: i coltelli. Non si tratta di coltelli comuni, per tagliare il pane, bensì di coltelli d'oro e d'argento, denotazioni queste che sembrano alludere, secondo un procedimento sineddochico tutt'altro che isolato nella poesia lorchiana, al sole e alla luna⁷. Agenti, con il loro continuo avvicinarsi, del fluire del tempo, i due astri sopprimono la vita come coltelli⁸. Nel rifiutarli, l'Amargo – che come Antoñito el Camborio si trova «en la mitad del camino» con un orologio che «suena oscuramente en el bolsillo a cada paso» – esprime, quindi, il tentativo di opporsi al tempo, inarrestabile nastro trasportatore. Ma la sua opposizione si stempera nell'esitazione (*Jinete* «¡Qué hermoso cuchillo!»). Amargo «¿Vale mucho?») per poi annullarsi nel cedimento che lo vede vittima, infine, di un «cuchillo de oro»: si è compiuto il destino universale, al cui cospetto la volontà umana, impotente, può solo arretrare.

Ed ecco che nel *Romance del emplazado* (RG), avvisato della fine del suo tempo da una premonizione sovranaturale, l'Amargo non si ribella: si sdraia avvolto nel sudario, chiude gli occhi e attende. Probabilmente, in base alle prescrizioni del *nuncius mortis*, incrocia le braccia non prima di avere richiesto ceri e campane e di aver dipinto una croce sulla porta con l'iscrizione del suo nome, che ne perpetuerà

il ricordo. L'«Emplazado» non si sottrae, cioè, a una serie di gesti rituali atti a scandire l'ultimo passaggio della sua vita, tra i quali il volgersi verso il muro («[...] fija-ba sobre el muro / su soledad sin descanso»), posizione che ricorda quella assunta dagli ebrei in fin di vita secondo le descrizioni contenute nell'Antico Testamento. La sua è, insomma, una morte annunciata ed «equilibrata», nonché provvista di una dimensione collettiva: richiama, infatti, il vicinato che, lungi dal considerarla un tabù, giunge per parteciparvi («Hombres bajaban la calle / para ver al emplazado [...]»). In questa familiarità con la morte propria e altrui se ne scorge l'accettazione in quanto legge di natura e destino collettivo. Un'accettazione rinfrancata dalla prospettiva della rigenerazione della vita oltre la morte simboleggiata dalla luna, approdo dell'Amargo nella *Canción de la madre del Amargo* (PCF). Qui, la croce e il lenzuolo sono chiari elementi di parentela con Cristo. La madre è parimenti assimilabile alla Vergine: il suo dolore, visibile in forma concentrata nel succo amaro di limone contenuto, a mo' di calice, nella brocca d'ottone, è riscattato dall'ascensione alla vita ultraterrena dell'Amargo, che «está en la luna»⁹. La comunanza della madre dell'Amargo con la *Mater Dolorosa* è resa esplicita dalla sua serena rassegnazione, che si evidenzia nell'esortazione rivolta alle donne a non piangere la morte di suo figlio:

La cruz. No llorad ninguna.
El Amargo está en la luna.

Così, nella scena della Passione secondo Giovanni (19, 25-27), della Vergine e delle donne che l'accompagnano, Maria di Clèofa e Maria Maddalena, non è rappresentato il pianto, ma il silenzioso assistere alla crocefissione di Cristo. Nel Vangelo secondo Luca (23, 27-29), è narrato il rifiuto da parte di Cristo del pianto delle donne durante l'ascesa al Calvario: «Lo seguiva una gran moltitudine di popolo e di donne che si battevano il petto e piangevano per lui. Gesù allora si voltò verso di loro e disse: "Figlie di Gerusalemme, non piangete per me, piangete piuttosto per voi stesse e per i vostri figli"», intendendo con queste parole che il cordoglio deve essere diretto alla vera morte, che non è quella fisica, ma quella morale a causa dal peccato. Nella prospettiva della concezione cristiana della morte, non come annientamento, irreversibile «mai più», ma come desiderabile soglia della vita eterna in virtù della salvezza dell'uomo operata dal sacrificio di Cristo, il lamento funebre è interdetto in quanto indice di mancanza di fede nel gesto redentore. Interpretando la morte come un sonno seguito dal risveglio, san Paolo esorta i Tessalonicesi a non affliggersi per i loro morti:

Non vogliamo lasciarvi nell'ignoranza, o fratelli, riguardo a quelli che dormono, affinché voi non siate afflitti come gli altri che non hanno speranza. Se infatti crediamo che Gesù è morto ed è resuscitato, così Dio riunirà con lui anche quanti si sono addormentati in Gesù (1Ts, 4, 13).

La polemica cristiana contro il lamento funebre – di cui si fa portavoce Giovanni Crisostomo nel *De consolatione mortis* riprendendo i termini della questione da san Paolo – influenza anche la legislazione civile medievale, come nel caso delle *Siete Partidas* attribuite ad Alfonso X el Sabio, in cui sono previste pene spirituali per coloro che si abbandonano al costume della lamentazione a causa della sua inadeguatezza rispetto all'ideologia cristiana della morte (*Partida* 1, Título IV, ley XCIX). Ma la figu-

ra esemplare del cordoglio cristiano, che meglio di ogni canone ecclesiatco o legge civile ha potuto plasmare il costume dei fedeli, è proprio quella di Maria nella scena della Passione, espressione di un dolore intimo e muto secondo la rappresentazione giovannea, seppure occasionalmente soggetto a compromessi con i modi della lamentazione pagana nell'ambito, ad esempio, dei *Planctus Mariae* medievali e delle passioni popolari.

Dunque, la madre dell'Amargo, che nella prospettiva della resurrezione esorta serenamente le donne a non lamentare la morte di suo figlio, appare chiaramente esemplata sul modello del cordoglio mariano¹⁰.

È ora interessante notare che l'elevazione dell'Amargo non è rappresentata da un simbolo solare – come universalmente riscontrato nei fenomeni di innalzamento e verticalizzazione secondo la ricognizione di Gilbert Durand¹¹ – bensì da un simbolo notturno, la luna, generalmente portatrice di un significato nefasto, associata com'è alla morte¹². Ma del simbolismo lunare si ravvisa in questo contesto un avvaloramento positivo, autorizzato dalla sua polivalenza semantica dal momento che in molti sistemi mitologici è sì significativo di morte, ma di una morte intesa come rigenerazione e qui, per estensione, come soglia escatologica. La ciclicità della luna rappresenta infatti il divenire, la rinascita dopo la morte che è, dunque, una morte non definitiva¹³. In quanto principio di nuova vita, la luna è assunta come simbolo della fecondità vegetale, animale e umana, identificandosi con la Madre Terra e, per effetto di processi sincretistici, con la Vergine Maria, nella quale la madre dell'Amargo si sdoppia¹⁴. Sicché, se la morte genera un'altra vita sotto il segno fecondo della luna, nel viaggio immortale dell'Amargo nell'astro notturno è ravvisabile un ritorno alla madre (nella poesia giovanile *Oración, PolI*, il soggetto poetico, che vuole essere crepuscolo ma anche aurora, spera di incontrare nella morte una Madre, principio di vita, e nutrirsi al suo seno azzurro con latte «de rocío de lluvia inmortal»).

Dunque, così come nel rito, non a caso primaverile, della Pasqua la Passione di Cristo, oltre a garantire sul piano religioso la salvezza ultraterrena, ha la funzione di propiziare la fertilità simboleggiando il ciclo riproduttivo vegetale, animale e umano, nella vicenda della morte e resurrezione dell'Amargo-Cristo presieduta dal simbolismo lunare si rappresenta la rigenerazione della natura¹⁵. Si compie, così, l'associazione simbolica tra il piano della trascendenza (la continuità oltremondana della vita) e il piano dell'immanenza (la continuità intramondana della vita) sullo sfondo di un solido sapere mitologico, retaggio della cultura agraria che il poeta più volte riconosce come base della sua formazione¹⁶.

Al centro della *Canción de la madre del Amargo (PCJ)*, il tema dell'eterno ritorno, che annulla il tempo rendendolo reversibile, è largamente anticipato nel *Libro de poemas*:

Que al fin, la mariposa,
Volará en la corriente
De las horas
Mientras nace en mi tronco
La rosa.
(Consulta)

Rivolto agli «Arboles», il soggetto poetico si interroga: «¿Conocerán vuestras raíces toscas / Mí corazón en tierra?». E così in *¡Cigarra!*:

Y mi sangre sobre el campo
 Sea rosado y dulce limo
 Donde claven sus azadas
 Los cansados campesinos

e nella *Canción primaveral*:

¡Abril divino, que vienes
 Cargado de sol y esencias
 Llena con nidos de oro
 Las floridas calaveras!

Ma già si insinua la consapevolezza dell'illusorietà di un'aspettativa invitata a rassegnarsi:

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!
 (*Veleta*)

Al «Chopo muerto», che il boscaiolo pensa debba «volver a nacer», il poeta scrive invece un'elegia che, valida anche per se stesso, trova giustificazione nel fatto che

No tornará la primavera
 De tu vida,
 Ni verás la sementera
 Florecida.
 Serás nidial de ranas
 Y de hormigas.

E se in [*Agua, ¿dónde vas?*] (C) l'accettazione della morte, che si scorge nello scorrere ridente del fiume verso il mare, è legata alla prospettiva di una *ida y vuelta* («Mar, ¿adónde vas? / Río arriba voy buscando / fuente donde descansar»), una nota cupa, di sfiducia, è introdotta ancora una volta dal pioppo che, alla domanda «Chopo, y tú ¿qué harás?», risponde: «No quiero decirte nada. / Yo... ¡temblar!». Il desiderio dell'eterno ritorno è tuttavia tenace, come dimostra la sua reiterata occorrenza che lo vede espandersi al *Diván del Tamarit*: se nella *Gacela de la huida* viene detto che «las manos del hombre no tienen más sentido / que imitar a las raíces bajo tierra», nella *Casida de la mujer tendida* i morti aspettano sotto le rose tiepide del letto, laboratorio della vita, il turno della loro rinascita:

[...]
 bajo las rosas tibias de la cama
 los muertos gimen esperando turno.

Nella *Gacela de la muerte oscura* il soggetto poetico afferma:

Quiero dormir un rato,
 un rato, un minuto, un siglo,
 pero que todos sepan que no he muerto
 que hay un establo de oro en mis labios
 que soy el pequeño amigo del viento del Oeste
 que soy la sombra inmensa de mis lágrimas.
 [...]

 porque quiero vivir con aquel niño oscuro
 que quería cortarse el corazón en alta mar.

Qui, il «viento del Oeste» indica la rigenerazione della vita, infatti:

[...] su viaje hacia el este es idéntico al que efectúa el astro del día en su marcha nocturna, y conduce por tanto a las almas a un lugar del oriente en el que podrán volver a nacer con el nuevo día [...] (Salazar Rincón, 1998, p. 322).

Se poi, sulla scorta di Carlos Feal Deibe (1973, p. 41, nota 8), si interpreta il mare come simbolo materno, l'apparente dichiarazione di suicidio rivela il desiderio d'immortalità in virtù del ritorno alla madre. L'aspirazione universale e personale del poeta al ritorno ciclico alla scaturigine della vita attraverso la morte è professata in *El regreso (S)*:

¡Dejadme retornar!
 Quiero morirme siendo
 manantial.
 Quiero morirme fuera
 de la mar

ove «la mar» sembra ora alludere, in virtù della polisemia dei simboli lorchiani, al «mare del morire» di Jorge Manrique.

Ma la morte reale smentisce la prospettiva dell'eterno ritorno che, se è una certezza per la morte fittizia dell'Amargo, è solo una speranza al cospetto della morte prevista, nutrita dal desiderio di rimanere attaccati alla vita annullando l'eternità della morte. Ignacio, infatti,

Buscaba el amanecer,
 y el amanecer no era.
 Busca su perfil seguro,
 y el sueño lo desorienta.
 Buscaba su hermoso cuerpo
 y encontró su sangre abierta.
 (*La sangre derramada, Ll*)

Per lui la luna, nella cui «plaza redonda» evocativa dell'arena è destinato a «perdersi», è il luogo senza ritorno della morte definitiva (*Cuerpo presente, Ll*). La rinascita di José de Ciria y Escalante è la proiezione del desiderio del poeta, che si offre di collaborare affinché l'amico morto si immetta nuovamente nel fiume della vita: «Vuelve hecho luna: con mi propia mano / lanzaré tu manzana sobre el río / turbio de rojos peces y verano» (si noti, qui, il valore rigenerativo anziché tanatico della luna). Ma tale prospettiva è subito contraddetta dall'esortazione a dimenticare il mondo, reso

vano dalla morte che è distanza e separazione (luogo «de irás y no volverás», come è detto in *Los ojos*, S):

Y tú, arriba, en lo alto, verde y frío,
¡olvídame! Y olvida el mundo vano,
tristísimo Giocondo, amigo mío.
(*En la muerte de José de Ciria y Escalante*, So)

Stessa esortazione è rivolta a Isaac Albéniz: «¡Duerme en olvido de tu vieja vida» (*Epitafio a Isaac Albéniz*, So); a Mercedes: «Cuerpo de tierra y de nieve / duerme por el alba ¡Duerme!» (*Canción de cuna para Mercedes muerta*, PS); a Walt Whitman: «Duerme: no queda nada» (*Oda a Walt Whitman*, PNY); e a Ignacio: «Vete, Ignacio: No sientas el caliente bramido. / Duerme, vuela, reposa: ¡También se muere el mar!» (*Cuerpo presente*, Ll).

2.2. La procreazione e il ritorno all'infanzia

Il desiderio nutrito dal poeta del *regreso* delle persone care – che gli viene da quelle corrisposto¹⁷ e che trova un'ulteriore formulazione in *Casi-elegía (S)*¹⁸ – appare così negato. Un profondo pessimismo esistenziale nasce da questa negazione e dalla negazione di altre due immanenti forme di immortalità: la procreazione e il ritorno all'infanzia.

Illusoria è la ricerca del cammino senza tempo dell'immortalità nel «poi» dischiuso dalla continuità della specie. Tutto ciò che è mortale si preserva «non già per il fatto di essere completamente identico per sempre, come avviene al divino, ma perché ciò che se ne va ed invecchia lascia dietro di sé qualcos'altro di giovane» (Platone, 1982, pp. 77-8). Orbene, Lorca dimostra di essere persuaso che la procreazione sia ciò che di immortale può toccare a un mortale tutte le volte che mette in scena il dramma della sterilità, negazione della permanenza dell'io nel corpo dell'altro¹⁹. Ma questa certezza è talora minata dalla considerazione che non c'è clessidra che «mida un tiempo / que nunca acaba» (*Camino, PoIJ*), neanche quella dei figli, «selva de sangre de la mañana próxima» (*Oda a Walt Whitman*, PNY). Come rilevano Rafael Martínez Nadal (1980) e Víctor Infante (1988, p. 92), l'amore fecondo produce solo semi di morte, infatti ciò che sarà condivide lo stesso destino tombale di ciò che è stato: «Ayer y mañana comen / oscuras flores del duelo» (*Apca*, III), versi che si riferiscono, come suggerisce Margarita Ucelay (1998, p. 92), all'antica usanza greca di lasciare nelle tombe *asfodelos* per alimentare i familiari morti²⁰. E ancora:

Sobre la misma columna,
abrazados sueño y tiempo,
cruza el gemido del niño
la lengua rota del viejo
(*Apca*, III)

Altrove:

Yo tenía un hijo que era un gigante
pero los muertos son más fuertes y saben devorar pedazos de cielo.
(*Iglesia abandonada*, PNY)

No importa que cada minuto
 un niño nuevo agite sus ramitos de venas
 [...]
 lo que importa es esto: hueco [...]
 (*Navidad en el Hudson, PNY*)

[...] las que mueren de parto saben en la última hora,
 que todo rumor será piedra y toda huella, latido.
 (*Panorama ciego de Nueva York, TyL*)

No hay noche en que al dar un beso
 no sienta la sonrisa de la gente sin rostro,
 ni hay nadie que al tocar un recién nacido
 olvide las inmóviles calaveras de caballo.
 (*Gacela de la huida, DT*)

Una riflessione, questa, non estranea alla prosa giovanile:

¡Ay! Qué dolor más intenso el recordar los ojos que fueron nuestros y que se cerraron para siempre y qué desconsuelo tan infinito cuando pensamos en los que aún no se abrieron, pero que también se cerrarán (*Paisaje de oro y pasión, PrI*)²¹.

La gioventù, che si desidererebbe perenne, è dunque, come ogni altra cosa, una condizione provvisoria, è, dice Lorca, «una crisis, algo así como una enfermedad de la que se sale transformado» (Morla Lynch, 1957, p. 406). Alla nostalgia del bambino increato – proiezione della vita nel «domani» dei figli – è così speculare la nostalgia del bambino che muore in noi, proiezione della vita nello «ieri» dell'infanzia, cui si lega il desiderio di «atar el tiempo» (*Otro sueño, LP*): il «poeta infantil» di *Consulta (LP)* si propone di rompere il suo orologio e di lasciare «en la cómoda el insecto del tiempo» affinché non si sentano le sue gocce metalliche nella calma dell'alcova. Faustianamente, l'Io di *Prólogo (LP)* aspira ad essere, in virtù del patto satanico, un «rui-señor de hierro» capace di resistere al martello dei secoli. Su un analogo solco tematico si collocano, nel *Libro de poemas, Balada triste, Balada de la placeta e Meditación bajo la lluvia*. Parimenti, in una lettera del maggio del 1918 ad Adriano del Valle il poeta esprime il desiderio di contrastare l'inesorabile inoltrarsi nel «fatal camino» in direzione della morte retrocedendo nell'infanzia, la quale, dotata di tanti domani, è pienezza di vita e, priva della coscienza della fine, ha gli occhi «cargados de infinito». Possiede – come sarà detto in *Hacia (S)* – «la rosa inmensa del siempre»:

[...] hago esfuerzos porque me gusten las muñecas de cartón y los trásticos de la niñez, y a veces me tiro de espaldas al suelo a jugar a comadricas con mi hermana la pequeñuela (es mi encanto)..., pero el fantasma que vive en nosotros y que nos odia me empuja por el sendero. Hay que andar porque tenemos que ser viejos y morirnos, pero yo no quiero hacerle caso... y, sin embargo, cada día que pasa tengo una duda y una tristeza más²².

La nostalgia dell'infanzia è altresì confessata in una lettera dell'agosto del 1921 ad Adolfo Salazar: «Veo que la vida ya me va echando sus cadenas. La vida tiene razón, pero... ¡qué lástima de mis alas! ¡qué lástima de mi niñez seca!»²³. E poi, ripetutamente, in *Poeta en Nueva York* a dimostrazione della sua durezza: si leggano, ad esempio, *1910 (Intermedio)* («Aquellos ojos míos de mil novecientos diez / no vieron enterrar a los muertos

/ [...]»); *Iglesia abandonada*; *Tu infancia en Menton* («Sí, tu niñez: ya fábula de fuentes»); *El niño Stanton* («Tu ignorancia es un monte de leones [...]»); e *Poema doble del lago Eden*, incentrata sulla rievocazione dell'io del passato, «cuando todas las rosas manaban de mi lengua / y el césped no conocía la impasible dentadura del caballo».

Altrove, la reazione alla stessa inquietudine è lo speculare rifiuto della vecchiaia («Yo no voy a ser viejo nunca», «No puedo tolerar a los viejos»), percepita, non già come depositaria della saggezza, ma come soglia dell'«abismo de la muerte»²⁴, come anticipazione *intra vitam* della decomposizione *post mortem*: quelli dei vecchi sono occhi che «miran a la muerte», occhi «marchitos», «desechos», nei quali la vita sfuma; sono «Lámparas dulces que se apagan», che «[...] manan entre sangre / turbia, reseca, coagulada», che «[...] miran tristes a la infancia / llena de vida y de fragancia, / llena de luz y de arbol» (*Los ojos de los viejos, PolI*). Nel ripudio della vecchiaia si esprime la volontà di essere vivo fino alla morte.

Insistentemente espresso nel *corpus* lorchiano, il vagheggiamento della condizione di *puer aeternus* conosce una drammatica frustrazione in *Infancia y muerte (PS)*, ove il viaggio a ritroso nel tempo conduce il soggetto poetico a incontrare il suo «[...] cuerpecito comido por las ratas / en el fondo del aljibe [...]». Privo di difese nei confronti del fluire del tempo («Mi traje de marinero / no estaba empapado con el aceite de las ballenas»), inesorabile legge universale («las gentes se quedan de pronto con todos los trajes pequeños»), il bambino è vinto dal se stesso adulto in forza di un'aggressione iscritta nel suo proprio corpo:

[...]
niño vencido en el colegio y en el vals de la rosa herida,
asombrado con el alba oscura del vello sobre los muslos,
asombrado con su propio hombre que masticaba tabaco en su costado siniestro.

Qui è presente in tutta evidenza quella che Lorca definisce «la abrumadora tragedia de la fisiología»²⁵, in base alla quale, per dirla con María Zambrano, l'Uomo è Figlio del Bambino:

[...] se nos da el hombre que se cría dentro del niño en el momento en que la sexualidad hace aparecer su “alba oscura”. [...] el niño, más allá de ser el engendrado, el solamente engendrado, engendr[a] (Zambrano, 1976, p. 187).

Nessuna via di comunicazione, nessuna possibilità di contatto rimane tra il sé adulto e il sé bambino al quale, infatti, «han cerrado la puerta». Dall'infanzia divenuta inabitabile passato non resta che congelarsi con un gesto di mesta rassegnazione che, nell'avvalersi della tradizionale associazione tra la morte e il sonno, assume l'accento di una ninnananna: «Ahogado, sí, bien ahogado, duerme, hijito mío, duerme». E però la perdita dell'infanzia non cessa di essere sentita, drammaticamente, come una morte in vita dal momento che, nel fuggire nel giardino oscuro del «mai più», essa si porta via, fra i suoi piccoli denti, la pienezza dell'essere («anda de oro»)²⁶. Ciò che rimane è il «río seco» dell'età adulta, che prende in prestito dalla civiltà industriale i termini della sua desolazione, connotata dal sangue e dalla marcescenza di ciò che è vitale, che negli elementi della natura trova la sua emblematica rappresentazione:

Oigo un río seco lleno de latas de conserva,
donde cantan las alcantarillas y arrojan las camisas llenas de sangre.

Un río de gatos podridos que fingen corolas y anémonas
para engañar a la luna y que se apoye dulcemente en ellos.

La «abrumadora tragedia de la fisiología», identificata nell'inesorabile metamorfosi dell'essere in non-essere, è così lamentata dall'Amigo 2°:

[...] mi rostro es mío y me lo están robando. Yo era tierno y cantaba, y ahora hay un hombre, un señor (Al VIEJO), como usted, que anda por dentro de mí con dos o tres caretas preparadas (*Apca*, 1).

3. *La vita contro la morte. Per un'escatologia della trascendenza*

La ricerca dell'immortalità per via di forze immanenti al cosmo (la rigenerazione della materia, la procreazione e il ritorno all'infanzia) risulta sostanzialmente frustrata. Questa irrisolta escatologia dell'immanenza non è supplita, peraltro, da una possibile escatologia della trascendenza, dal momento che la prospettiva del destino ultraterreno dell'uomo, verso cui il poeta si protende con analoga tensione, risulta parimenti disattesa.

L'ansia inappagata di infinito, tradotta nella poesia della maturità in immagini quali «cielo deserto», «cielo vacío», «cielo solo» e «alma ausente», si manifesta precocemente nella rappresentazione di un «cielo sin solución» in cui «todo desaparece» (*Tema con variaciones pero sin solución, PoI*). La vita è il regno del dolore a causa della morte che è il «reino de la Nada», il «nessun luogo». Nella *pièce Comedieta ideal (TI)* al personaggio collettivo *Las cenizas*, che rifiuta l'autoritratto della Morte come forza annullatrice, questa risponde categoricamente «Yo soy la verdad»:

La Muerte
(*Borrándolo [?] todo.*)
Ya llegué yo. Todas vuestras risas se trocarán en llantos, todas vuestras bellezas en podredumbre. Todo vuestro ser en nada [...].
[...]
Yo soy la que destruye.
Las cenizas
(*En un "morendo" gris.*)
¡Mentira! ¡Mentira! Tú eres sólo la que varía los momentos expresivos... Pero todo no cesa...
[...]
La Muerte
(*Yéndose.*)
Yo soy la verdad.

Prova dell'inesistenza di Dio è l'imperfezione umana. La domanda «Si Deus est, unde malum?» pervade gli scritti giovanili e la risposta è che Dio non è altro che un'idea: «Dios es idea, es una Certeza de la humanidad y por lo tanto radica en el cerebro del hombre» (*Comentario a Balmes, PrI*). E così in sede poetica:

Nadie tiene seguro lo eterno
porque hoy son las creencias
fatales conveniencias
de los hombres.
(*Un tema con variaciones pero sin solución, PoI*)

La concezione, di memoria unamuniana, dell'eternità come consolazione ingannevole e di Dio come proiezione del bisogno dell'uomo, giacché dalla sua esistenza dipende l'immortalità²⁷, è al centro di *Ensayo corto sobre el alma* (PrI), ove l'aldilà è visto come un'invenzione delle religioni – non una verità, dunque, sebbene sì una certezza – e la fede come credenza inerte per gli uomini che esercitano la facoltà della ragione, destinati, così, alla sofferenza di una morte completa:

Las religiones todas, haciendo un gesto enormemente cómico y trágico, exclamaron: «Esto es la verdad», pero los hombres, por lo visto, no son capaces de poseer la gran fe, porque aunque crean, en lo más íntimo de sus conciencias tienen la duda, que es el inmenso dolor.

Il conflitto tra fede e ragione torna in *Mística de amor infinito y de abandono dulce* (PrI) – ove è detto che, nonostante gli sforzi del cuore, il pensiero «se endurece cuando se llega a lo supremo» – e in *Comentario a Balmes* (PrI):

La inteligencia llega a un porqué y se vuelve asustada de sí misma. Si la fe tiene asiento en nosotros, cerramos los ojos y seguimos nuestra peregrinación, creyendo poseer la verdad y si nos late demasiado el corazón caemos en los abrumadores abismos de los porqué y cortamos la flor del escepticismo [...]. El escepticismo [...] hace del hombre no un loco, no un animal, sino un gigante de dolor que va por el mundo con la cruz de su conciencia [...].

L'inconoscibile, l'invalidabile «no se sabrá» induce il pensiero ad oscillare dal «Sí Dios al No Dios»; lo costringe a un'incursione nei territori del dubbio, dai quali «vuelve aterrad[o]»²⁸. Nessuno può dissipare il velo di luce nera sull'ignoto; nessuno può rispondere allo spaventoso perché, se non con il silenzio o la fede, che è un credere senza vedere. Il poeta, che non accetta il narcotico della religione e la benda della fede, è così tra coloro che si aggirano per il mondo con la croce della sofferenza ed è per questo che si appoggia al bastone dell'arte che, espressione potenziata, è sublimazione e consolazione: «la música me sostiene» (*El orden*, PrI).

La difficoltà di affidarsi fideisticamente alle «misericiose leggende» è un tema che ritorna in *Fray Antonio (poema raro)* (PrI), nella cui prefazione è detto:

Siguen [los hombres] su camino hacia la muerte sin haber meditado para qué vinieron a la tierra y qué papel tienen que representar... y, abrazándose a las misericordiosas leyendas que les dan la probabilidad del consuelo, van hacia el fin. Pero hay otros que preguntan preguntan y quieren creer y no creen [...].

Per Antonio, che crede che la sua anima morirà con lui, che non può «concebir la eterna bienaventuranza», il misterioso *más allá* si è fatto impossibile. Al cospetto del cadavere di un suo amico

Se horrorizaba de la materia en decomposición, sin recordar los consuelos que explican las religiones del más allá, de la resurrección de la carne... Pensaba que lo que desaparece no vuelve a aparecer [...]. Porque como la muerte es la negación de todo sobre lo que está basada nuestra existencia, tuvieron la necesidad de suponer otra vida, continuación de esta [...].

E se, nel *Libro de poemas*, il *caracol* incarna, come suggerisce Giovanni Caravaggi (1989), l'ignavia spirituale di chi rinuncia a misurarsi con la trascendenza («Acaso a las estrellas / se llegue por aquí. / Pero mi gran torpeza / me impedirá llegar. / No hay que pensar en ellas»), la rana, non a caso cieca, incarna la scelta negativa di chi, non riuscendo al termine di un lungo percorso esperienziale ad affidarsi alla luce della fede per contrastare le tenebre dell'ignoto, opta attivamente, sebbene dolorosamente, per l'ateismo. Eppure, convinta che la religione sia l'oppio dei popoli, insegna la fede alla chiocciola ricordando l'unamuniano *San Manuel Bueno, mártir*:

¿Crees tú en la vida eterna?
Yo no, dice muy triste
La rana herida y ciega,
¿Por qué hemos dicho entonces
Al caracol que crea?
¿Por qué...? No sé por qué
Dice la rana ciega.
Me lleno de emoción
Al sentir la firmeza
Con que llaman mis hijos
A Dios desde la acequia...
(*Los encuentros de un caracol aventurero*)

La rana si configura così come l'alter ego del poeta che, «[...] pulso herido que sonda las cosas del otro lado» (*Poema doble del lago Eden*, PNY), ha gettato i semi di «las preguntas» senza che fiorissero: «¡Dios mío, he venido con / la semilla de las preguntas! / Las sembré y no florecieron» (*Abandono*, S)²⁹.

I dubbi giovanili che innervano il *Libro de poemas*³⁰ sono orientati verso soluzioni negative, a tratti sacrileghe. Il silenzio primigenio invocato nell'*Elegía del silencio* è scalzato dal silenzio di Dio che, manifestandosi nell'impossibilità dell'uomo di decrittare la «ciencia ignorada» del creato (*Manantial*), legittima il dubbio: «¡Dios mío! / Pero, Dios mío ¿a quién? / ¿Quién es Dios mío?» (*Ritmo de otoño*)³¹. La negazione della fede fa sì che il cielo, figura dell'oltremondo, sia ritenuto «imposible» (*Balada triste*), meta coltivata nel recinto della vana speranza (*Ritmo de otoño*) come anche il «domani», figura dell'eternità (*Lluvia*). Laddove Dio non è negato, diviene però bersaglio di invettive feroci; con coraggio blasfemo viene apostrofato come tiranno che incammina gli uomini nel sentiero irreparabile della vita mentre gode in compagnia di Donna Morte (*Canción para la luna*). È un Dio dormiente (*Elegía del silencio*), lontano (*Hay almas que tienen...*), sordo e cieco, insensibile alla sofferenza umana (*Prólogo*). Dal rifiuto di questo Dio scaturisce il «Corazón nuevo» del soggetto poetico, che si spoglia «de lo que quise y ya no quiero» forte dell'alleanza con Satana, complice dei desideri umani: «Aquí, Señor, te dejo / mi corazón antiguo, / voy a pedir prestado / otro nuevo a un amigo» (*Prólogo*)³².

In *¡Ay!* (PC) la rivendicazione del pianto, insistita nelle frasi parentetiche con sottolineatura enfatica alla terza ricorrenza, implica la negazione della consolazione cristiana: la morte evocata dal grido della *soleá* è, infatti, un orizzonte definito, drammaticamente, dall'assenza di luce e di suono, dal buio e dal silenzio:

El grito deja en el viento
una sombra de ciprés.

(Dejadme en este campo
 llorando.)
 Todo se ha roto en el mundo.
 No queda más que el silencio.
 (Dejadme en este campo
 llorando.)
 El horizonte sin luz
 está mordido de hogueras.
 (Ya os he dicho que me dejéis
 en este campo
 llorando.)

Il desiderio inappagato di fede si evidenzia altresì nella *Casida de la mano imposible* (DT), ove il soggetto poetico invoca la mano di Cristo³³ affinché nella notte del suo transito essa sia un'ala capace di scongiurare l'entrata nella morte definitiva – simboleggiata, qui come nel *Llanto*, dalla luna – a favore dell'altra morte, la «muerte de luz» auspicata nella *Gacela de la huida*. Questa mano, veicolo della trascendenza, si caratterizza per la sua alterità rispetto a ogni altra cosa su cui incombe la legge della finitezza, rappresentata dall'immagine convenzionale delle foglie morte trasportate dal vento: «Lo demás es lo otro: viento triste, / mientras las hojas huyen en bandadas». Tuttavia, nel ritenere la salvifica mano «imposible», alla medesima stregua del «cielo» e del «domani», Lorca afferma, ancora una volta, il suo nichilismo metafisico.

Di memoria rubendariana è l'invidia per le altre dimensioni del creato – il mondo animale, vegetale e minerale – dal momento che a patire l'angoscia della morte e del mistero metafisico è solo l'uomo, dotato di coscienza:

Pero el negro secreto de la noche
 Y el secreto del agua
 ¿Son misterios tan sólo para el ojo
 De la conciencia humana?
 ¿La niebla del misterio no estremece
 Al árbol, el insecto y la montaña?
 ¿El terror de la sombra no lo sienten
 Las piedras y las plantas?
 (Manantial, LP)³⁴

L'assenza di Dio fa sì che il cielo si riduca ad essere «clínica y selva de la anatomía» (*Tu infancia en Menton*, PNY) e spazio rovinoso di un banchetto lugubre (*Vaca*, TyL); che le chiese siano luoghi disabitati e perciò fatiscenti («[...] los astros llenan de cenizas las cerraduras de las catedrales / [...]», *Infancia y muerte*, PS) e che di cenere siano gli incensari (*Iglesia abandonada*, PNY). Privo di vita il paradiso lo era già nella rappresentazione contenuta nel poemetto giovanile *La balada de Caperucita* (PolI), in cui: «[...] todo está averiado, decadente, inerte, polvoriento. Incluso los nombres de los lugares (el “desván” y el “museo”) designan más bien a sitios donde se relegan objetos inútiles, y no espacios donde se glorifica a los que fueron “héroes de la fe”» (Menarini, 2000, p. 184).

All'incertezza/negazione dell'aldilà si lega il «sentimiento terrible de la muerte» come disfacimento della materia, che converte tutti gli elementi in terra ed erbaglia, in «nidos de amarillos vermes que los devoran tranquilos dejando restos verdes»³⁵, come succede ad Ignacio:

Ya los musgos y la hierba
abren con dedos seguros
la flor de su calavera
(*La sangre derramada*)

e come è detto nella *Gacela de la muerte oscura* (DT):

No quiero que me repita que los muertos no pierden
la sangre,
que la boca podrida sigue pidiendo agua.
No quiero enterarme de los martirios que da la hierba
ni de la luna con boca de serpiente
que *trabaja* antes del amanecer.

La morte come putrefazione che, nel precludere la rinascita, nega la tensione spirituale è un motivo così ricorrente da renderne estenuante una rassegna anche soltanto esemplificativa. Ci si limita a fare riferimento ai molti spazi poemati, ad esempio in *Poeta en Nueva York*, ove l'erba, il muschio, le ortiche, gli insetti, la cenere, ecc. sono i veicoli simbolici di una «muerte sin esperanza [...] que es podredumbre y nada más [...]», una «muerte verdaderamente muerta, sin ángeles ni *resurrexit*, muerte alejada de todo espíritu [...]»³⁶. Si veda *Ruina*:

Vienen las hierbas, hijo:
ya suenan sus espadas de saliva
por el cielo vacío.

E così in *Así que pasen cinco años* il bambino e il gatto, che non scorgono angeli nella casa della morte, attendono con terrore la sepoltura, *hoyo oscuro* in cui saranno divorati da una famiglia di lucertole. Il gioco infantile di interrogare i petali della margherita non ha qui una funzione amorosa, ma metafisica: il bambino vuole sapere se nella morte disporrà anche di un solo raggio di sole e alla cantilena del «m'ama, non m'ama» sostituisce quella del «sí, no, sí, no, sí». La risposta contundente della voce della morte, replicata in maiuscolo, è «NO». Così la morte, che non sarà vita, non è la «recompensa al espíritu», ma il «gran castigo». La percezione della sua estraneità, che salvo poche eccezioni percorre l'intero *cursus animi* del poeta, lo porta ad esaltare la dottrina dell'amore incarnata in Cristo, «socialista divino». Per quale altro motivo, infatti, l'uomo fuoriesce dal niente e al niente torna se non per amare? Sicché, del cristianesimo spogliato della sua metafisica rimane la morale incentrata sulla *pietas*:

Llorad todos a aquel gran consolador de los hombres que fue crucificado, muerto y sepultado por dejar en la tierra una solución al problema tremendo de las almas. Llorad todos y adorad a aquel hebreo toda luz y caridad que dio su vida por redimir a los hombres no del castigo eterno sino del porqué de la existencia humana³⁷.

La solidarietà è uno dei temi centrali in *Poeta en Nueva York*, con particolare risalto in *Grito hacia Roma* e in *New York (oficina y denuncia)*. *L'imitatio Christi*, che nel primo componimento appare rinnegata dai fedeli («[...] no hay quien reparta el pan ni el vino») e, in modo ancora più drammatico, dagli emissari in terra del figlio di Dio (corrotto dalla sete di poetere e ricchezza, l'uomo vestito di bianco – il papa –

disprezza, infatti, la colomba e ignora che «[...] Cristo puede dar agua todavía»), nel secondo componimento è assunta su di sé dal poeta che, mentre sferza la sua denuncia contro quella porzione di umanità che agisce l'ingiustizia sociale, si offre come vittima sacrificale in favore dell'«altra metà» che subisce:

[...]
y me ofrezco a ser comido por las vacas estrujadas
cuando sus gritos llenan el valle
donde el Hudson se emborracha con aceite³⁸.

In estrema sintesi, se è vero che il *Libro de poemas* è pervaso da una visione panteistica che, senza negarlo, immanentizza il trascendente sicché è possibile incontrare Dio nella fusione mistica col creato (*Los álamos de plata*); se è pur vero che il *Poema del cante jondo* è sigillato dal messaggio salvifico di marca sincretistica cristiano-pagana dell'Amargo; e se è altrettanto vero che nell'*Oda al Santísimo Sacramento del Altar* (O) il sacrificio di Cristo è assunto, in accordo con il dogma, come garanzia per l'umanità redenta di una prospettiva oltre la morte – «Mundo, ya tienes meta para tu desamparo. / Para tu horror perenne de agujero sin fondo»³⁹ –, la concezione di un mondo solo, senza cielo, destinato a sfociare nell'«hueco» si afferma drammaticamente in *Natividad en el Hudson* (PNY), ove la redenzione («alba»), obiettivo dell'incarnazione di Dio in Cristo, appare ridotta a una «fábula inerte»:

[...]
lo que importa es esto: hueco. Mundo solo. Desembocadura.
Alba no. Fábula inerte.
Sólo esto: Desembocadura.

Ma, più ancora di ogni esplicito postulato di vuoto metafisico, è la lorchiana gelosia della vita che sconvolge lo schema cristiano, per il quale essa è solo l'anticamera dell'eternità. Una gelosia della vita il cui segno più inequivocabile è la loquace ossessione della morte che, senza abbandonare la via dell'agnosticismo, avrebbe potuto trarre sollievo dalla lezione di Epicuro (1994, p. 145): «[...] quando ci siamo noi non c'è la morte, e quando c'è la morte noi non siamo più».

Note

1. F. García Lorca, *Poesía inédita de juventud*, edición de Ch. de Paepe, Cátedra, Madrid 1996 (d'ora in poi *PolJ*). Salvo diversa indicazione, l'ulteriore produzione lorchiana si cita da F. García Lorca, *Obras*, edición de M. García-Posada, Ediciones Akal, Madrid 1982-98, 6 voll. (d'ora in poi *Obras*).

2. F. García Lorca, *Mística del dolor humano (y de la) sociedad horrible*, in Id., *Prosa inédita de juventud*, edición de Ch. Maurer, Cátedra, Madrid 1994 (d'ora in poi *PrIJ*).

3. F. García Lorca, *Suites*, edición de A. Belamich, Ariel, Barcelona 1983 (d'ora in poi *S*).

4. L'inquietudine per la precarietà dell'io insita nel divenire è confessata da Lorca a Regino Sáinz de la Maza in una lettera del 1921: «El otro día observaba atentamente mi pasado [...] y ninguna de las horas muertas me pertenecía porque no era Yo el que las había vivido, ni las horas de amor, ni las horas de odio, ni las horas de inspiración. Había mil Federicos Garcías Lorcas, tendidos para siempre en el desván del tiempo; y en el almacén del porvenir, contemplé otros mil Federicos Garcías Lorcas muy planchaditos, unos sobre otros, esperando que los llenasen de gas para volar sin dirección. Fue este momento un momento terrible de miedo, mi mamá Doña Muerte me había dado la llave del tiempo, y por un instante lo comprendí todo» (*Obras*, VI, p. 769).

5. *Charla sobre teatro*, in *Obras*, VI, p. 428.

6. Se in *Canción inútil* (C), ad esempio, l'io lirico rifiuta l'attesa della morte ("Hombre y pez en sus medios, bajo cosas flotantes, / esperando en el alga o en la silla su noche, / ¡quiero olvidarlas!"), il protagonista di *Memento* (PCJ) esprime la volontà di portare in essa i *temporalia*, cui è sotteso il diniego di una totale consegna all'oltremondo. Il desiderio di un contatto con la vita nella morte si esprime, in *Despedida* (C), nella raccomandazione del soggetto poetico di lasciare il balcone aperto allorché sarà giunta la sua ora.

7. In altri luoghi del *corpus* lorchiiano, radicato in una «tremenda lógica poética», è dato di riscontrare l'associazione pugnale/sole e ferita/sole sulla base del comune potere distruttivo. *Puñal* (PCJ) si incentra sull'immagine dell'arma da taglio che, come un raggio di sole, incendia le viscere nelle quali affonda. Se in *¡Cigarra!* (LP) il sole ferisce il cielo, ne *La cogida y la muerte* (LI) le ferite di Ignacio Sánchez Mejías colpito a morte dal toro «quemaban como soles». Nel caso preso in esame, è il colore oro del coltello a evocare il fuoco e la luce solari, non a caso la lama che uccide l'Amargo brilla come una fiamma e con essa rischiarano la notte i pescatori (nel *Retablillo de Don Cristóbal* viene detto: «El oro me parece fuego»). La connessione tra il sole e l'arma dorata è resa esplicita in *Así que pasen cinco años*, ove l'astro diurno smantella le nubi con i suoi «cuernos de oro» (II, 507). In virtù di un ulteriore slittamento all'interno dello stesso campo associativo (oro-fuoco-sole/arma offensiva), la *flecha de oro* è l'immagine dell'assolato *Sur* (S), che nella conferenza sul *cante jondo* indica la capacità del canto gitano di ferire con il suo messaggio di dolore: «lanza sus flechas de oro que se clavan en nuestro corazón». In una prosa giovanile il «paisaje de oro» di una soleggiata primavera, corrispettivo dello stato d'animo appassionato dell'io narrante, ferisce quest'ultimo con su «puñal de luz» (*Paisaje de oro y pasión*, PrI). Parimenti in *Alegoría: la primavera llega* (PrII), lo sguardo delle donne rinvivato dal sole primaverile è «un estilete de oro que se clava en el corazón». Il *cuchillo* è l'arma della luna nefasta, messaggera di morte, in *Bodas de sangre*, ove essa appare sotto le spoglie simboliche di un *leñador* per poi trasformarsi direttamente in coltello: «¡Que quiero entrar en un pecho / para poder calentarme!» (III, 1). E non sarà casuale l'analogia col *Diálogo del Amargo*, ove i coltelli d'oro e d'argento «entran buscando el sitio de más calor». Il presagio dell'epilogo tragico di cui la luna è complice è contenuto nella «nana del caballo grande» che ha negli occhi «un puñal de plata». L'immagine della luna-coltello appare in *Media luna* (PC): «La luna va por el agua / ¡Cómo está el cielo tranquilo! / Va segando lentamente / el temblor viejo del río / [...]». Di ascendenza mitologica, popolare e gongorina, l'immagine della luna-corno è a sua volta ricorrente.

8. In virtù della sua luce e del suo calore, il sole ha spesso, nel *corpus* lorchiiano, un valore positivo in quanto simbolo della trascendenza e principio vitale in contrapposizione alla luna, congiuntamente alla quale, tuttavia, esso è complice del lavoro corrosivo del tempo: «Sol y Luna del tiempo / olvidad el camino. / Paráos y destruid / las marañas del ritmo» (*Torre*, S). E così in *El jardín* (S): «¡Todo está abierto! Existen / llaves para las claves. / Pero el sol y la luna / nos pierden y despistan / y bajo nuestros pies / se amarañan los caminos». Ritmato dalla traiettoria del sole, ogni giorno che passa alimenta una fredda corrente che fa precipitare qualcosa di noi – reale o potenziale – nel passato inabitabile: «¡Qué trabajo me cuesta / dejarte marchar, día! / Te vas lleno de mí, / vuelves sin conocerme. / ¡Qué trabajo me cuesta / dejar sobre tu pecho / posibles realidades / de imposibles minutos! / [...] / Desde Oriente a Occidente / ¡qué trabajo me cuesta / llevarte con tus pájaros / y tus brazos de viento» (*Canción del día que se va*, C). In *Madrigalillo* (C), l'alternarsi dei due astri conduce dalla giovinezza al totale annientamento: «Cuatro granados / tiene tu huerto. / (Toma mi corazón / nuevo.) / Cuatro cipreses / tendrá tu huerto. / (Toma mi corazón / viejo.) / Sol y luna. / Luego... / ¡ni corazón / ni huerto!». E così in *Arbol de canción* (C): «¡Ay sol! ¡Ay luna, luna! / Un minuto después. / Setenta flores grises / enredaban sus pies.». In *Memento* (S), lo sguardo retrospettivo dei morti contiene l'immagine dell'avanzare del tempo, scandito dal costante avvicendamento del giorno e della notte: «Cuando muramos / nos llevaremos / una serie de vistas / del cielo. / (Cielos de amanecer / y cielos nocturnos)». In *Adiós, sol* (S), illusoria è la luce del sole, destinato ad occultarsi e ad essere tutt'uno con la luna nel funzionamento del ritmo cosmico, la cui rappresentazione, in *Canción para la luna* (LP), si avvale di un'immagine taurina: «Blanca tortuga, / Luna dormida, / Casta Verónica / Del sol que limpias / En el ocaso / su faz rojiza». Parimenti in *Arlequín* (C) il sole e la luna appaiono come due elementi dello stesso corpo: «Teta roja del sol. / Teta azul de la luna. / Torso mitad coral, / mitad plata y penumbra». E così nell'*Oda al Santísimo Sacramento del Altar* (O): «Bajo el sol y la luna. Triste noche del Mundo. / Dos mitades opuestas y un hombre que no sabe / cuándo su mariposa dejará los relojes». Sulla *coincidentia oppositorum* si incardina la *Casi-*

da de las palomas oscuras (DT), ove i contrari – la paloma/sol e la paloma/luna, nonché le due aquile dotate di un uguale statuto simbolico – sono accomunati dal loro potere distruttivo della *muchacha/vita*: «La una era la otra / y la muchacha era ninguna» (già in *El diamante*, LP, due palomas erano associate alla traiettoria del giorno, «terrible noria del tiempo!», mentre in *Cautiva*, C, la *doncella/vita*, contesa tra il giorno e la notte, era «del tiempo cautiva»). Sembra di intravedere un parallelismo tra la coppia delle colombe sole e luna, che accolgono la sepoltura del soggetto poetico rispettivamente nella coda e nella gola, e la coppia dei coltelli d'oro e d'argento, il primo dei quali si conficca nel cuore mentre il secondo nel collo. L'assimilazione degli opposti sullo sfondo di un cielo inesorabile si riscontra nella parte finale di *Vals en las ramas* (TyL), in cui sono il vento e l'albero, evocato per via sineddochica dai rami, a simboleggiare l'elemento vitale: «Será el cielo para el viento / duro como una pared / y las ramas desgajadas / se irán bailando con él. / Una a una / alrededor de la luna, / dos a dos / alrededor del sol, / y tres a tres / para que los marfiles se duerman bien». La dialettica cosmica si configura come lotta anziché come balletto ritmato nella *Gacela de la terrible presencia* (DT): «Puedo ver el duelo de la noche herida / luchando enroscada con el mediodía. / Resisto un ocase de verde veneno / y los arcos rotos donde sufre el tiempo».

9. In *Tentación* (PoI), la Vergine Addolorata, che dopo la crocifissione accompagna Cristo verso la «eterna mansión», ha «la luna en sus ojos».

10. A proposito del pianto funebre Lorca, che possedeva una profonda cultura religiosa, afferma: «En la muerte, si se cree que el alma del que murió descansa en Dios y goza de consuelos y de dichas inefables, no se debe llorar sino alegrarse de poseer en las regiones celestes un alma soberana y suprema [...]» (*Mística del dolor humano [y de la] sociedad horrible*, PrI). Ma al cospetto della morte di una persona cara anche gli uomini di fede piangono e la loro disperazione è ritenuta dal poeta, alla luce di uno scetticismo che eccezionalmente sospende nella poesia in esame, un atto solennissimo di sfiducia in Dio: «El llanto nos consuela / de la gran sinrazón [...]» (*Salmo de noche*, PoI). In questa prospettiva, le più sovversive sono proprio le madri, per le quali l'eternità non può che essere l'unione in vita con i loro figli (*Mística en que se habla de la eterna mansión*, PrI). Il tema del pianto della madre al cospetto della morte è ripreso in *Un tema con variaciones pero sin solución* (PoI): «Todas las madres ven el más allá / Llenas de desconsuelo, / Porque aman más que al cielo / A sus hijos...»; e ne *La gran balada del vino* (PoI): «¿Madre, por qué ese llanto, / Por qué ese suspirar? / [...] / Ay, Lloro por mis hijos / Que no despertarán».

11. «Un notevole isomorfismo unisce universalmente l'ascensione alla luce, e ciò fa scrivere a Bachelard che è “la stessa operazione dello spirito umano che ci porta verso la luce e verso l'altezza”» (Durand, 1996, p. 143). Nello stesso orizzonte poetico lorchiano la luce è simbolo e attributo della trascendenza, «alma de eternidad». In *Los álamos de plata* (LP), ad esempio, si legge: «Hay que cegar los ojos con luz de más allá»; in *Invocación al laurel* (LP) il soggetto poetico domanda ai cedri se riposerà un giorno «en los brazos de la luz perfecta» e in *¡Cigarra!* (LP) invidia la cicala giacché muore ubriaca di luce, che «es Dios que descende, / y el sol / brecha por donde se filtra». La speranza della vita ultraterrena si traduce nella ricerca della «luz dorada» in *Epitafio a Isaac Albéniz* (So) e di «una muerte de luz» nella *Gacela de la huida* (DT) (per una diversa soluzione interpretativa di questo sintagma cfr. Profeti, 1979, p. 154).

12. «Luogo della morte, segno del tempo, è dunque normale vedere attribuire alla luna, e specialmente alla luna nera, una potenza malefica» (Durand, 1996, p. 95). Lorca accoglie il significato della luna come messaggera di morte in numerosi luoghi testuali, dei quali si evita una campionatura che darebbe luogo a un'interminabile serie elencativa (sulla configurazione simbolica della luna nel suo universo poetico cfr., tra l'altro, Correa, 1957; Alvarez de Miranda, 1963; Ramos-Gil, 1967).

13. Cfr., tra l'altro, Eliade (1968) e Alvarez de Miranda (1963). Nella prospettiva della rigenerazione è da intendere, ad esempio, la luna nell'esortazione rivolta all'amico morto José Ciria Escalante: «Vuelve hecho luna» (*En la muerte de José de Ciria y Escalante*, So).

14. Se in *Cristobal* la «Luna, lunita, lunita, / en los ojos de mi niña» ha una valenza erotica, ne *La niña que riega la albahaca* la promessa fatta dal Príncipe a Irene in prossimità delle nozze – «luego vendrán las lunas y las mieles» – allude all'amore fecondo (questo testo, che si credeva perduto, è stato pubblicato, a cura di L. T. González-del-Valle, su “Anales de la Literatura Española Contemporánea”, IX, 1-3, 1984, pp. 295-306). Si ricordi poi che la Vergine gitana Anunciación, alla quale *San Gabriel* (RG) annuncia l'imminente concepimento di un figlio, è «bien lunada», cioè feconda. In *Madrigal* (S), la feconda e «atigrada» Lucía de Granada è associata alla luna piena e media, mentre alla luna *ciega* è associata l'indifferenza del suo amante, nei cui sterili abbracci la ragazza si ritorce

come i rami secchi nel fuoco. Nella *pièce* giovanile *Señora M* (F. García Lorca, *Teatro inédito de juventud*, edición de A. Soria Olmedo, Cátedra, Madrid 1996, d'ora in poi *TIJ*), la luna ha una valenza materna («nodriza de los mil hijos de Jehová, que la han dejado sin una gota de leche»), come anche in *Degollación de los inocentes* (*PP*) ove, unitamente al latte materno, sostiene una battaglia contro la morte trionfatrice, rappresentata dal sangue. In *Luna y panorama de los insectos* (*El poeta pide ayuda a la Virgen*) (*PNY*) e in *Romaxe de Nosa Señora da Barca* (*SPG*) la Vergine è rappresentata come divinità lunare.

15. In *Dos lunas de tarde*, 1 (*C*), la caratterizzazione primaverile della rinascita ciclica della luna è connessa evidentemente ai riti propiziatori della fertilità dopo la morte invernale di cui è gravida la cultura popolare: «La luna está muerta, muerta; / pero resucita en la primavera». In un'analoga prospettiva di rigenerazione, la Madre di *Bodas de sangre* impone alle vicine di non piangere la morte di suo figlio, che giace, non in un camposanto, ma sotto un «lecho de tierra», che identifica con se stessa in quanto fonte di vita. Del resto, nell'affermazione: «Benditos sean los trigos, porque mis hijos están debajo de ello, bendita sea la lluvia, porque moja las caras de los muertos» appare evidente il simbolismo vitale del grano e della pioggia. È così, le lacrime che la Madre rivendica per se stessa quando sarà sola non sono «lágrimas de los ojos y nada más», ma sono lacrime che provengono dai suoi piedi, dalle sue radici, e sono più ardenti del sangue, sul cui valore fecondatore cfr. Alvarez de Miranda (1963).

16. Sul più generale parallelismo tra il pensiero mitico e la poesia lorchiana, cfr. Alvarez de Miranda (1963) e Correa (1970).

17. «Primo de las manzanas, / no podrá con tu savia la carcoma, / no podrá con tu muerte la lengua del gusano / y para dar salud fiera a su poma / elegirá tus huesos el manzano. / Cegado el manantial de tu saliva, / hijo de la paloma, / nieto del ruiseñor y de la oliva: / serás, mientras la tierra vaya y vuelva, / esposo siempre de la siempreviva / estiércol padre de la madre selva» (Hernández, 2000, p. 217). Si leggano, ora, i versi di Blas de Otero (1976, p. 87): «Mas no hay paz todavía / no podrá haberla en tanto tus huesos no resuciten / en la tumba de la luna, / donde tú, niño terriblemente serio, / después de expulsar a los astronautas de tu Poeta / en Nueva York, / te asomas a la ventana del aire / y ves / un niño comiendo naranjas / un segador segando / [...]».

18. «¡Amigos míos volved! / ¡Volved a vuestro venero! / No derramáis el alma / en el vaso / de la Muerte».

19. L'assillo della sterilità, di cui si fanno portavoce, come è noto, molte donne lorchiane (dalla vergine di *Elegía del Libro de poemas* a *Yermá*), è di segno prevalentemente femminile dal momento che nelle società di interesse antropologico alla donna, responsabile della procreazione, è riconosciuta una primaria funzione riproduttiva. Tuttavia, tale assillo non manca di essere anche di segno maschile, talora collegato a inclinazioni omoerotiche, come in *Adam* (*So*) e, precedentemente, in [*Todo será el corazón*] (*PoI*). Qui, il soggetto poetico esprime la sua intensa amarezza «por mi vida sin fruto» che, tanto più tragica nella prospettiva della «muerte borrosa», appare causata dalla sua «rara pasión» per «cosas imposibles», da una «herida en la sombra / que hace tiempo se abrió». Il tema della paternità negata rimbalza poi nella *Suite del Caracol* e nella suite *En el bosque de las toronjas de luna* (*S*) che rappresenta, appunto, il mondo delle potenzialità inattuato. La negazione della vita presieduta dalla luna è quindi data, non solo dalla morte, ma dalla non-nascita, come emerge, in particolare, in *Arco de lunas* – ove la voce dei bambini che avrebbero potuto essere ma non sono incalza il padre mancato sotto «un arco de lunas negras», che sovrasta un «mar sin movimiento» – e, successivamente, in *Adam* (*So*): «Pero otro Adam oscuro está soñando / neutra luna de piedra sin semilla / donde el niño de luz se irá quemando». Il tema delle «simientes no florecidas» delle ultime due *Suites* emigra quindi in *Así que pasen cinco años*: anche il Novio – che si esprime con parole simili a quelle del protagonista di *Caracoles blancos* (*S*) – patisce l'angoscia del figlio increato, desiderato, per dirla con Rafael Martínez Nadal (1980, p. 99), come «último luego» di se stesso. L'ossessione della sterilità maschile non poteva essere estranea ai libri dove particolarmente urgente è la rivelazione lirica di un *eros* problematico: il *Diván del Tamarit* (cfr., ad esempio, la *Gacela del mercado matutino*: «¿Quién recoge tu semilla / de llamarada en la nieve?») e *Sonetos del amor oscuro* (cfr., ad esempio, *¡Ay voz secreta del amor oscuro!*: «Huye de mí, caliente voz de hielo, / no me quieras perder en la maleza / donde sin fruto gimen carne y cielo»).

20. Questi versi trovano una risonanza nella *Canción de la muerte pequeña* (*TyL*): «Luz de ayer y mañana. / Cielo mortal de hierba», e in *Nocturno del hueco* (*TyL*): «Aquí cantan los huecos de mañana / con los huecos de ayer sobre mis manos, / [...]».

21. È a questa consapevolezza che si lega, nell'*Oda a Walt Whitman* (PNY), la difesa dell'amore omosessuale che, infecondo, nega la sua complicità alla catena dell'essere, di cui si alimenta la morte: «Porque es justo que el hombre no busque su deleite / en la selva de sangre de la mañana próxima. / El cielo tiene playas donde evitar la vida / y hay cuerpos que no deben repetirse en la aurora». In questa prospettiva si iscrive la proposta interpretativa dei poemi in prosa *Degollación de los inocentes* e *Degollación del Bautista* avanzata da Julio Huéllamo Kosma che, nel chiamare in causa *El público*, afferma: «La defensa del amor homosexual es clara: no tiene sentido la procreación de nuevos e infinitos seres [...] porque toda nueva forma, rescatada del mundo del no ser, está destinada a ser destruida, a volver a los dominios de lo que surgió. En otras palabras, la primacía del amor fecundo cede desde el momento en que se lo contempla como un aliado, aun involuntario, de la muerte» (Huéllamo Kosma, 2000, p. 129, nota 99).

22. *Obras*, VI, p. 753. In un'altra dichiarazione, Lorca attribuisce il suo temperamento allegro alla sua infanzia prolungata: «He tenido una infancia muy larga, y de esa infancia prolongada me ha quedado esta alegría, mi optimismo inagotable» (*Un reportaje. El poeta que ha estilizado los romances de plazuela*, in "El Debate", 1 de octubre de 1933, in *Obras*, VI, p. 553).

23. *Obras*, VI, p. 777.

24. *La vida de García Lorca, poeta*, in "Crítica", 10 de diciembre de 1934, in *Obras*, VI, p. 638.

25. Lettera ad Adriano del Valle del maggio del 1918, in *Obras*, VI, p. 753.

26. L'«anda», che María Zambrano (1976, p. 189) dice trattarsi del nastro «que en los entierros de los niños y de las muchachas núbiles llevaban a un lado y otro del féretro los amigos destacados», rappresenta, secondo Miguel García-Posada (1986, p. 192), l'«último vínculo que unía al adulto con el niño muerto». Ai due studiosi si rimanda per una compiuta analisi di *Infancia y muerte*. Cfr., altresì, Valente (1976).

27. Si ricordi *La oración del ateo* di Miguel de Unamuno, del quale Lorca era assiduo lettore (possedeva molti volumi della sua opera con passaggi sottolineati a matita) nonché ammiratore, come dimostrano gli apprezzamenti contenuti nel suo epistolario.

28. *Salmo de noche* (PoI) e *Canción* (PoI).

29. Una diversa interpretazione è fornita da Piero Menarini (1993, p. 25). L'angoscia suscitata dall'impossibilità di dare una risposta alla domanda metafisica emerge costantemente nel profondo scambio amicale ed intellettuale intrattenuto dal poeta con Carlos Morla Lynch, al quale confessa di vivere «en la angustia del "más allá" incierto» e di essere disposto a rinunciare al suo slancio creativo pur di «saper» (Morla Lynch, p. 1957).

30. «¿Será la paz con nosotros / como Cristo nos enseña? / ¿O nunca será posible / la solución del problema? / [...] / ¿Si la esperanza se apaga / y la Babel se comienza, / qué antorcha iluminará / los caminos de la Tierra? / Si el azul es un ensueño, ¿qué será de la inocencia? / [...] / ¿Y si la muerte es la muerte, / qué será de los poetas / y de las cosas dormidas / que ya nadie las recuerda?» (*Canción otoñal*). «Dime, Señor, / ¡Dios mío! / ¿Nos hundes en la sombra / del abismo?» (*Prólogo*). «¿Y el alma verdadera se despierta en la muerte?» (*Meditación bajo la lluvia*). «Mas decidme, ¡o cedros!, si mi corazón / dormirá en los brazos de la luz perfecta» (*Invocación al laurel*).

31. «Hace mucho tiempo ya que Dios no habla con los hombres. El está más allá de la humanidad», così José lamenta il silenzio di Dio nella tragedia biblica giovanile *Cristo* (TIJ).

32. Anche in *Nocturno de Marzo* – poesia coetanea al *Libro de poemas* risalente al marzo del 1922, l'edizione critica del cui testo integrale si deve a Piero Menarini (1989) – vi è l'elezione di Lucifero che, vittima innocente di Dio nonché dei credenti che su di lui proiettano, a mo' di capro espiatorio, la propria inclinazione al peccato, è rivalutato come artefice dei sentimenti umani.

33. La *mano berida*, nella quale si scorge il riferimento alle stimmate, è associata alla *paloma*, trasparente simbolo cristologico, e al *lirio*, emblema lorchiano della passione già riferito a Cristo nella *pièce Cristo* – ove Maria Addolorata per l'annunciata sofferenza del figlio si lamenta: «¿Quién te bunde a ti, lirio mío, en medio de un mar empañado?» (TIJ) – e in *Saeta* (PCJ). Il suo valore negativo appare qui rafforzato in virtù della metafora «lirio de cal».

34. Cfr. *Lo fatal* di Rubén Darío: «Dichoso el árbol que es apenas sensitivo, / y más la piedra dura, porque ésa ya no siente, / pues no hay dolor más grande que el dolor de ser vivo, / ni mayor pesadumbre que la vida consciente». Sulla base di una testimonianza di John Crow, Ian Gibson (1987, p. 215) afferma che a New York Lorca recitò *Lo fatal* «de memoria y sin error alguno».

35. *Mística de amor infinito y de abandono dulce* (PrI).

36. *Un poeta en Nueva York*, in *Obras*, VI, p. 348.

37. *Meditación que trata de nuestra pequeñez y del misterio de la noche (PrI)*.

38. Allo spirito di fratellanza nei confronti dei diseredati Lorca dà insistentemente voce in alcune interviste del periodo post-americano: «Yo siempre seré partidario de los que no tienen nada y hasta la tranquilidad de la nada se les niega. Nosotros – me refiero a los hombres de significación intelectual y educados en el ambiente medio de las clases que podemos llamar acomodadas – estamos llamados al sacrificio. Aceptémoslo» (Alardo Prats, *Los artistas en el ambiente de nuestro tiempo*, in “El Sol”, 15 de diciembre de 1934, in *Obras*, VI, p. 656). «En nuestra época, el poeta ha de abrirse las venas para los demás [...] Pero hay que trabajar, trabajar. Trabajar y ayudar al que lo merece. [...] Trabajar como una forma de protesta. Porque el impulso de uno sería gritar todos los días al despertar en un mundo lleno de injusticias y miserias de todo orden. ¡Protesto! ¡Protesto! ¡Protesto!» (Proel, *Galería. Federico García Lorca, el poeta que no se quiere encadenar*, in “La Voz”, 18 de febrero de 1935, in *Obras*, VI, p. 668). «En este momento dramático del mundo, el artista debe llorar y reír con su pueblo. Hay que dejar el ramo de azucenas y meterse en el fango hasta la cintura para ayudar a los que buscan la azucenas» (Bagaría, *Diálogos de un caricaturista salvaje*, in “El Sol”, 10 de junio de 1936, in *Obras*, p. 735).

39. La sintesi tra ortodossia ed eterodossia che si realizza nell’ode è accuratamente analizzata da Eutimio Martín (1986).

Elenco delle abbreviazioni

Apc: *Así que pasen cinco años*

C: *Canciones*

DT: *Diván del Tamarit*

Ll: *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*

LP: *Libro de poemas*

O: *Odas*

PC: *Primeras canciones*

PCJ: *Poema del cante jondo*

PNY: *Poeta en Nueva York*

PolJ: *Poesía inédita de juventud*

PP: *Poemas en prosa*

PrI: *Prosa inédita de juventud*

PS: *Poemas sueltos*

RG: *Romancero gitano*

S: *Suites*

SI: *Suites inéditas*

SO: *Sonetos*

SPG: *Seis poemas galegos*

TIJ: *Teatro inédito de juventud*

TyL: *Tierra y Luna*

Bibliografía

ALVAREZ DE MIRANDA A. (1963), *La metáfora y el mito*, Taurus, Madrid.

BERENGUER CARISOMO A. (1969), *Las máscaras de Federico García Lorca*, Editorial Universitaria de Buenos Aires.

CARAVAGGI G. (1989), *Struttura e poesia di una “diferencia” lorchiiana: la “Suite del caracol”*, in L. Dolfi (a cura di), *L’imposibile/posibile di Federico García Lorca*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, pp. 59-75.

- CORREA G. (1957), *El simbolismo de la luna en la poesía de Federico García Lorca*, in "Publications of the Modern Language Association of America", LXXII, pp. 1060-84.
- CORREA G. (1970), *La poesía mítica de García Lorca*, Gredos, Madrid.
- DURAND G. (1996), *Le strutture antropologiche dell'immaginario*, Edizioni Dedalo, Bari.
- ELIADE M. (1968), *Il mito dell'eterno ritorno*, Borla, Roma.
- EPICURO (1994), *Lettere*, BUR, Milano.
- FEAL DEIBE C. (1973), *Eros y Lorca*, Edhasa, Barcelona.
- FLYS J. M. (1955), *El lenguaje poético de Federico García Lorca*, Gredos, Madrid.
- GARCÍA LORCA F. (1982-98), *Obras*, edición de M. García-Posada, Ediciones Akal, Madrid (6 voll.).
- ID. (1983), *Suites*, edición de A. Belamich, Ariel, Barcelona.
- ID. (1984), *La niña que riega la albahaca*, edición de L. T. González-del-Valle, in "Anales de la Literatura Española Contemporánea", IX, 1-3, pp. 295-306.
- ID. (1986), *Poema del cante jondo*, edición de Ch. de Paepe, Espasa-Calpe, Madrid.
- ID. (1994), *Prosa inédita de juventud*, edición de Ch. Maurer, Cátedra, Madrid.
- ID. (1996a), *Poesía inédita de juventud*, edición de Ch. de Paepe, Cátedra, Madrid.
- ID. (1996b), *Teatro inédito de juventud*, edición de A. Soria Olmedo, Cátedra, Madrid.
- GARCÍA-POSADA M. (1986), *Infancia y muerte*, in A. Soria Olmedo (ed.), *Lecciones sobre Federico García Lorca*, Edición del Cincuentenario, Granada, pp. 179-93.
- GIBSON I. (1987), *Federico García Lorca. De Fuente Vaqueros a Nueva York*, Grijalbo, Barcelona.
- HERNÁNDEZ M. (2000), *Elegía primera*, in Id., *Antología poética*, Espasa Calpe, Madrid, pp. 215-8.
- HUÉLAMO KOSMA J. (2000), *Los poemas en prosa: Lorca ante la encrucijada*, in A. Soria Olmedo, M. J. Sánchez Montes, J. Varo Zafra (eds.), *Federico García Lorca, clásico moderno (1898-1998)*, Diputación de Granada, pp. 110-34.
- INFANTE V. (1988), *Lo "oscuro" de los Sonetos del amor oscuro de Federico García Lorca*, in G. Morelli (a cura di), *Federico García Lorca. Saggi critici nel cinquantenario della morte*, Scheina Editore, Fasano, pp. 57-88.
- LÓPEZ CASTELLÓN E. (1981), *Federico García Lorca. El poeta ante la muerte*, Ediciones Felmar, Madrid.
- MARTÍN E. (1986), *Federico García Lorca, heterodoxo y mártir*, Siglo Veintiuno de España Editores, Madrid.
- MARTÍNEZ NADAL R. (1974), *El público. Amor y muerte en la obra de Federico García Lorca*, Joaquín Mortiz, México.
- ID. (1980), *Cuatro lecciones sobre Federico García Lorca*, Cátedra, Madrid.
- MENARINI P. (1989), *Una poesia giovanile di Lorca: Nocturno de Marzo*, in "Quaderni ibero-america", 65-66, pp. 20-40.
- MENARINI P. (1993), *Introduzione a García Lorca*, Laterza, Roma-Bari.
- ID. (2000), *"La Balada de Caperucita", o sea, una "Divina Commedia" del joven Lorca*, in A. Soria Olmedo, M. J. Sánchez Montes, J. Varo Zafra (eds.), *Federico García Lorca, clásico moderno (1898-1998)*, Diputación de Granada, pp. 177-92.
- MORLA LYNCH C. (1957), *En España con Federico García Lorca*, Aguilar, Madrid.
- OTERO B. DE (1976), *[Recuerdo que en Bilbao]*, in "Trece de nieve", 1-2, pp. 87-8.
- PLATONE (1982), *Simposio*, a cura di Giorgio Colli, Adelphi, Milano.
- PROFETI M. G. (1977), *Repertorio simbolico e codice nel "Poema del cante jondo"*, in "Lingua e stile", XII, pp. 267-317.
- EAD. (1979), *Forma del contenuto e forma dell'espressione nel "Diván del Tamarit"*, in P. Ambrosi, M. G. Profeti, *F. García Lorca: la frustrazione erotica maschile*, Bulzoni, Roma, pp. 71-168.
- RAMOS-GIL C. (1967), *Claves líricas de García Lorca*, Aguilar, Madrid.
- SALAZAR RINCÓN J. (1998), «Por un anfibio sendero...». *Los espacios simbólicos de Federico García Lorca*, PPU, Barcelona.

- SALINAS P. (1961), *García Lorca y la cultura de la muerte*, in Id., *Ensayos de literatura hispánica*, Aguilar, Madrid, pp. 368-74.
- UCELAY M. (1998), *Introducción* a F. García Lorca, *Así que pasen cinco años*, Cátedra, Madrid.
- VALENTE J. A. (1976), *Pez luna*, in "Trece de nieve", 1-2, pp. 191-201.
- ZAMBRANO M. (1976), *El viaje: infancia y muerte*, in "Trece de nieve", 1-2, pp. 181-90.