

Poeta en Nueva York

Nicola Palladino
Università di Napoli «L'Orientale»

Poeta en Nueva York è poesia dei contrasti. La sua genesi è all'insegna del contrasto organizzativo-interpretativo, messo in evidenza da una lunga gestazione, da anticipazioni in riviste e finalmente da un testo per la stampa disposto dal poeta, ma poi rifluito in due edizioni differenti, postume, diverse per ordinamento e per le notevoli varianti testuali. In questa sede tralascerò di dedicarmi all'organizzazione delle due edizioni considerate *princeps* (Norton e Séneca) e delle edizioni critiche finora tentate del gran libro lorchiano, anche in rispettosa attesa dell'annunciata edizione di Mario Hernández basata sul ritrovato testo-*pliego* di Lorca, attualmente conservato presso la Fundación; d'altronde sulla complessa questione si è recentemente espresso magistralmente Giovanni Caravaggi.¹ Intendo dedicarmi qui solo alla redazione di alcune note esplicative-illustrative su quelle che mi piace definire le *distoniche armonie* di *Poeta*. Ciò che in questa sede mi interessa sottolineare infatti è come i contrasti siano funzionali all'opera e quanto siano necessari alla sua armonia. Questo intervento mira, inoltre, ad identificare i principali elementi dell'universo poetico del Federico *neoyorquino* in contrasto tra quelli naturali, geografici ed umani oltre che spaziali, socio-economici e letterari nella prospettiva oppositivo-contrastiva.

Scrivono María Clementa Millán: «uno de los temas importantes de este poemario es la denuncia por parte del poeta de un universo que está en continua lucha».² Fin dalla lirica d'esordio dell'opera³ il contrasto, reale,

¹ Cfr. G. Caravaggi, *Poeta en Nueva York. Dalla duplice «editio princeps» al «manoscritto» ritrovato* che ho avuto il piacere di leggere in anteprima grazie alla cortesia del prof. Grilli, a cui il prof. Caravaggi ha inviato la sua comunicazione.

² M. C. Millán, ed., *Federico García Lorca Poeta en Nueva York*, p. 73, nota 4.

³ In attesa della ed. Hernández seguo l'ordine e il testo offerti dalla citata ed. Millán. Riporto qui, per comodità, lo schema riassuntivo del *Materiale* o

Manoscritto lorquiano della Fundación Lorca secondo la trascrizione operata da Caravaggi:

I - *Poema de la soledad en Columbia University*

- 1) Vuelta de paseo.
- 2) 1910 (Intermedio).
- 3) Fábula y rueda de los tres amigos.
- 4) Tu infancia en Mentón.

II - *Los Negros.*

- 1) Norma y paraíso de los negros.
- 2) El Rey de Harlem.
- 3) Iglesia abandonada / (Balada de la gran guerra).

III - *Calles y Sueños.*

- 1) Danza de la muerte.
- 2) Paisaje de la multitud que vomita.
- 3) Paisaje de la multitud que orina.
- 4) Asesinato.
- 5) Navidad en el Hudson.
- 6) Ciudad sin sueño.
- 7) Panorama ciego de Nueva York.
- 8) Nacimiento de Cristo.
- 9) La aurora.

IV - *Poemas del lago Edem Mills.*

- 1) Poema doble del lago Edem.
- 2) Cielo vivo.

V - *En la cabaña del farmer / (Campo de Newburg).*

- 1) El niño Stanton.
- 2) Vaca.
- 3) Niña ahogada en el pozo.

VI - *Introducción a la Muerte / (Poemas de la soledad en Vermont).*

- 1) Muerte.
- 2) Nocturno del hueco (I y II).
- 3) Paisaje con dos tumbas y un perro asirio.
- 4) Ruina.
- 5) [Amantes asesinados por una perdiz].

palpabile, attraversa i 5 sensi del poeta e del lettore e li permea per poi diluirsi, come vaghe *macchie di colore*,⁴ attraverso tutta l'opera. Il contrasto più manifesto è quello tra passato e presente e fa capolino fin dall'inizio, guidando la memoria e l'occhio poetico a tessere trame tra il passato ed il presente del poeta. Ciò determina, in filigrana, una sostanziale opposizione tra volere e potere, tra sì e no. Le coordinate spazio-temporali si aprono e chiudono per tutta l'opera, come il cielo o il mare, nel rendere esplicita la condizione di presente o assente –del poeta oggettivato protagonista in *Poeta*– nello spazio-tempo fisico, come ad esempio in *Intermedio*:

Aquellos ojos míos de mil noveciento diez
no vieron enterrar a los muertos,
ni la feria de ceniza del que llora por la madrugada,
ni el corazón que tiembla arrinconado como un caballito de
mar⁵.

6) Luna y panorama de los insectos.

VII - *Vuelta a la ciudad*.

- 1) New York. Oficina y denuncia.
- 2) Cementerio judío.
- 3) [Crucifixión].

VIII - *Dos odas*.

- 1) Grito hacia Roma.
- 2) Oda a Walt Whitman.

IX - *Huida de Nueva York / (Dos vales hacia la civilización)*.

- 1) Pequeño vals vienés.
- 2) Vals en las ramas.

X - *El poeta llega a la Habana*.

- 1) Son de negros en Cuba.

⁴ Il trattamento del colore in *Poeta* merita uno studio a parte, vista la ricchezza di sfumature che attraversa il testo e l'ampia scelta lessicale che ha notevoli riscontri cromatici.

⁵ Alla luce di quanto contenuto nell'analisi di Caravaggi utilizzo, in quanto reputo più fedele e completa, l'ed. di María Clementa Millán, ed., *Federico García Lorca Poeta en Nueva York*, p. 112.

Lorca oppone e confronta, con precisa volontà poetica, passato e presente, creando nel lettore la dimensione del dolore presente attraverso un *no* fanciullesco che nega la sofferenza, ma al tempo stesso la rinnova rendendola drammaticamente presente, rappresentandola con un cavalluccio marino, che nel nome e nella figura manifesta il doppio in contrasto con la *felice età* lorco-daliniana.⁶ Un vissuto adolescenziale apre al lettore la dimensione angosciata del dolore cosmico, prospettico, della modernità vissuta e subita, ma anche *rappresentata* e demoltiplicata. Ancora in *Intermedio* assume valore sostanziale e formale l'opposizione *aperto-chiuso*, che non è solo una coppia antinomica, ma che crea un meccanismo che sovrintende, in maniera continua per tutto l'arco dell'opera, alla organizzazione dei simboli e dei valori lirici. Le coppie oppositive hanno il potere poetico di evocare nel lettore esatte e perturbanti atmosfere ed aspettative, come ad esempio negli ultimi versi della lirica

No preguntarme nada. He visto que las cosas
cuando buscan su curso encuentran su vacío.
Hay un dolor de huecos por el aire sin gente
y en mis ojos criaturas vestidas ¡sin desnudo! ⁷

Il contrasto origina conflitto che la poesia come *poiesis*, ovvero l'alto grado immaginativo della poesia di Federico, trasmette al lettore. In concreto, questi ultimi versi di *Intermedio* racchiudono tutti i contrasti del *locus poeticus*; le negazioni ed il vuoto spaziale esterno si sovrappongono, conflittivamente, soprattutto nell'uso dei tempi verbali, con quella che è l'esperienza visiva, sperimentale, attuale del poeta. Egli è unico testimone di quanto accade, *Poeta* infatti è sì un nuovo tipo di poesia documentario, la poesia scientifica dell'anima filtrata,⁸ espressa attraverso e per i sensi, ma è anche *imago* dantesca⁹, sospesa tra passato e presente poetico. Federico

⁶ Il riferimento riguarda sia quella che R.S. Torroella nel suo *La miel es más dulce que la sangre*, definisce «época lorquiana» di Dalí, che la dimensione fanciullesca che i due artisti *comparten*.

⁷ M. C. Millán, ed., *Federico García Lorca Poeta en Nueva York*, p. 113.

⁸ Cfr. I. Gibson, *Dalí joven, Dalí genial*.

⁹ Di seguito un accenno a quanto di dantesco, nel criterio spazio-temporale e visivo ci sia in *Poeta*. Punti d'analogia tra la *Comedia* e *Poeta*, stanno nel fatto

intesse con il lettore un dialogo denso di rivelazioni visive costrette, dal movimento interno, a chiudersi in una spirale poetica infinita. Passato e presente si dispongono allora a confronto, soffuso piacere adolescenziale «En el sitio donde el sueño tropieza con su realidad»¹⁰, mentre vuoto timore urbano è diviso e disseminato tra «Calles y sueños».¹¹

Poeta è un unico filo *tenso* visivo-poetico che si sviluppa e si avviluppa per tutta la durata del *Libro*, un itinerario che si dipana di contrasto in contrasto, un mondo poetico dove tutto è il contrario di tutto. Ritroviamo la distonia anche nelle voci del poeta, doppio, perso volontariamente tra la prima e la terza persona. In questo caso potremo parlare di conflitto della personalità o anche, e non è mero virtuosismo critico, della personalità in conflitto.

Con *Vuelta de paseo*¹² il poeta sembra avvertire il lettore che qualcosa è cambiato, che da lì in avanti la poesia non sarà la stessa. Il titolo dell'opera, il titolo dell'epigrafe e il titolo della lirica sembrano coincidere in una dimensione: quella del viaggio e di un ritorno perturbante, in qualche

che ambedue sono poemi di viaggio verso una dimensione altra; sono pieni di contrasti cromatico-figurativi e che ambedue nascono come poesia d'esilio (amoroso?).

«Quivi sospiri pianti e altri guai
Risonavan per l'aere senza stelle,
per ch'io al cominciar ne lagrimai».

(D. Mattalia, a cura di, *Dante Alighieri La Divina Commedia*, "Inferno", vol. I, Canto IV, vv. 22-24, pp. 60-61).

«facevano un tumulto, il qual s'aggira
sempre in quell'aura senza tempo tinta,
come la rena quando turbo spira».

(D. Mattalia, a cura di, *Dante Alighieri La Divina Commedia*, "Inferno", vol. I, Canto IV, vv. 28-30, pp. 61-62).

«vero è che'n su la proda mi trovai
della valle d'abisso dolorosa
che truono accoglie d'infiniti guai».

(D. Mattalia, a cura di, *Dante Alighieri La Divina Commedia*, «Inferno», vol. I, Canto IV, vv. 7-9, pp. 77-79.)

Cfr. l'interessante analisi di G. Grilli, «Lorca e Foix», pp. 25-36.

¹⁰ M. C. Millán, *Poeta en Nueva York*, p. 112.

¹¹ Terza epigrafe della terza parte di *Poeta*. Cfr. M. C. Millán, *Poeta en Nueva York*, pp. 135-162.

¹² È la lirica che apre *Poeta* secondo l'edizione che assumo.

modo *ibis redibis*, alla realtà. Federico va in America e ritorna come da una *passeggiata* che cambia la vita, qualcosa, qualcuno in lui è morto, assassinato e scrive *Poeta*. Tutto questo accende l'attenzione su un altro contrasto fondamentale quello tra solitudine e folla, «soledad» e «multitud».

Yo, poeta sin brazos, perdido
entre la multitud que vomita
sin caballo efusivo que corte
los espesos musgos de mis sienas.¹³

Ma torniamo ad altre coordinate spaziali: quelle orizzontali, «de las agudas velocidades», e verticali, «solo por el cielo», che mettono in conflitto lo spazio e le dimensioni e creano un mondo poetico fatto *in absentia* più che *in presentia*.

Estaba uno, cien, mil marineros
luchando con el mundo de las agudas velocidades,
sin enterarse de que el mundo
estaba solo por el cielo.¹⁴

Tutto *Poeta* è costruito anche su una doppia dimensione narrativa: quella *dinamica*, orizzontale, che segna le tappe anche diacroniche della narrazione lirica, e quella statica, verticale, che sovrintende invece alla dimensione creativo-riflessiva. Fra di loro si erge una barriera fatta di impossibilità.

Mi spiego meglio: *Poeta en Nueva York* percorre come è noto un arco diacronico reale, da quando il poeta approda negli Stati Uniti, ne percorre le strade per poi andare a sud, a Cuba. Questa è la dimensione che possiamo definire orizzontale, puramente diacronica che caratterizza l'opera come documento, ne definisce l'aspetto lirico in funzione storica, come movimento di isolate figure umane. Oltre a questa, c'è l'altra dimensione; quella verticale; creativa, *salvifica* di uomini e cose, dominio assoluto della verità, di redenzione, se ascendente, ma statica e dannatrice se discendente. Un caso che può essere emblematico di quanto detto è quello di *Niña*

¹³ «Paisaje de la multitud que vomita (anohecer de Coney Island)», in M. C. Millán, *Poeta en Nueva York*, p. 144.

¹⁴ M. C. Millán, *Poeta en Nueva York*, p. 149.

ahogada en el pozo,¹⁵ episodio doppio¹⁶ dove la dimensione al verticale del pozzo rappresenta la morte-dannazione o la resurrezione ed il ritornello fa da contraltare al movimento orizzontale, disperato, del *pueblo*.

La riprova di quanto si va sostenendo si trova nella chiusa della stessa lirica

No, que no desemboca. Agua fija en un punto,
respirando con todos sus violines sin cuerdas
en la escala de las heridas y los edificios deshabitados.
¡Agua que no desemboca!¹⁷

La dimensione orizzontale viene anche vista, e connotata, come viaggio verso un vissuto che è puramente meccanico a cui si contrappongono gli *alti* e *bassi* della coscienza, dell'estro artistico che, in un certo qual modo, rappresentano il puro, l'infinito.

Un esempio di ciò lo ritroviamo in *Muerte*, una lirica che già nel titolo racchiude una dimensione orizzontale in divenire ed un falso evolversi verticale o almeno uno *sforzo* inutile in verticale, un movimento che non conduce ad altro che ad una sofferenza continua in vane metamorfosi:

¡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!¹⁸

La salvezza è verso l'alto, al di sopra delle scale di luce dei grattacieli, ma è comunque una fuga che *no desemboca*:

Dentro de ti, amor mío, por tu carne,

¹⁵ «Niña ahogada en el pozo», in M. C. Millán, *Poeta en Nueva York*, pp. 178-179.

¹⁶ Il sottotitolo della lirica è infatti «Granada-Newbourgh» definendo un doppio episodio *unheimlich*.

¹⁷ M. C. Millán, *Poeta en Nueva York*, p. 179.

¹⁸ «Muerte», in M. C. Millán, *Poeta en Nueva York*, p. 183.

¡qué silencio de trenes boca arriba!,
¡cuánto brazo de momia florecido!
¡qué cielo sin salida, amor, qué cielo!¹⁹

Poeta è, come detto, un poemario *doppio* che vive di contrasti e che con i contrasti si riconcilia nella sua interezza. Caso emblematico, a giustificazione di quanto si va affermando, lo si ritrova in liriche quali *Poema doble del lago Eden*²⁰ che già nel titolo rivela la sua doppiezza strutturale e tematica oltre che immaginativo-sensoriale. Ma il *doble* non è qui l'uno ed il suo sosia quanto l'uno ed il suo opposto, *heimlich* ed *unheimlich*.²¹

Tutto nella poesia *neoyorquina* vive in contrasto, una tensione che prosegue incessantemente, all'infinito, in virtù del tempo verbale:

*Estás aquí bebiendo mi sangre
bebiendo mi humor de niño pasado*²²

La scelta conflittiva dei tempi verbali si può definire contrasto *in modo*. Il fissare due movimenti contemporaneamente, come ad esempio nell'epigrafe garcilasiana,²³ conferisce al verso un tono quasi astenico, sottolinea una *coincidentia oppositorum* di prestigio poetico unico. In questa unione dei contrari trova spazio un'altra caratteristica: quella tra poesia classica e poesia surreale, una curva poetica che arriva ai contemporanei,

¹⁹ «Nocturno del hueco», in M. C. Millán, *Poeta en Nueva York*, p. 186. Il corsivo è mio.

²⁰ M. C. Millán, *Poeta en Nueva York*, p. 165. Nelle due voci a mio parere è contenuto un contrasto narrativo, un confronto tra stati d'animo e di coscienza, una tensione, volontariamente creata, per mettere in luce differenze liriche che compongono il sostrato delle stesse lirica stessa e la caratterizzano come nuova realtà, come puro disinganno.

²¹ Per il tema dell'*unheimlich* in Lorca e Dalí cfr. il mio «Plastica afrodisiaca e poetica nei disegni di Lorca», pp. 533-546.

²² M. C. Millán, *Poeta en Nueva York*, p.165. Il corsivo è mio.

²³ L'epigrafe potrebbe anche dare indicazione riguardo a due coordinate poetiche quella verticale del *ganado* immobile che *pace* in contrasto con il *viento*, l'orizzontalità del movimento continuo verso, che *espira*.

che si può osservare in *Poeta* non solo attraverso un uso oculato delle epigrafi ma anche nella scelta sintattico-lessicale.²⁴

Riproposta secondo la retorica delle Avanguardie è felicemente risolta da Lorca la polemica tra *antichi* e *moderni*, tra poesia surrealista e poesia *classica*. Un tema questo molto caro a Federico, fin dai tempi della *velada* a Góngora e della *Imagen poética de Don Luis de Góngora*. Ma è qui, in *Poeta*, dove questo contrasto si disperde e si ricompone:

para decir mi verdad de ombre de sangre
matando en mí la burla y la sugestión del vocablo.²⁵

Anche il tempo cronologico e il tempo poetico scandiscono e, di volta in volta, assumono la dimensione del dolce inganno o dell'amaro disinganno poetico.

Altro contrasto altrettanto evidente e noto è quello tra la forza della natura antica, reietta e negro-africana che, simile a quella gitana, è carica di catene e di tradizioni di regni tribali, contaminazioni e meticcio culturale *versus* la forza nuova senza tradizioni storiche, e che sembra non aver affanni, nel sopravvivere dei bianchi. *Los Negros odian* ed *aman*; Harlem non è solo un distretto di Nueva York, ma è il distretto dove più degli altri Federico *mostra* il degrado, la sofferenza. Qui la rabbia è presente, tangibile. Il conflitto esplode in maniera drammatica.

²⁴ Di seguito solo alcuni esempi, altri possono essere rintracciati nell'opera neoyorquina, della modernamente antica (altro contrasto) scelta poetica di Federico:

«Y vi las cabañas de goma
Donde giraban las copas llenas de lágrimas.
En las anémonas del ofertorio te encontraré ¡corazón mío!
cuando el sacerdote levante la mula y el buey con sus fuerte brazos para
espantar los sapos nocturnos que rondan los helados paisajes del cáliz.»

(M. C. Millán, *Poeta en Nueva York*, p. 134).

Cantaba la lombriz el terror de la rueda

Y el marinero degollado. (M. C. Millán, *Poeta en Nueva York*, p. 149).

interessante analizzare l'ultimo esempio alla luce di quanto Porqueras Mayo fa notare a proposito del mito garcilasiano de *La Ninfa degollada*. Cfr. A. Porqueras Mayo, «La Ninfa degollada», pp. 165-181.

²⁵ «Poema doble del lago Eden» in M. C. Millán, *Poeta en Nueva York*, p. 167.

Es preciso matar al rubio vendedor de aguardiente,
a todos los amigos de la manzana y de la arena;
y es necesario dar con los puños cerrados
a las pequeñas judías que tiemblan llenas de burbujas
para que el rey de Harlem cante con su muchedumbre,²⁶

Il re di Harlem è un re vinto, un re vinto shakespeariano oramai dimentico della propria nascita che, *disfrazado*, si finge, o forse lo è realmente, giullare per i turisti.

Sullo sfondo si staglia la forza di un paesaggio «archeozoicamente moderno», dove tutto è attesa per la venuta *del reino de la espiga*,

En la marchita soledad sin onda
el abollado mascarón danzaba.
Medio lado del mundo era de arena
mercurio y sol dormido el *otro medio*.²⁷

Il contrasto tra selvaggio archeozoicismo e “abbacinante” modernità viene reso, nelle intenzioni del poeta, anche in maniera visiva con il desiderio espresso di inserire nella raccolta immagini fotografiche, *ilustraciones fotográficas e collage*.

Federico articola una dimensione cinematografica, documentaria²⁸ di *Poeta* per tutto l’arco dell’opera in quadri, *frames* organicamente disposti; ma questo principio poetico-cinematografico in alcuni casi, sembra contrapporsi a quello poetico *puro*, più libero nell’associazione e nell’organizzazione delle immagine sinestetiche.

Nueva York è la città simbolo del conflitto di uno contro tutti, di una minoranza contro le altre piuttosto che la capitale della democrazia,²⁹

²⁶ «El rey de Harlem», in M. C. Millán, *Poeta en Nueva York*, p. 127.

²⁷ «Danza de la muerte», in M. C. Millán, *Poeta en Nueva York*, p. 138. Il corsivo è mio.

²⁸ È forse in virtù di questo criterio che Federico chiede che alcune foto accompagnino la pubblicazione del volume, nello specifico alcune liriche. Per la dimensione cinematografica in Lorca cfr. J. Urrutia, «F. García Lorca, L. Buñuel y J. Epstein, de la poesía al cine», pp.139-164.

²⁹ «Vieni, renderò il continente indissolubile,

rappresentata ancora una volta da un esponente di una *minoranza*: Walt Whitman.

Quiero que el aire fuerte de la noche más honda
quite flores y letras del arco donde duermes,
y un niño negro anuncie a los blancos del oro
*la llegada del reino de la espiga.*³⁰

La *Oda a Walt Whitman* crea l'opportunità per mettere a fuoco un ulteriore contrasto, quello tra chi reclama «libertad, mi amor humano»,³¹ che vive sulla propria pelle la sofferenza e canta la libertà, e coloro che «asesinos de palomas»,³² nascondono il vero sé, mentendo a se stessi e agli altri, assassinando la verità.

Nella sua ricerca-scoperta del *nuovo* mondo Federico incontra il nuovo mito, quello americano, un mito che Federico smaschera e mette a nudo, svelando la cruda realtà.

[...]. Pero yo no he venido a ver el cielo.
He venido para ver la turbia sangre,
la sangre que lleva las máquinas a las cataratas
y el espíritu a la lengua de la cobra.³³

Il contrasto è continuo e completo. Il contrasto tra le due metà della gente, tra il sé ed il suo doppio:

creerò la più splendida razza su cui il sole abbia mai brillato
creerò divine terre magnetiche,
con l'amore dei compagni,
con il diuturno amore dei compagni».

Walt Whitman «Per te democrazia» in G. Conte, a cura di, *Walt Whitman, Foglie d'erba*, p. 115.

³⁰ «Oda a Walt Whitman», in M. C. Millán, *Poeta en Nueva York*, p. 224.

Il corsivo è mio.

³¹ «Poema doble del lago Eden», in M. C. Millán, *Poeta en Nueva York*, p. 166.

³² M. C. Millán, *Poeta en Nueva York*, p. 223.

³³ «Nueva York (oficina y denuncia)», in M. C. Millán, *Poeta en Nueva York*, p. 203.

Yo denuncio a toda gente
Que ignora la otra mitad,
la mitad irredimible
que levanta sus montones de cemento
donde laten los corazones
[...]
Os escupo en la cara
La otra mitad me escucha³⁴.

Walt Whitman è l'unico a conoscere il segreto della *espiga*, quello della seconda età dell'oro.

La fine di *Poeta* è una fuga, una fuga musicale su suoni europei e caraibici che si fondono. C'è tempo per un ultimo contrasto, quello tra questi i suoni ed i violenti rumori della metropoli, tra il sordo rumore dell'impotente negritudine *neoyorquina* e la solare musicalità dei negri caraibici. Altra cosa che resta è il fatto che il sottotitolo di questa sezione *Dos vales hacia la civilización* è molto esplicito ed indicativo, rimarcato dal titolo della prima lirica dell'ultima sezione *El Poeta llega a La Habana* che è *Son de Negros en Cuba*. Ma bisogna comunque badare ad alcuni particolari importantissimi su cui sarà anche opportuno riflettere. Vale l'esempio dell'ultima lirica inserita in *Poeta* che pur occupando la sezione ultima non è compositivamente l'ultima. Come scrive María Clementa Millán «sin embargo, la cronología de este poema no se corresponde con el lugar que ocupa en la obra, ya que dos meses más tarde el autor escribiría «Oda a Walt Whitman», síntesis última de su experiencia en América, escrita fuera de España.»³⁵

Pur attendendo l'edizione critica che metta la parola fine ad un dibattito durato alcuni decenni, non possiamo comunque non notare il dissidio che anima il poeta nella creazione di *Poeta*, un'opera che gli costa circa sei anni di correzioni, che dovrebbe nascere come un testo,³⁶ ma che poi, incompleto di alcune parti e con indicazioni sul come reperirle, viene affidato all'editore per la pubblicazione, bruscamente interrotta dalla guerra e dalla morte del poeta.

³⁴ «Cementerio judío», in M. C. Millán, *Poeta en Nueva York*, pp. 204-205.

³⁵ M. C. Millán, *Poeta en Nueva York*, p. 278.

³⁶ Cfr. G. Caravaggi, *Poeta en Nueva York*. Dalla duplice «editio princeps» al «manoscritto» ritrovato, cit.

Ma resta il fatto che Cuba risulta essere un luogo essenzialmente positivo. Qui –dal punto di vista che assumo– vale solo menzionare il contrasto geografico, per poi attendere e riservarsi di specificare, nel caso in cui resti invariato l’ordine delle sezioni, il fatto che questa fuga assuma toni di contrasto determinanti e sia funzionale ad una strutturazione diacronica decisa da Federico stesso in cui l’ultima voce resta quella del *placer junto al deseo*.

La chiusa di questo contributo la affido a pochi versi di Federico che racchiudono però molti dei contrasti qui analizzati. Un *legado* di contrasti, quello del poema lorquiano, che passa per intero e rivive *raddoppiato* nell’esperienza di ogni lettore.

Así hablaba yo cuando Saturno detuvo los trenes
y la bruma y *el Sueño y la Muerte* me estaban buscando.
Me estaban buscando
allí donde mugen las vacas que tienen patitas de paje
y *allí donde flota mi cuerpo entre los equilibrios*
contrarios.³⁷

³⁷ «Poema doble del lago Eden» in M. C. Millán, *Poeta en Nueva York*, p. 167. Il corsivo è mio.

BIBLIOGRAFÍA

- CONTE, Giuseppe, *Foglie d'erba* a cura di, *Walt Whitman*, Milano, Oscar Classici Mondadori, 1991.
- GIBSON, Ian, *Dalí joven, Dalí genial*, Madrid, Aguilar, 2004.
- GRILLI, Giuseppe (2000), «Lorca e Foix», *Ripensando a F. García Lorca*, a cura di, Maria Cristina Desiderio / Loretta Frattale / Maria-Serena Zagolin, Roma, Bibliotheca, 2000, pp. 25-36.
- MATTALIA, Daniele, *La Divina Commedia*, a cura di, *Dante Alighieri*, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 1975.
- MILLÁN, María Clementa, ed., *Federico García Lorca Poeta en Nueva York*, Madrid, Cátedra, 1988.
- PALLADINO, Nicola (1997), «Plastica afrodisiaca e poetica nei disegni di Lorca», *Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli, Sezione Romanza*, 2/39, 1997, pp. 533-546.
- PORQUERAS MAYO, Alberto (2003), «La Ninfa degollada», *Estudios sobre Cervantes y la Edad de Oro*, ed. Alberto Porqueras Mayo, Alcalá de Henares, Biblioteca de Estudios Cervantinos, 2003, pp. 165-181.
- SANTOS TORROELLA, Rafael, *La miel es más dulce que la sangre*, Barcelona, Seix Barral, 1984.
- URRUTIA, Jorge (2002), «F. García Lorca, L. Buñuel y J. Epstein, de la poesía al cine», *El extramundi y los papeles de Iria Flavia*, 31, 2002, pp. 139-164.