

# “La muerte toma siempre la forma de la alcoba”. Eros e forma in *Gacela del amor imprevisto* e *Diván del Tamarit* di Federico García Lorca<sup>1</sup>

Francesco FAVA  
Università IULM, Milano

## Riassunto

L'articolo è un'analisi di *Gacela del amor imprevisto*, poesia d'apertura della raccolta *Diván del Tamarit*, di Federico García Lorca. Il testo viene analizzato nelle sue componenti metriche e foniche, stilistiche e retoriche, tematiche e simboliche. L'esame di questi diversi livelli testuali è finalizzato all'individuazione di un modulo compositivo che sarà poi ricorrente nell'intera raccolta, caratterizzata da una relazione dialettica tra eros e forma e da una personale riformulazione in chiave disforica di temi e motivi della tradizione lirica di tema amoroso.

*Parole chiave:* Federico Garcia Lorca, *Divan del Tamarit*, *Gacela del amor imprevisto*, analisi del testo, poesia spagnola contemporanea

## Abstract

This paper is an analysis of *Gacela del amor imprevisto*, the opening poem of the collection *Diván del Tamarit*, by Federico García Lorca. The text is examined in its metrical and phonetic, stylistic and rhetorical, thematic and symbolic features. The analysis of these textual levels is aimed at identifying a composing model, which will recur in the whole collection, characterized by a dialectic relationship between eros and form and by a personal, dysphoric revisit of themes and subjects of the traditional love lyric.

*Keywords:* Federico Garcia Lorca, *Divan del Tamarit*, *Gacela del amor imprevisto*, Text Analysis, Spanish Contemporary Poetry

**0.** Quando, esattamente 80 anni fa, nell'agosto del 1936, Federico García Lorca fu assassinato, la sua raccolta *Diván del Tamarit* era appena stata predisposta per la pubblicazione da parte dell'Università di Granada, con una prima bozza già andata in stampa e un'introduzione al volume redatta dall'arabista Emilio García Gómez<sup>2</sup>. Il

---

<sup>1</sup> Il verso citato nel titolo appartiene alla poesia *Nocturno de la alcoba* (1939), di Xavier Vilaurrutia. Si cita il testo da Villaurrutia, 2006: 197.

<sup>2</sup> Dopo la mancata edizione del 1936, *Diván del Tamarit* conobbe la prima pubblicazione nel 1940 sulla *Revista Hispánica moderna* (García Lorca, 1940: 307-311). Per la lezione del testo, si farà in queste pagine riferimento all'edizione critica curata da Andrew A. Anderson (García Lorca, 1988). Per le altre citazioni

piccolo volume si presentava come una sorta di omaggio ai poeti di Al-Andalus. Un canzoniere individuale (ossia un *divan*, nella tradizione persiana) che sin dal titolo tradiva, accanto alla volontà di far rivivere lo spirito poetico dell'Andalusia araba, anche un carattere particolarmente intimo, tramite l'inserimento di un toponimo, Tamarit, corrispondente a un possedimento della famiglia Lorca nei pressi di Granada.

Nella silloge, gli accenti personali prevalgono in effetti su quelli orientali. L'influenza delle poetiche arabe appare tutto sommato marginale, circoscritta ad alcune immagini e a qualche suggestione<sup>3</sup>. Tra queste ultime, è di particolare rilievo strutturale la divisione dell'opera in 11 *gacelas* e 9 *casidas*. I termini rimandano a due specifiche forme poetiche della tradizione lirica arabo-persiana, nei confronti delle quali, tuttavia, i componimenti lorchiani non rivelano corrispondenze puntuali, tanto dal punto di vista metrico-strofico così come tematico<sup>4</sup>. Va oltretutto segnalato che varie delle poesie inserite nel *Diván* avevano già conosciuto una precedente pubblicazione in rivista e, in quei casi, i titoli delle liriche non contenevano originariamente alcuna menzione alla tradizionale terminologia di *gacelas* e *casidas*<sup>5</sup>. È nota la tendenza di García Lorca a sovrapporre progetti, radunare provvisoriamente gruppi di testi assecondando slanci momentanei spesso non portati a compimento, nonché la refrattarietà alla pubblicazione in forma definitiva dei suoi componimenti poetici. Nel caso di *Diván del Tamarit*, un gruppo di testi redatti a partire dalla fine del 1931 inizia negli anni successivi (in particolare, sembra di poter dire, dall'estate del 1934) a essere concepito e riformulato come 'canzoniere orientale', anche per effetto dell'amicizia e della sollecitazione di uno studioso più che illustre come Emilio García Gómez. La prima fase di redazione dei testi è già conclusa sul finire del 1934, ma è nel corso del fatale 1936 che il *Diván* arriva a un passo dalla definitiva pubblicazione in volume.

Non è certo soltanto in virtù della sua collocazione cronologica, se l'opera appare particolarmente meritevole di attenzione. *Diván del Tamarit* è considerato da

dal corpus lorchiano, esterne a *Diván del Tamarit*, ci si limiterà invece, per brevità, all'indicazione del titolo del componimento e del numero di verso.

<sup>3</sup> Oltre alla nota introduttiva preparata in vista dell'edizione del 1936 da Emilio García Gómez (e riportata in García Lorca, 1988: 183-188), al riguardo si vedano in particolare i contributi di Mario Hernández (Hernández, 1978) e di Min Yong-Tae (Yong-Tae, 1980) e le riflessioni di Daniel Devoto (Devoto, 1986: 81-86). Circoscrivere la rilevanza della componente orientale in *Diván del Tamarit*, non implica affatto negare la profonda conoscenza e l'amore di García Lorca nei riguardi della cultura araba e in particolare arabo-ispánica. Si concentra su quest'aspetto Piras, 1991.

<sup>4</sup> Riflettendo sulla funzione della terminologia araba nella poetica complessiva del libro, Pina Rosa Piras attribuisce al paratesto del *Diván* un forte valore strutturale (Piras, 2002). Sul tema della 'riscrittura' in ambito anglofono della forma della *qasida*, interessanti le osservazioni di André Lefevère (Lefevère, 1998: 75-90).

<sup>5</sup> Nonché, in alcuni altri casi, liriche che recano inizialmente il titolo di *Casida* diventano successivamente *Gacelas*, e viceversa. È così per il testo che si esaminerà in questo contributo, la *Gacela del amor imprevisto*, che nella prima versione manoscritta, autografa, ha come titolo di *Kasida I del Tamarit*. Per le varianti testuali presenti nei manoscritti, cfr. García Lorca, 1988: 191-192. Per un quadro esaustivo delle prime pubblicazioni su rivista dei testi successivamente inclusi in *Diván del Tamarit*, si veda invece Profeti, 1979: 77-82.

buona parte degli studiosi come uno dei vertici della produzione poetica di Federico García Lorca. Valgano da campione esemplare i giudizi critici contenuti nelle due monografie di diffusione più ampia, anche oltre la cerchia degli specialisti che, in ambito italiano, offrono una lettura critica complessiva dell'opera di Lorca. Piero Menarini considera che "*Diván del Tamarit* è il libro di versi più profondo ed elaborato dell'intera produzione lorchiana, [...] somma delle esperienze, se non proprio di tutta la carriera di Lorca, quantomeno della sua ultima fase poetica", arrivando a concludere che "anche dal punto di vista formale il *Diván del Tamarit* appare come uno dei libri poetici più importanti di Lorca e, forse, di tutto il Novecento" (Menarini, 1993: 100-101 e 107). Non meno lusinghiero il giudizio di Giovanni Caravaggi: "complessa per l'addensarsi di una simbologia fittissima e spesso ardita e per il decantarsi di miti altrove definiti con maggior ampiezza di particolari descrittivi, l'ultima raccolta lorchiana lascia intravedere la straordinaria vitalità di una vena poetica che ha raggiunto equilibri definitivi attraverso l'armonioso controllo formale" (Caravaggi, 1980: 99-100). In ambito iberico, analogo valore paradigmatico si potrà attribuire alla descrizione ammirata di Miguel García Posada, nel saggio che introduce il secondo volume, dedicato alla poesia, delle *Obras* di García Lorca: "admirable, complejísimo, este Lorca del *Diván del Tamarit*, tan delicado como profundo, tan anclado en lo sensible como capaz de bucear en las esencias; elegante y turbador" (García Posada, 1982: 101). La critica, insomma, sembra unanimemente coincidere con il verdetto di Andrew A. Anderson, a giudizio del quale "el *Diván* es el libro de poemas más importante de Lorca que se fecha durante los últimos seis años de su vida" (Anderson, 1988: 14).

Un'opera molto lodata, ma non sempre altrettanto studiata. È solo a partire dalla seconda metà degli anni '70 del secolo scorso, infatti, in coincidenza con l'anniversario del 1976, che interventi critici di peso si concentrano su *Diván del Tamarit*. Fondamentali per l'approfondimento della conoscenza del testo saranno in particolare le edizioni critiche e gli studi curati da Andrew Anderson (Anderson, 1982, 1986, 1988) e Mario Hernández (Hernández, 1978, 1981), e la monografia di Daniel Devoto (Devoto, 1976)<sup>6</sup>. In Italia, negli stessi anni, hanno dedicato le loro attenzioni al *Diván* di Lorca Maria Grazia Profeti (Profeti, 1979), Candido Panebianco (Panebianco, 1981, successivamente aggiornato in Panebianco, 2006) e Antonio Melis, che ne ha curato nel 1993 la prima edizione italiana autonoma (García Lorca, 1993). Un interesse che sembra tuttavia esaurirsi rapidamente, dato che nei decenni successivi intorno al testo è tornato a calare un sorprendente silenzio critico, cui fanno eccezione alcuni contributi limitati all'analisi di singole liriche<sup>7</sup>. *Diván del Tamarit* è dunque un'opera ancora suscettibile di approfondimento, e il presente contributo è da intendersi come un tassello iniziale in vista di un tentativo di interpretazione complessiva, da

---

<sup>6</sup> A questi riferimenti essenziali, si dovrà perlomeno aggiungere il numero monografico su Lorca realizzato nel 1976 dalla rivista *Langues Neolatines*, che contiene ben tre contributi dedicati al *Diván*.

<sup>7</sup> Tra i vari titoli, quelli che trattano anche di *Gacela del amor imprevisto* o di temi connessi al focus di quest'articolo, segnalato: Anderson, 1982; Caravaggi, 1985; De Cesare, 2015; Hernández, 1976.

svilupparsi anche alla luce del parallelo con l'altro grande progetto poetico che impegna García Lorca nei suoi ultimi anni, quello dei *Sonetos*.

Come punto di partenza per lo studio di *Diván del Tamarit*, la poesia d'apertura della raccolta, *Gacela del amor imprevisto*, offre un angolo di osservazione privilegiato. In essa si trovano infatti condensati temi e motivi, così come soluzioni stilistico-retoriche, che caratterizzano l'intera raccolta.

## 1.

Nadie comprendía el perfume  
de la oscura magnolia de tu vientre.  
Nadie sabía que martirizabas  
un colibrí de amor entre los dientes.

Mil caballitos persas se dormían  
en la plaza con luna de tu frente,  
mientras que yo enlazaba cuatro noches  
tu cintura, enemiga de la nieve.

Entre yeso y jazmines, tu mirada  
era un pálido ramo de simientes.  
Yo busqué, para darte, por mi pecho  
las letras de marfil que dicen *siempre*.

*Siempre, siempre*: jardín de mi agonía,  
tu cuerpo fugitivo para siempre,  
la sangre de tus venas en mi boca,  
tu boca ya sin luz para mi muerte.

La poesia si presenta come una successione di quattro quartine di endecasillabi (il primo verso, a dire il vero, necessita della dieresi su “nadie” per essere letto come tale) assonanti in é-e ai versi pari. Si tratta di una struttura strofica non particolarmente frequentata da Lorca nelle sue opere precedenti, ma che in questa raccolta si segnala invece – seppure con variazioni e parziali irregolarità – quale modulo compositivo piuttosto ricorrente. Sono infatti sei, oltre a questa, le liriche di *Diván del Tamarit* assimilabili nella disposizione delle strofe a *Gacela del amor imprevisto*<sup>8</sup>. Dei sette testi, tuttavia, il nostro è l'unico a non intercalare tra i versi alcun tipo di dissimmetria metrica, strofica o rimica<sup>9</sup>, presentandosi – forse anche per il suo ruolo di poesia

<sup>8</sup> Mi riferisco, tra le *Gacelas*, alla V e la X; tra le *Casidas*, alle quattro poesie che vanno dalla III alla VI.

<sup>9</sup> Infatti, nella *Gacela V*, le quattro quartine assonanti presentano versi alessandrini alla terza e quarta strofa; nella X, la prima delle quattro strofe, metricamente irregolari, è composta da cinque versi; nella *Casida III* le quartine assonanzate sono cinque e agli endecasillabi si alternano alcuni sporadici novenari; nella *Casida IV* gli endecasillabi si snodano regolari e melodiosi lungo le quattro quartine, senza assonanze ma con cadenze che appaiono le più assimilabili alla *Gacela del amor imprevisto*; nella *Casida V*, l'assonanza ritorna, ma nella sole strofe pari, e accompagnata da una certa variabilità metrica; nella *Casida VI*, infine, si registra la sola presenza delle quattro strofe di quattro versi, che non sono però né endecasillabici né assonanzati.

d'apertura della raccolta – come il più rigoroso nell'organizzazione delle quartine di endecasillabi assonanzati.

Anche dal punto di vista fonico e sintattico, almeno a un primo sguardo, il componimento mostra una notevole compattezza e coesione interna. Per quanto riguarda la tessitura sonora, è in particolare la strofa iniziale a palesare una trama regolare e riconoscibile. In essa, l'assonanza “vientre” – “dientes” appare rafforzata, quasi come un'eco, dalla rima interna del primo sostantivo con “entre” al v. 4; l'altra rima interna, generata dalle due forme verbali all'imperfetto (“comprendía” e “sabía”), nel primo emistichio dei vv. 1 e 3, si riverbera a sua volta nell'assonante “colibrí” che apre il v. 4. Assonanti, stavolta in –ó–, anche gli ictus centrali dei versi pari (“magnolia” – “amor”). L'intera strofa, quindi, presenta a versi alterni una ricorsività sonora (rima tra i versi 1-3, assonanza tra i versi 2-4) in coincidenza con il principale accento interno dell'endecasillabo. Accanto alla maglia fitta delle assonanze e alla loro armonica disposizione, la strofa si segnala anche per un'insistenza fonica sulla vibrante alveolare e, in particolare, sui nessi consonantici che coinvolgono tale fonema. Se ne contano ben sei<sup>10</sup>, nei quattro versi della prima strofa, oltre alle due –r– intervocaliche che compaiono in “oscura” e “amor”, termini peraltro semanticamente molto densi.

Anche la seconda strofa propone alcune rispondenze sonore interne, tuttavia le melodiose assonanze (“persas” – “mientras”, “luna” – “cintura”, “dormían” – “enemiga”) presentano qui una minore regolarità nella disposizione, determinando in tal modo un andamento complessivamente più mosso, se comparato alla solennità quasi ieratica della prima strofa. Le ricorsività sonore si allentano nella terza quartina, fatto salvo l'assonante “pálido ramo” del v. 10, per tornare poi a concentrarsi in quella finale. Per essere precisi, considerando che la ripetizione in anadiplosi dell'avverbio “siempre” tra i vv. 12-13 istituisce di fatto una connessione diretta tra la terza e la quarta quartina, è proprio a partire da questo passaggio interstrofico che nella partitura sonora tornano a segnalarsi insistenze e rispondenze sonore più marcate. Tale passaggio si presenta infatti punteggiato da aguzze e reiterate –i– toniche (“marfil”, “dicen”, “jardín”, “agonía”, “fugitivo”), prima di aprirsi maggiormente, e più gravemente, nel distico finale (nella –á– e la –ó– di “sangre” e di “boca”, oltre che nel dittongo che accomuna “cuerpo” e “muerte”). Oltre alle –i–, come già nella prima strofa si infittiscono anche i nessi consonantici vibranti, sulla scia della ripetizione insistita dell'avverbio “siempre” da cui prende avvio il passaggio conclusivo del componimento. Nei cinque versi finali se ne concentrano ben dieci, con un'incidenza ancora maggiore rispetto alla strofa d'apertura, suggellata dalla triade conclusiva, in climax, “cuerpo”, “sangre”, “muerte”. La rotonda sonorità della strofa finale, in questo senso assimilabile a quella iniziale, è determinata anche dalla disposizione degli accenti interni dell'endecasillabo, che nei tre versi conclusivi prendono un uniforme passo *a maiore*, con il reiterarsi regolare degli ictus interni sulla seconda e sulla sesta sillaba.

Questo esame della veste sonora del componimento, oltre a rimarcarne la fattura attentissima e il rigoglioso reticolo delle rispondenze interne, non mira

<sup>10</sup> Vale a dire, “comprendía”, “perfume”, “vientre”, “martirizabas”, “colibrí”, “entre”.

assolutamente a suggerire una qualche forma di equivalenza fonosimbolica. Piuttosto, è su un altro piano che la relazione tra senso e suono si rivela significativa. Difatti l'andamento sonoro del componimento, con le regolarità e le ricorsività maggiori concentrate nelle quartine iniziale e finale, a fronte di un procedere più mosso e discontinuo nelle strofe centrali, sembra trovare riscontro in un analogo movimento a livello sintattico e retorico, quindi nell'articolazione discorsiva del tema portante della lirica.

Dal punto di vista sintattico, la prima quartina è composta da due periodi che occupano due versi ciascuno, con un enjambement morbido ma ripetuto in coincidenza degli a capo di entrambi i versi dispari, e punto fermo a chiusura di entrambi i versi pari. Il parallelismo tra i due periodi, avviato dall'anafora dell'iniziale "Nadie", dal piano sintattico travalica in quello semantico. I due verbi principali ("comprendía" – "sabía") insistono infatti su un campo di significato affine, mentre in chiusura di entrambi i periodi, e dunque in assonanza, sono simmetricamente collocati i sostantivi riferiti a due parti del corpo, "vientre" e "dientes".

La concentrazione di elementi ricorsivi si ripropone nel finale della lirica, mediante le ripetizioni dell'avverbio "siempre" agli estremi opposti dei primi due versi della quarta strofa (che è interamente nominale) e la costruzione 'incatenata' dell'*explicit*, laddove i sostantivi si dispongono in forma chiasmica dal punto di vista della semantica (con "sangre" che si lega con "muerte" e la ripetizione di "boca" in anadiplosi), mentre l'alternanza dei possessivi conserva una linearità parallelistica ("tus venas en mi boca", v. 15 / "tu boca [...] para mi muerte", v. 16).

Nel mezzo, l'organizzazione sintattica appare più frastagliata. Nella seconda e nella terza quartina l'*enjambement* si ripropone costantemente in ogni passaggio da verso dispari a verso pari, abbandonando tuttavia quella disposizione simmetrica dei concetti che aveva caratterizzato la strofa iniziale. La seconda quartina è infatti costituita da un unico periodo, con una subordinata introdotta da "mientras que" e una dislocazione obliqua dei sostantivi riferiti alle parti del corpo ("frente" è in posizione rima al v. 6, mentre "cintura" compare in apertura del v. 8). La terza strofa, inaugurata al v. 9 da un inciso che non coincide con l'intera misura dell'endecasillabo, propone poi al v. 11 il tortuoso iperbato di "para darte, por mi pecho" che, insieme all'a capo, separa il verbo principale ("Yo busqué") dal suo oggetto ("las letras de marfil"), prima che la già citata ripetizione dell'avverbio "siempre" travalichi concettualmente non solo i confini del verso ma anche della strofa, con un'inattesa anadiplosi che immette alla quartina finale e, come vedremo, allo spiazzante ribaltamento del valore attribuito all'avverbio di tempo.

Se il suono e la sintassi ci propongono un andamento per molti versi sovrapponibile, andrà ora verificato in che misura e in quale forma il procedere del discorso poetico segua un'articolazione analoga.

2. Oggetto del componimento è un incontro amoroso, focalizzato nella relazione tra un *yo* e un *tú* e progressivamente connotato in termini di morte. Il distico finale, chiuso proprio dal sostantivo "muerte", non lascia dubbi sulla caratterizzazione

di questo *amor imprevisto* come una delle numerose declinazioni, in Lorca, del tema di eros e thanatos. Il carattere ‘negativo’ della lirica è suggerito sin dall’incipit, dato che il termine su cui si apre il testo è appunto una negazione, “nadie”. Una poesia che si apre con “nadie” e si chiude con “muerte”; e che costituisce il componimento inaugurale di una raccolta la cui ultima parola, come non ha mancato di osservare già Antonio Melis, è “ninguna” (Melis, 1993: 27). Nell’arco che va dal “nadie” su cui si apre *Diván del Tamarit*, in *Gacela del amor imprevisto*, fino al “ninguna” che suggella la conclusiva *Casida de las palomas oscuras* (“La una era la otra/ y las dos eran ninguna”, vv. 21-22), si può oltretutto segnalare un’ulteriore ricorsività strutturale, in quanto lo stesso indefinito “nadie” registrato qui sarà, anche, l’ultima parola della lirica che chiude la sezione delle *Gacelas* e dunque la prima parte della raccolta: “Por los arrayanes/ se pasea nadie” (*Gacela del amor con cien años*, vv. 13-14)<sup>11</sup>.

Si tornerà più avanti, nelle battute conclusive di quest’analisi, a ragionare sul rilievo strutturale che assumono all’interno del *Diván* alcune corrispondenze interne (dalle negazioni, alle diverse formulazioni di motivi legati al thanatos, alla disposizione dei componimenti nelle due sezioni), ma per ora limitiamoci a partire da quel “nadie” per seguire linearmente il procedere della lirica.

Le prime due quartine presentano la descrizione di un *tú*, frammentariamente evocato mediante la successione di quattro parti del suo corpo: “vientre” (v. 2), “dientes” (v. 4), “frente” (v. 6), “cintura” (v. 8). Una *descriptio puellae* tutt’altro che canonica, però, in quanto non si attiene alla convenzione dell’*a capite ad calcem*, preferendo una distribuzione anatomica inconsueta e fortemente connotata in senso erotico, nonché caratterizzata per il contenuto perturbante di alcune immagini. La descrizione fisica scorre inoltre in parallelo a quella, allusiva, di un incontro amoroso la cui atmosfera è marcata soprattutto dall’anafora di “nadie” ai versi 1 e 3. La relazione con il *tú* del soggetto introdotto da questo pronome indefinito non è immediatamente inquadrabile. Se, di norma, il “nadie” (o, al positivo, “los demás”, “ellos”, “todos”<sup>12</sup>) è funzionale in componimenti di natura amorosa a istituire un’opposizione tra io lirico/amante e ‘resto del mondo’ in rapporto all’oggetto amato, tale contrapposizione non si instaura a pieno in questi versi, in primo luogo perché il soggetto *yo* compare solo al v. 7 (“yo enlazaba”). Rimane dunque inizialmente indeterminato, o forse meglio implicito, se l’io lirico abbia o meno avuto accesso a quella conoscenza e comprensione del *tú* apparentemente negata in forma assoluta attraverso l’indefinito “nadie”.

La natura della conoscenza che la prima strofa suggerisce, seppur negandola, è un rapporto sessuale orale, reciproco, tra *yo* e *tú*. Gli organi sessuali femminile e maschile sono rispettivamente evocati attraverso una metafora di tipo vegetale (“oscura magnolia”, v. 2) e animale (“colibrí de amor”, v. 4). Due immagini sulla cui

<sup>11</sup> In alcune edizioni del *Diván*, la sezione delle *Gacelas* vede l’aggiunta come testo conclusivo della *Gacela del mercado matutino*, che Lorca tuttavia escluse dal progetto definitivo del libro e non va dunque considerata parte integrante dell’opera.

<sup>12</sup> È questo, per citare un esempio, il senso della contrapposizione tra *yo* e “todos” nella XI lirica di *La voz a ti debida* (1933) di Pedro Salinas, “Ahí, detrás de la risa” (Salinas, 1971: 236-237).

interpretazione sono state espresse letture non unanimi, ma che mi pare non si prestino a troppi equivoci, soprattutto per ragioni di coerenza con l'explicit della lirica (vv. 15-16, "la sangre de tus venas en mi boca,/ tu boca ya sin luz para mi muerte"), oltre che con altri luoghi lorchiani. In particolare, se l'insieme della raccolta può portare a mettere in discussione il genere del *tú*, il confronto intertestuale con un passo della conferenza *Cómo canta una ciudad de noviembre a noviembre* fornisce una conferma probabilmente decisiva, dato che già in quel testo la "magnolia", anche lì significativamente accompagnata dall'aggettivo "oscura" e contestualizzata in ambiente granadino, è utilizzata da Lorca come similitudine per la descrizione del ventre femminile: "de pronto las granadinas, con sus hermosos brazos desnudos y sus vientres como magnolias oscuras, abren en la calle quitasoles verdes, naranja, azules [...]" (García Lorca, 1984: 77).

Sul senso di questo *tú* femminile nell'economia della raccolta, sono interessanti le considerazioni di Maria Grazia Profeti, a partire dalla sottolineatura dei legami tra la nostra *Gacela* e *Casida de la mujer tendida*. I due testi presentano in effetti indubbi punti di contatto formali e lessicali, e si tratta delle uniche due liriche della raccolta per le quali si possa caratterizzare la figura del *tú* come indiscutibilmente femminile. Profeti tende a leggere l'intero *Diván* come una traiettoria di avvicinamento e successivo rifiuto del corpo femminile – che giunge a quella che la studiosa definisce la "distruzione del corpo femminile" (Profeti 1979, pp. 117-127) –, fondando però le sue considerazioni sull'analisi di componimenti per i quali il genere del *tú* appare testualmente poco determinabile. Rispetto alla prima strofa di *Gacela del amor imprevisto*, Profeti osserva che in essa "si enfatizza [...] l'inquietudine della misteriosa presenza del corpo femminile, ed emerge il timore legato all'impossibilità di una 'conoscenza' attraverso il contatto sessuale" (Profeti 1979, p. 113). Antonio Melis, invece, inquadra la questione del genere femminile del *tú* dal punto di vista di una "volontà di stilizzazione" che "serve ai fini dell'occultamento" (Melis, 1993: 16). Due letture entrambe plausibili, e che non necessariamente si dovranno del tutto escludere a vicenda, anche se in relazione al nostro testo è forse l'interpretazione di Antonio Melis quella che mi pare si lasci preferire. Per un inquadramento complessivo della questione, credo sia a ogni modo necessaria una rilettura complessiva degli equilibri della raccolta, sui quali si proverà a dire qualcosa nelle conclusioni di questo articolo<sup>13</sup>.

Tornando allo specifico della nostra lirica, andrà sottolineata la risonanza sinistra di entrambe le immagini proposte dalla quartina iniziale, che conseguentemente investe la qualificazione dei due organi sessuali. La magnolia è infatti "oscura", mentre il colibrì viene martirizzato dal *tú*. Caratterizzazioni entrambe prolettiche: l'aggettivo che connota in termini di oscurità la relazione sessuale anticipa il "sin luz" del verso finale e, più in generale, è *mot-clé* dell'intero *Diván*; il verbo "martirizabas", invece, preconizza la componente di violenza e l'idea di sacrificio legate all'atto sessuale, che si faranno esplicite nell'ultima quartina, prima con il sostantivo "agonía" e infine con la

<sup>13</sup> Sul tema, in relazione alla nostra *Gacela* si vedano anche il classico Feal Deibe, 1973: 54-65, e, con diverso taglio, il più recente Ramond, 2006: 142-143.

parola conclusiva della lirica, “muerte”. Anche in questo caso, i motivi del martirio e dell’agonia sono due delle connotazioni dell’eros che accompagnano l’intera raccolta.

La prima quartina di *Gacela del amor imprevisto* presenta dunque una struttura sintattica estremamente ordinata e una tessitura sonora molto compatta che veicolano però, attraverso un’anticononica *descriptio puellae*, un contenuto niente affatto convenzionale o rassicurante. Un effetto determinato in virtù della forte connotazione sessuale delle immagini nonché del loro carattere inquietante, oltre che per effetto della difficoltà di definire i termini della relazione *yo-tú-otros/nadie*.

È infatti solo nella seconda strofa che la posizione dell’io lirico si determina tramite l’azione che lo allaccia al *tú*, consolidando retrospettivamente la lettura della prima quartina nei termini di un’allusione all’incontro amoroso tra i due soggetti. Un incontro nel quale gli elementi disforici non mancano. Se nella prima strofa si erano segnalati i motivi dell’oscurità e del martirio, qui sembra invece di poter riconoscere un agonismo tra due opposte istanze. Da una parte, il polo della passionalità dei “mil caballitos” (v. 5) e della “cintura” (v. 8), dall’altra la sua negazione o attenuazione: i cavallini, infatti, “se dormían” su una fronte descritta come una “plaza con luna”<sup>14</sup>. Risaputa è l’associazione in Lorca tra la luna e l’incombere di una nefasta fatalità, potenziata in questi versi dalla presenza simultanea della luna e della neve, che suggerisce nel *tú* una componente di congelato distacco, in contrasto con il trasporto erotico reso manifesto dall’azione dell’io lirico al v. 7: “yo enlazaba cuatro noches”. Se non una vera e propria negazione della vitalità dell’eros, andrà perlomeno individuata nel *tú* una conflittualità, una ‘battaglia’ tra le due opposte istanze testimoniata proprio dall’attributo della “cintura” al v. 8: “tu cintura, enemiga de la nieve”. Immagine, quest’ultima, che se circoscritta a un’interpretazione di esclusiva denotazione cromatica, si potrebbe ricondurre a una formulazione del tutto canonica, quasi proverbiale, nelle descrizioni femminili del petrarchismo iberico<sup>15</sup>. Nella stessa accezione meramente descrittiva si potrebbero inquadrare la “plaza con luna” della fronte al v. 6 e i correlati “caballitos persas” (il candore dell’incarnato cui fanno da corona i *caballos/cabellos*, di colore scuro come il manto dei cavalli di razza arabo-persiana).

García Lorca risemantizza però il campionario di stilemi del Siglo de Oro ispanico, coniugandolo con il proprio personale simbolismo. La convergenza di questi due codici poetici produce immagini di estrema densità e, come si è visto, consustanzialmente polisemiche. La lettura in chiave convenzionale contiene e in parte cela un nucleo di senso più oscuro, la cui decrittazione andrà operata soprattutto alla luce di corrispondenze e processi di connotazione interni al macrotesto lorchiano. In questo caso, nel connubio tra armamentario iconico barocco e bagaglio espressivo

<sup>14</sup> Per questa immagine, Anderson individua un’eco della “tercera gacela” di Hafiz (Hafez, di solito, nella traslitterazione italiana), che nella traduzione di Gaspar María de Nava recita: “Sobre tu frente, cual la luna clara,/ descansa el arco, como el ámbar puro”. L’antologia di Nava (Nava, 1882) era nota e apprezzata da Lorca, come ricorda lo stesso Anderson (Anderson, 1988: 19).

<sup>15</sup> Considerazione che condivido con Maria Grazia Profeti, che qualifica il sintagma “enemiga de la nieve” come “volutamente anfibologico” (Profeti, 1979: 115).

personale, tra le righe di una *descriptio puellae* dalle immagini preziose, emerge un sofferto contrasto tra elementi portatori di passionalità vitale e altri che sono invece veicolo di inerzia mortale e di sterilità. Un contrasto che è, anche, quello tra *yo* e *tú*. Allo iato di conoscenza *nadie/tú* della prima strofa subentra nella seconda quello erotico che si determina nella relazione tra gli amanti. In coincidenza con questo passaggio, come osservato, anche la forma si torce, allontanandosi dalla compassata regolarità della quartina d'apertura. La natura tormentata dell'incontro amoroso, nella prima strofa, emergeva implicitamente dalla dissonanza tra la forma canonica della *dispositio* e il portato perturbante delle immagini; nella seconda, si profila più manifestamente in ragione del contrasto tra la vitalità di un eros veicolato dall'io lirico e la sua negazione veicolata dal *tú*, lasciando traccia di sé anche nella sintassi. Il “mientras que” che introduce l'azione del *tú* e connette dunque i due soggetti resta in effetti sospeso tra indicazione meramente temporale e sfumatura avversativa: anche sul terreno strettamente sintattico, come su quello della metaforica, Lorca lascia al testo un margine di ambiguità che viene abitato da una conflittualità lacerante.

Il fronteggiarsi tra le opposte istanze dell'eros e della sua mortificazione – tema che è d'altro canto una vera e propria costante in Lorca – si protrae anche nella III strofa a partire dalla sua battuta iniziale. Nella dittologia di “Entre yeso y jazmines”, oltre a riverberarsi il biancore della “nieve” dal verso immediatamente precedente, si riflette anche il contrasto tra la sfera vitale e quella della morte. A quest'ultima è infatti abitualmente associata dall'autore la connotazione di “yeso”, più volte reiterata e sintetizzabile in modo emblematico tramite i versi di una lirica contenuta in *Poeta en Nueva York*, inequivocamente intitolata *Muerte*. In essa, il bianco immacolato di un arco di gesso si contrappone come culminante immagine funerea a una successione di raffigurazioni del desiderio impossibile e inappagato, tutte qualificate come forme di *esfuerzo*: “Pero el arco de yeso,/ ¡qué grande, qué invisible, qué diminuto!./ sin esfuerzo” (*Muerte*, vv. 20-22). L'ambito vegetale o floreale, in questo caso rappresentato dai “jazmines”, è invece ricorrente in relazione all'incontro erotico, soprattutto per collocarne l'ambientazione in un contesto naturale, come d'altronde consueto nella lirica amorosa – così come è consueta, nella poesia arabo-ispánica, l'associazione metaforica tra corpo e giardino. In questo stesso componimento, però, Lorca riconfermerà nella quartina finale la sua propensione a personalizzare i motivi topici, enfatizzando gli accenti disforici nella rappresentazione del “jardín” (vv. 13-14, “jardín de mi agonía,/ tu cuerpo fugitivo para siempre”). Scorrendo per intero *Diván del Tamarit*, si osserva come sovente fiori e piante forniscano lo spunto per immagini legate alla sfera amorosa o, in senso più strettamente fisico, all'atto erotico, con una notevole varietà di specie vegetali<sup>16</sup> e di procedimenti retorici, che certo non si esaurisce nella magnolia e nel gelsomino di questi primi versi, e che in linea generale finisce per negare tramite l'aggettivazione le connotazioni potenzialmente positive dei sostantivi (“negro cactus”, *Gacela II*, v. 14; “mordido clavel”, *Gacela III*, v. 12; “tulipán

<sup>16</sup> Per uno spoglio completo delle occorrenze relative all'ambito vegetale in *Diván del Tamarit*, si veda Devoto, 1976: 67.

enfermo”, *Gacela VII*, v. 15; “flores recién cortadas”, *Gacela X*, v. 2; “pálido lirio de cal”, *Casida VI*, v. 5; “heladas guirnaldas”, *Casida VIII*, v. 18, per citare gli esempi più evidenti)<sup>17</sup>.

Il gesso e il gelsomino, come anche la magnolia, e come la luna e la neve della seconda quartina, e infine il “marfil” su cui si chiude la terza strofa, sono inoltre assimilabili dal punto di vista cromatico, contrassegnati da un bianco che “è quasi il simbolo di un mondo in cui tutti i colori, come principi e sostanze fisiche, sono scomparsi. È un mondo così alto rispetto a noi, che non ne avvertiamo il suono. Sentiamo solo un immenso silenzio che, tradotto in immagine fisica, ci appare come un muro freddo, invalicabile, indistruttibile, infinito” (Kandinskij, 2005: 66). Nell’universo di García Lorca, la simbologia del bianco accantona ogni associazione con i valori di purezza o di assoluto, sui quali prevalgono le idee di sterilità, assenza di vita o, per riprendere la definizione di Kandinskij appena citata, di invalicabile freddezza. Un’assonanza tra le annotazioni del pittore russo e l’immaginario poetico di Federico García Lorca si potrà peraltro rintracciare tra i versi dell’ode *Soledad*, dove la bianca altura della solitudine risulta “inaccesible/ para la verde lepra del sonido”<sup>18</sup>. Quella stessa ode – che, come dimostrato da Norbert Von Prellwitz, si configura quale snodo cruciale nell’elaborazione poetica lorchiiana (Von Prellwitz, 2011) – contiene inoltre una rivelatrice epigrafe guilleniana. Nella “blanca,/ total, perenne ausencia” citata dai versi della poesia *Noche de luna (sin desenlace)* di Jorge Guillén (Guillén, 1968: 221), l’associazione del bianco con l’assenza (negazione, cessazione o attenuazione, secondo i casi) di vitalità è del tutto inequivoca.

È in quest’ambientazione, ambivalente (sospesa “entre yeso y jazmines”) ma fortemente connotata dalle implicazioni simboliche del colore bianco appena segnalate, che andrà allora collocato lo sguardo del *tú*. Anch’esso d’altro canto qualificato, mediante analogo procedimento, come un “pálido ramo de simientes”<sup>19</sup>. Il potenziale germinativo delle “simientes” appare sbiadito, indebolito dall’aggettivo “pálido”, con procedura del tutto assimilabile a quella osservata per il v. 5, dove “mil caballitos persas se dormían”. A sua volta, anche il sostantivo “ramo” è termine particolarmente caro all’immaginario di Lorca, perlopiù come figura di protensione amorosa, di un andare-verso desiderante ma spesso sofferente, o persino mutilato. È quest’ultimo il motivo portante della *Casida de los ramos* (“a esperar que se caigan mis ramos,/ a esperar que se quiebren ellos solos”, vv. 19-20), nella quale va in scena un’identificazione dell’io lirico stesso, e del suo desiderio, con i rami spezzati. In altri luoghi del corpus poetico di Lorca le immagini di rami non sono necessariamente

<sup>17</sup> I sostantivi *yeso* e *jazmín* si ritrovano di nuovo accostati, con valori connotativi assimilabili a quelli qui esaminati, nella *Gacela IX*, vv. 1-3: “Con todo el yeso/ de los malos campos,/ eras junco de amor, jazmín mojado”. Il *jazmín* è poi protagonista, con cinque occorrenze, della *Casida V del sueño al aire libre*.

<sup>18</sup> La lettura dell’intera strofa, conclusiva, dell’ode lorchiiana risulta ancor più eloquente rispetto al nostro tema: “Mientras tú, inaccesible/ para la verde lepra del sonido,/ no hay altura posible/ ni labio conocido/ por donde llegue a ti nuestro gemido” (*Soledad*, vv. 41-45).

<sup>19</sup> Commentando questi versi, Jaroslaw Flys parla di una “mirada triste”, interpretando l’immagine come evocativa di uno sguardo “de agotamiento completo, extraviada por el cansancio” (Flys, 1955: 166).

coniugate in termini di mutilazione ma appaiono pur sempre quali vettori di un incompiuto tendere amoroso. Si veda il sonoro *estribillo* “Se mueren de amor los ramos” della *Serenata* contenuta in *Canciones*, per esempio<sup>20</sup>. Un’immagine che a Lorca deriva forse, se non dal lascito barocco, dal repertorio arabo, dato che già presso i poeti di Al-Andalus il piegarsi degli alberi “por las orillas del río” era comparato al protendersi di braccia innamorate: “Nos abrazamos como se abrazan/ los ramos encima del arroyo”, si legge in un verso di Ben Abi Ruh, incluso come XXV nei *Poemas arábigoandaluces* raccolti e tradotti da Emilio García Gómez, ben noti al nostro poeta (García Gómez, 1940: 86).

Sulla base di quanto appena considerato, l’avvicinamento tra i due amanti di cui lo sguardo del *tú* sembrerebbe portatore risulta essere allora un conato di contatto depotenziato, svigorito. A ben guardare, è tutta la descrizione dell’incontro *yo-tú* che, sotto le spoglie dell’avvolgente evocatività che la capacità immaginifica dell’autore riesce a suscitare, nasconde/mostra un analogo carattere. Vale a dire, la disputa tra istanze vitali e/o passionali e loro sistematico annullamento.

Nel suo insieme, la terza quartina propone due azioni simmetriche, la prima riferita alla sfera del *tú* (vv. 9-10, “tu mirada/ era un pálido ramo de simientes”), la seconda a quella dell’io lirico (v. 11-12, “Yo busqué, para darte, por mi pecho/ las letras de marfil que dicen *siempre*”). Prima di soffermarci sul “busqué” del v. 11, che nello spostare l’attenzione sull’io introduce al passaggio conclusivo, varrà la pena osservare per un attimo in parallelo i sintagmi che chiudono i versi dispari della quartina: “tu mirada” – “mi pecho”. Nelle due quartine precedenti, erano stati i versi pari a proporre regolarmente il riferimento a una parte del corpo del *tú*, da “vientre” a “dientes”, da “frente” a “cintura”. Diverso è lo statuto di “mirada” e “pecho”. In entrambi i casi, legato al concetto di immagine: la sfera visuale che entra in gioco nello sguardo, collocandosi sulla soglia tra materiale e immateriale; una determinata immagine dell’amore, che si manifesta nella ricerca che l’io lirico intraprende nel proprio stesso petto. Un “pecho” che è qui evidentemente metonimico del cuore inteso quale sede dei sentimenti, dunque anch’esso spazio liminale. E ampiamente polisemico, sulla stessa falsariga dello sfruttamento in tal senso della sequenza petto/cuore/amore di cui García Lorca darà prova in un sonetto tra i suoi più riusciti, *El amor duerme en el pecho del poeta*. Antonio Melis, riguardo a questo passo della nostra *Gacela*, sottolinea acutamente come contribuisca al processo di interiorizzazione l’uso della preposizione *por*, che risulta “stilisticamente pertinente, indicando, rispetto alla più consueta *en*, un’azione che coinvolge integralmente, quasi trapassando il corpo e lo spirito” (Melis, 1993: 21). Nel suo insieme, l’immagine non si limita a trapassare corpo e spirito: i vv. 11-12 corrispondono infatti al passaggio (per certi versi, si potrebbe dire al trapasso) dal corpo allo spirito. Dal piano fisico a quello del simbolico.

<sup>20</sup> Tra i numerosi “ramos” di *Diván del Tamarit*, oltre alla già citata *casida* omonima andrà perlomeno ricordato anche il v. 3 della *Casida VII*, nel quale la “rosa” è definita “casi eterna en su ramo”.

Tale passaggio si delinea con estrema nettezza se si mettono a confronto le due uniche azioni che l'io lirico compia all'interno della lirica, l'una nella seconda e l'altra nella terza strofa:

vv. 7-8, “[...] yo enlazaba cuatro noches/ tu cintura, enemiga de la nieve”;

vv. 11-12, “Yo busqué, para darte, por mi pecho/ las letras de marfil que dicen *siempre*”.

Volendo schematizzare le caratteristiche rispettive dei due distici, le si potrebbe sintetizzare come segue:

Azione: <i>yo enlazaba</i> vs. <i>yo busqué</i>	atto fisico vs. atto intellettuale
Oggetto: <i>tu cintura</i> vs. <i>letras de marfil</i>	concreto vs. astratto
Durata: <i>cuatro noches</i> vs. <i>siempre</i> assoluto	tempo quantificato vs. tempo assoluto

Articolata in questi termini, la contrapposizione tra i due segmenti di testo non potrebbe apparire più netta. Da una parte un'azione che si esplica sul piano strettamente fisico, dall'altra un'azione indirizzata verso un piano ideale, che rimanda al canone della rappresentazione amorosa, a un'ipostasi dell'eros. Un'esperienza erotica concreta viene dunque ricondotta al campo del simbolico attraverso la ricerca delle “letras de marfil que dicen *siempre*”, dove l'uso del corsivo in qualche modo allude a un discorso dell'altro che sostituisce il discorso del corpo.

L'evocazione dell'avorio, peraltro, convoca una pluralità di convergenti suggestioni intertestuali, del tutto coerenti con la sostituzione in atto: l'isolamento nella purezza di una *turris eburnea*, la stilizzazione del biancore della pelle nelle poetiche del Siglo de Oro e la proiezione verso una persistenza nel tempo eternizzata in un *siempre*<sup>21</sup>. Una pluralità di richiami alla tradizione che è pertinente non solo dal punto di vista tematico. Nel triplice solenne rintocco del “*siempre*” dei vv. 12-13 si sente infatti riecheggiare, nell'io, il discorso di un ‘grande altro’ che sembra potersi identificare con il canone della tradizione lirica di tema erotico.

Con ogni evidenza, ci si muove qui su un terreno che investe anche implicazioni connesse alla biografia del poeta, nonché alla sua relazione con la norma sociale. In queste pagine, però, non si intende indagare tanto il versante biografico quanto quello della poetica. E al riguardo, già in *Poeta en Nueva York*, sulle cadenze ingannevolmente stilizzate di un *Pequeño vals vienés*, il cliché dell'amore eterno era stato posto da Lorca tra virgolette, come discorso altrui, con una formulazione che sembra consolidare quella incontrata nella *Gacela del amor imprevisto*: “Toma este vals del “Te quiero siempre”” (v. 35). Per rimanere al nostro testo, è proprio nel momento in cui questo raggelante

<sup>21</sup> Per l'immagine delle “letras de marfil”, Anderson individua inoltre una possibile reminiscenza del *Romance del Duque de Alba*, nel quale accanto al cuore di doña Ana, morta d'amore, si trovano “dos letras de oro” (Anderson, 1982: 194).

discorso dell'altro si instaura, che il corpo si allontana: quello del *tú* diviene per l'*yo* irraggiungibile; fuggevole o definitivamente investito delle connotazioni di morte precedentemente accennate tra le righe. Il passaggio dal piano fisico dell'incontro amoroso a quello metafisico delle "letras de marfil" e del "siempre" ha determinato la *fuga del corpo*<sup>22</sup>. Al topos dell'amore eterno subentra infatti al v. 14, con un ribaltamento centrato sul medesimo avverbio e sull'assonanza con l'idea del *tempus fugit*, l'immagine di "tu cuerpo fugitivo para siempre". Un oggetto amato eternamente inafferrabile, un desiderio ontologicamente inappagabile. Quel desiderio impossibile che, come sappiamo, è il cuore della poetica di Lorca.

La componente di martirio insinuata nelle immagini iniziali deflagra allora in una trasparente ripresa della scena del Getsemani, nel "jardín de mi agonía" del v. 13. Rispetto all'ambientazione vegetale dell'incontro tra i due amanti, il giardino diventa non più luogo ameno ma di passione dissanguata, secondo una raffigurazione anch'essa ampiamente attestata nella tradizione iberica. E non soltanto quando gli amanti si chiamano Calisto e Melibea:

Dentro en el vergel  
moriré,  
dentro en el rrosal  
matarm'an<sup>23</sup>.

Nell'ultima quartina si completa, inoltre, anche il ribaltamento di valori relativo alla connotazione di vitalità implicitamente insita nel parallelo tra corpo femminile e mondo vegetale: se l'organo sessuale è un fiore oscuro, e il corpo amato un giardino d'agonia, quell'incontro non potrà che essere un martirio nell'orto del Getsemani, secondo un'autorappresentazione masochistica dagli accenti cristologici presente in García Lorca sin dalla produzione giovanile, come testimonia un'immagine tratta da un sonetto in alessandrini scritto dal poeta non ancora ventenne: "sobre el zarzal florido quedóse mi agonía" (*Cancion erótica y con tono de elegía lamentosa*, v. 9).

Nella chiusa della lirica, questa vena si esplicita in una formulazione quanto mai cruenta del connubio tra eros e thanatos, che riprende e rafforza la scena della quartina iniziale:

la sangre de tus venas en mi boca,  
tu boca ya sin luz para mi muerte.

Nel chiasmo del distico finale, oltre al reiterarsi dell'allusione a un rapporto sessuale orale, a essere richiamati dai versi d'avvio sono anche l'aggettivo "oscura" – che lì qualificava la "magnolia" e qui riecheggia in "ya sin luz" – e i "dientes" del v. 4, che si ritrovano nella "boca" del v. 16. Al posto di "nadie", però, c'è ora la negazione

<sup>22</sup> Non di "fuga del corpo", ma di "fuga dal corpo" parla Maria Grazia Profeti, riferendosi esclusivamente alla *Gacela de la terrible presencia* e alla *Gacela del recuerdo de amor* (Profeti, 1979: 96-103).

<sup>23</sup> Il testo tradizionale di cui la quartina citata costituisce l'*estribillo* è tradito dal *Cancionero musical de palacio*, 366 (297), e incluso in Frenk, 1987: 144.

ben più ampia e definitiva, “muerte”, accompagnata dal possessivo “mi”. L’eros è divenuto pienamente thanatos. Nel proclamare enfaticamente l’unione intima e definitiva di amore e morte, la lirica recupera anche la compostezza della forma, attraverso le ricorsività semantiche, il chiasmo, il parallelismo dei possessivi, l’anadiplosi di “boca”. Dispositivi stilistici che consolidano il legame circolare con l’incipit, riportando in vigore un incardinamento retorico che aveva informato di sé la prima strofa, per poi lasciare spazio a un andamento più mosso e irregolare. C’è forse una qualche relazione tra il riaffermarsi della “forma” e il definitivo affermarsi del thanatos. Per provare ad approfondire questo aspetto, converrà prima ripercorrere brevemente i passaggi della poesia fin qui esaminati.

3. La lirica si apre con quella che potremmo per ora definire la rappresentazione ‘apollinea’ di un contenuto ‘dionisiaco’, attraverso le forme apparentemente convenzionali della descrizione e dell’evocazione metaforica delle diverse parti del corpo dell’amata. La proliferazione abissale delle metafore determina una pressione immaginativa che in parte scardina, o quantomeno intacca, simmetria e compostezza delle strutture formali. Proprio tale pressione consente il pieno emergere delle già latenti conflittualità insite nel desiderio erotico dell’io lirico: l’incomprensione, la sterilità, il disincontro. Accanto all’agonismo tra contraddittorie istanze già esaminato in precedenza, l’incontro erotico suscita un immaginario angoscioso che finisce per indirizzare la rievocazione del contatto fisico verso preoccupazioni metafisiche. È al v. 11, nel “cercare parole” dell’io lirico, che si determina il punto di svolta della poesia. Quel passaggio dal ‘discorso del corpo’ al ‘discorso dell’altro’ rende inafferrabile il *tú* e impossibile il desiderio. È sul terreno del simbolico che l’eros si suggella come thanatos. Lo scacco si determina dunque nel momento del passaggio dalla sfera fisica alla sfera simbolica, scandito dalla preposizione “para” tre volte ripetuta negli ultimi versi del componimento: *para darte – para siempre – para mi muerte*. Una sequenza che dirotta il movimento dell’io lirico rendendo impossibile l’incontro con il *tú*, nel momento in cui il topos dell’amore eterno è soppiantato da quello della fugacità – del *tú*, innanzitutto, ma da intendersi anche in senso assoluto. La frustrazione dello slancio erotico si riconnette in tal modo al tema della morte e all’immagine iniziale della lirica che riporta verso il piano dell’incontro fisico, ora però esplicitamente connotato come fusione di eros e thanatos, e di nuovo espresso nella forma composta di una chiusa retoricamente compiuta.

Dal convenzionale al pulsionale e ritorno, si potrebbe sintetizzare... Ma, al momento del ritorno, le immagini dell’avvio risultano definitivamente sovvertite dalle connotazioni disforiche, laceranti, che l’immaginario lorchiano vi ha progressivamente infuso. Lungo il percorso, scorre sotterranea la dialettica tra pulsionalità scardinante dell’eros e forza regolatrice della forma. Numerosi topoi della tradizione poetica accompagnano lo svolgimento della poesia, dalla scansione per parti della descrizione fisica alla metaforica floreale, dall’immagine del “jardín” fino al “marfil” e al triplice “siempre” posto in corsivo. Tali motivi appaiono però radicalmente risemantizzati: rivisitati alla luce di un personale simbolismo, visitati dal thanatos. Alla dittologia

eros/thanatos, pertanto, sembra sovrapporsi e intrecciarsi un'altrettanto travagliata relazione dialettica del poeta con le forme della tradizione lirica di tema amoroso, se non tra il polo dell'eros e il concetto stesso di forma.

4. Fin qui, la *Gacela del amor imprevisto*. Come anticipato, il testo condensa nei suoi versi buona parte dei temi e degli stilemi dell'intera raccolta, a partire dalle modalità di articolazione dello sviluppo interno del discorso poetico. Da questo punto di vista, le liriche di *Diván del Tamarit* si aprono sempre con un'esposizione breve e sovente caratterizzata dalla presenza di elementi parallelistici o comunque retoricamente strutturanti. Segue uno sviluppo ampio, fondato su una proliferazione di immagini (e in molti casi di accostamenti apparentemente arbitrari), in cui il personale processo connotativo lorchiano determina un'accelerazione associativa e un'emersione del rimosso che tendono a disarticolare i soppesati equilibri dell'incipit. Il passaggio conclusivo, di norma, torna invece circolarmente all'assunto iniziale, tramite procedimenti ricorsivi che riconducono – esplicitandolo, ribadendolo o estremizzandolo, secondo i casi – al tema del connubio tra amore e morte. Il thanatos si presenta peraltro in *Diván del Tamarit* attraverso una serie di rimodulazioni di motivi topici e/o peculiarmente lorchiani: la ferita d'amore, il suicidio, la morte per acqua, la mutilazione. Motivi che sottolineano, ed esasperano, la componente marcatamente corporea di lancinante sofferenza fisica, rispetto a uno svolgimento più convenzionalmente idealizzato nella rappresentazione del thanatos. Tale caratterizzazione fa da pendant alla tensione, sul piano della struttura delle liriche, tra le spinte centrifughe dell'eros e le istanze ordinatrici, centripete, dell'organizzazione formale e retorica dei componimenti, tensione che come si è appena segnalato accomuna la gran parte dei testi della raccolta all'andamento osservato in *Gacela del amor imprevisto*.

Un'analogia tensione tra i poli dell'eros e della forma si può riscontrare se si sposta lo sguardo dalla strutturazione interna delle liriche all'architettura generale della raccolta. Anche su questo livello testuale si potrà riconoscere una maggiore volontà di stilizzazione (sia formale che tematica) concentrata in apertura e in chiusura della silloge, messa a dura prova, nel mezzo, da un fermentare di motivi e modalità discorsive che – come dice molto bene, di nuovo, Antonio Melis – veicola “un contenuto bruciante e doloroso di passione, che preme sul linguaggio, convogliandolo verso zone abissali e rimosse” (Melis, 1993: 21).

Le raffigurazioni del maschile e del femminile presenti nella raccolta forniscono un ottimo esempio di tale dialettica. Per un verso, infatti, al centro delle due sezioni del libro (*Gacela V*, *Casida IV*) sono emblematicamente collocate due figure molto personali, l'una maschile l'altra femminile: il “niño muerto” e la “mujer tendida”. Nel primo caso, il motivo eminentemente lorchiano della morte per affogamento costituisce la declinazione accorata della frustrazione di un eros *que no desemboca*. Nella seconda, la comparazione del nudo femminile a una “forma pura/ cerrada al porvenir”(vv. 3-4) chiama in causa le immagini di sterilità in parte già osservate nella poesia d'apertura della silloge. Su entrambi i versanti, dunque, un eros impossibile e

sempre associato al thanatos, giacché “bajo las rosas tibias de la cama/ los muertos gimen esperando turno” (*Casida IV*, vv. 15-16). Spostandosi dal centro delle due sezioni verso i loro componimenti conclusivi, si potrà invece segnalare la presenza di alcune raffigurazioni del maschile e del femminile che riformulano stilizzazioni canoniche nella poesia amorosa, poste rispettivamente in chiusura della prima e della seconda parte della silloge. L’undicesima *gacela* propone infatti gli evanescenti profili di “cuatro galanes” che di *estribillo* in *estribillo*, con il ritmo di una tetra filastrocca, si riducono a tre, poi a due, poi a uno, fino all’elisione. Nell’ultimo dei distici di senari che compongono la lirica, i *galanes* sono definitivamente scomparsi e “por los arrayanes/ se pasea nadie”<sup>24</sup>. Nelle tre ultime *casidas*, di converso, sfilano rispettivamente la “rosa”, la “muchacha dorada” e le “palomas oscuras”. Rosa, fanciulla, colomba: figure del femminile, tutte e tre, rappresentate in termini di dissolvenza, morte, annullamento<sup>25</sup>. In bilico tra materiale e immateriale, tra “carne y sueño” (v. 7), la rosa, ofeliamamente galleggiante a pelo d’acqua la *doncella*, mentre le due colombe danno vita a un componimento tra i più attentamente cesellati dell’intero corpus di Lorca, nonché tra i più densi simbolicamente<sup>26</sup>. Nella loro identità reciproca (“la una era la otra”), le due “palomas oscuras” finiscono per annullarsi in un’ultima negazione (“y las dos eran ninguna”) che, come già si è detto, chiude il cerchio che era stato aperto dal “nadie” da cui prende avvio la raccolta. E crea, inoltre, un’ulteriore corrispondenza strutturale: le *Gacelas* si concludono con l’evaporazione dei *galanes*, le *Casidas* con quella delle *palomas*. In chiusura di entrambe le sezioni del libro assistiamo dunque al dissolvimento di figure (il *galán*, la *rosa*, la *doncella*, la *paloma*) che per secoli hanno affollato i canzonieri amorosi nella rappresentazione più o meno convenzionale del maschile e del femminile. I quattro testi citati si fondano peraltro tutti, dal punto di vista strofico, sull’inventiva rielaborazione di moduli compositivi tradizionali.

Tale disposizione delle liriche mi pare non debba essere considerata casuale, bensì rivelatrice. Combinando quest’ultimo dato con le osservazioni sviluppate in relazione a *Gacela del amor imprevisto* e per molti aspetti estensibili all’intera raccolta, credo si possa infatti affermare che *Diván del Tamarit* acquisisca il proprio significato più profondo non tanto nella rievocazione dei canzonieri arabo-andalusi, com’è evidente, quanto piuttosto nel più ampio dialogo con l’intera tradizione iberica di tema amoroso. Rispetto alla quale, appare decisiva la volontà di riformulazione da parte del poeta, che integra e risemantizza il canone della poesia d’amore all’interno di un codice personale che ne esplora il lato oscuro, ne inverte il segno, lo volge al negativo.

Attraverso questo processo di rielaborazione Lorca rilegge dunque forme figure e topoi della tradizione accordandoli alla tonalità del proprio eros e della propria

<sup>24</sup> Tenendo conto dell’abituale associazione simbolica della pianta del mirto a Venere, e quindi all’amore, e del ruolo convenzionalmente attribuito alla figura del *galán*, possiamo leggere questa chiusa nei termini di una desertificazione amorosa.

<sup>25</sup> Per un excursus sulla rappresentazione della donna nella poesia e nel teatro di Lorca, in particolare in relazione al tema dell’omosessualità, si veda Urrea, 1997.

<sup>26</sup> Nella varietà di letture critiche proposte per questo componimento, si veda tra le più recenti Assumma, 2009.

poetica, trovando nel *Diván* (vale a dire, in un canzoniere individuale) la formula espressiva che gli permette di offrire la sua versione di quella tradizione. Una sintesi resa possibile da una perizia compositiva giunta alla definitiva maturazione, e sempre attraversata da una tensione interna tra le spinte contrastanti dell'eros e della forma – il che, come si è visto, implica anche l'urto tra due discorsi: discorso del corpo e discorso del 'canone amoroso'<sup>27</sup>.

Alla dicotomia polare, prettamente oppositiva, che nella prima fase della produzione in versi di García Lorca si traduce in dissidio “entre las formas que van hacia la sierpe/ y las formas que buscan el cristal” (*Vuelta de paseo*, vv. 2-3), subentra nella fase avanzata degli anni '30 una più complessa e fusionale dialettica tra i dilaceranti “imposibles del deseo” e le incardinanti forme della tradizione lirica. Le due polarità non si escludono più a vicenda, bensì si coniugano e confluiscono l'una nell'altra – per quanto agonisticamente e non di rado, come in *Gacela del amor imprevisto*, anche agonicamente. Il distico finale del testo da cui siamo partiti illustra alla perfezione l'altissimo valore estetico e la straordinaria capacità di generare molteplici livelli di lettura che derivano da questa sintesi di poetica: un chiasmo/parallelismo nel quale eros e thanatos si fondono al punto da non potere o volere decidere, da lettori, se si tratti di un acme di passione viscerale o di una dissanguata agonia: se la parola “muerte” che chiude la lirica sia anche orgasmica o esclusivamente funerea<sup>28</sup>.

#### BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

- FRENK, MARGIT (1987): *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos VX a XVII)*, Madrid: Castalia.
- GARCÍA GÓMEZ, EMILIO (1940): *Poemas arábigoandaluces*, Madrid: Espasa Calpe.
- GARCÍA LORCA, FEDERICO (1940): “Diván del Tamarit”, *Revista Hispánica moderna*, VI, pp. 307-311.
- GARCÍA LORCA, FEDERICO (1984): *Conferencias*, ed. C. Maurer, Madrid: Alianza.
- GARCÍA LORCA, FEDERICO (1988): *Diván del Tamarit. Seis poemas galegos. Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, ed. A.A. Anderson, Madrid: Espasa Calpe.
- GARCÍA LORCA, FEDERICO (1993): *Divano del Tamarit*, trad. Antonio Melis, Venezia: Marsilio.

<sup>27</sup> La descrizione di *Diván del Tamarit* formulata in questo paragrafo sembrerebbe adattarsi alla perfezione anche per il ciclo lorchiano dei sonetti del 1935-36, abitualmente definiti *del amor oscuro*. Un canzoniere individuale e una corona di sonetti: due modelli, due forme ereditate dal passato, cui Lorca apparentemente aderisce ma che sovverte dall'interno, andando a comporre – per parafrasare un non meno noto *Diván* – una sorta di dittico ‘orientale-occidentale’, sotto la comune insegna di un eros disforico e oscuro. È questa, per il momento, appena una suggestione, cui si accenna qui solo come apertura di un orizzonte di ricerca, ipotesi da avvalorare in futuro attraverso una più approfondita trattazione.

<sup>28</sup> In merito alla polisemia del sostantivo “muerte” in questo e in altri testi di García Lorca, si veda Anderson, 1986.

- GUILLÉN, JORGE (1968): *Aire Nuestro. Cántico Clamor Homenaje*, Milano: All'insegna del pesce d'oro.
- KANDINSKIJ, VASSILIJ (2005): *Lo spirituale nell'arte* (1912), a cura di Elena Pontiggia, Milano: SE.
- NAVA, GASPAS MARÍA DE (1882): *Poesías asiáticas*, Madrid: Biblioteca Universal.
- SALINAS, PEDRO (1971): *Poesías completas*, Barcelona: Barral.
- VILLARRUTIA, XAVIER (2006): *Obra poética*, ed. de Rosa García Gutiérrez, Madrid: Hiperión.

## BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

- ANDERSON, ANDREW A. (1982): "Análisis de la 'Gacela del amor imprevisto' del *Diván del Tamarit*", in: *Hommage à Federico García Lorca*, Toulouse: Université de Toulouse-Le Mirail, pp. 189-196.
- ANDERSON, ANDREW A. (1986): "García Lorca como poeta petrarquista", *Cuadernos hispanoamericanos*, 435-436, pp. 496-518.
- ANDERSON, ANDREW A. (1988): "Introducción crítica", in García Lorca, Federico: *Diván del Tamarit. Seis poemas galegos. Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, Madrid: Espasa Calpe, pp. 8-146.
- ASSUMMA, MARIA CRISTINA (2009): "Il sabotaggio poetico in Federico García Lorca", in Id. (ed.): *Lorca e Alberti. Tradizione e avanguardia*, Roma: Artemide, pp. 33-45.
- CARAVAGGI, GIOVANNI (1980): *Invito alla lettura di Federico García Lorca*, Milano: Mursia.
- CARAVAGGI, GIOVANNI (1985): "La 'Casida de las palomas oscuras' di Federico García Lorca", in *Studi di filologia e critica offerti dagli allievi a Lanfranco Caretti*, Roma: Salerno, pp. 791-803.
- DEVOTO, DANIEL (1976). *Introducción al Diván del Tamarit de Federico García Lorca*, Paris: Ediciones Hispanoamericanas.
- DE CESARE, GIOVANNI BATTISTA (2015): "Lorca: alcune immagini dell'ultima poesia", in Id.: *Ispanistica. Scritti sparsi*, Napoli: Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", pp. 29-42.
- FEAL DEIBE, CARLOS (1973): *Eros y Lorca*, Barcelona: Edhasa.
- FLYS, JAROSLAW (1955): *El lenguaje poético de Federico García Lorca*, Madrid: Gredos.
- HERNÁNDEZ, MARIO (1976), "La muchacha dorada por la luna", *Trece de nieve*, 1-2, pp. 211-220.
- HERNÁNDEZ, MARIO (1978): "Huellas árabes en el *Diván del Tamarit*", *Insula*, XXXII, 370, pp. 3-5.
- HERNÁNDEZ, MARIO (1981), "Introducción", in García Lorca, Federico: *Diván del Tamarit. Llanto por Ignacio Sánchez Mejías. Sonetos*, Madrid: Alianza, pp. 9-50.
- GARCÍA POSADA, MIGUEL (1982): "Introducción", in García Lorca, Federico: *Obras. II. Poesía*, Madrid: Akal, pp. 7-136.

- LEFEVERE, ANDRÉ (1998): *Traduzione e riscrittura. La manipolazione della fama letteraria*, Torino: Utet.
- MELIS, ANTONIO (1993): “L’oscurità angosciosa dell’amore”, in García Lorca, Federico: *Divano del Tamarit*, Venezia: Marsilio, pp. 9-27.
- MENARINI, PIERO (1993): *Introduzione a García Lorca*, Bari: Laterza.
- PANEBIANCO, CANDIDO (1981): *Simbolo e pathos nel Diván del Tamarit di Federico García Lorca*, Roma: Bulzoni.
- PANEBIANCO, CANDIDO (2007): *Simbolo e pathos nel Diván del Tamarit*, Catania: CUECM.
- PIRAS, PINA ROSA (1991): “La ‘precoce’ cultura islamica di Federico García Lorca”, in Prestigiacomo, Carla; Ruta, M. Caterina (eds.): *Dai modernismi alle avanguardie. Atti del Convegno dell’Associazione Ispanisti Italiani, Palermo 18-20 maggio 1990*, Palermo: Flaccovio, pp. 173-180.
- PIRAS, PINA ROSA (2002): “Para una lectura del *Diván del Tamarit*: efectos paratextuales”, *Quaderni Ibero-americaeni*, 91, pp. 25-30.
- PROFETI, MARIA GRAZIA (1979): “Forma dell’espressione e forma del contenuto nel *Diván del Tamarit*”, in Ambrosi, Paola; Profeti, Maria Grazia: *F. García Lorca: la frustrazione erotica maschile*, Roma: Bulzoni, pp. 71-168.
- RAMOND, MICHÈLE (2004): *Federico García Lorca, l’œuvre et les sexes imaginaires*, Aix-en-Provence: Édisud.
- URREA, BEATRIZ (1997): “Silencio, amor y muerte: el homosexual y la mujer en la obra de García Lorca”, *Bulletin of Hispanic Studies*, LXXIV, pp. 36-58.
- VON PRELLWITZ, NORBERT (2011): “Entre la sierpe y el cristal: la crisis poética lorquiana de 1928”, in Baldissera, Andrea; Mazzocchi, Giuseppe; Pintacuda, Paola (eds.): *Ogni onda si rinnova. Studi di ispanistica offerti a Giovanni Caravaggi*, Como-Pavia: Ibis, pp. 11-27, t. III.
- YONG-TAE, MIN (1980): “Lorca, poeta oriental”, *Cuadernos hispanoamericanos*, 358, pp. 129-144.