

CENTRO ITALIANO PER GLI STUDI STORICO-GEOGRAFICI



*Profumi di terre lontane.
L'Europa e le “COSE
nove”*

Atti del Convegno Internazionale di Studi
Portogruaro 24-26 settembre 2001

a cura di SIMONETTA CONTI

BRIGATI Genova 2006

INDICE

SIMONETTA CONTI e CLAUDIO ROSSIT	pag.
<i>Presentazione</i>	V
 GABRIELLA AMIOTTI	
<i>Teopompo, FGrHist.75C JAC.: Storie di un altro mondo, storie da un altro mondo</i>	1
 STEFANO ANCILLI	
<i>L'evoluzione e le modificazioni del paesaggio agrario del Lazio causate dalle colture americane dal XVIII secolo ad oggi</i>	7
 SIMONETTA BALLO ALAGNA	
<i>Per una riscoperta della Polinesia: il Journal des Iles di Victor Segalen (1878-1919)</i>	23
 FRANCESCA ROMANA CAMAROTA	
<i>Nuovi profumi e nuovi sapori nella natura morta europea dal XVII al XVIII secolo</i>	37
 MICHELE CASSESE	
<i>Popolazioni indigene e missione ai «pagani» in N.L. von Zinzendorf e i Fratelli Moravi nel settecento</i>	43
 LAURA CASSI	
<i>Toponomastica e Grandi Navigatori</i>	77
 MICHELE CASTELNOVI	
<i>«Non hanno armi»: indios nudi e disarmati. La costruzione di un mito geografico nei cronisti della scoperta dell'America</i>	83

SIMONETTA CONTI

- Un «anomalo» viaggiatore spagnolo nel '700 illuminista:
Concolocorvo ed il Lazarillo de Ciegos Caminantes* 107

ANNALISA D'ASCENZO

- Il Profumo dello zafferano di Navelli* 137

BRUNA DEL FABBRO

- Le Carte nautiche delle Americhe nell'Atlante di Iacob Colom (1668)* 147

ANDREA FAVRETTO e GIANFRANCO BATTISTI

- Il telerilevamento come contributo alla conoscenza del territorio:
analisi di un caso concreto* 153

PAOLO ROBERTO FEDERICI

- La spedizione geodetica francese del XVIII secolo alla linea
equinoziale e lo sviluppo della scienza in sud America* 169

GIUSEPPE FORNASARI

- «I poveri in America latina evangelizzano i gesuiti».
Riflessioni sull'alterità come problema storiografico* 185

RICCARDO FRIOLO

- Lo sviluppo storico-geografico della presenza spagnola-argentina
nell'arcipelago «Falkland-Malvinas»* 205

GRAZIELLA GALLIANO

- Le «caravelle ritornano»: migrazione e movimenti spirituali
dai mondi nuovi al vecchio mondo* 233

ANNA GUARDUCCI

- Le nuove colture americane e le crisi alimentari della seconda metà
del XVIII secolo. Il dibattito tra i Georgofili fiorentini* 243

ALESSANDRA GUIGONI

- Sulle piante dello «scambio colombiano»: pratiche alimentari
e interculturalismo* 263

LUCIANO LAGO	
<i>La memoria culturale del territorio</i>	269
MARIA MONTSERRAT LEÓN GUERRERO	
<i>Las primeras noticias de Filipinas a través de las crónicas de Andrés de Urdaneta</i>	275
PATRIZIA LICINI	
<i>Spazi culturali in byte: caratteri cirillici e cremlini nella Novaja Amerika. Da una Mappa Mundi russa, considerazioni sull'epoca multialfabeta della comunità on-line globale</i>	303
GUIDO LUISI	
<i>Viaggio e cartografia in Puglia nel secolo XVIII</i>	343
MARCO MAGGIOLI	
<i>Federico Guarducci. La fotografia coloniale e la cartografia in Africa (1897)</i>	359
MARIA EMELINA MARTÍN ACOSTA	
<i>Los productos americanos y su impacto en las Islas Canarias</i>	387
FEDERICO MARZINOT	
<i>Ceramica e cioccolato tra vecchio e nuovo Mondo</i>	401
CARLA MASETTI	
<i>Onorato Martucci e «I viaggi all'estremo oriente ed alla Cina»</i>	413
GIOVANNI MAURO	
<i>Le trasformazioni del territorio attraverso l'analisi della cartografia storica, digitale e satellitare</i>	431
RICCARDO MORRI	
<i>La sifilide a Roma: l'ospedale S. Giacomo degli Incurabili</i>	441
MARIO NEVE	
<i>Prima delle «Cose nove». Il sensorium communis di Matthew Paris</i>	453

GIGLIOLA ONORATO <i>La valle dei Bagni: tracce storiche di attività umane in una zona di confine</i>	471
CELIA PARCERO TORRE <i>La alimentación en Cuba en el siglo XVIII</i>	483
DARIA PEROCCO <i>L'Africa di un cappuccino del seicento: Padre Antonio Cavazzi da Montecuccolo</i>	499
PINA ROSA PIRAS <i>Il presente e la storia nell'America di Federico García Lorca</i>	511
LEONARDO ROMBAI <i>Le migrazioni vegetali nell'Italia del secondo millennio e le loro conseguenze sul paesaggio agrario e sulla cartografia</i>	523
LUISA ROSSI <i>Il viaggio naturalistico in Suriname di Maria Sibylla Merian (1699-1701)</i>	559
CLAUDIO ROSSIT <i>Cartografia storica e territorio</i>	579
MARIAGRAZIA RUSSO <i>Regali e rapporti diplomatici tra Portogallo e Cina: circolazione, simbolismo e significato politico di Presentes e Mimos durante l'ambasciata di Alexandre Metello de Sousa e Meneses, inviata da D. João V all'imperatore Yonghezeng (1725-1728)</i>	599
SILVIA SEBASTI <i>Gli scambi di specie animali fra Italia e nuovo Mondo: conseguenze sulla fauna autoctona</i>	617
NICOLETTA SERINA <i>Filippo Sassetti e i profumi dell'India</i>	625

EVASIO SORACI

Profumi di terre lontane. L'Europa e le «Cose Nuove».
Due progetti didattici per la scuola media

641

SANDRA VANTINI

L'inserimento del Mais nel paesaggio veneto

653

NICOLETTA VARANI

Colonizzazione e canna da zucchero a Mauritius

669

JESUS VARELA MARCOS

Sobre las relaciones de los viajes a la tratadística. Plantas y animales
del Nuevo Mundo en las Crónicas de la Conquista

685

AMEDEO VITALE

Paesaggi del nuovo Mondo percepiti in Europa mediante il cinema

701

PINA ROSA PIRAS

IL PRESENTE E LA STORIA NELL'AMERICA DI FEDERICO GARCÍA LORCA

Quando Federico García Lorca compie il suo primo viaggio in America, tra il giugno del 1929 e l'estate del 1930, era poco più che trentenne, ma era già noto come poeta soprattutto per aver pubblicato *Primer romancero gitano*, il suo libro di maggior successo presso il grande pubblico. Dopo aver trascorso circa otto mesi negli Stati Uniti, a New York in particolare, arriva a Cuba nella primavera del 1930 per poi nel giugno far ritorno in Spagna.

Da questa esperienza trarrà gli stimoli per l'elaborazione di una grande quantità di materiali artistici, che entreranno a far parte di diverse sue opere dopo aver subito complessi processi di ripensamento, in parte per sua decisione e in parte per gli interventi esterni dovuti alla sua morte tragicamente imprevedibile. Rispetto a quelle elaborate in passato, tali opere saranno legate con più evidenza a tecniche e suggestioni avanguardistiche ed entreranno a far parte del suo teatro, di sceneggiature per il cinema, prose, versioni americane delle conferenze, ecc. Altri materiali rientreranno in raccolte poetiche, e fra queste i testi che costituiranno *Poeta en Nueva York*, su cui mi concentro qui.

Pubblicata postuma, la raccolta è stata ordinata in dieci sezioni in gran parte dedicate alla metropoli statunitense, e solo una, *El poeta llega a la Habana*, formata da una sola composizione, *Son de negros en Cuba*.

Già nel gruppo delle liriche iniziali di *Poeta en Nueva York*, Lorca evoca l'impatto di ripulsa verso la città, già allora capitale finanziaria identificabile come la metropoli dei grattacieli e di Wall Street. Nella composizione di apertura, *Vuelta de paseo*, inclusa nella prima sezione, *Poemas de la soledad en Columbia University*, la ripetizione, iniziale e fi-

nale, «Asesinado por el cielo», racchiude le linee di una natura desolata in cui l'albero è «di moncherini», e forse perché privo di uccelli, «non canta»:

Con el árbol de muñones que no canta
y el niño con el blanco rostro de huevo.

A determinare la portata dell'amarezza di Lorca durante il suo soggiorno a New York, come ricordano i biografi, deve aver contribuito in certa misura la crisi economica del 1929, in seguito al crollo di Wall Street. Della crisi Lorca coglie in particolare la funzione devastante del denaro, che è evocata con la forza di cui è esempio la visione delle «monete in sciami furiosi / perforano e divorano bambini abbandonati»:

A veces las monedas en enjambres furiosos (in sciami furiosi)
taladran (perforano) y devoran abandonados niños.

L'impatto col nuovo mondo porta Lorca a confrontarsi, sul piano dell'elaborazione artistica, con variazioni e continuità rispetto a forme e temi adottati in passato. Nonostante che la lezione surrealista si faccia più profonda e trasparente, in *Poeta en Nueva York*, i versi, frequentemente liberi, echeggiano nello stesso tempo diversi ritmi popolari: tutta la raccolta è percorsa dal jazz, *Son de negros en Cuba* dal son cubano e ancora più in generale ricorrono i ritmi che gli erano più consueti, il verso del *romance* con le sue rime assonanzate, già adottato in *Romancero gitano*, e i moduli espressivi del *cante jondo* sperimentati nel lungo periodo di elaborazione di un'altra sua raccolta, il *Poema del Cante Jondo*. E i protagonisti di una sezione della raccolta, *Los negros*, si trovano anch'essi in un rapporto di continuità e insieme di variazione della voce offerta ai gitani nel *Romancero*.

È proprio con la sezione dedicata ai negri che Lorca sviluppa la sua identificazione con i gruppi marginali, in opposizione alla civiltà della metropoli. La figura tragica delineata in *El rey de Harlem* di cui parla Brian Morris (MORRIS, 1999, p. 35) il «grande re prigioniero con una divisa da portiere», «gran rey prisionero con un traje de conserje», si inserisce nella complessa simbologia della degradazione della società monetarizzata, come questa: «Le ragazze americane portavano bambini e monete nel ventre» e ancora, «i camerieri e i cuochi e coloro che puliscono con la lingua / le ferite dei milionari».

Materia amorfa, ceniza, cenere, e fango, sommerge il *Panorama ciego de Nueva York*, come appare nei versi di *La aurora*:

La aurora de Nueva York tiene
cuatro columnas de cieno (fango)
y un huracán de negras palomas
que chapotean (guazzano, intorbidano) las aguas podridas.

Anche l'umanità che abita la metropoli brancola, insonne:

Por los barrios hay gentes que vacilan insomnes
como recién salidas de un naufragio de sangre.

Ancora più concentrata appare la configurazione della città in *Oficina y denuncia*, il cui titolo, nell'ancora efficace parafrasi di Antonio Melis allude

«ai termini fondamentali su cui è costruita la lirica. Da una parte l'ufficio, simbolo dell'inautenticità e dell'alienazione della vita urbana, secondo un'identificazione consueta nella poesia ispanica del tempo. Dall'altra la denuncia, l'invettiva contro la disumanizzazione indotta dai rapporti capitalistici di produzione. Sotto il velo labile e mistificatorio dell'efficienza, la società nordamericana occulta le lacrime e il sangue di cui gronda» (MELIS, 1976, pp. 45-46).

È spesso, come nel caso che segue, attraverso l'enumerazione che il poeta riferisce della sofferenza sulla quale si basa il profitto:

Debajo de las multiplicaciones
Hay una gota de sangre de pato.
Debajo de las divisiones
Hay una gota de sangre de marinero.
Debajo de las sumas, un río de sangre tierna;

La denuncia individua in particolare una certa parte dell'umanità, quella che «ignora l'altra metà»:

«a toda la gente
que ignora la otra mitad».

Opporsi implica il ricorso alla violenza:

Más vale sollozar afilando la navaja
o asesinar a los perros en las alucinantes cacerías

oppure alla protesta portata fino al limite estremo, l'offerta di se stesso:

«y yo me ofrezco a ser comido por las vacas estrujadas
cuando sus gritos llenan el valle
donde el Hudson se emborracha con aceite».

La denuncia si fa ancora più intensa quando a muoverla è il sostegno verso le minoranze razziali, le più emarginate nella società americana del tempo. Lorca rivela anche in questa occasione la sua profonda solidarietà verso i deboli (nella sua opera spesso gli insetti e i piccoli animali sono fatti oggetto di poesia), che gli deriva non solo dalla sua specifica personalità o dalle scelte politiche, ma è anche costitutiva, della sua poetica. E a proposito dei riferimenti all'esperienza di vita di Lorca impliciti in *Poeta*, Brian Morris conferma nel suo saggio recente quanto ha sintetizzato brevemente Antonio Melis:

«Da una parte Lorca paga il suo tributo a una corrente culturale e anche a una moda intellettuale del tempo. Si tratta di quell'africanismo, a sua volta componente di una più generale tendenza esoticheggiante, che percorre la letteratura, la musica, le arti figurative dei primi decenni del secolo. Per quanto riguarda specificamente la poesia ispanica, il negrismo aveva già fatto la sua comparsa nella lirica dei paesi antillani, trovando le sue espressioni più alte in poeti come Luis Palés Matos, di Puerto Rico, e Nicolás Guillén, cubano» (MELIS, 1976, p. 40).

Nell'aprile del '30, mentre Lorca si trovava all'Avana, sarà proprio la pubblicazione di *Motivos de son* di Nicolás Guillén, a cui avevano fatto seguito le accuse polemiche dei benpensanti, a inaugurare l'inserzione nella letteratura «alta» di uno dei ritmi popolari cubani, il *son* appunto. Negli stessi anni era stato del resto George Gershwin a fare del ritornello di *Échale salsita* di Ignacio Piñeiro il tema di fondo della sua *Obertura cubana*, con cui aveva varcato i confini dell'isola e conquistato i gusti di nordamericani ed europei (AGUIRRE, 1980, p. 19). Anche lo scrittore Alejo Carpentier, trovandosi a Parigi come giornalista, nota puntualmente la diffusione della nuova moda musicale di cui il *son* era protagonista. Il 15 dicembre del 1929, nella rivista «Carteles» scrive:

«(...) la música cubana está comenzando a llamar la atención en París. ¿Quién sabe si dentro de algunos años el son no será una fuerza moderna, como lo es ahora el jazz? (...) El son se ha impuesto en el cabaret Palermo (...) y otro, en el Barrio Latino, tiene propaganda organizada a base de jazz cubano» (DOBOS, 1999, pp. 71-72).

Fino agli anni '20 il *son* non aveva superato i limiti geografici nei quali si era formato, circoscritto alla pratica musicale delle regioni orientali, quelle intorno a Santiago, come ritmo da ballo, popolare, esercitato esclusivamente nell'ambito della comunità dei neri e dei meticci. In *La música en Cuba*, Alejo Carpentier pone in rilievo come il *son* costituisca la sintesi di moduli ispanici e africani:

«revela, en el punto de partida de la música cubana un proceso de transculturación destinado a amalgamar metros, melodías, instrumentos hispánicos, con remembranzas muy netas de viejas tradiciones orales africanas (...) la forma "pregunta respuesta" entre el solista y el coro nos viene de los juegos cantados de África» (DOBOS, p. 76).

Carpentier spiega anche l'ambito storico del termine *son*,

«la palabra *son* aludía a formas imprecisas de música popular danzable (...) la repetición de un estribillo con acompañamiento de instrumentos rudimentarios, parece haber sido, pues, la fase primaria del género, que en su cultivo rural adquiriría la denominación de "son montuno"» (DOBOS, p. 76).

E «roba da negri», il *son* era considerato dall'élite dei bianchi, perché poco austero per i temi che conteneva, legati alla miseria, al concubinato, alla promiscuità, ma anche per la sua orecchiabilità e per i movimenti del corpo che la danza implica.

Solo in seguito alla pubblicazione di *Motivos de son*, a Cuba si aprì un dibattito su questioni su cui Lorca aveva già riflettuto fin dal 1922. Allora, stimolato dall'amico compositore Manuel de Falla, Lorca poté affrontare a lungo il problema del rapporto fra musica e poesia, in particolare l'accostamento tra poesia colta e canto sul ritmo popolare del *cante jondo*, antica variante del flamenco. E fin da quel tempo Lorca andava perfezionando i testi che sarebbero confluiti nella raccolta poetica pubblicata solo nel 1931, *Poema del cante jondo*, dove quel rapporto è particolarmente evidente. A Cuba quindi Lorca non può non aver partecipato al dibattito intorno agli interrogativi che il *son* pone: si tratta di una forma poetica, con una struttura precisa, con accentuazioni regolate da uno schema ritmico fisso, o invece la sua specificità risiede nelle tematiche, nell'ambientazione, elementi questi che determinano, ad esempio, l'epigramma, l'elegia o il madrigale?

In *Son de negros*, Lorca affronta questi quesiti nel modo che gli era congeniale: anzitutto imprime il valore e il significato di *son* cubano attraverso la forza illocutoria del titolo, *Son de negros en Cuba*, appunto; nello

stesso tempo si discosta dal *son* popolare, evocando solo labilmente i temi legati alla sessualità e abbandonando, come già aveva fatto Guillén, le caratteristiche della pronuncia popolare, le dislalie di cui parlano i linguisti. Schiaccia inoltre il motivo iniziale, la «exposición», dove viene esposto l'argomento, in due soli versi – oppure, come a volte la composizione è trascritta, in un verso lungo¹ – quanto nel *Son* è contenuto in quattro versi, in genere ottosillabi. I due versi iniziali del *Son* lorchiano si distendono in un preambolo narrativo, che contiene anche la ripresa, il ritornello. Questo è successivamente inserito ripetutamente in un verso breve, con cui si determina il forte ritmo che la composizione possiede; il verso breve costituisce inoltre «pie quebrado», frequente nel *son*, e traccia degli antichi «letrillas» o «villancicos» ispanici.

Son de negros en Cuba viene pubblicato per la prima volta dalla rivista dell'Avana, «Musicalia», nel numero di aprile-maggio del 1930, mentre Lorca si trovava ancora nell'isola. Il testo che qui si riporta è tratto dalle *Obras completas* di Aguilar:

Cuando llegue la luna llena
 iré a Santiago de Cuba.
 Iré a Santiago.
 En un coche de agua negra.
 Iré a Santiago
 Cantarán los techos de palmera.
 Iré a Santiago
 Cuando la palma quiere ser cigüeña.
 Iré a Santiago
 Y cuando quiere ser medusa el platano.
 Iré a Santiago.
 Iré a Santiago
 Con la rubia cabeza de Fonseca.
 Iré a Santiago.
 Y con el rosa de Romeo y Julieta.
 Iré a Santiago.
 Mar de papel y plata de monedas.
 Iré a Santiago
 ¡Oh Cuba, oh ritmo de semillas secas!
 Iré a Santiago,

¹ Da Eutimio Martín, per esempio. Cfr., Federico García Lorca, 1983.

¡Oh cintura caliente y gota de madera!
Iré a Santiago
¡Arpa de troncos vivos, caimán, flor de tabaco!
Iré a Santiago
Siempre dije que yo iría a Santiago
en un coche de agua negra.
Iré a Santiago.
Brisa y alcohol en las ruedas.
Iré a Santiago.
Mi coral en la tiniebla.
Iré a Santiago.
El mar ahogado en la arena.
Iré a Santiago.
Calor blanco, fruta muerta.
Iré a Santiago.
¡Oh bovino frescor de cañavera!
¡Oh Cuba! ¡Oh curva de suspiro y barro!
Iré a Santiago.

Si può subito notare come gli elementi simbolici del paesaggio tropicale si sovrappongono a quelli della memoria: palma-cigüeña, platano-medusa. E al luogo della memoria appartengono i versi famosi per il loro ermetismo:

Con la rubia cabeza de Fonseca. / Iré a Santiago. / Y con el rosa de Romeo y Julieta. / Iré a Santiago. / Mar de papel y plata de monedas. / Iré a Santiago.

È all'evocazione autobiografica che bisogna ricorrere per spiegare questi versi, risalendo, come è ormai acquisito dalla critica, lungo il loro senso oscuro fino alla presenza del padre, «presente remoto» dell'infanzia granadina. Era il Lorca bambino a essere colpito dall'immagine stampata sulla scatola di sigari che suo padre fumava, i *puros* la cui marca era appunto *Romeo y Julieta*, con i due personaggi shakespiriani rappresentati nel noto balcone, e dove, in un angolo, era riprodotto il ritratto del biondo padrone della fabbrica, Fonseca appunto, su un sottofondo rosa, con il tutto incorniciato da monete stampate, «Mar de papel y plata de monedas», dai sensi complessi dietro l'immagine da cartolina in puro stile liberty.

Introduce a questo punto una serie di accostamenti, essenzialmente metonimici, per cui i suoni sono impliciti nel significato dei termini, fino a «essere» Cuba. Suoni evocati attraverso strumenti musicali, a loro volta

impliciti nella materia di cui sono fatti, *maracas*, forse, zucche ripiene di semi: ¡Oh Cuba, oh ritmo de semillas secas! / Iré a Santiago.

Il rapporto di uguaglianza, Cuba uguale agli elementi che la evocano, prosegue con i contorni con cui l'isola si fa poesia orientata sulla geografia, tracciata con le linee che la rappresentano, con le sue sinuosità allungate nel mare, questa volta con una immagine più vicina alle linee pure, sensuali, di Henri Matisse:

¡Oh cintura caliente y gota de madera! / Iré a Santiago. / Arpa de troncos vivos, caimán, flor de tabaco! / Iré a Santiago.

L'isola è riprodotta nel movimento della parte del corpo umano maggiormente impegnata nella danza del *son*, «cintura caliente», con l'ambivalenza che è data dal suo significato, in spagnolo oltre che di «vita», anche di «cintura» «cinta», la cui forma allungata richiama a sua volta il profilo fisico dell'isola, associato alla forte prima persona, «yo»², che intensifica il senso del progetto implicato nel ritornello, «Iré a Santiago»:

Siempre dije que yo iría a Santiago / en un coche de agua negra. / Iré a Santiago. / Brisa y alcohol en las ruedas. / Iré a Santiago. / Mi coral en la tiniebla. / Iré a Santiago. / El mar ahogado en la arena. / Iré a Santiago. / Calor blanco, fruta muerta. / Iré a Santiago. / ¡Oh bovino frescor de cañavera! / ¡Oh Cuba! ¡Oh curva de suspiro y barro. / Iré a Santiago.

Conclude così, col riprendere la caratterizzazione visiva, «curva», la antropomorfizza ancora una volta con «suspiro», le conferisce materia, «barro», con connotazioni culturali complesse che affondano fino alla *Bibbia*.

La dominante dello sguardo con cui vede l'America è il confronto dunque, misurato sulla propria memoria, ma delineato su due delle modalità espressive più care a Lorca: il suono, la musica, e il disegno, il colore quindi. Questo ricondurre a sé emerge evidente dalle prime immagini da cui sarà colpito al suo arrivo all'Avana. Nel 1932 a Madrid, Lorca le racconterà così nel corso di un incontro pubblico in cui lesse le sue poesie americane:

la nave si allontana e cominciano ad arrivare, palma e cannella, i profumi dell'America con radici, l'America di Dio, l'America spagnola.

² Si tratta di una prima persona a cui si può estendere la complessità dei sensi nell'uso dell'«io» riscontrati da Elide Pittarello, 1999.

Ma che succede? Un'altra volta la Spagna? Un'altra volta l'Andalusia del mondo?

È il giallo di Cadice con una gradazione in più, il rosa di Siviglia che vira verso il carminio e il verde di Granada con una leggera fosforescenza di pesce.

L'Avana emerge tra piantagioni di canna e rumori di *maracas*, cornette divine e marimbe. E al porto, chi appare a ricevermi? Appare la Trinidad bruna di quando ero bambino, quella che passeggiava per il molo dell'Avana.

Ed emergono i negri con i ritmi che io riconosco come tipici del grande popolo andaluso, negretti privi di drammi che stralunano gli occhi e dicono noi «siamo latini»... (LORCA, 1987, pp. 357-358).

Odori, colori, suoni, persone... «Profumi di terre lontane» appunto, riprendendo il tema di questo convegno, «palma e cannella», l'America delle «sue» radici, quella che parla la sua lingua, in opposizione a New York, dalla quale aveva ricevuto l'impressione che «*aquel mundo no tiene raíz*» e nonostante che l'abbia lasciata «*con sentimiento y admiración profunda. Dejaba muchos amigos y había recibido la experiencia más útil de mi vida*» (LORCA, 1987, p. 356).

I colori, scritti sul bianco e nero della pagina, trionfano con la precisione del disegnatore sorretto dall'idea che, come aveva dichiarato pochi anni prima, i suoi disegni siano fatti «con un criterio poético-plástico o plástico-poético, en justa unión. Y muchos son metáforas lineales o tópicos sublimados» (LORCA, 1997, p. 519).

Ai suoi ascoltatori di Madrid, Lorca racconta ancora come il colore del cielo dell'Avana gli ricordi quello di Malaga, le insegne dei nomi delle strade, quelle di Cadice... Ogni dettaglio è colto non tanto per esprimere un giudizio, quanto per stabilire un confronto, un po' come avevano fatto i primi grandi cronisti delle «Indie»: Colombo, Cortés, Bartolomé de Las Casas.

Il paesaggio, riconosciuto come proprio, privo di volume, è solo suggerito da pure tonalità uniformi: «metafore lineari o topici sublimati», un ricondurre a sé il Nuovo Mondo che in questa sua dichiarazione rende esplicito e che invece nella raccolta poetica ideata in America, *Poeta en Nueva York*, come lettori dobbiamo individuare.

Ma Lorca come ottiene di storicizzare la sua vita? Con piani di temporalità di lunga durata, sapientemente mitizzabili: Santiago è il centro del *son*, ma si trova anche a oriente, la direzione della luce, Santiago è anche il

mito del cammino, del pellegrinaggio, il punto di arrivo della Via Sacra, possiede valori che si proiettano con un margine di automatismo sul presente della scrittura. Ma è anche rappresentazione di un futuro mitico, e utopico, nel desiderio. Temporalità che si «antropolocizza» in una configurazione circolare, come in un rito, strutturato nella ripetizione, «Iré a Santiago», che agisce come presupposto per l'intellegibilità del tempo. Un tempo della sua storia personale che è ottativo (futuro), e insieme apprensivo: si avverte nell'esorcizzazione contenuta nella ripetizione, «iré», nella percezione di un'ineludibile vocazione temporale della sua esistenza, nella consapevolezza dell'unicità del tempo, nel singolare succedersi di attimi irripetibili. Un tempo che offre attraverso il linguaggio le coordinate per un'archeologia del presente e rilancia le possibilità in direzione di un «futuro aperto» proprio in quanto implicito in un presente mai perfettamente sincronico a se stesso.

BIBLIOGRAFIA

- AGUIRRE M., *El cincuentenario de Motivos de son*, in NICOLÁS GUILLÉN, *Motivos de son*, La Habana, Letras Cubanas, 1980, pp. 5-22.
- BRIAN MORRIS C., *El fuego en el pedernal: García Lorca en Harlem*, in ANDERSON A.A. (a cura di) «Actas del Simposio Internacional Lorca-América: contactos y repercusión» (Sevilla, del 26 al 30 de octubre de 1998), *América en un poeta. Los viajes de Federico García Lorca al Nuevo Mundo y la repercusión de su obra en la literatura americana*, Sevilla, Universidad Internacional de Andalucía / Fundación Focus-Abengoa, 1999, pp. 19-42.
- DOBOS E., *Federico García Lorca en Cuba*, in ANDERSON A.A., cit. «Actas del Simposio Internacional Lorca-América: contactos y repercusión (Sevilla, del 26 al 30 de octubre de 1998)», *América en un poeta. Los viajes de Federico García Lorca al Nuevo Mundo y la repercusión de su obra en la literatura americana*, Sevilla, Universidad Internacional de Andalucía / Fundación Focus-Abengoa, 1999, pp. 69-86.
- GARCÍA LORCA F., *Poeta en Nueva York - Tierra y luna*, edición crítica de Eutimio Martín, Barcelona, Ariel, 1983.
- GARCÍA LORCA F., *Obras completas*, 3 vols., Madrid, Aguilar, 1987.
- GARCÍA LORCA F., *A Sebastia Gasch*, [Granada, 2 septiembre 1927], in MAURER C. (a cura di) *Epistolario completo*, Libro I (1910-1926), e ANDERSON A.A. (a cura di) Libro II (1927-1936) Madrid, Cátedra, 1997.
- MELIS A., *Federico García Lorca*, Firenze, La Nuova Italia, 1976.
- PITTARELLO E., *Nueva York en un poeta: Federico García Lorca y el límite de la autorrepresentación*, in DOLFI L. (a cura di) «Atti del Congresso internazionale Federico García Lorca e il suo tempo (Parma, 27-29 aprile 1998)», Roma, Bulzoni, 1999, pp. 185-205.