

LORCA

Rispetto alle versioni italiane storiche (cominciando dalle sillogi di Macrì e Bo), questa nuova di Giovanni Caravaggi per la **Salerno** ci dà un Federico García Lorca più in sintonia con le ricerche linguistiche del modernismo: e lo riscatta dal peso della oleografia biografica e del folklore andaluso

■ UNA NUOVA TRADUZIONE PER LE «POESIE» ■

Ma la sua angoscia era sperimentale

di Maria Grazia Profeti

Può sembrare un paradosso, ma la grande popolarità di cui ha goduto in Italia Federico García Lorca come poeta martire, fucilato dai franchisti durante la sanguinosa guerra civile spagnola, non ha giovato a una più profonda conoscenza della sua produzione letteraria. L'immagine che le sillogi di Oreste Macrì e Carlo Bo negli anni sessanta hanno trasmesso al lettore italiano è quella del cantore dei *gitanos* e del folclore andaluso (proprio *Canti gitani e andalusi* intitolava Macrì la sua antologia nel 1958); e le pur numerose traduzioni successive (di Socrate, Menarini, Rendina, Melis, Von Prellwitz) forse non sono riuscite a fare piena giustizia dello sperimentalismo di Lorca. Va dunque apprezzata la raccolta e la presentazione di Giovanni Caravaggi (F. García Lorca, **Poesie, Salerno** editrice «Il diamante», pp. LXVI-768, € 22,00), che sceglie di centrare il suo approccio sulle caratteristiche poetico-letterarie di un autore che ha percorso la parabola delle vivaci avanguardie ispaniche dagli anni venti alla guerra civile.

La *Nota biografica* ripropone infatti le vicende di un ragazzo di buona famiglia, che frequenta l'intelligenza della sua città natale,

una Granada un po' decentrata ma dove «pur con qualche ritardo, era giunta l'ondata del 'modernismo'; le letture di Rubén Darío, Francisco Villaespesa, Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado rivelavano le ricercatezze formali dei parnassiani e dei simbolisti, la magia della frase musicale, del verso prezioso, delle immagini eleganti». La formazione di Lorca

prosegue a Madrid, nella prestigiosa Residencia de Estudiantes, dove «molti poeti della futura 'Generazione del '27'... nei dinamici anni successivi alla guerra mondiale entravano in contatto con le propaggini del futurismo, le avanguardie ultraiste e creazioniste».

L'affettuosa amicizia con Manuel de Falla gli permetterà di organizzare nel 1922 a Granada una *Fiesta*, dedicata alla riscoperta delle radici del patrimonio folclorico andaluso; da questo evento trarrà ispirazione il *Poema del cante jondo*, stampato tuttavia molto più tardi, nel 1931, al termine di una lunga elaborazione, destinata a diventare prassi costante di Lorca. Intanto nel 1923 entra alla «Resi» Salvador Dalí, «che doveva esercitare una notevole influenza sulla maturazione della sua ricerca grafica e della sua concezione estetica»; il profilo di Lorca come intellettuale creativo, appassionato di musica, grafica, teatro, poesia, si

viene così delineando attraverso una serie di contatti personali.

Un punto di arrivo può considerarsi la conferenza tenuta nel '26 all'Università di Granada, dedicata alla poesia di Luis de Góngora, «di grande rilevanza per la riscoperta delle costruzioni metaforiche elaborate dal maggior lirico barocco. In effetti per García Lorca e per la maggior parte dei poeti della sua generazione Góngora diventa l'autorevole antesignano di un tipo di scrittura poetica resa eccelsa dai rigorosi schemi geometri-

ci e dai procedimenti analogici» (è sempre Caravaggi). E il tricentenario della morte del poeta, nel 1927, sarà proprio preso a lemma definitorio del gruppo poetico.

Tra il '27 e il '28 Lorca comincia a dare alle stampe le sue prove surrealiste, fino all'apparizione del *Primer romancero gitano*, che riscuote un successo immediato in Spagna e all'estero. Ma «proprio in quel periodo si manifesta in termini angosciosi un profondo dissidio interiore, che lo porterà sull'orlo di una grave crisi e lo spingerà alla ricerca di un cambiamento radicale». Il viaggio americano del 1929-'30 ha le caratteristiche di una fuga dall'angoscia personale – che il nuovo ambiente non dissipa, ma anzi accentua –, alleviata solo dall'invito a recarsi a Cuba per un ciclo di conferenze: nell'isola caraibica, oppressa da una pe-

sante dittatura, Lorca si sente felice, a riprova che l'autore non è interessato a un'analisi «politica» del mondo che lo circonda, ma lo «usa» come schermo dove proietta le sue personali tensioni. Il frutto di questo soggiorno americano, *Poeta in Nuova York*, vedrà la luce postumo, come molti altri suoi testi.

Il ritorno in Spagna gli presenta una svolta politica e anche personale con il trionfo dei repubblicani e dei socialisti nelle elezioni del 1931: «García Lorca non sfugge al fascino della nuova avventura collettiva; tuttavia non è lecito attribuirgli una posizione ideologica molto rigorosa». Fernando de los

Ríos, nominato ministro della pubblica istruzione, gli affida la direzione di una compagnia teatrale universitaria, La Barraca, che avrebbe portato nei paesini della Spagna il repertorio del teatro spagnolo dei Secoli d'Oro. È il momento più operativo e forse «impegnato» di Lorca, che dimostra, anche nelle sue dichiarazioni di allestitore, la consapevolezza di dover parlare a un pubblico «popolare», che egli rispetta e a misura del quale taglia i testi di un glorioso passato. È un'esperienza che segnerà le sue prove teatrali successive, che abbandonano le chiavi surrealiste delle prime opere, per proporre testi dove appare anche una preoccupazione latamente sociale e che saranno destinati a un grande successo, attestato dalla trionfale tournée in Uruguay e Argentina, del 1933-'34.

Tutti sanno poi come terminerà la sua vita, lasciando se non incomplete almeno non definitivamente organizzate raccolte poetiche come *Poeta in Nuova York*, o i *Sonetti dell'amore oscuro*, e dando origine a una serie di leggende tuttora molto vivaci.

Forse si può rimproverare alle essenziali e lucide note biografiche di Caravaggi di non aver debitamente sottolineato l'omosessualità di Lorca, e il peso della condanna pubblica coeva, alla base anche di tante «oscuere» angosce dell'autore, come egli stesso palesa ampiamente; e basti pensare a la *Canción del Mariquita*, o la *Ode a*

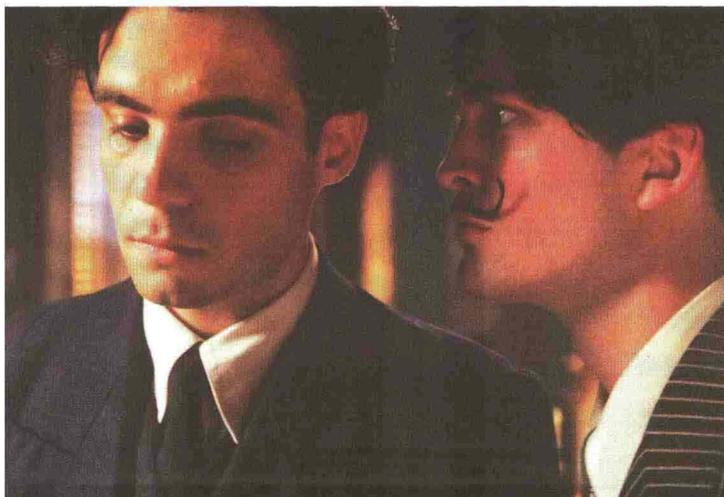
Walt Whitman, entrambe assenti nei testi tradotti. Caravaggi sembra operare una sorta di rimozione (o di implicita censura) quan-

do parla, a proposito dell'*Ode a Salvador Dalí*, di «un'amicizia sofferta e non priva di aspetti torbidi», e ancora, per il *Diván del Tamarit*, di «una esperienza autobiografica sofferta che aspira a sublimarsi in riflessione poetica sui temi universali dell'amore e della morte». E solo un accenno si meritano gli undici sonetti «dell'amore oscuro» «dedicati a Rafael Rodríguez Rapún, giovane segretario de *La Barraca*».

Ma utilizzando le chiavi analitiche dell'introduzione, che rilevano le coordinate letterarie in cui l'autore si muove, tra modernismo, surrealismo, futurismo, avanguardie, si può intraprendere la lettura delle *Poesie*, che offrono varie raccolte integralmente tradotte (*Poema del cante jondo*, *Romance-ro gitano*, *Diván del Tamarit*) e altre proposte in una ampia campionatura (*Libro de poemas*, *Canciones*, *Poeta en Nueva York*).

Scelgo, per concludere con un assaggio traduttorio, l'inizio del *Romance della Guardia Civile spagnola*, dove la «Benemerita» appare non solo come strumento repressivo, ma come norma ineludibile e cieca, attraverso meccanismi surrealisti e straniati:

I cavalli sono neri
e anche i ferri sono neri.
Rilucano sui mantelli
macchie d'inchiostro e di cera.
I teschi li hanno di piombo,
è per questo che non piangono.
Con l'anima di vernice
vengono lungo la strada.
Incurvati e notturni,
impongono, dove si muovono,
silenzi di gomma scura,
sgomenti di fine arena.
Passano, se lo vogliono,
occultando nella testa
una vaga astronomia
di rivoltelle inconcrete.



Lorca insieme a Dalí, dal film «Little Ashes», 2008, di Paul Morrison