

Nicola Palladino

Polittico lorchiano e altri esercizi



Indice

Avvertenza	
I. Polittico per FGL	
Erotismo, escrezione ed esecrazione: lettura diacronica de “El más allá erótico”	
Federico Garcia Lorca: un Poeta in squilibrio tra antico e moderno	
“Un poeta nella città, la città in un poeta:” la <i>poiesis</i> “urbana” di Federico García Lorca.	
Plastica afrodisiaca e poetica dei disegni di Lorca	
II. Viaggiare	
<i>Honor de Cavalleria</i> , riflessioni sul ‘Quijote’ di Albert Serra	
Viaggio verso le patrie: patrie immaginate, patrie interiori, patrie impossibili.	
Di alcuni <i>Grand Tour</i> bislacchi e rari.	
III. Grafica	
Ernesto Sábato: Pintura.	
La <i>poiesi</i> (post)moderna, fratture e ricomposizioni, <i>technopaegnia</i> , <i>calligramma</i> , <i>holopoema</i> .	
IV. Finis-terrae	
Surrealismo, Sur-realismo. Storie di crimini, tradimenti e altri delitti.	
Una lettura Postmoderna di Pere Gimferrer: Quevedo erotomane.	
Antonio Machado tra terra, pedagogia e poesia: l’errante ombra di Caino.	
Bibliografia	
Indice dei nomi	

A mio figlio Antonio

Avvertenza

Questo libro riunisce e ripropone con lievi modifiche stilistiche dodici, il numero non è affatto casuale, esercizi critici di un cammino pluridecennale nell'ispanistica e non solo. Pubblicati in varie riviste scientifiche, tutti i saggi contenuti in questa raccolta, divisi in quattro sezioni tematiche, ripropongono dialoghi ermeneutici ancora attuali con il proposito di mettere in rilievo interferenze e sovrapposizioni artistiche di genere, codici e linguaggi nate sul *limen* tra modernità e post-modernità. Sebbene nascano e si concentrino in area ispanica e abbiano come protagonisti artisti ispanici, tutti i saggi presentano un sottile ma consistente filo rosso che li lega: un approccio critico transnazionale, comparatista.

Gli artisti del XIX e il XX secolo conoscono e interpretano la crisi delle letterature nazionali, l'agonia del localismo prudente e la conseguente nascita di interferenze espressive; una "modernità liquida" dell'espressione artistica che lascia l'artista privo di qualsiasi certezza e tranquillità. Le avanguardie rispondono a un criterio di ricerca espressiva che apre la porta scenari transnazionali, East-West e che rileggono e ibridano il "classico", il "mito".

Le quattro sezioni di questo volume, così come mostra la sua copertina, sono quattro coordinate tematiche, quattro circostanze interpretative.

Il "polittico" – in bianco e nero come a sottolineare la difficoltà di vivere liberamente la propria vita d'uomo e d'artista – dedicato a Federico, è la riaffermazione che il caposcuola (suo malgrado qualcuno potrebbe dire) del "siglo de plata" non è solo *poesis* ma è anche, o soprattutto, *Poiesis*; un fare artistico che considera incursioni – felicissime – in territori differenti dal *verbum*. Federico è l'esempio lampante di quanto il corpo, la *physis* dell'artista conti e contribuisca alla actio artistica. Convitati non di pietra all'incontro con l'artista andaluso i suoi *dibujos*, disegni, di Lorca, la dimensione visionaria di alcune pièce cinematografiche e teatrali che nascono in contesti dove la modernità sembra già essersi trasformata in citazione, in postmodernità.

La seconda sezione, di un modernissimo e (forse) *kitsch*, rosa *shocking*, rosa Schiapparelli, interpreta la difficoltà di poter essere e sentirsi parte di un *locus*. Il viaggio, come ricerca o sradicamento, oltre a portare a incontri con un altro da sé che produce diffidenza e sospetto; è così che ogni nuova terra, ogni nuova patria diviene "scomoda", uguale alla precedente. Il viaggio, le speranze di arrivo a una nuova madre-patria si fa esplicita nel *Quijote* cinematografico di Albert Serra, del leggerissimo e mite Peralà, della giovanissima e attraente Sijé, quello di Bandini, di Novecento o I fantasmi di *Finisterrae*, il lungometraggio di Sergio Caballero, falliscono proprio a causa dell'inconciliabilità con l'altro da sé.

Terza sezione: "Grafica", blu acceso. Il nuovo e l'antico (la nota e insensata *querelle des Anciens et des Modernes*) si rinsalda nella ricerca di una nuova forma espressiva che dal calligramma arriva all'immateriale e tridimensionale holopoema. Come i critici del terzo millennio considereranno la *poesis* tridimensionale? La poesia, l'arte (Banksy *docet*) ridiventa impalpabile così come lo era la poesia del beduino scritta sulla sabbia del deserto evocata da Ungaretti.

Quarta e ultima sezione, verde acceso, "Finis terrae". La ricerca, la scoperta, del proprio sé, del proprio corpo e della propria identità quando può dirsi conclusa (questo il caso del Surrealismo, parigino e oltre) concepisce, genera nuove identità e nuove forme espressive. Il viaggio-recupero di Ernst e Gala si conclude con un nuovo inizio per tutti i protagonisti. Lorca a Nueva York trova sollievo artistico per la sua pena. Pere Gimferrer svela ai suoi lettori (grazie all'uso della falsa intimità del diario) le "grazie" e le "disgrazie" del corpo dell'uomo e dell'artista Quevedo. L'ombra errante del cainismo machadiano avverte che la scelleratezza è sempre in agguato anche quando la famiglia sembra essere al sicuro e protetta dal nume tutelar del *pater familias*. Un monito per conflitti fraticidi.

Di cosa si tratti, lo dice lo scheletro della quadricromia: sono *las peras del olmo* di Octavio Paz in omaggio alla prima rivoluzione del secolo, quella di México City nel 1911. La *Nueva España*.

Polittico per FGL

Erotismo, escrezione ed esecrazione: lettura diacronica de “El más allá erótico”

Octavio Paz in un famoso saggio sull’erotismo afferma “Las pasiones son naturales. Abolirlas es imposible; reprimirlas es mutilarnos o provocar estallidos más destructores” (Paz 1974, 163) e questo è ciò che accade nella quinta novella della seconda giornata del *Decameron*, quella narrata da Madonna Fiammetta, quando i desideri erotici del giovane e improvvisto Andreuccio da Perugia precipitano rovinosamente tra i maleodorantissimi liquami del “chiassetto,” quella latrina sospesa tra due case, quella situazione che Boccaccio, pratico dei costumi e delle strade napoletane (Croce 2013), descrive al lettore: “Egli era in un chiassetto stretto, come spesso tra due case veggiamo; sopra due travicelli tra l’una casa e l’altra posti, alcune tavole erano confitte, ed il luogo da seder posto; delle quali tavole quella che con lui cadde era l’una.” (Boccaccio 1978, 107-108) Fracassano così, finendo nella bruttura della fogna urbana di “vico Malpertugio” – il nome della strada è un non velato rinvio a una situazione di promiscuità sessuale – della Ruga catalana, l’ingenuità e le ambizioni erotiche di “un giovane il cui nome era Andreuccio di Pietro, cozzone di cavalli, il quale, avendo inteso che a Napoli era buon mercato di cavalli messisi in borsa cinquecento fiorin d’oro, non essendo mai più fuori di casa stato, con altri mercatanti là se n’andò.” (Boccaccio 1978, 101-102) La giovane prostituta siciliana e la sua anziana manutengola ordiscono un complotto per impossessarsi della borsa, e manda una “fanticella” a chiedere un abboccamento al giovane, inesperto Andreuccio che crede che la “gentil donna” gli voglia confessare il suo amore: “Il quale veggendola, tutto postosi mente e parendogli essere un bel fante della persona s’avvisò questa donna dover di lui essere innamorata, quasi altro bel giovane che egli non si trovasse allora in Napoli.” (Boccaccio 1978, 103) Dalla caduta nel liquame la novella smette di essere disgraziata ricerca erotica per trasformarsi in fortunato percorso di formazione poiché, come ricorda Benedetto Croce:

Il Boccaccio accetta la vita nella sua varietà e nelle sue infinite gradazioni, che dalle passioni più alte scendono alle più basse, dal santo giù fino alla bestia, e che, via via scapitando nella qualità, guadagnano nell’estensione, e s’incorporano nella grande maggioranza degli uomini, che è plebe. (Croce 2013, 62)

Lo scivolone negli escrementi trasforma la ricerca sensuale, erotica di Andreuccio in percorso iniziatico¹ e:

Fa di Andreuccio, nel corso di poche ore, un ingannato e un ingannatore, un derubato e un derubante, un mercante che va a comperare cavalli e un ladro che invece s’arricchisce di gemme; e, col condurlo a un precipizio, gli salva la vita; col metterlo a rischio di morte imminente, gli ridà il denaro perduto. (Croce 2013, 64)

L’escremento mette in salvo Andreuccio, lo rende intoccabile, “proibito” e lo aiuta e guida nel suo cammino di riscatto e perfezionamento tanto da “intenerire” i due furfanti che stanno andando a spogliare il cadavere dell’appena inumato Arcivescovo di Napoli Filippo Minutolo:

Consigliatisi alquanto gli dissero: “Vedi, a noi è presa compassion di te, e per ciò, dove tu vogli con noi essere a fare alcuna cosa la quale a fare andiamo, egli ci pare esser molto certi che in parte ti toccherà il valere di troppo più che è perduto non hai.” (Boccaccio 1978, 110)

¹ Le tre prove iniziatiche che vedono protagonista l’inesperto Andreuccio, “apprendista” del “vivere” cittadino, rappresentano il percorso alchemico del protagonista. La caduta nel liquame, nella nera e puzzolente materia escrementizia, è il confronto con la *Nigredo*, “l’opera al nero:” la morte del vecchio e la rinascita a nuova vita, quella dell’“inciucio” con i nuovi “scaraboni” o “compagnoni” (cfr. Croce, op. cit.). La caduta-fuga nel pozzo rappresenta lo stadio della *Blanchedo*, “l’opera al bianco:” il giovane è rinato, adolescente “pícaro,” alla sua vita nuova. È la *Rubedo*, l’ultimo e perfetto stadio della trasformazione alchemica, a rappresentare lo stadio della maturità del percorso, con il pieno successo, l’*Opus Magnum*, della sottrazione del rubino, elemento mercuriale, al defunto Arcivescovo.

La caduta nel “chiassuolo” è, dunque, punto di svolta propulsore della novella, causa principale del successo finale di Andreuccio; il giovane forestiero che, complice la sua inesperienza, non poteva essere altro che preda dei “multi... latrunculi, ruptores stratarum, portitores armorum, predones, rixosi, malefici viri nequam per quos brige fiunt, dissidia surrepunt et in publico scandala suscitanturche” (Croce 2013, 73) che di giorno come di notte, bighellonavano per la città. Il richiamo agli escrementi, alla loro sostanza viene sottolineato dall’autore quando descrive il povero Andreuccio che, nel tentativo di sottrarsi ai due loschi figure, finisce col rifugiarsi nel medesimo casolare dove i due ricoverano per prepararsi all’impresa truffaldina della spoliazione del cadavere dell’arcivescovo:

Ma costoro, quasi come a quello proprio luogo invitati andassero, in quel medesimo casolare se n’entrarono; e quivi l’un di loro, scaricati certi ferramenti che in collo avea, con l’altro insieme gl’incominciò a guardare, varie cose sopra quegli ragionando. E mentre parlavano, disse l’uno: “che vuol dir questo? Io sento il maggior puzzo che mai mi paresse sentire.” E questo detto, alzata alquanto la lanterna, ebber veduto il cattivel d’Andreuccio, e stupefatti domandar: “chi è là?” Andreuccio taceva; ma essi, avvicinatigli con lume, li domandarono che quivi così brutto facesse; alli quali Andreuccio ciò che avvenuto gli era narrò interamente. (Boccaccio 1978, 110)

Ambedue gli eventi – la caduta nel chiassuolo e l’incontro con i due comparì – trovano ampia e meticolosa “descrizione” nell’adattamento cinematografico che Pier Paolo Pasolini (1971) fa della novella che per sottolinearne il fascino nonché per ragioni scaramantiche, apre la trasposizione cinematografica dell’opera di Boccaccio. Ciò che colpisce lo spettatore della scena della caduta di Andreuccio-Davoli nell’enorme latrina, profonda e ricolma all’inverosimile di liquami. Altra scena emblematica della versione cinematografica del racconto è quella dell’incontro-scoperta di Andreuccio da parte dei due delinquenti: una scena che rimarca la trasformazione del protagonista in escremento: il giovane lordo e maleodorante rannicchiato in una tinozza. La conclusione della novella è nota: la disgraziata peripezia di Andreuccio si trasforma in “grazia,” esaudita, e il giovane non solo recupera il suo gruzzolo, ma lo accresce portando a casa il famoso rubino arcivescovile. La sessualità frustrata, un presunto incesto evitato, il corpo alieno che si trasfigura in *secretum*, nella quintessenza, la natura intima e ultima della materia che il corpo secerne e non si può non essere d’accordo con Octavio Paz quando afferma che:

Nuestros actos y nuestras abstenciones, lo que llamamos virtud son imperceptibles movimientos de la materia. La naturaleza no es sino unión, dispersión y reunión de elementos, perpetua combinación y separación de sustancias. no hay vida o muerte. Tampoco reposo. (Paz 1974, 159)

Fragile linea quella di delimitazione tra erotismo e virtù, azione e rinuncia, natura e cultura. Le grazie e le disgrazie dello scatologico erotico e dei “casi” artistici a esso legati non si fermano al propizio avvenimento che coinvolge Andreuccio, un ampio campionario di grazie e di disgrazie che riguardano la parte inferiore del corpo umano e della sua produzione ci vengono elencate anche da quel genio della letteratura barocca che è Francisco de Quevedo (2016) nel suo *Gracias y desgracias del ojo del culo*. La famosa, entusiasta e ironica apologia quevediana colpisce non solo per quanto afferma ma per ciò che tace, trascura. Già la dedicatoria inusuale dell’opera che più di tante altre è ossequiante fino all’estremo richiama e posiziona il testo (l’autore?) nella seconda bolgia dell’ottavo cerchio infernale - quello destinato agli adulatori la cui pena di contrappasso è quella di essere immersi negli escrementi - dove Dante (1975) incontra ruffiani, seduttori, come Giasone e la prostituta Taide. Nella dedicatoria all’opera Quevedo scrive:

Quien tanto se precia de servidor de vuesa merced, ¿qué le podrá ofrecer sino cosas del culo? Aunque vuesa merced le tiene tal, que nos lo puede prestar a todos. Si este tratado le pareciere de entretenimiento, léale y pásele muy despacio y a raíz del paladar. Si le pareciere sucio, límpiese con él, y béseme muy apretadamente. De mi celda. Etc. (Quevedo 2016, 15)

Una dedica quella del breve *corpus* artistico a un improbabile e anonimo “vuesa merced” ricca di doppi sensi, falsa, erotica e provocante nell’intenzione e che, probabilmente, serve fin da subito a definire e disciplinare la “materia.” L’universo artistico dell’opuscolo quevediano è totalmente capovolto e lo sguardo, obliquo, dell’artista sulla società barocca rinvia a quel *desengaño*, alla disillusione epocale che segna le arti, la vita. Infatti, la dedica principale, quella reale delle “gracias y desgracias” catalogate nel libro quevediano, è contenuta nel sottotitolo erotico-burlesco del componimento ed è indirizzata a quel corpo sovrabbondante, corpo barocco di donna che risponde al nome di Juana: “Dirigidas a Doña Juana mucha, montón de carne, mujer gorda por arrobas.” La Musa, sovrabbondante ed eccessiva, evocata da Quevedo ha come compito quello di presentare l’inusuale e moderno (della prima modernità) canone “concettuale” dell’artista madrilenò. L’erotismo contenuto nell’immagine di presentazione del testo e del tema quevediano richiama alla memoria “postmoderna” quello ironico fisico della sequenza riguardante dell’incontro “amoroso” tra il manovale catanese Carmelo Mardocheo tradito nell’onore (Giancarlo Giannini) e Amalia Finocchiaro (Elena Fiore) donna anch’ella ingannata dal marito, in la con gli anni e molto in carne, del noto film *Mimì metallurgico ferito nell'onore* (Italia 1972) della regista romana Lina Wertmüller. La regista includerà anche nel suo *Pasqualino Settebellezze* (Italia 1975) scene con donne in carne che divengono oggetti erotici di uomini con secondi fini, come a esempio le scene d’amore tra il protagonista della pellicola, Pasqualino Settebellezze (Giancarlo Giannini) appunto, e l’imponente e spietata comandante nazista (Shirley Stoler). Non si può non citare, parlando di questo capolavoro cinematografico e in riferimento al tema di questo contributo, il tuffo nell’enorme latrina del campo di concentramento con il quale si toglie la vita lo stanco internato Pedro (Fernando Rey). Alla luce di quanto detto va a confermare quanto afferma Paz tra erotismo e sessualità:

La sociedad somete el instinto sexual a una reglamentación y así confisca y utiliza su energía [...]. No hay diferencia esencial entre erotismo y sexualidad: el erotismo es sexualidad: el erotismo es sexualidad socializada, sometida a las necesidades del grupo, fuerza vital expropiada por la sociedad. Inclusive en sus manifestaciones destructoras – La orgía, los sacrificios humanos, las mutilaciones rituales, la castidad obligatoria – el erotismo se inserta en la sociedad y afirma sus fines y principios [...]; lo que distingue a un acto sexual de un acto erótico es que en el primero la naturaleza se sirve de una especie mientras que en el segundo la especie, la sociedad humana, se sirve de la naturaleza. (Paz 1978, 153)

Necessità del gruppo e necessità del singolo coincidono quando, come nel caso citato, l’energia sessuale serve, veicola la conservazione del gruppo. L’artista sa, da sempre, di essere un privilegiato, sa di poter scrivere o riscrivere – non senza rischiare personalmente – la regola sa di poter definire e ridefinire l’*Habitus*, lo spazio sociale, e con esso il suo universo erotico; questo è proprio ciò che accade o dovrebbe accadere con la pubblicazione *Gracias y desgracias* di Quevedo un singolare *pamphlet* che scatenò non poche polemiche.² Già nell’esordio, con le grazie, *las gracias*, dell’occhio del posteriore si rintracciano due temi, due canoni letterari invertiti, canzonatori nella sostanza ma autentici nella forma: la rassicurazione che tutto ciò che viene presentato non sia materia vile, poiché ha un suo nobile fondamento e il fatto che la brutta fama di cui gode il deretano non è di vera indecenza ma relazionata alla gelosia, a “los celos,” un tema caro a scrittori e poeti del barocco spagnolo e non solo:

No se espantarán de que el culo sea tan desgraciado los que supieren que todas las cosas aventajadas en nobleza y virtud, corren esta fortuna de ser despreciadas della, y él en particular por tener más imperio y veneración que los demás miembros del cuerpo; mirado bien es el más perfecto y bien colocado dél, y más favorecido de la Naturaleza, pues su forma es circular, como la esfera, y dividido en un diámetro o zodiaco como ella. (Quevedo 2016, 16-17)

² Cfr. Alonso Veloso, 2017, 523-54. Per un quadro completo della trasmissione del testo quevediano e delle sue edizioni rinvio al saggio di María José Alonso Veloso 2020, 603-30.

Poi la distaccata rigidità con la quale l'artista tratta la "materia" si fa compromessa passionalità: "su tacto es blando [...]. Y así, como cosa tan necesaria, preciosa y hermosa, lo traemos tan guardado y en lo más seguro del cuerpo," (Quevedo 2016, 17) fino ad arrivare, in crescendo, a una colta trivialità:

Y así, como cosa tan necesaria, preciosa y hermosa, lo traemos tan guardado y en lo más seguro del cuerpo, pringado entre dos murallas de nalgas, amortajado en una camisa, envuelto en unos dominguillos, envainado en unos gregüescos, abahado en una capa, y por eso se dijo: 'Bésame donde no me da el sol.' (Quevedo 2016, 17)

La parte inferiore e posteriore del corpo è a vario titolo "seducente" e contende il primato poetico al viso. L'occhio della parte oscura, non conosce solo un trattamento erotico-burlesco, ma viene utilizzato da Quevedo anche per schernire e ingiuriare i propri detrattori, i propri avversari artistici,³ come bene sa Gongora che è tra gli i rivali artistici quello più vilipeso dalla Musa quevediana. In questo caso l'occhio "inferiore" non ha l'orbita vuota ma piena, così come nella quartina di un famosissimo sonetto.

Que tiene ojo de culo es evidente,
y manojito de llaves tu sol rojo
y que tiene por niña en aquel ojo
atezado mojón duro y caliente. (Quevedo 2014, 53)

Proprio a tal riguardo Barros Grela (2008) segnala:

En estos versos se puede identificar perfectamente el uso que el poeta hace de la 'grotesquización' de elementos tradicionalmente 'puros': la niña de los ojos, la visión neoplatónica del amor, etc.). Intertextualidad, parodia, risa: referentes humorísticos en la 'literatura popular.' (Barros Grela 2008, 175)

Se queste sono alcune tra le grazie riservate a questa parte ingiustamente vilipesa del corpo Quevedo ne elenca anche le disgrazie – diciassette per l'esattezza – che essa soffre. Quella che più delle altre elencate incuriosisce è proprio quella che Quevedo elenca come "última desgracia," dove si fa riferimento alla condanna alla *hoguera*, al rogo, la pena comminata per "el pecado contra natura," che è lo scotto che paga il posteriore per potersi "allietare," cosa che invece accade senza conseguenze per le altre parti del corpo:

Finalmente, tan desgraciado es el culo que siendo así que todos los miembros del cuerpo se han holgado y huelgan muchas veces, los ojos de la cara gozando de lo hermoso, las narices de los buenos olores, la boca de lo bien sazonado y besando lo que ama, la lengua retozando entre los dientes, deleitándose con el reír, conversar y con ser pródiga y una vez que quiso holgar el pobre culo le quemaron. (Quevedo 2016, 67)

Si consolida il principio secondo il quale nella *poiesi* artistica dell'altra faccia⁴ e dell'altro occhio – quello de "el ojo de atrás" – non c'è posto per la pubblica e scontata esecrazione; l'artista sceglie, in deroga, l'oscena, grottesca e irriverente parodia e, in tal modo, fissa, un nuovo e condiviso principio sociale che si compone come contro-canone. Tale principio, norma erotica pubblica, oltre che contestualizzarsi nella società si forma e si fonde nella storia umana: "Humano, el erotismo es histórico. Cambia de sociedad a sociedad, de hombre a hombre, de instante a instante" (Paz 1974, 154) e l'artista è sociale anche nella sua tendenziale misantropia. Se è vero come è vero che "El erotismo se despliega en la sociedad, en la historia" (Paz 1974, 154) l'artista è interprete privilegiato dell'erotismo. E proprio valutando l'opera di un artista 'discusso' come de Sade, Paz considera quanto sia difficile il compito dell'artista a comporre una materia – quella erotica – tanto

³ Cfr. Palladino 2021, 113-120.

⁴ Cfr. per questo Profeti 1982, 837-845 e Martín 2008, 107-122.

complicata: “La obra de Sade es una tentativa sin paralelo por aislar y definir ese principio único que es la fuente del erotismo y de la vida misma. Empresa dudosa: si en verdad existe ese principio, se presenta como una pluralidad hostil a toda unidad.” (Paz 1974, 157) Paz individua nella singolarità e nella peculiarità della circostanza dell’esperienza la fonte dell’erotismo:

El erotismo no se deja reducir a un principio; su reino es el de la singularidad irrepetible; escapa continuamente a la razón y constituye un dominio ondulante, regido por la excepción y el capricho. Esta dificultad no lo detiene: si es incomprendible no es inmensurable; si no podemos definirlo, podemos describirlo. Buscábamos una explicación, tendremos una geografía o un catálogo. Tentativa no menos ilusoria: cada ejemplar es único y nuestra descripción está condenada a no terminar nunca. (Paz 1974, 157)

De Sade è l’artista che più di tutti tenta di tracciare un quadro rigoroso dell’erotismo, un erotismo con “pluralidad de gustos e inclinaciones” (Paz 1974, 158) che non obbedisce a leggi materiali o morali se non a quelle che scaturiscono da ‘segrete’ e antiche “combinaciones naturales,” dalle ‘passioni’ anche da quelle, segrete, che potrebbero essere definite ripugnanti e che vengono pubblicate, così come nell’intenzione del curatore dell’edizione del 1904, il dottor Eugène Dühren,⁵ per scopi scientifici (solo?) come segnala nell’*Avant-propos* all’edizione, dove, infatti, precisa:

J’espère que cette édition répondra à toutes les exigences des critiques philologues et scientifiques et qu’elle répondra à son but, qui est mettre à la portée du savant un ouvrage dont l’importance n’est pas douteuse pour l’étude de l’origine et des formes de la Psychopathia sexualis. (Dühren 1904, iv)

Per il Libertino sadiano rappresentato da Paz il piacere e dolore “son una pareja extraña y sus relaciones son paradójica. A medida que crece y se hace más intenso el placer, roza la zona del dolor.” (Paz 1974, 161) Il linguaggio erotico subisce lo stesso trattamento, soffre la stessa distruzione, poiché: “las palabras no nos sirven para comunicarnos con el otro sino para abolirlo.” La materia, tutta la materia, di Sade sembra tendere al *Chaos* greco, “un movimiento contradictorio en expansión y contracción incesante,” (Paz 1974, 159) in attesa di definirsi e impossibile da risolversi nella sua essenza ultima.

Scatologico ed escatologico convivono nella misura in cui sono l’uno esercizio costante, continuo per l’altro. Il tema escrementizio in Sade riveste un posto fondamentale, a iniziare dal racconto de La Duclos, la narratrice della nona giornata:

Avec tout autre que vous, messieurs, dit cette aimable fille, je craindrais d’entamer le sujet des narrations qui va nous occuper toute cette semaine, mais quelque crapuleux qu’il soit, vos goûts me sont trop connus, pour qu’au lieu d’appréhender de vous déplaire je ne sois au contraire très persuadée de vous être agréable, vous allez, je vous en préviens entendre de saletés abominables, mais vos oreilles y sont faites, vos cœurs les aiment et les désirent et j’entre en détails sans plus de délais. (de Sade 1904, 213)

Per il Divin Marchese – come lo definì il padre del Surrealismo Breton, riconoscendo in lui il teorico dell’erotismo moderno – escrezioni, liquidi organici e piacere sono indissolubilmente connessi e disciplinati con rigidissime regole e lubrificati rituali inflessibilmente e lungamente esercitati nel corso delle giornate, per l’assoluto piacere dei principi del male: il Duca di Blangis, il Vescovo – fratello minore del Duca –, il Presidente de Curval e il banchiere Durcet, i dispotici e ossessivi libertini. Paz avverte che l’erotismo di de Sade, il piacere supremo del libertino, non conosce regole morali e non riconosce l’altro in quanto suo pari:

En la esfera de la sensualidad la intensidad representa el mismo papel que la violencia en el mundo moral y el movimiento en el material. Los placeres supremos y, digamos la palabra, los

⁵ Dietro lo pseudonimo Eugen Dühren si nasconde il noto psichiatra tedesco Iwan Bloch.

más valiosos, son los placeres crueles, aquellos que provocan el dolor y confunden en un solo grito al gemido y el rugido. El monosílabo español ¡ay!, exclamación de pena pero también de gozo, expresa muy bien esta sensación: es la flecha verbal y el blanco en que se clava. (Paz 1974, 161)

Il *verbum*, la parola afrodisiaca, sadiana e la *actio* sessuale sono consequenziali, accuratamente pre-disposti dall'*elocutio* delle narratrici, Muse moderne e infauste di un dionisiaco rituale. Il discorso di de Sade viene raccontato in maniera intensa da un acuto Pasolini. Il suo de Sade (Pasolini 1975) inaugura l'incompiuta, discussa e infelice "trilogia della morte;" nella pellicola l'artista individua e sottolinea – in piena postmodernità,⁶ in maniera provocatoria e coraggiosa – il legame tra erotismo e potere mostrando a un vasto pubblico la reale essenza del pensiero di de Sade.

L'idea erotica di de Sade sembra essere stata condivisa da un giovane prima e maturo poi drammaturgo García Lorca; due le opere a cui faccio riferimento, dove i temi escrementizi si rivelano in maniera inequivoca procurando all'artista andaluso non pochi problemi. La prima è un'opera teatrale del 1920, *El maleficio de la mariposa*, (García Lorca 1997a, 282-327) nella quale il protagonista è uno scarafaggio, un insetto che l'immaginario umano accosta all'escremento e su questo tema si articolano le critiche che il giovanissimo Federico dovette subire.⁷ La seconda opera risale al periodo maturo e post-nuovaiorchese di Federico ed è *El Público*. (García Lorca 1997b, 282-237) In quest'ultima *pièce* del teatro "irrappresentabile" lorchiano l'*eros* si manifesta in un'incessante trasfigurazione amorosa che vede interpreti le "Figure" di Cascabeles e Pámpanos, nel "cuadro segundo" dell'opera:

FIGURA DE CASCABELES. ¿Si yo me convirtiera en nube?
FIGURA DE PÁMPANOS. Yo me convertiría en ojo.
FIGURA DE CASCABELES. ¿Si yo me convirtiera en caca?
FIGURA DE PÁMPANOS. Yo me convertiría en mosca. (García Lorca 1997b, 289)

Il gioco erotico tra le due figure ha inizio con l'evocazione di un tema daliniano-bunueliano, la sequenza introduttiva di *Un chien andalou* (Buñuel-Dalí 1929) il film che rivitalizzò il Surrealismo parigino ma che tanto offese Federico. Certo non si può non notare la presenza anche dell'analizzata relazione quevediana "occhio-culo."

Le metamorfosi amorose proseguono straziando i due amanti che sono vittime e carnefici in uno sfiancante rituale amoroso che genera dolore e porta, inevitabilmente, alla morte:

FIGURA DE CASCABELES. (Dejando de danzar). Pero ¿por qué?, ¿por qué me atormentas?
¿Cómo no vienes conmigo, si me amas, hasta donde yo te lleve? Si yo me convirtiera en pez luna, tú te convertirías en ola de mar, o en alga, y si quieres algo muy lejano, porque no deseas besarme, tú te convertirías en luna llena, ¡pero en cuchillo! Te gozas en interrumpir mi danza. Y danzando es la única manera que tengo de amarte.
FIGURA DE PÁMPANOS. Cuando rondas el lecho y los objetos de la casa te sigo, pero no te sigo a los sitios adonde tú, lleno de sagacidad, pretendes llevarme. Si tú te convirtieras en pez luna, yo te abriría con un cuchillo, porque soy un hombre, porque no soy nada más que eso, un hombre, más hombre que Adán, y quiero que tú seas aún más hombre que yo. Tan hombre que no haya ruido en las ramas cuando tú pases. Pero tú no eres un hombre. Si yo no tuviera esta flauta, te escaparías a la luna, a la luna cubierta de pañolitos de encaje y gotas de sangre de mujer. (García Lorca 1997b, 289-290)

Lo stesso anno in cui Federico era "impegnato" nel suo *tour* nuovaiorchese una "rappresentanza" surrealista faceva visita al giovane Dalí a Cadaqués; tra loro Paul Eluard e sua moglie Gala. Fu anche a causa di *Le jeu lugubre* (1929) –fu proprio Eluard a dare questo titolo all'opera dainiana – che Gala chiese a Salvador, a titolo personale e del gruppo, se gli elementi escrementizi presenti nella tela rappresentassero sue reali perversioni e fossero vere le accuse di coprofagia che gli

⁶ Per questo si veda Lyotard 2014.

⁷ Cfr. Gibson 2011.

venivano mosse. (Dalí 1982) Quanto accadde fra i tre è storia nota, fatta di profumi escrementizi ed eroticissimi *ménage*.⁸

Questo breve viaggio nell'escrando erotico si conclude con il celebre, provocatorio e apotropaico "prodotto" di Piero Manzoni, i presunti escrementi inscatolati: *Merda d'artista. Contenuto netto gr. 30. Conservata al naturale. Prodotta ed inscatolata nel maggio 1961*, realizzati in 90 esemplari numerati tutti firmati dall'autore. Alla genesi e all'evoluzione dell'opera è dedicata una sezione del sito *Web* della Fondazione Manzoni.⁹ Ciò che passa inosservato, anche a causa della *querelle* scaturita dall'operazione artistica manzoniana, o che viene addirittura ignorato come ricorda Flaminio Gualdoni (2014) è che il giovane autore fissa il prezzo di ciascuna opera-scatoleta in 30 grammi d'oro. Ennesima provocazione, *boutade*, rivoluzionaria operazione avanguardista o semplice manovra di quotazione artistica degli escrementi dell'artista stabilita dallo stesso autore? Forse tutto quanto detto. Fatto sta che il materiale inscatolato rappresenta e testimonia un valore aggiunto, personale e segreto, all'opera d'arte e il proprietario dell'opera oltre a "possedere" geneticamente parte dell'autore, la sua reliquia musaica, potrebbe, eventualmente, "consumarla" compiendo un atto coprofagico, possibilità questa che proiettata di là nel tempo potrebbe trasformarlo in atto necrofilico. Possedere l'altro fino a poterlo divorare, un plurimo atto erotico che, come ebbe a sottolineare Dalí, il cristiano compie ritualmente durante l'eucarestia.

⁸ Per questo tema rinvio ancora al citato libro-'diario' di Salvador Dalí (1982), *La mia vita segreta*.

⁹ Cfr. <https://www.pieromanzoni.org/pieromanzoni/text/> e <https://www.merdadartista.org/> .

Federico Garcia Lorca: un Poeta in squilibrio tra antico e moderno

Poeta en Nueva York è il canzoniere poetico più visuale della produzione di García Lorca. Se il copione cinematografica *Viaje a la luna* (García Lorca 1997e, 267-278) è l'affascinante progetto di un percorso orientato verso un nuovo immaginario artistico, *Poeta* rappresenta l'inveramento lirico di quel viaggio. Con questo contributo traccio, per brevi linee, l'incontro tra il poeta e la grande città americana, tra la modernità artistica e il moderno, alla luce dell'ultima edizione di *Poeta en Nueva York*, curata da Andrew A. Anderson (2013),¹⁰ quella che avrebbe dovuto mettere la parola fine a una controversia durata oltre un settantennio, nella quale l'ispanista nordamericano bene narra e chiarisce tutte le vicissitudini del Libro lorchiano¹¹ ma dove, purtroppo, non fa più di tanta luce su quelli che sono i temi ispirativi e compositivi del travagliato *Poemario*,¹² limitandosi a un intervento storico-organizzativo sicuramente autorevole ma non certo ecdoticamente risolutivo.

Non sono pochi gli interrogativi che restano a chi si è 'incontrato' e si è confrontato con i trentacinque poemi del Federico "americano,"¹³ a cominciare dalla potenza visiva sono destinati a

¹⁰ Cito quanto scrive Anderson riguardo a questa sua edizione critica di Poeta: "La edición presente del 'Poeta en Nueva York' tiene la gran ventaja de poder basarse en el original manejado por Bergamín, ateniéndose tanto al corpus de poemas allí. definido como a la organización de dichos poemas y, además a la versión textual que ofrece de los poemas individuales esta es la primera edición íntegra que ha sido preparada de esta manera. Aunque el original que llegó. a manos de Bergamín no se hallaba en un estado absolutamente ultimado, por lo menos estaba bastante acabado y, sobre todo, su característica más importante es que representaba la última voluntad de Lorca tal y como se había plasmado hacia mediados de 1936. [...] lo que podemos ofrecer hoy en día es una edición que se aproxima muy de cerca a esa versión que se preparaba, pero cuya elaboración quedó truncada en julio de 1936." (Anderson 2013, 46-47).

¹¹ Ricordo, brevemente e tralasciando alcune testimonianze e circostanze per le quali rinvio alla "Introducción" di Anderson a *Poeta en Nueva York* (Anderson 2013, 7-153), che tutto ha inizio nella prima quindicina di luglio del 1936, quando Federico si reca in visita presso la sede della rivista Cruz y Raya di Madrid. Il poeta cercava José Bergamín che era però assente; Lorca lascia un appunto e l'originale del poema e va via. Furono quelli, purtroppo, gli ultimi giorni madrileni e di vita di Federico. Bergamín, dopo la sua nomina ad "agregado cultural libre" dell'Ambasciata di Spagna a Parigi, si trasferisce nella città francese portando con sé l'originale. Durante le ultime fasi della Guerra civile spagnola Bergamín lascia Parigi e si trasferisce a Città del Messico. Nel suo viaggio dal Messico a New York per accogliere i suoi familiari conosce William Warder Norton fondatore dell'omonima casa editoriale; i due progettano l'edizione simultanea: messicana e nuovaiorchese del Poema. Ritornato in Messico, come suggerisce Anderson, Bergamín invia a Norton una copia meccanografica del libro lorchiano, "sin duda la copia quedaba sin corregir. A su vez Norton se apresura a pasarla a Humphries, que se pone manos a la obra." (Anderson 2013, 338). A distanza da un mese l'una dall'altra videro la luce due edizioni di *Poeta en Nueva York*; la prima tra le due edizioni ad essere pubblicata fu quella nuovaiorchese di Norton; un'edizione bilingue, inglese-spagnolo, dal titolo *The Poet en New York and other poems*, pubblicata nel maggio del 1940. La seconda fu quella in castigliano, *Poeta en Nueva York*, pubblicata dall'Editorial Séneca in Messico, nel giugno del 1940.

¹² Cfr. a riguardo Caravaggi 2005, 252-271 e il mio *Poeta en Nueva York*, in *Escritura y Conflito / Scrittura e Conflitto* (Palladino 2004, 331-344).

¹³ Riporto le sezioni e i poemi in cui si articola *Poeta en Nueva York*. Ricordo che faccio riferimento, oltre alla citata edizione critica di Anderson, all'edizione del poema curata da María Clementa Millán (1988). I – Poema de la soledad en Columbia University. 1) Vuelta de paseo. 2) 1910 (Intermedio). 3) Fábula y rueda de los tres amigos. 4) Tu infancia en Menton. II – Los Negros. 1) Norma y paraíso de los negros. 2) El rey de Harlem. 3) Iglesia abandonada. (Balada de la gran guerra). III – Calles y Sueños. 1) Danza de la muerte. 2) Paisaje de la multitud que vomita. (Anochecer de Coney Island). 3) Paisaje de la multitud que orina. (Nocturno de Battery Place). 4) Asesinato. (Dos voces en la madrugada de Riverside Drive). 5) Navidad en el Hudson. 6) Ciudad sin sueño. (Nocturno del Brooklyn Bridge). 7) Panorama ciego de Nueva York. 8) Nacimiento de Cristo. 9) La aurora. IV – Poemas del Lago Eden Mills. 1) Poema doble del lago Eden. 2) Cielo vivo V – En la cabaña del farmer. (Campo de Newburg). 1) El niño Stanton. 2) Vaca. 3) Niña ahogada en el pozo. (Granada y Newburgh). VI – Introducción a la Muerte. (Poemas de la soledad en Vermont). 1) Muerte. 2) Nocturno del hueco I, II 3) Paisaje con dos tumbas y un perro asirio. 4) Ruina. 5) Amantes asesinados por una perdiz. 6) Luna y panorama de los insectos. (Poema de amor). VII – Vuelta a la ciudad. 1) New York. (Oficina y denuncia). 2) Cementerio judío. 3) Crucifixión. VIII, Dos odas. 1) Grito hacia Roma. (Desde la torre del Chrysler Building). 2) Oda a Walt Whitman. IX – Huida de Nueva York. (Dos vals hacia la civilización). 1) Pequeño vals vienés. 2) Vals en las ramas X – El poeta llega a La Habana. Son de negros en Cuba. L'unica differenza organizzativa delle sezioni e dei poemi tra l'edizione Millán e l'edizione Anderson è che la studiosa spagnola pospone il poema "Fábula y rueda de los tres amigos" a "Tu infancia en Menton." Bisogna aggiungere, come fa notare Anderson (2013), che "sólo un poema, 'Vals en las ramas', es rigurosamente posterior, compuesto en la granadina Huerta de San Vicente

intrecciarsi fin da subito nelle intenzioni dell'artista granadino rinvigorendo quel concetto artistico dell'*ut pictura poesis* sempre presente nella produzione letteraria di Federico. L'idea si concretizza con l'inserimento nel poema novaiorchese di foto spaventose, "espantosas,"¹⁴ alcune delle quali fotomontaggi.¹⁵ Le foto avrebbero dovuto essere inserite tra le Sezioni e alternate ai poemi ma, altro desiderio espresso dall'artista Granadino, insieme alle foto potevano essere inclusi anche fotogrammi cinematografici.¹⁶ Per le illustrazioni al libro non vi è alcun riferimento o indicazione esplicita riguardo ai disegni,¹⁷ soprattutto a quelli creati durante il suo soggiorno nordamericano, sebbene, come fa notare Anderson:

Pero es importante también lo que éste [Bergamín] dijo en una de las entrevistas: [Federico] 'Me había dejado dibujos y fotografías, y combinar esto con afirmaciones más contundentes que hizo a otras personas: 'La edición (Seneca) lleva los dibujos que él quería'; 'el texto lo quería hacer Federico con ilustraciones suyas que son las que están. La edición de México es exactamente la que Federico quiso'. Por lo tanto, la idea de ilustrar el libro con dibujos no se puede descartar, y es de recordar que la edición de 'Llanto por Ignacio Sánchez Mejías' (1935) realizada por las Ediciones del árbol ostentaba tres dibujos (en láminas) de José Caballero. (Anderson 2013, 131-132)

Il fatto che non vi siano indicazioni certe in tal senso credo rappresenti un dato rilevante e il motivo di tale assenza va spiegato anche con il rischio, forse avvertito da Federico, di una forte sovraesposizione personale e spirituale.¹⁸ È il poeta stesso, infatti, ad ammettere che i suoi disegni rappresentano lo scioglimento d'intimi dilemmi che l'artista non riesce a risolvere poeticamente.¹⁹ Foto, collage fotografici – che ritengo non siano artisticamente distanti della scuola del primo Modernismo americano – e l'inserimento dei frames cinematografici vanno nella direzione che definirei di uniformazione, omologazione del dato visivo.

el 21 de agosto de 1931 (dos días después de que Lorca fecha la última escena de *Así que pasen cinco años*: Granada 19 de agosto 1931- / – Huerta de San Vicente). [Anderson 2013, 61].

¹⁴ "Este último recuerdo encaja con las memorias de su secretaria, Pilar Sáenz, confiadas a Nigel Dennis en 1987: Bergamín pudo disuadir a Lorca de incluir unas, en palabras de Pilar, 'fotos espantosas.'" (Anderson 2013, 127).

¹⁵ Le fotografie sono presenti nell'edizione di Poeta curata da Millán che precisa: "Según la 'Nota del traductor', incluida por Humphries en la edición Norton, entre los materiales enviados por Bergamín existía una lista de dieciocho ilustraciones fotográficas, que deberían acompañar la publicación de Poeta en Nueva York. Estas no se reprodujeron en ninguna de las ediciones de 1940, dado que no constaban entre los materiales entregados por Lorca. Solo aparecían sus títulos, que fueron reproducidos por Humphries en el mismo orden en que eran mencionados. (Millán 1988, 54). I titoli delle illustrazioni fotografiche sono le seguenti: "Estatua de la libertad;" "Estudiantes bailando, vestidos de mujer;" "Negro quemando;" "Negro vestido de etiqueta;" "Wall Street;" "Broadway 1830;" "Multitud;" "Desierto;" "Mascaras africanas;" "Fotomontaje de calle con serpientes y animales salvajes;" "Pinos y lago;" "Escena rural americana;" "Matadero;" "La Bolsa;" "El Papa con plumas;" "Fotomontaje de la cabeza de Walt Whitman con la barba llena de mariposas;" "El mar;" "Paisaje de La Habana." (Millán, 1988, 55-59).

¹⁶ Nell'intervista ad Antonio Otero Seco del luglio 1936 il poeta dichiara: "Ya está puesto a máquina y creo que dentro de unos días lo entregará." Llevará ilustraciones fotográficas y cinematográficas." (García Lorca 2013, 23).

¹⁷ Mi riferisco a precise indicazioni date da Federico per l'inserimento nel Libro di specifici disegni alternati a immagini fotografiche e cinematografiche, poiché, come segnala Anderson: "Existe una serie de referencias que indican que Lorca consideraba ilustrar el libro de Poeta en Nueva York, aunque los detalles tocantes a la naturaleza exacta de tales ilustraciones varían: se mencionan dibujos, fotografías, tarjetas postales (se presume que fotográficas) y fotomontajes. La idea parece haber surgido – o, por lo menos, haberse plasmado – bastante tardes, ya que las referencias concretas de que disponemos se ciñen a finales del 1935 y 1936." (Anderson, 2013, 126). Il dettaglio che fa pensare a disegni come illustrazioni di Poeta è il commento di Bergamín che "En 1978 confirmó a Eutimio Martín que 'lo único que yo discutí con él [Federico] (y lo convencí) es que él quería poner fotografías de Nueva York de donde se había traído un montón de postales (algunas en color, muy bonitas). Yo le decía: 'Pero hombre, 'No comprendes que si metemos estas fotografías con tus dibujos, ¿va a quedar horrible?'. Y él se quedó. muy convencido.'" (Anderson, 2013, 127).

¹⁸ In realtà, l'edizione Séneca riprodusse quattro disegni che a detta del compilatore erano espressa volontà del poeta granadino. I disegni sono: "Busto de hombre muerto" (a colori); "Bosque sexual" (in bianco e nero) "Autorretrato en Nueva York" (in bianco e nero) e "Joven y pirámides" (a colori). Cfr. Anderson 2013, 132.

¹⁹ Mi riferisco alla confidenza che, in sua lettera, Federico consegna a Sebastián Gasch: "Cuando un asunto es demasiado largo o tiene poéticamente una emoción manida, lo resuelvo con los lápices." (García Lorca 1997f, 508).

La metropoli statunitense rappresenta il *locus* di sviluppo e consolidamento della modernità. È intorno alla figura della sua *skyline* in continuo divenire, nella sua area metropolitana in incessante espansione – uno sviluppo maggiore rispetto a quello di altre città occidentali, europee – dove la modernità si forma, si struttura e, talvolta, si destruttura. Grazie alla forza sconcertante e immediata del dato visivo la *actio* lirica di Federico non assume il ‘luogo comune’ della modernità ma del ‘richiamo’, del rinvio; l’elaborazione artistica, e quindi anche il fotomontaggio, spingono la modernità lirico-visiva della scomposizione e composizione poetica fin sulla soglia della ‘citazione’ e quindi del postmoderno. spiare

Il cercato, ma mai trovato, originario corredo fotografico di *Poeta* forse mirava a fare del Canzoniere americano non solo una raccolta lirica organica ma il giornale²⁰ dell’uomo García Lorca. Il poeta cita sé stesso e rielabora il proprio privato trasformandolo in “pratica” artistica. *Poeta en Nueva York* ha in sé tutta la potenza di un documento testimoniale cinematografico raccolto dagli occhi e composto con un principio artistico molto vicino²¹ al progetto cinematografico moscovita di Dziga Vertov²² de *L’uomo con la macchina da presa*,²³ pellicola “antifinzionale,” *Kinopravda* (Cineverità), che, successivamente, si trasformerà in *Kinoglaz* (Cineocchio). Il film di Vertov è il “rapporto sulla giornata, dall'alba al tramonto, di un cineoperatore che gira per Mosca alla ricerca di materiale da riprendere.” (Morandini 2015, 1621) Anche in questo caso come in quello nuovaiorchese di Lorca viene da chiedersi quanto e come l’ambiente urbano abbia influito sull’espressione artistica.

Credo che *Poeta en Nueva York* sia uno dei pochissimi casi che dia luogo non a uno ma a più incontri con la modernità. Il primo riguarda la circostanza redazionale: il del poeta che si trova in ‘solitudine’ nella Columbia University; il secondo è quello legato alla modernità. ‘rivelata’, con le conferenze-recital – che tanto colpirono il pubblico e la critica²⁴ – o le pubblicazioni di alcuni

²⁰ Inteso nella duplice accezione di Journal, di diario intimo, personale e quotidiano. Del resto la poesia ha in sé un forte tratto di privato svelato, rivelato a un pubblico *voyer* che “spia,” si appropria e reinterpreta il privato del poeta. Per il diario e le sue forme organizzative tra pubblico e privato rinvio al volume di Mildonian (2001), *Alterego. Racconti in forma di diario tra Otto e novecento*.

²¹ Per mettere in evidenze le affinità artistiche con *Poeta* trascrivo, di seguito, la trama del film di Vertov: “Alcuni spettatori entrano in una sala cinematografica. Ha inizio la proiezione del film. *La città dorme ancora. L’uomo con la macchina da presa si mette al lavoro e riprende un treno in corsa verso di lui. Una donna si sveglia. L’operatore riprende il risveglio della città. I mezzi di trasporto, gli esseri viventi, le industrie, tutto si mette in movimento. Alla stazione l’uomo con la macchina da presa segue alcune donne che salgono in vettura. L’immagine si blocca, siamo in sala di montaggio. L’operatore segue la vita della comunità: matrimoni, divorzi, funerali. Un’ambulanza corre per prestare soccorso sul luogo di un incidente. Alcune donne oziano, altre lavorano. Le industrie, le fonti di energia delle fabbriche, le centrali elettriche, le macchine... tra le quali la cinepresa. Le macchine si fermano, la giornata di lavoro è finita, è ora di divertirsi: eventi sportivi, un illusionista cinese che incanta i bambini, il vizio del cinema e quello dell’alcool, ma anche le chiese trasformate in circoli leninisti. Siamo di nuovo in una sala cinematografica, dove vediamo come funziona il cinema: esso coglie l’attimo, riproduce la vita. L’uomo con la macchina da presa ha infine conquistato il controllo del tempo e dello spazio.” (AA. VV. 2004. Il corsivo è mio.)*

²² Al secolo Denis Arkadevič Kaufman, regista e teorico del cinema, nato a Białystok nel 1896 e morto a Mosca nel 1954. “Fu l’ideatore di una delle più rilevanti concezioni politiche del cinema, inteso in senso rigorosamente non funzionale.” (AA.VV. 1997, 756). Il suo progetto complessivo si caratterizzò per il principio di prospettare un’alternativa radicale e intransigente al cinema di finzione (che rifiutava prospettando un cinema non recitato, *neigrovaja kinematografija*), alternativa da non confondere con l’idea della pura e semplice riproduzione di una ‘realtà.’ Pronta per essere ‘documentata.’” ‘capolavoro’ di Vertov il suo *L’uomo con la macchina da presa* (*Čelovek s kinoapparatom*) del 1929. Certo il cinema non recitato di Vertov non corrisponde alla poesia e alla poesia in prosa di Lorca ma alcune suggestioni non possono essere ignorate.

²³ *Čelovek s Kinoapparatom* è il titolo originale dell’opera (URSS, 1922) nella quale Vertov: “Sequenza dopo sequenza, in anticipo di quasi mezzo secolo sui film strutturalisti degli anni ‘60 e ‘70, rivela l’artificiosità del mezzo cinematografico, distruggendo la disponibilità dello spettatore all’identificazione, alla partecipazione, all’illusione con una serie di espedienti tecnici ed espressivi: [...]. Il risultato finale è un attacco all’illusione dell’arte e all’arte come illusione. È un accanito richiamo dello spettatore a s. stesso, per scuotere il suo equilibrio passivo e toccarlo a livelli più profondi.” (Morandini 2014, 1621).

²⁴ Mi riferisco alle conferenze-recital frutto dell’esperienza americana la prima delle quali quella pronunciata nella “Residencia de Señoritas” di Madrid, il 16 marzo del 1932. Conferenze determinanti per la raccolta, poiché, come racconta Anderson: “Mientras tanto, la elaboración del poemario neoyorquino sigue en relación simbiótica con la

estratti del Libro varie in riviste.²⁵ C'è, infine, la modernità “organizzativa” del testo – che pur riguardando l'interpretazione del Poema si riverbera, inevitabilmente, sulle intenzioni dell'autore – che inizia con i casi editoriali di Norton e Séneca per continuare con le varie edizioni critiche fino ad arrivare a quella di Anderson. Un legame, quello tra Federico e la modernità, che non si è mai sciolto, mai indebolito, e che si rinnova di volta in volta, come in una solenne e mutua cerimonia della quale gli attori principali sono il *verbum* e il lettore, con la ‘presenza’ di Federico come *telón de fondo*. Tutti e tre i vertici di questo triangolo si ridefiniscono e rinnovano nell'etimologicamente *modernus*.

L'universo di *Poeta* è energia in attesa, il *Chaos* che predispone gli elementi in opposizione alla loro combinazione; come prima della grande esplosione originaria, tutto sembra sia sul punto di deflagrare per dare inizio a qualcosa ‘altro’. Fin da subito il lettore è colto da una dimensione antinomica, contrastante, che crea attesa e timore, poiché lo spazio salvifico è fin dal principio ridotto e interdetto. La prima “passeggiata”²⁶ di Federico-Orfeo per le strade di New York tra i freddi cristalli dei grattacieli di Manhattan, è solo l'inizio di un tragitto più ampio e tortuoso, in bilico tra la “Tierra y [la] luna”²⁷, tra un mondo ipogeo e uno spazio siderale, tra il Lete e Mnemosyne.²⁸ Lorca, il moderno pellegrino della solitudine, “l'antico” esule²⁹ d'amore delle proprie ‘solitudini’³⁰ approda a un mondo nuovo, percorre le nuove, inconsuete strade di una surreale città-mondo, inciampando³¹ di volta in volta, giorno per giorno, in un sé diverso e, ogni volta, un po' di quel nuovo sé muore nell'incontro-scontro. Ritengo che vi siano molti punti di contatto tra le *Soledades* gongorine e la raccolta poetica americana di Federico, a cominciare dal titolo della ‘prima’ sezione: “Poemas de la soledad en Columbia University.” Tale impressione scaturisce dalla lettura del poema gongorino, dove, fin dai versi della “Dedica” mi sembra di scoprire nei versi di Góngora il profilo di Federico: un poeta errante e inquieto, naufrago durante un viaggio-esilio d'amore, che approda a una terra dove la gente l'accoglie in pace. Tale accoglienza lo porta a considerare quella vita semplice contrapponendola alla civiltà corruttrice di provenienza. Per maggiore precisione nel riassumere l'opera gongorina cito il “Resumen” del poema gongorino di Robert Jammes, nella sua edizione critico-analitica e commentata delle *Soledades* (Góngora 1994):

El poema propiamente dicho empieza por la descripción de una tempestad que, en la mitad de la primavera, arroja al pie de un acantilado a un naufrago agarrado de una tabla: este ‘peregrino’, que vamos a seguir a lo largo de las dos ‘Soledades’, es joven, hermoso, noble como se confirmará después, y desgraciado en amor. Después de secar sus vestidos, aprovecha las últimas luces del crepúsculo para escalar penosamente el acantilado. Alcanza la cumbre cuando ya es noche y,

redacción de una conferencia-recital donde Lorca ofrece unas impresiones de su temporada en los Estados Unidos y Cuba, y en la que presenta, comenta y recita algunos poemas de la colección.” (Anderson 2013, 9).

²⁵ “Según la práctica frecuente de muchos poetas, Lorca iba adelantando poemas individuales de la colección en preparación, publicándolos en revistas de distintos países (Cuba, España, Argentina, Gran Bretaña) entre 1930 y 1935. [...] En La Habana Lorca publicó un par de poemas del libro (“Danza de la muerte,” “Son”) y tenía planes de dar más (“Poema doble del Lago Eden”). De regreso a España, el primer bloque importante son los cuatro (“Muerte,” “Ruina,” “Vaca,” “New York [Oficina y denuncia]”) que aparecen en ‘Revista de Occidente’ a principios de 1931. Ésta es la publicación simultánea más numerosa que jamás hiciera de ‘Poeta en Nueva York’.” (Anderson 2013, 80-81).

²⁶ Mi riferimento a “Vuelta de paseo,” (Anderson 2013, 165).

²⁷ Ricordo che durante la preparazione di *Poeta en Nueva York* sono molti i titoli che Federico dà alla raccolta. Alcune volte il poeta si riferisce alla raccolta come *Poeta en Nueva York*, così il titolo della sua nota conferenza-recital; altre volte semplicemente *New York*; ma la genesi di quello che sarà *Poeta* sembra incrociarsi con un altro *poemario*: *Tierra y luna*. Per un momento i due progetti lirici sembrano diventare uno che ha per titolo “Introducción a la muerte.” Ciò che sembra accada è che *New York* o *Poeta en Nueva York* e buona parte dei poemi di *Tierra y luna* diventeranno *Poeta en Nueva York*. Per i testi e i simboli di *Poeta* cfr. García Posada 2012.

²⁸ Cfr. Bou 1993.

²⁹ Il riferimento è sia al viaggio americano – presunto esilio d'amore di cui tanto si è scritto – sia all'incontro di Federico con una realtà ‘altra’. L'esilio d'amore e quello della conoscenza coincidono nella particella ‘ex’ che segna l'uscire da sé, anche da quello poetico, il *dasein*, per scoprire e incontrarsi con ‘l'altro’.

³⁰ L'accostamento è alle solitudini gongorine (Góngora 1994, 22).

³¹ Il rinvio è a “Vuelta de paseo,” la lirica che apre la prima sezione del Libro, quella dal titolo: “Poemas de la soledad en Columbia University.” Cfr. Anderson 2013, 165.

mirando del lado de la tierra, divisa, en la confusión de la tempestad, una luz lejana que brilla en un ‘golfo de sombras’; con mucha dificultad se dirige, a través del monte, hacia esa luz, y termina por llegar hasta un grupo de cabreros que se están calentando alrededor de una hoguera (vv.1-93). La simplicidad de la acogida de los pastores inspira al peregrino – quizá al narrador – un elogio lírico de la vida primitiva, en oposición a la civilización corruptora de la Corte, donde reinan ambición, envidia, presunción, cortesías ociosas, adulación, soberbia, privanzas y desgracias. [vv. 94-135] (Góngora 1994, 22)

Fino a questo punto individuo moltissimi punti di contatto dai quali Federico abbia potuto trarre ispirazione per la fase organizzativa e, in parte, compositiva di Poeta. Ovviamente in questa sede mi sarà difficile operare un’organica ed esaustiva articolazione della mia tesi, per ovvi motivi di tempo e spazio. Mi preme porre l’accento sul fatto che la mia lettura del poema americano di Federico è, in buona parte, legata alle citate suggestioni delle *Soledades* gongorine cosa che spero approfondire in un futuro studio.

Nel diario lirico lorchiano presente e passato si alternano e, così come nei ritratti nuovaiorchesi, Federico è solo al centro di tutto ciò che lo circonda e che fatalmente incombe.

Mentre alla prima Sezione è affidata la “testimonianza” dello spazio della Memoria, alla seconda è consegnato l’incontro con l’altro da sé. È nella terza Sezione, quella dal titolo “Calles y sueños,” (García Lorca 2013, 191-210) “la más larga y la más ‘urbana’, la que refleja la experiencia de hallarse en Manhattan” (Anderson 2013, 64), dove moderno e modernità coincidono e si confrontano e dove il *mascarón*³², il ‘mascherone’ mitico e rituale, dopo aver attraversato il tempo e lo spazio, contamina la selvaggia, primitiva modernità nuovaiorchesi; il poeta e la luna, l’enorme, millenario occhio cinematografico, osservano tutto con gelido distacco, sono i testimoni oculari dell’impeto meccanico e dell’impeto africano che si scatena sulla città.

La modernità è il *locus* del conflitto e della corruzione di uomini e cose.

Allí todas las formas guardan entrelazadas
Una sola expresión frenética de avance.³³

Non sembra esserci alcuna possibilità di salvarsi, nessuna via di scampo. L’astenia generata dal conflitto tra desiderio e concretezza, tra sogno e realtà, conduce all’impotenza, all’inadeguatezza e all’abbandono. Il frenetico *avance* trova, nel verso successivo la sua antitesi, la sua impossibilità, introdotto da un “no” deciso e decisivo, una negazione anticipata fin dai primi versi della lirica, che sottolinea l’irrealizzabilità. delle cose costruita con quattro tempi verbali, straordinariamente ripartiti nelle strofe, e indirizzata a due Persone.

I quattro tempi verbali impiegati nel componimento vanno, a ritroso, dal futuro al passato remoto, passando dal presente indicativo e dal congiuntivo presente. Le persone cui il poeta si rivolge sono un “Io,” ubiqou, e un inaspettato “Tu,” protagonista della quarta strofa, quella centrale di tutto poema.

Yo no *podré* quejarme
si no *encontré* lo que *buscaba*.
Cerca de las piedras sin jugo y los insectos vacíos
no *veré* el duelo del sol con las criaturas en carne viva.
[...] Allí bajo las raíces y en la médula del aire
se *comprende* la verdad de las cosas equivocadas,
el nadador de níquel que *acecha* la onda más fina
y el rebaño de vacas nocturnas con rojas patitas de mujer.
Yo no *podré* quejarme / si no *encontré* lo que *buscaba*,
pero me *iré* al primer paisaje de humedades y latidos

³² Il rinvio è a “Danza de la muerte,” il primo poema della terza sezione “Calles y Sueños.” Cfr. García Lorca, 2013, 193-196.

³³ “Cielo vivo” poema che appartiene alla quarta Sezione del Libro: “Poemas del lago Eden Mills” (García Lorca 2013, 217-218).

para *entender* que lo que *busco tendrá* su blanco de alegría
cuando *yo vuela mezclado* con el amor y las arenas.³⁴ (García Lorca, 2013, 217-218)

A strofe di movimento, costruite con un grande dispiego verbale e con verbi che implicano movimento, si alternano strofe descrittive, dove l'impiego verbale è minore e dove i verbi non sono dinamici e sono introdotti da negazioni. La lirica termina con il confronto tra il vacillante momento e l'immobile eternità:

Vuelo fresco de siempre sobre lechos vacíos,
sobre grupos de brisas y barcos encallados.
Tropiezo vacilante por la dura eternidad fija
y amor al fin sin alba. Amor. ¡Amor visible! (García Lorca, 2013, 218).

Dopo la fuga verso il Lago Eden, nel Vermont, e il soggiorno nella capanna dei Cummings³⁵ Federico “approda” a quella che sembra essere la seconda parte del suo Canzoniere – con i “Poemas de la soledad en Vermont”³⁶ – nella quale il poeta riafferma la sua condizione di pellegrino errante, solitario e confuso. Il *poemario* nuovaiorchese è tutto organizzato sulla volontà di condivisione dell'autore; Federico, complice l'estraniante panorama urbano, costruisce e ridefinisce, incessantemente, un sé dinamico e partecipe. È impressionante la potenza evocativa e il grande dispiego visuale, immaginativo, che Federico utilizza nelle liriche. Ma su tutte le cose ‘evocate’, e per questo esistenti, concrete, che si agitano per i quattro elementi³⁷ di questo *κόσμος*, modernissimo e arcaico al tempo stesso, prevale il vuoto, il vuoto delle forme che cercano il proprio vuoto: “Mira formas concretas que buscan su vacío.” (García Lorca, 2013, 235)

“Amantes asesinados por una perdiz”³⁸ è l'unico poema inserito nella raccolta che “es anterior al periodo estadounidense, escrito, casi con certeza, durante la segunda mitad de 1928” (Anderson 2013, 59) con il quale Federico sembra voler riaffermare e rivendicare il suo “oggettivismo” surreale; anche la sua posizione all'interno della raccolta lirica e della Sezione potrebbe confermare questa mia ipotesi.³⁹ Il ritorno alla metropoli nella settima sezione⁴⁰ di *Poeta* segna il ritorno alla denuncia e alla realtà delle cose; tutto pragmaticamente rappresentato dalla moltiplicazione, divisione e addizione della linfa, dal sangue dai corpi di uomini che sono solo numeri.⁴¹ Federico riafferma qual è la realtà che gli interessa osservare:

Pero yo no he venido a ver el cielo.
He venido para ver la turbia sangre,
la sangre que lleva las máquinas a las cataratas
y el espíritu a la lengua de la cobra. (García Lorca, 2013, 251)

García Lorca ascolta e denuncia tutta la sofferenza degli esseri della ‘città-mondo’, offrendosi in sacrificio ma non prima di aver levato il proprio grido contro i falsi maestri, i falsi profeti. “Grito

³⁴ Il corsivo è mio e, oltre a indicare i tempi verbali utilizzati, pone l'accento sulla loro ripartizione nelle strofe.

³⁵ Cfr., Gibson, 2011, 661-674.

³⁶ García Lorca, 2013, 233-245. È la sezione sesta del poema.

³⁷ Cito, di seguito, esempi di tali elementi che si succedono nella lirica: “Puede el aire arrancar los caracoles. (*Poeta*, 2013, p. 234); “Es la piedra en el agua y es la voz en la brisa., (García Lorca, 2013, 235); “Mira el ansia, la angustia de un triste mundo fósil., (García Lorca, 2013, 235); del fuoco la presenza la luce dell'alba: “Ruedan los huecos puros, por mí, por ti, en el alba., (García Lorca, 2013, 235).

³⁸ García Lorca, 2013, 240-242. Il poema in prosa. inserito nella Sezione VI dal titolo: ‘Introducción a la muerte’ (“Poemas de la soledad en Vermont”), García Lorca, 2013, 233-245.

³⁹ Se la prima parte delle *Soledades* lorchiane, è introdotta da un ricordo “Intermedio,” la seconda parte, “Poema de la soledad en Vermont,” contiene anch'essa un segnale del passato di Federico, “Amantes asesinados por una perdiz,” appunto.

⁴⁰ “Vuelta a la ciudad.” García Lorca, 2013, 251-258.

⁴¹ Debajo de las multiplicaciones / Hay una gota de sangre de pato; / Debajo de las divisiones / Hay una de sangre de marinerio; / Debajo de las sumas, un río de sangre tierna. (García Lorca, 2013, 251).

hacia Roma,” è l’urlo lanciato dalla principale sede della modernità: dalla torre dell’allora quasi completato Chrysler Building di Manhattan, nel cuore economico e sociale della città.

Le due ultime sezioni di *Poeta*⁴² costituiscono la colonna sonora della fuga di Federico dalla *Big Apple*,⁴³ dalla Grande Mela, una fuga che segna la fine di un viaggio e l’inizio di un altro, quello del ritorno; un ritorno non all’antico ma alla forza vigorosa e discordante della post-modernità.

⁴² Mi riferisco alla nona Sezione della raccolta dal titolo “Huida de Nueva York (dos vales hacia la civilización),” [García Lorca, 2013, 273-276] e alla decima dal titolo “El poeta llega a La Habana.” [García Lorca, 2013, 281-282]. Le due sezioni sono rispettivamente formate dai poemi: “Pequeño vals vienés” (García Lorca, 2013, 273-274) e “Vals en las ramas” (García Lorca, 2013, 275-276) e “Son de negros en Cuba,” (García Lorca, 2013, 281-282).

⁴³ Anche il nome con il quale è globalmente nota la città vive la sua genesi nel primo trentennio del novecento e nasce da un incrocio tra letteratura, sport e cultura popolare afroamericana.

“Un poeta nella città, la città in un poeta:” la *poiesis* “urbana” di Federico García Lorca.

La città: inferno e paradiso dell’artista. Il Canaletto e William Hogarth. L’immagine urbana sostituisce l’idea del paesaggio; lo spettatore sembra non accorgersi di nulla. De Chirico presenta la sua *Urbs* con assenza di *flâneur*, ampia dimensione dello spazio congelata in un perturbante e, forse, poco confortevole “non-tempo,” mentre, quasi contemporaneamente, i futuristi “disegnano” l’utopia urbana della *Polis*. Paesaggio urbano, un ossimoro consolidato, che ospita moderno e post-moderno in un reciproco scambio di sostanze nutritive per il corpo della *Urbs* che, oramai ha poco della *Polis* e ancor meno della *Civitas*. Il dopoguerra: Berlino e Roma; il panorama urbano della Postmodernità “liquida” continua a essere il luogo del conflitto tra spazio funzionale e area “alluvionale:” superficie in disuso preda di forme improvvisate di urbanità reietta. Il tema è sicuramente composito e presenta molti punti di vista che vanno chiariti, a cominciare dal nome del *locus*, della Città:

Bàsicament, aquest debat entre “urbs” i “civitas,” és a dir entre el concepte d’espai urbà com una cosa que inclou la noció d’habitabilitat o un altre concepte en el qual la funció fonamental és de la representació. La ciutat és alhora “urbs,” el medi ambient construït amb les característiques morfològiques molt específiques, definides per edificis, carrers, equipaments. També és una realitat social, la “civitas,” és a dir, el conjunt de tots els ciutadans que viuen a la ciutat. “Polis,” al seu entorn es refereix a la unitat política i administrativa, l’àrea municipal o metropolitana, que regeix la ciutat. No obstant això, entre les complexitats d’aquestes definicions tècniques hi ha moltes coses per indagar. (Bou 2014, 25)

Federico García Lorca incarna tutta la sensibilità artistica nei confronti di un *locus*, quello urbano, uno e trino, uno spazio che, in alcuni casi, ha finito con ingabbiarne la *poiesis*, mi riferisco al suo essere poeta di quella città che ha sempre amato ma che per molto tempo è diventato il suo limite: Granada. Eppure, dalla città andalusa a Nuova York, passando per Madrid e Barcellona, la parabola poetica di Federico indica e descrive il cambio di sensibilità artistica nei confronti della Città, della *Polis*. Lorca, modernissimo Orfeo, esce dai giardini, dagli *hortus conclusus* granadini, dal “Paraiso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos”⁴⁴ per avventurarsi nella città statunitense, nell’invitante e minaccioso “pueblo sin raíces.”⁴⁵

Bisogna, però, procedere con ordine: la citata conferenza del ’26, prende il titolo dall’omonima opera del 1652 del canonico Pedro Soto de Rojas,⁴⁶ un testo complesso, come commenta Emile Arnaud (1982, 116-118):

Se basa en la creación previa de un auténtico paraíso particular, un carmen personalísimo, en la gran tradición de los jardines renacentistas y barrocos. El poema (una silva de 1145 versos, distribuida en siete “mansiones”) es una descripción del jardín, descripción muy culta y gongorizante de un jardín donde abundan las imágenes bélicas. (Arnaud 1982, 117)

L’intento del giovane conferenziere era quello di ridare lustro all’interessante figura del poeta gongorino che scelse di abbandonare Madrid e far ritorno alla “piccola” Granada. Servendosi del concetto semantico-spaziale di “diminuto” che “no tiene más misión que la de limitar, ceñir, traer a la habitación y poner en nuestra mano los objetos o ideas de gran perspectiva” (García Lorca 1997c, 79) Federico descrive la realtà della città andalusa. Granada è lo spazio confortevole e sicuro “solitaria e pura, se achica, ciñe su alma extraordinaria, y no tiene más salida que su puerto natural de estrellas;” (García Lorca 1997c, 80) l’immagine si trasforma in estetica “por eso la estética

⁴⁴ Cfr. la conferenza dal titolo “Paraiso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos. Un poeta gongorino del siglo XVII” (Federico Garcia Lorca 1997c, 78-87) letta per la prima volta a Granada, nel 1926 ma della quale non si conserva nessun manoscritto completo. Il testo noto è composto da cinque fogli autografi accompagnati dal riassunto de *El Defensor de Granada*, cfr. García Posada 1997, 1365.

⁴⁵ Cfr. de la Serna 1997, 1343-1346.

⁴⁶ Cfr. Soto de Rojas 1981.

genuinamente granadina es la estética del diminutivo la estética de las cosas diminutas” (García Lorca 1997c, 80) estetica che sarà tratto caratteristico della *poiesis* poetica ma anche grafico-pittorica dell’artista, come nei tanti *dibujos* dove il giardino e la fontana sono segno e simbolo lorchiano.⁴⁷ Per Federico c’è un evidente legame tra l’*urbe* e l’espressione artistica di un popolo; in questa corrispondenza la città si anima, si spaventa, per poi sorprendersi a vivere di vita propria:

Las creaciones justas de Granada son el camarín y el mirador de bellas y reducidas proporciones. Así como el jardín pequeño y la estatua chica [...]. Parece que Granada no se ha enterado de que en ella se levantan el palacio de Carlos V y la dibujada catedral. No hay tradición cesárea ni tradición de haz de columnas. Granada todavía se asusta de su gran torre fría, y se mete en sus antiguos camarines, con una maceta de arrayán y un chorro de agua delgada, para labrar en dura madera pequeñas torres de marfil. (García Lorca 1997c, 80)

Il più che simbiotico rapporto tra città e artista, che si concretizza nel “metodo” artistico del “preziosismo diminuto” trova, nel passato come nel presente, solo in Granada la sua unicità:

La estética de las cosas pequeñas ha sido nuestro fruto más castizo, la nota distintiva y el más delicado juego de nuestros artistas. Y no es obra de paciencia, sino obra de tiempo; no obra de trabajo, sino obra de pura virtud y amor. Esto no podía suceder en otra ciudad. Pero sí en Granada. Granada es una ciudad de ocio, una ciudad para la contemplación y la fantasía, una ciudad donde el enamorado escribe mejor que en ninguna otra parte el nombre de su amor en el suelo. Las horas son allí más largas y sabrosas que en ninguna otra ciudad de España. Tiene crepúsculos complicados de luces constantemente inéditas que parece no terminarán nunca. (García Lorca 1997c, 81)

Il rapporto spazio-tempo dell’*Urbe* si riverbera in maniera efficace e unica su quello della *Civitas*, una dimensione cordiale e stimolante per il cittadino come per l’artista, un rapporto neo-rinascimentale tra uomo e spazio urbano con la natura come *telón de fondo*:

El granadino está rodeado de la naturaleza más espléndida, *pero no va a ella. Los paisajes son extraordinarios; pero el granadino prefiere mirarlos desde su ventana.* Le asustan los elementos y desprecia el vulgo voceador, que no es de ninguna parte. Como es hombre de fantasía, no es, naturalmente, hombre de valor. (García Lorca 1997c, 82)

Questa tendenza all’osservazione-descrizione, quasi cinematografica,⁴⁸ Lorca la fa propria, trasformandola in metodo lirico così come si legge nei versi introduttivi di “San Miguel (Granada):”

Se ven desde las barandas,
por el monte, monte, monte,
mulos y sombras de mulos
cargados de girasoles. (García Lorca 1983, 58)

Come sempre per la *poiesis* lorchiana i versi richiamano alla mente le immagini in quella sua oraziana, modernissima concretezza concettuale dell’*ut pictura poesis*; due immagini, tra le tante, vengono alla mente: quella di un’attraente dama, con un braccio poggiato delicatamente a una ringhiera che guarda lontano, nel tempo e nello spazio⁴⁹ e quella, malinconica, di una giovane innamorata in un piccolo giardino con l’immancabile, “sonora,” fontana a zampillo.⁵⁰

⁴⁷ Vedi immagine 1 e 2, rispettivamente: “Plaza con iglesia y fuente de surtidor” (García Lorca 1998, 237, 295) e “Jardín con árbol del sol y de la luna” (García Lorca 1998, 237, 296).

⁴⁸ Per questo rinvio a Villanueva 2015.

⁴⁹ Vedi immagine 3, “Dama en el balcón con mantilla de madroños.” (García Lorca 1998, 185, 74)

⁵⁰ Vedi immagine 4, “Muchacha granadina en un jardín.” (García Lorca 1998, 184, 70)

La dimensione urbana va sempre di più rimpicciolendosi, restringendosi fino a diventare domestica. Il poeta – Pedro Soto de Rojas prima e Federico poi – si rifugia in uno spazio dove può comporre le cose, tutte le cose sensibili, in maniera ordinata:

Soto de Rojas abraza la estrecha y difícil regla gongorina; pero mientras el sutil cordobés juega con mares, selvas y elementos de la Naturaleza, *Soto de Rojas se encierra en su Jardín para describir surtidores, dalias, jilgueros y aires suaves*. Aires moriscos, medio italianos, que mueven todavía las ramas, frutos y boscajes de su poema. *En suma, su característica es el preciosismo granadino*. Ordena su naturaleza con un instinto de interior doméstico. Huye de los grandes elementos de la naturaleza, y prefiere las guirnaldas y los cestos de frutas que hace con sus propias manos. Así pasó siempre en Granada. Por debajo de la impresión renacentista, *la sangre indígena daba sus frutos virginales*. (García Lorca 1997c, 81)

In questo frammento s'intrecciano, già in maniera già indissolubile, il dato artistico e quello mitico-religioso della *sangre*, motivo artistico che si ritroverà con maggiore vigore e nelle opere tragiche del Federico drammaturgo e al quale Ángel Álvarez de Miranda (2011)⁵¹ darà ampia rilevanza critica.

A questo punto del nostro percorso ermeneutico, è giusto fare una breve digressione per segnalare quanto l'estetica delle piccole cose lorchiiana intrattenga una strettissima relazione con i poemi in prosa del periodo artistico formativo daliniano, un ciclo artistico segnato da "Cenicitas"⁵² che va dal 1926 al 1929, ma che interessa anche i periodi creativi successivi a questo; quella Santos Torroella definisce epoca lorchiiana di Salvador Dalí⁵³ e che dà frutti come questo "Poema de las cositas:" (Dalí 2004, 181)

Hay una cosita muy pequeñita puesta en alto en un lugar.
Estoy contento, estoy contento, estoy contento, estoy contento.
Las agujas de punto se clavan en los pequeños níqueles dulces y tiernos.
Mi amiga tiene la mano de corcho y llena de puntas de París.
Un seno de mi amiga es un calmado erizo de mar, el otro un avispero inquieto.
Mi amiga tiene una rodilla de humo.
Los pequeños encantos, los pequeños encantos, los pequeños encantos, los pequeños encantos, los pequeños encantos, los pequeños encantos, los pequeños encantos, los pequeños encantos... LOS PEQUEÑOS ENCANTOS PINCHAN.
Es rojo el ojo de la perdiz es rojo.
Cositas, cositas, cositas, cositas, cositas, cositas, cositas, cositas, cositas, cositas, cositas...
HAY COSITAS, TRANQUILAS COMO EL PAN.⁵⁴

Anche Francisco García Lorca (1990, 114-125) riconosce a Granada, alla conflittuale città andalusa il merito di aver "indirizzato" il fervore artistico di Federico: "El escenario rural de la infancia de Federico, Fuentevaqueros, vivo de algún modo en las raíces de la obra del poeta, fue sustituido por el maravilloso escenario urbano de Granada. Hay una nota de lirismo en la obra de Federico que es una filtración del alma de la ciudad." (García Lorca 1990, 114) È proprio nella città andalusa dove Federico stabilisce il suo "laboratorio" artistico, coadiuvato dal gruppo del

⁵¹ Per il tema rinvio al mio volume *Federico García Lorca. Dialogo, Idea, Maschera, Mito*. (Palladino 2017)

⁵² Il riferimento è polisemico: sia al notissimo quadro, simulacro lorco-daliniano del 1927 che successivamente cambierà il suo titolo ne *El nacimiento de venus*, cfr. Santos Torroella 1984, sia al diminutivo del sostantivo aggettivato.

⁵³ Cfr. Santos Torroella 1984.

⁵⁴ Propongo al lettore le intriganti varianti della versione italiana del poema: C'è una piccola, piccola cosa lassù in un cantuccio. / Sono contento, sono contento, sono contento. / Gli aghi per cucire si conficcano nei piccoli nichel teneri e dolci. / La mia compagna con la mano di sughero piena di punte di Parigi. / Un seno della mia compagna è un tranquillo riccio di mare, l'altro uno / sciame ronzante. / La mia compagna ha un ginocchio di fumo. I piccoli sortilegi, i piccoli sortilegi, i piccoli sortilegi, i piccoli sortilegi, i piccoli sortilegi, i piccoli sortilegi... / I PICCOLI SORTILEGI PUNGONO. / L'occhio della pernice è rosso. / Piccole cose, piccole cose, piccole cose / piccole cose, piccole cose, piccole cose, / piccole cose, piccole cose, piccole cose, / piccole cose, piccole cose, ecc. / CI SONO DELLE PICCOLE COSE, TRANQUILLE COME IL PANE. (Dalí 1980d, 102).

“Rinconcillo” (ancora un diminutivo) del Café Alameda il circolo letterario cittadino, che si doterà di ben due riviste letterarie *Gallo e Pavo* – avanguardista la prima, antiavanguardista per scherno la seconda – dalla vita travagliata e breve.⁵⁵

L’artista che incarna l’estetica delle piccole cose, uomo dotato di fantasia, sensibilità e spirito d’osservazione, il *flâneur* che vive la città, le sue strade e le sue persone deve, per poter soddisfare il proprio bisogno creativo, rifugiarsi nei “pequeños camarines, rincones y esquinas de la ciudad” (García Lorca 1997c, 82) nell’intimo della propria stanza, portando con sé il mondo esterno; una “soledad ceñida,” sorta di ritiro mistico-artistico, attraverso il quale si rende conto di poter comprendere meglio. Comprendere la città per comprendere meglio i suoi artisti, questo è quello che Lorca indica, eppure è difficile penetrare i misteri delle città, i suoi luoghi reconditi, così come è altrettanto difficile scoprire i misteri degli artisti:

Comprendiendo el alma íntima y recatada de la ciudad, alma de interior y jardín pequeño, se explica también la estética de muchos de nuestros artistas más representativos y sus característicos procedimientos. Todo tiene por fuerza un dulce aire doméstico; pero, verdaderamente, ¿quién penetra esta intimidad? Por eso, cuando en el siglo XVII un poeta granadino, don Pedro Soto de Rojas, de vuelta de Madrid, lleno de pesadumbre y desengaños, escribe en la portada de un libro suyo estas palabras: “Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos,” hace, a mi modo de ver, la más exacta definición de Granada: Paraíso cerrado para muchos. (García Lorca 1997c, 83)

Il 19 di giugno del 1929, tre anni dopo la conferenza – complici, forse, “complicazioni” sentimentali – Federico s’imbarca a Southampton sulla “S.S. Olympic” rotta a Nuova York. Il 25 giugno, il battello attracca al molo della metropoli statunitense.

Durante il viaggio, complice la grande distesa atlantica, Federico non può fare a meno di comunicare la propria nostalgia: “Me siento deprimido y lleno de añoranza. Tengo hambre de mi tierra y de tu saloncito de todos los días.” (García Lorca 1997f, 613) Federico, però, alla famiglia non scrive nulla di tutto ciò che gli accade: “Aquí me tenéis en New York, después de un delicioso viaje fácil, gracias a Don Fernando [de los Ríos].” (García Lorca 1997f, 613)

L’impatto con la città è forte:

París me produjo gran impresión, Londres mucho más, y ahora New York me ha dado como un mazazo en la cabeza. [...]. La llegada a esta ciudad anonada pero no asusta. A mí me levantó el espíritu ver como el hombre con ciencia y con técnica logra impresionar como un elemento de naturaleza pura. Es increíble. El puerto y los rascacielos iluminados confundándose con las estrellas, las miles de luces y los ríos de autos te ofrecen un espectáculo único en la tierra. París y Londres son dos pueblecitos si se comparan con esta Babilonia trepidante y enloquecedora. (García Lorca 1997f, 614-615)

La forte sensazione di *dépaysement* che Federico avverte nella metropoli statunitense proietta il poeta verso una nuova, sconosciuta, accattivante dimensione delle cose; una dimensione gigantesca eppure ancora umana, “[New York] Es inmenso, pero está hecho para el hombre, la proporción humana se ajusta a las cosas que de lejos parecen gigantescas o descabelladas.” (García Lorca 1997f, 652) Nueva York, una città tanto reale quanto *ficcional*, fantastica, dove, dopo una prima fase di *asombro*, di sbigottimento, “ha vuelto a nacer aquel Federico de antes que tú no has conocido, pero que espero conocerás.” (García Lorca 1997f, 653) La “rinascita” del poeta ha luogo proprio “En el sitio donde el sueño tropezaba con su realidad” (García Lorca 1998, 112) e dove continua a lavorare alacremente, così come rassicura di fare ai propri familiari: “Escribo un libro de poemas de interpretación de New York que produce enorme impresión a estos amigos por su fuerza. Yo creo que todo lo mío resulta pálido al lado de estas cosas que son en cierta manera

⁵⁵ Cfr. per questo García Lorca 1990, 141-147 e Gibson 2011, 120-155; per *Gallo e Pavo* si veda ancora Gibson 2011, 549-564.

“sinfónicas,” como el ruido y la complejidad neoyorquina.” (García Lorca 1997f, 674) Nuova York rende Federico impavido, veemente e distaccato; la sua poesia si fa pura indagine e cattura con disarmante oggettività la realtà sensibile della Metropoli statunitense; “Este especial tratamiento del tema de la ciudad convierte Nueva York en una “abstracción” donde la gran urbe va perdiendo sus características referenciales para convertirse en un universo de esquinas, biombo, arcos y escaleras que sustituye en gran parte de las composiciones al escenario real donde vivió el poeta.” (Millán 1988, 75) Federico scende quelle scale che lo portano a quel mondo ipogeo e, come l’argonauta Orfeo, lotta per la sua poesia, per la sua carne, la sua allegria e il suo sentimento, così come “rivela” al pubblico intervenuto alla *conferencia-recital* nella “Residencia de Señoritas” di Madrid il 16 marzo 1932.⁵⁶

Yo no vengo hoy para entretener a ustedes. Ni quiero, ni me importa, ni me da la gana. Más bien he venido a luchar. *A luchar cuerpo a cuerpo* con una masa tranquila porque lo que voy a hacer no es una conferencia, *es una lectura de poesías, carne mía, alegría mía y sentimiento mío, y yo necesito defenderme de este enorme dragón que tengo delante, que me puede comer con sus trescientos bostezos de sus trescientas cabezas defraudadas.* Y ésta es la lucha; porque yo quiero con vehemencia comunicarme con vosotros ya que he venido, ya que estoy aquí, ya que salgo por un instante de mi largo silencio poético y no quiero daros miel, porque no tengo, sino arenas o cicuta o agua salada. *Lucha cuerpo a cuerpo en la cual no me importa ser vencido.*⁵⁷ (García Lorca 1997c, 163-164)

Nuova York, l’insonne “città mondo,” incombe su Federico, lo accerchia con le sue forme, le sue voci e i suoi rumori e lui, il poeta, l’uomo, l’artista questo lo sa e lo disegna.⁵⁸ Federico è consapevole che non può sottrarsi all’assedio:⁵⁹ “Pero hay que salir a la ciudad y hay que vencerla, no se puede entregar a las reacciones líricas sin haberse rozado con las personas de las avenidas y con la baraja de hombres de todo el mundo.” (García Lorca 1997d, 165) La poesia nuovaiorchese è tutta questione di *Physis* è un corpo a corpo continuo, una *guerrilla* interminabile, casa per casa. Un corpo tutto androgino e meccanico, come quello di Maria,⁶⁰ l’automa-donna che tiranneggia la tentacolare città, la “Metropolis”(1927) di Fritz Lang figura che è l’esatto contrario di Mariana Pineda l’eroina che incarna Granada e che, per amore e gli alti ideali rivoluzionari, perde il proprio corpo e i propri affetti.

Nelle strade, su per i ponti e i grattacieli metropolitani il poeta è solo contro il mondo. Federico comprende che Nuova York non è solo centro e periferia ma frontiere: limiti fisici, simbolici, identitari che si definiscono e ridefiniscono incessantemente⁶¹. La fuga verso la campagna mitiga, per poco, l’impeto del verso lorchiano “en aquel ambiente, naturalmente, mi poesía tomó el tono del bosque;” (García Lorca 1997c, 170) al ritorno è ancora una volta la città ad attenderlo, “otra vez el ritmo frenético de Nueva York” (García Lorca 1997c, 172) ma ora il poeta è pronto: “conozco el mecanismo de las calles, hablo con la gente, penetro un poco más en la vida social y la denuncio. Y la denuncio porque vengo del campo y creo que lo más importante es el hombre.” (García Lorca 1997d, 172) Alla fine, quando Federico è sulla nave che lo porta via dalla “urbe aulladora, hacia las hermosas islas Antillas,” (García Lorca 1997d, 172) persiste in Lorca, forte, la sensazione che il prodigio della tecnologia urbana sia, comunque, vitale affermazione della natura nella condivisione della forma aguzza, spigolosa, quella che nasconde il cielo e ricorda la sofferenza della *Physis*:

Arista y ritmo, forma y angustia, se los va tragando el cielo. Ya no hay lucha de torre y nube, ni los enjambres de ventanas se comen más de la mitad de la noche. [...]. El cielo ha triunfado del rascacielo, pero ahora la arquitectura de Nueva York se me aparece como algo prodigioso, algo

⁵⁶ Cfr. García Posada 1997, 1369.

⁵⁷ Il corsivo è mio.

⁵⁸ Vedi immagine 4, “Autorretrato en Nueva York” (García Lorca 1986, 202, 171).

⁵⁹ Cfr. de la Serna 1997, 1343-1346.

⁶⁰ Vedi immagine 5, cartellone del film *Metropolis*.

⁶¹ Cfr. Bou 2014, 99-123.

que, descartada la intención, llega a conmover como un espectáculo natural de montaña o desierto. El Chrysler Building⁶² se defiende del sol con un enorme pico de plata, y puentes, barcos, ferrocarriles y hombres los veo encadenados y sordos; encadenados por un sistema económico cruel al que pronto habrá que cortar el cuello, y sordos por sobra de disciplina y falta de la imprescindible dosis de locura. De todos modos me separaba de Nueva York con sentimiento y con admiración profunda. (García Lorca 1997d, 172)

Il commiato di Federico dalla città statunitense ha più il sapore dell'onore delle armi che di un vero e sentito addio. Un ringraziamento al "mundo poetico" di Nueva York per quelle "impresiones neoyorkinas" delle quali parlò in un'intervista del 1931 Benumeya (1966, 1699-1701) e che avrebbe voluto raccogliere in un volume dal titolo: "La ciudad", interpretación personal, abstracción impersonal, sin lugar ni tiempo dentro de aquella ciudad mundo." (Benumeya 1966, 1699) Specificando come e quanto la metropoli sia "un símbolo patético: sufrimiento pero al revés, sin dramatismo. Es una puesta en contacto de mi mundo poético con el mundo poético de Nueva York." (Benumeya 1966, 1699)

Dopo l'incontro con Nueva York tutto cambia per la *poiesis* del Poeta ed è Federico stesso ad ammetterlo: "Pero esto ya pertenece al pasado. Ahora veo la poesía y los temas con un juego nuevo. Más lirismo dentro de lo dramático. Dar más patetismo a los temas. Pero un patetismo frío y preciso, puramente objetivo." (Benumeya 1966, 1699)

⁶² Ricordo che i lavori di costruzione del Chrysler Building iniziati nel 1928 furono terminati il 27 maggio del 1930 durante la permanenza dei Federico nella città statunitense.

Immagini



1 "Plaza con iglesia y fuente de surtidor."



2 "Jardin con arbol del sol y de la luna."



3 "Dama en el balcón con mantilla de madroños."



4 “Muchacha granadina en un jardín.”



5 “Autorretrato en Nueva York.”



6 cartellone del film “Metropolis.”

Plastica afrodisiaca e poetica dei disegni di Lorca⁶³

I disegni di Lorca, così come la sua poesia, la sua prosa, nascono dagli occhi o sono suoni, rumori, profumi, olezzi, carezze, urla raccolte con le mani “con la pazienza singolare di un orologiaio.” (Dalí 1980d, 54)

Federico nel 1927 scrive a Sebastià Gasch:

Usted ya sabe el extraordinario regocijo que me causa el verme tratado como pintor. Ahora empiezo a escribir y a dibujar poesías como ésta que le envío dedicada. Cuando un asunto es demasiado largo o tiene poéticamente una emoción manida, lo resuelvo con los lápices. Esto me alegra y divierte de manera extraordinaria. (García Lorca 1950, 25)

Poesia e pittura si fondono in quello che lo stesso Lorca definirà “un criterio poético-plástico o plástico-poético en justa unión.” (García Lorca 1986, 157) Le forme disegnate sono fragili, trasparenti, e così come la parola in poesia è capace di evoluzioni, metamorfosi, così il filo, la linea che costruisce il “dibujo,” trasparente e delicata, è, a mio parere, vicinissima alle immagini “emulsionadas” di Dalí, è capace di fissare l’attimo di una delle tante trasformazioni che la forma poetica può sostenere. Così, ad esempio, per le figure di *Suicidio en Alejandria* e *Nadadora Submergida*.⁶⁴

Nella scena disegnata in *Suicidio*, una “emocionante escena de amor que arrancó lágrimas de todos los ojos.” (García Lorca 1950, 1928, 218) le linee si intrecciano in un abbraccio mortale “sobre las olas” (García Lorca 1950, 1928, 218) e diventano il mare, “trazo tembloroso” metamorfosato dal desiderio. Il suicidio-assassinio della “nadadora” è invece da imputare, al contrario, a una mancata metamorfosi⁶⁵ tutta rappresentata invece nel disegno che accompagna la prosa.

In sintesi, i disegni di Lorca possono essere raggruppati, in linea generale, così come fa

Lucia De Carpi (1986, 34) in due grandi blocchi. Uno, anteriore al 1927, con tendenze “más infantiles, toscos y de temática popular” (De Carpi 1986, 34); un secondo blocco nel quale possono essere raggruppati tutti i disegni realizzati dal 1929 al 1936. È in questo secondo gruppo che trovano posto i ritratti “neoyorquini” con i loro animali “fabulosos.” Fa da spartiacque tra i due periodi la tappa che si definisce “catalana,” il periodo che comprende l’esposizione di Lorca alla Galleria Dalmau,⁶⁶ e a cui appartengono i disegni realizzati tra il 1927 ed il 1928. Ma una catalogazione più idonea potrebbe essere fatta partendo dai temi, dagli eventi che, a mio parere, potrebbero rappresentare lo spartiacque nella plastica lorcheana.

Nel 1927 Lorca e Dalí sono insieme a Cadaqués; Dalí lavora ad una tela che i due, concordemente, titolano, dandone notizia a Sebastià Gasch, “Bosc de apparatus.”⁶⁷ Successivamente il quadro, “alegre” e complessa rappresentazione dello scivolare verso il delirio creativo, cambierà il titolo in: “La miel es más dulce que la sangre.”⁶⁸ Ciò che è interessante è che Lorca, conoscendo il tema ritratto, il significato dell’opera, vede nella tela un “bosque,” un intricato, pericoloso complesso di creazioni, “apparatus,” dove è facile per lo spettatore entrare, ma in cui è difficile orientarsi per l’“uscita.”

⁶³ Riprendo per questa nostra nota il titolo dell’articolo con cui Dalí recensisce sulla *Nova Revista* la prima mostra di disegni di Federico a Barcellona nel 1927. Si veda Dalí 1980d, 54.

⁶⁴ Mi riferisco al disegno che accompagnava le liriche. Sia *Nadadora submergida*, sia *Suicidio en Alejandria* furono pubblicate su *L’amic de les Arts*, (García Lorca 1928, 218). Vedi immagine 1 e 2.

⁶⁵ “En la arena se encontró un papelito manchado de sangre que decía así: ‘Puesto que no te puedes convertir en paloma, bien muerta estás.’” (García Lorca 1928, 218).

⁶⁶ Il 1927 è la data dell’esposizione. Frutto del periodo catalano sono alcuni disegni “de filiación cubista,” le delicate “nature morte” e gli ordinati e vividi “teoremi.”

⁶⁷ Cfr. Santos Torroella 1984, 77.

⁶⁸ Cfr. Santos Torroella 1984, 72-78.

In effetti risalgono al 1924-25 due rappresentazioni lorchiane del bosco, riprodotte nel catalogo *Dibujos*, rispettivamente col titolo: “Camino y bosque” e “Bosque”⁶⁹. Nel primo dei due disegni, il numero 82 del catalogo, le linee del sentiero dalla destra del disegno arrivano alla sinistra, congiungendosi. I fusti degli alberi, di varie tonalità di verde, chiudono lo spazio. Il bosco è un fitto insieme di tronchi e chiome d'alberi che nascondono qualcosa agli occhi dello spettatore. L'enigma del bosco è ancora più manifesto nel disegno numero 83. Gli alberi chiudono qualsiasi sentiero d'accesso al bosco; c'è idiosincrasia tra le tonalità cromatiche degli alberi. Lo spazio del quadro è completamente chiuso, anche se un delicato sentiero fiorito sembra segnalare un accesso, un varco collocato ancora una volta alla sinistra del disegno. Ma l'interno, o se si vuole l'esterno del bosco, è celato, completamente occultato.

Ritroviamo il tema del bosco in disegni eseguiti tra il 1933 ed il 1935. I disegni in questione sono i numeri 184, 206 e 207 (García Lorca 1986, 183, 190). Solo il numero 206 viene intitolato da Lorca “Parque,” gli altri due invece sono stati stampati, rispettivamente con i titoli: “Bosque sensual” e “Parque con linea evolvente.”

Il bosco rappresentato nel periodo creativo nuovaiorchese, o post-nuovaiorchese, è un luogo più oscuro, per certi versi più spettrale, del bosco raffigurato nel periodo precedente a quello della permanenza di Lorca a New York, un bosco sì inaccessibile, ma dove, appena abbozzato, c'era un sentiero che sembrava condurvi, mentre tutta la superficie del disegno era dipinta con colori luminosi. Nelle opere successive dello stesso tema, il colore lascia il posto al bianco e nero, lo spazio sembra aprirsi alla curiosità dello sguardo alieno. È un universo sinuoso, questo bosco “neoyorquino,” dove piccole bocche giocano a nascondersi, a mimetizzarsi tra le forme delle piante che sembrano galleggiare, ondeggiare. Il bosco non occupa tutto lo spazio, come nei disegni precedenti, ora è centrale, stilizzato, diviene giardino e *Parque*, ma il segreto del pittore è comunque al sicuro al centro dell'opera. In “Ecce homo” (García Lorca 1986, 164, 149),⁷⁰ il dramma della ricerca del mistero, della comprensione del dolore e dell'estasi mistica sono resi dalla differenza tra linea e “mancha,” macchia. La scala graduata presente nel disegno si arresta al numero 6, mentre la linea sembra proseguire, dimostrando l'inefficacia della misurazione umana del dolore. La geometria delle relazioni e del dolore nel disegno viene conseguita unendo tra loro le ferite. Al centro del disegno è presente l'indicatore dell'agonia per eccellenza: l'occhio, la lagrima. Non vi è traccia del corpo, solo uno squarcio aperto da una freccia basta a rappresentarlo, a rappresentare la sua sofferenza. Così accade in “San Sebastian,”⁷¹ dove i dardi e gli squarci divengono geometria del tormento, il santo lorchiano è sorpreso dall'inattesa esecuzione e ancora vigile sembra attendere con “paciencia en l'exquisit agonitzar” (Dalí 1927, 52-54).⁷² È il tratto del disegno, l'atteggiamento “heimlich” del santo a renderlo perturbante; così come perturbante potrebbe essere anche l'identificazione di questo santo con lo stesso Federico, visto che in seguito Lorca disegnerà se stesso con pochi, ma distintivi tratti, tra i quali i nei raffigurati come grossi punti, “manchas.” I dardi potrebbero aver colpito il poeta sui nei, simbolo dei difetti. Il santo e il poeta sono tutt'uno.

La perizia e l'ingegnosità del tratto lorchiano sono tutte affidate a poche linee, a pochi punti, come nel gioco del volto nell'“Arlequín ahogado” (García Lorca 1986,

⁶⁹ Questi disegni, qui riprodotti in bianco e nero, sono i numeri 82 e 83 del catalogo curato da M. Hernández (García Lorca 1986, 138). Vedi immagini 3 e 4.

⁷⁰ Vedi immagine 5.

⁷¹ Cfr. García Lorca 1986, 157, 127.

⁷² Cfr. anche Molas 1983, 369. Il testo, dedicato a Federico, oltre a essere uno dei primi componimenti daliniani e a segnare la cosiddetta epoca lorchiana di Dalí (Cfr. al riguardo per un'interpretazione e una contestualizzazione Santos Torroella 1984) è un pregevole saggio dell'ingegno e della disinvoltura grafica daliniana. Il pittore-poeta ampurdanese organizza intorno al tema di S. Sebastiano, tema caro a entrambi gli artisti, un percorso plastico-poetico ricco di oggetti surreal-metafisici, dove la prosa evocativa pur potendo sembrare legata ad automatismi in voga conserva, invece, intatti stile e metodo propri dell'investigazione “paranoico critica.”

164, 148)⁷³ che si perde tra le acque. L'arlecchino lorchiano viene sacrificato, viene precipitato in uno stagno opaco, viene immolato mentre guarda, o si guarda in uno specchio "oscuro." Il suo viso si perde in piccoli, ordinati frammenti, la sua maschera cambia espressione, per l'ultima volta. Arlecchino passerà dalla sorpresa alla morte, la morte dagli occhi *vacíos*, senza pupille, mentre tutt'intorno lo specchio d'acqua continua ad incresparsi. Ritroviamo, successivamente, gli elementi del *dibujo* fatti poesia:

Todo está roto por los tibios caños
de una terrible fuente silenciosa. (García Lorca 1988, 146)

Durante il periodo nuovaiorchese il disegno si fonde con il cinema, la fotografia. New York è la città surreale, nuova e palpitante.

Nei disegni, in poesia, la "babelica" città subisce un processo di "desrealización." (García Lorca 1988, 75) New York è il simbolo dell'angoscia, della solitudine, de "el sufrimiento de los seres que pueblan esta *ciudad mundo*;"⁷⁴ (García Lorca 1988, 76) non a caso la prima sezione di *Poeta en Nueva York* si intitola "Poemas de la soledad en Columbia University." Un titolo doppio, quello del libro e della sezione, iterazione del motivo, del pretesto poetico. Poeta è Lorca, il suo viso in "gros plan," in primo piano, come nei suoi disegni "en Nueva York" le piccole mani proteggono il volto dagli "animales" ma non difendono gli occhi senza pupilla. Tutt'intorno New York, la "Grande Mela," edifici con numeri e lettere,⁷⁵ di lontano un essere, una donna il cui corpo è stilizzazione di un sistema nervoso. A sinistra, come chiuso nel "rascacielos," il delicato fiore di cristallo: il poeta, che chiuso in solitudine, compone in un edificio i suoi: "Poemas de la soledad." La luminosità è assente, la rappresentazione è un "Panorama ciego de Nueva York."⁷⁶ La figura femminile che scende dai grattacieli potrebbe essere simile a:

La aurora de Nueva York
gime por las inmensas escaleras
buscando entre las aristas
nardos de angustias *dibujada*⁷⁷ (García Lorca 1988, 161)

Tratto caratteristico della produzione lorchiana, tanto grafica quanto letteraria, del periodo "neoyorquino" è l'assenza di luminosità. Inoltre il poeta raffigura sé stesso con tratti distintivi quali grandi *lunares*, *ojos vacíos* e spesse *cejas*.

Per quel che riguarda l'"animai fabuloso" lorchiano voglio far notare quanto questa perturbante forma somigli agli animali di Rosseau il Doganiere, pittore che tanto affascinava Lorca, o avere un precedente negli animali di Miró, anch'egli amatissimo dall'artista.⁷⁸ In particolare, in un dipinto di Rosseau del 1894, *La guerra*, la morte, armata di spada e torcia, corre insieme ad uno strano e spettrale cavallo per un campo

⁷³ Vedi immagine 6.

⁷⁴ Il corsivo è mio.

⁷⁵ "porque las calles tienen su número y toda la ciudad es matemática y cuadrículada." Maurer 1985, 37.

⁷⁶ Concordo con María Clementa Millán, la quale sostiene che dopo il 1936 Federico ordina i titoli delle sezioni della raccolta poetica in modo cinematografico. Vedi immagine 7.

⁷⁷ Il corsivo è mio. La figura del disegno (imm. 7) come l'aurora della lirica scende dai grattacieli, grattacieli che si trasformano per l'appunto in "inmensas escaleras," con i colori che la connotano e che sono rispettivamente nel disegno il bianco e nero delle linee dei "capelli," nella lirica il bianco e nero di "un huracán de negras palomas." L'aurora scende piano a illuminare chi, in basso, nella strada, vive l'assedio giornaliero e continuo del dolore, assedio che nel disegno è rappresentato dal volto del poeta che si protegge da strani e minacciosi animali.

⁷⁸ Cfr. F. García Lorca 1986, 85-115. "Cuando yo proyecté y elogíe los cuadros de Miró se armó una cosa gorda, pero yo dominé el público y hasta lo hice aplaudir." (García Lorca 1950, 25, 7)

di battaglia mentre numerosi corvi si nutrono delle carni dei caduti. Questo cavallo è, per colore e forma, molto simile alla strana figura che scende dai grattacieli nel disegno “Autorretrato en Nueva York.” Inoltre, molti “animales” ritratti da Federico⁷⁹ hanno alcune caratteristiche dei leoni roussoniani.⁸⁰

Anche la produzione di Miró offre un vasto repertorio di animali fantastici, così come di raffigurazioni filiformi.⁸¹

Unico modo, forse, per riconoscere le qualità di questi animali sta nel colore, nella loro trasparenza o, viceversa, nella loro inquietante opacità. Così possono essere cullati se bianchi, cristallini; ma si deve temere della loro presenza quando di colore nero visitano il poeta in un’ora “unheimlich” della sera. Scopriamo così in Lorca la “intempesta hora,” l’ora in cui hanno origine o fine tutti gli incubi, i deliri; l’ora in cui l’artista viene visitato dalle ombre: le sei. Il riferimento alle sei come ora perturbante è preciso e, in alcuni casi, viene sottolineato da puntuali annotazioni didascaliche.

“[Un reloj da las seis. La Mecnógrafa cruza la escena, llorando en silencio].” (García Lorca 1929, 37) Allo scoccare delle sei insieme alla *Mecnógrafa* entra in scena anche il dolore.

Anche nella *Degollación de los inocentes*⁸² e ne *El público* l’ora perturbante scocca ancora una volta su un crudele avvenimento.⁸³

La stessa ora perturbante la rintracciamo in Dalí. Le sei scoccano su tutti gli orologi molli de “La persistencia de la memoria” (1931). Il numero sei diviene in questo modo un numero importantissimo nella cabala lorchiiana: il sei è il numero dei distretti di New York,⁸⁴ mentre i tre sei sono il numero notissimo della bestia nelle *Apocalissi* di Giovanni, testo che Federico conosceva molto bene. In “Paso de la virgen de los dolores,” (García Lorca 1986, 129, 63) disegno del 1925, le candele offerte alla vergine sono sei, così come sono sei i pesci del “Retrato a Salvador Dalí” (García Lorca 1986, 153, 114). Ancora, sei sono le frecce che feriscono mortalmente “San Sebastián” (García Lorca 1986, 157, 127) e nello stesso “dibujo” sono sei i segmenti che rappresentano la fuga dello spirito del santo, il suo espandersi nello spazio artistico.

In “Ecce homo” (García Lorca 1986, 164, 149) la scala graduata della misurazione della sofferenza scende fino al numero sei, in “Autorretrato con bandera y animal fabuloso” (García Lorca 1986, 177, 171)⁸⁵ sono sei i nei nella figura disegnata.⁸⁶

Concludo soffermando la mia attenzione su due disegni in particolare che mi hanno colpito per genialità, l’ineffabilità tematica, e per la notevole capacità tecnica.

Il primo è “Joven y piramides,” (García Lorca 1986, 174, 166)⁸⁷ un’opera del 1930. In araldica la piramide è simbolo della costanza, in *Poeta en Nueva York* è il simbolo

⁷⁹ Cfr. i numeri 159, 162 e 164 che sono rispettivamente: “Muerte de Santa Rodegunda,” “Escena de domador y animal fabuloso” e “Animal fabuloso dirigiéndose a su casa.” Si veda García Lorca 1986

⁸⁰ È molto strano che si debba aspettare il 1929 per la creazione delle bestie fantastiche lorchiane. Nessun precedente, fatta eccezione per “San Jorge y el dragón” (1927) e “Motivos circenses,” anticipa la creazione del perturbante bestiario lorchiiano.

⁸¹ Ad esempio, in “Tierra labrada” (1923-24) il centro del dipinto è occupato da uno di questi animali, a metà tra cavallo e drago che allatta il suo piccolo. Ma anche nelle tele “Il carnevale di Arlecchino” (1923-25) e “Interno olandese” (1928) compaiono questi armonici, colorati e interessanti animali.

⁸² Cfr. García Lorca 1929, 321.

⁸³ Cfr. García Lorca 1929, 321. “A las seis de la tarde ya no quedaban más que seis niños por degollar. Los relojes de la arena seguían sangrando, pero ya estaban secas todas las heridas,” (García Lorca 1929, 321).

⁸⁴ “Ya manejo la ciudad con sus seis partes inmensas y puedo darme el gusto de descubrir las cosas por mí mismo, sin necesidad de nadie.” (Maurer, 1985, 81).

⁸⁵ Ivi, p. 177, núm. 171.

⁸⁶ Va detto che il numero dei nei varia in tutti gli autoritratti del periodo; solo in due disegni: “Autorretrato con animal fabuloso en negro” e “Autorretrato con animal fabuloso abrazado” sono sette. È anche interessante notare le sei voci degli altrettanti bambini di *Quimera* e l’ora in cui, nella stessa, il protagonista deve prendere il treno: “Enrique [...]. A las seis he de tomar el tren.” (García Lorca 1954, 813).

⁸⁷ Vedi immagine 8. (Qui riprodotta in bianco e nero).

dell'impeto primitivo, la potenza dell'immaginazione che attraversa i millenni e che grazie alla magia delle forme riesce a fondersi con la modernità:

De la esfinge a la caja de caudales hay un hilo tenso
que traviesa el corazón de todos los niños pobres.
El ímpetu primitivo baila con el ímpetu mecánico,
ignorantes en su frenesí de luz original. (García Lorca 1988, 138)

La piramide vincerà la sua lotta contro la corruzione della modernità. Sarà la vittoria del "fabuloso" sulla pragmaticità asettica dei banchieri. (García Lorca 1988, 141) Nel *dibujo* Federico disegna la danza dell'energia misteriosa e primitiva, forse quella dell'amore, incarnata dalle rosse figure, che colpisce il giovane "endormie" al cuore, il centro dei sentimenti. Tutta la violenza, la forza del colpo, viene raccolta dallo strumento, dall'oggetto surreale che, come nel *San Sebastián* Dalí niano, potrebbe servire a misurare l'agonia del "joven." Supervisiona la scena l'occhio della piramide, simbolo dell'onnipotenza, dell'eternità, che si contrappone alla morte, rappresentata dal sangue del giovane e dalla tomba, misera sepoltura se paragonata alla piramide.

Anche in "Terraza con columna,"⁸⁸ (García Lorca 1986, 188, 201) disegnata tra il 1934 ed il 1936, si assiste al percorso di una forza misteriosa generata da una "negra y ominosa borla." (García Lorca 1986, 188, 201) Il filo entra in casa, esce dalla finestra, passa, accarezzando forme scultoree di matrice daliniana, attraverso i due vuoti delle sculture per poi arrivare ad un omino, anche questo come il "joven" del disegno precedente, su di una pedana. Come si può vedere il segno daliniano è costantemente presente in Lorca. Forse egli realmente "juega con el motivo o invención dalinianos," (García Lorca 1986, 188) o forse, più verosimilmente, i motivi plastici e architettonici daliniani appartengono anche a Federico e qui rappresentano il percorso, la sfida tra lui e il pittore ampurdanese per arrivare a conoscere e a smascherare il *duende*.⁸⁹

Tutto questo sono i disegni di Federico Garcia Lorca *alegría e silencio, juego e sfida*, ma soprattutto *teoría* dell'incanto misterioso, surrealismo al *borde*, a *orilla*, programmaticamente situato in uno spazio nuovo, in bilico rispetto alla centralità parigina.

⁸⁸ Vedi immagine 9.

⁸⁹ A questo demonietto, che s'impossessa dell'artista e che da questi viene trasferito nell'opera d'arte connotandone la forza espressiva, Lorca dedica una delle sue conferenze: "Teoria y juego del duende." (García Lorca 1954, 36-50)

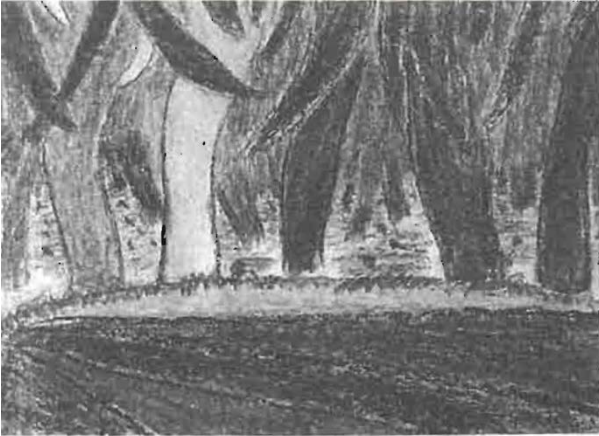
Immagini



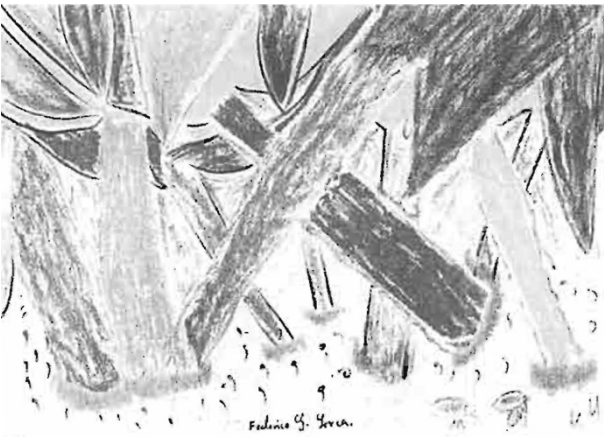
1 [Suicidio en Alejandría, 1928]



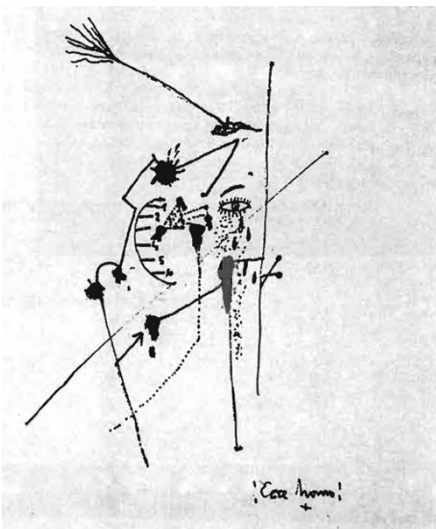
2 [Nadadora Sumergida, 1928]



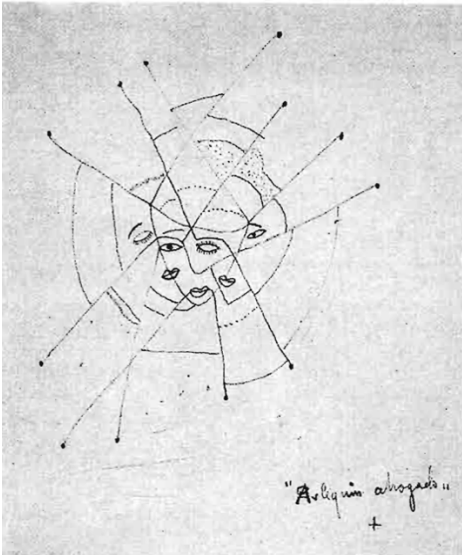
3 [Camino y Bosque, 1924-1925]



4 [Bosque, 1924-1925]



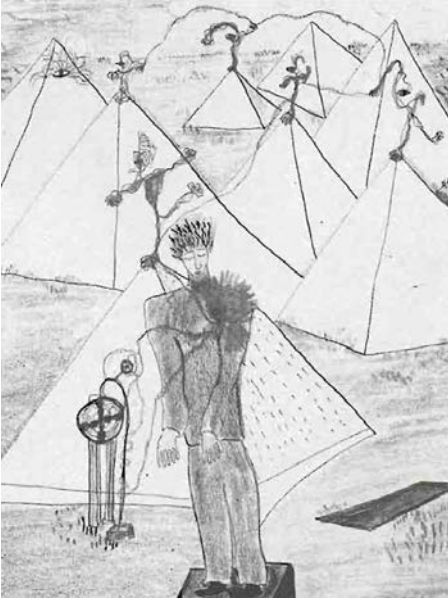
5 [Ecce Homo, 1927-1928]



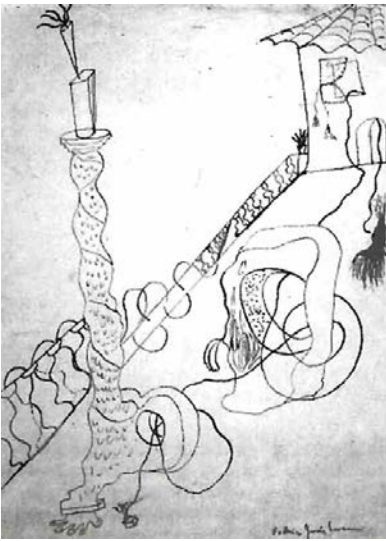
6 [Arlequín ahogado, 1927-1928]



7 [Autorretrato en Nueva York, 1929-1931]



8 [Joven y Pirámides, 1927-1928]



9 [Terraza con columna, 1934-1936]

Viaggiare

1 Circostanze cinematografiche

È un caso cinematografico-letterario: *Honor de cavalleria* (Spagna 2006) del regista catalano Albert Serra divide la critica, sia quella cinematografica sia quella letteraria. Giunto sul grande schermo delle sale europee dopo il successo riscosso nella 'Quinzaine des Réalisateurs' a Cannes, la proposta cinematografica cervantina di Serra spacca in due la critica spagnola che da una parte acclama e dall'altra biasima l'opera serratina che arrivò nelle sale un quindicennio dopo la doppia realizzazione, televisiva⁹⁰ (1991) e cinematografica⁹¹ (1992), del *Quijote* di Manuel Gutiérrez Aragón mentre la travagliata proposta cinematografica di Orson Welles, (Spagna 1992) il suo *Don Quijote* apocrifo, girato tra il 1957 al 1985, si proietta solo nel 1992.

2 Tra film e libro: un controverso 'adattamento' cinematografico

La tiepida accoglienza della critica ha fatto sì che il regista di Banyoles scrivesse quella che qualcuno considera una difesa d'ufficio del proprio lavoro artistico, vale a dire *Honor de cavalleria. Notes d'Albert Serra*,⁹² un libro la cui *Ouverture* è affidata a un 'perito' visivo d'eccezione: il poeta e scrittore Pere Gimferrer (Serra 2010, 8-9). Prima di analizzare i discordanti pareri sulla pellicola di Serra, conviene fare qualche considerazione sugli aspetti tecnico-traspositivi dell'adattamento cinematografico di un'opera complessa quale quella cervantina. Come ricorda Mario Vargas Llosa (2004, xiii-xviii): "Antes que nada, 'Don Quijote de la Mancha,' la immortal novela de Cervantes, es una imagen." (Vargas Llosa 2004, xiii) Ponendo, fin da subito, l'accento sulle peculiari caratteristiche immaginativo-visuali del capolavoro, Darío Villanueva (2008) le ascrive tra quelle che in virtù delle particolari caratteristiche visive del 'punto di vista' possono essere definite 'precinematografiche', precedenti alla scoperta dei fratelli Lumière, precisando che:

De hecho, hoy parece ya superada definitivamente la perspectiva solo técnica o mecánica del precinema a favor de una investigación que tenga como horizonte la contextualización cultural e interdisciplinaria de lo que algunos, como Sandro Machetti, han dado en denominar 'universo precinematográfico'. En él tiene cabida no solo los modelos de representación visual y los espectáculos ópticos anteriores a finales del XIX, sino también las tradiciones iconográficas, las diversiones populares, el teatro junto a otras manifestaciones escénicas y, señaladamente, los relatos y la literatura novelesca en general, en el supuesto, además, de que entre todos ellos existieron siempre interferencias y tránsitos de considerable enjundia, enfoque que no ha dejado de ser aplicado por autores de referencia en este campo. (Villanueva 2008, 56)

La prerogativa precinematografica, la forza visuale, dell'immagine verbale cervantina quella che unisce "dos tradiciones íntimamente complementarias: la textual y la visual" (Urbina 2004, 104) è stata, del resto, sempre riconosciuta e considerata, sia dai lettori sia dagli illustratori del *Quijote*. È sempre complesso definire in termini di efficacia trasmissiva l'adattamento, la trasposizione, di un'opera letteraria al grande, e piccolo, schermo. Il passaggio dalla parola a l'immagine è condizionato dalle varie tipologie di adattamento – che vanno dall'adattamento 'passivo', totalmente fedele all'ipotesto (nell'accezione genettiana dell'opera artistica⁹³ per arrivare a quello 'interpretativo', sicuramente il più distante dal testo di riferimento, passando per il grado intermedio dell'adattamento, vale a dire quello, 'traspositivo', caratterizzato da un distanziamento dall'Ipotesto

⁹⁰ *El Quijote de Miguel Cervantes* è una miniserie di cinque episodi, *troncos*, realizzata dal regista spagnolo, con le sceneggiature di Camilo José Cela, che vede Fernando Rey nel ruolo del cavaliere cervantino.

⁹¹ La travagliata proposta chisciottesca di Welles attraversa un arco temporale di quattordici anni e si conclude, nel 1992, al festival di Cannes, con la realizzazione del montaggio di immagini deteriorate.

⁹² Cfr. Serra 2010a. Il volume accompagnava l'edizione 'cofanetto' francese dell'opera cinematografica e fu tradotto l'anno successivo da Javier Bassa (Serra 2010b) con il titolo *Honor de cavalleria: plano a plano*. Cfr. Herranz 2016.

⁹³ Cfr. Genette 1982.

letterario dell'Ipertesto filmico, che mira a mantenere una forte relazione con lo 'natura', l'essenza dell'opera e del suo autore⁹⁴ – come si può notare, a seconda del grado interpretativo e (ri)compositivo dell'Ipotesto il lettore-spettatore si confronta con un prodotto dissimile da quello conosciuto. La complicata alchimia pasoliniana suppone, a sua volta, che l'adattamento come ricomposizione della Parola letteraria nell'Immagine è sempre un salto nel buio.

Secondo Herranz il progetto cinematografico di Serra:

No es, paradójicamente, una adaptación de la novela, sino, de alguna manera una recreación del espíritu de “Lancelot du Lac” (Robert Bresson, 1974) en el marco de una reflexión, a su vez una abstracción, sobre los personajes de Cervantes. En un primer estadio, de entre los múltiples referentes literarios, pictóricos y cinematográficos que se dan cita en “Honor de cavalleria,” el texto cervantino solo aporta, prácticamente, a sus dos personajes principales. (Herranz 2016, 92-93)

Al di là delle perplessità che Herranz nutre nei confronti della prova cinematografica cervantina di Serra lo studioso pone bene in evidenza quanto l'opera riunisca in sé una grande varietà di testi, letterari e visuali, che fanno da *telón de fondo* al *camino*-epopea dei due personaggi. È, infatti, riduttivo pensare che un film come quello di Serra voglia essere, anche in virtù dei costi e della realizzazione, un libero e, a tratti, estemporaneo *hommage* a Cervantes e ai suoi immortali protagonisti della Mancha; credo che la cosa sia in realtà più complicata, poiché in questo viaggio – che inaugura quella che definirei 'trilogia del viaggio', che prosegue con *El cant dels ocells* (Spagna 2008) e *Història de la meva mort* (Spagna 2013) – si stagli il composito risultato di un plurisecolare percorso 'testuale': visuale, iconografico, artistico ed ermeneutico che ha, di volta in volta, interpretato la volontà immaginativa dell'ingegno cervantino. In ciò il film è, come tutti quelli che lo hanno preceduto, uno sforzo 'apocalittico', in senso etimologico, di rivelare e ricomporre in un'unica e definitiva *visione* non le forme dei personaggi cervantini bensì le loro idee, nel senso etimologico di aspetto, forma, apparenza. La critica, soprattutto quella spagnola, forse disillusa dagli scarsi dialoghi del film, non riconosce a Serra il merito del tentativo di universalizzare l'idea, e non si spinge al di là di un plauso con beneficio d'inventario:

En los términos del presente estudio, no es mucho lo que podríamos decir de la película más allá de englobarla en la tipología de 'adaptaciones libres' tal y como la define Sánchez Noriega, y de algunas inevitables analogías que se producen por el mero hecho de estar habitando el espacio cervantino. Sin embargo, una vez hemos transitado por el universo de “Honor de cavalleria,” su concurso en la historia de las adaptaciones de la novela se revela indispensable, y si la dejamos a un lado por su condición de no-adaptación, el recorrido del “Quijote” por el cine se nos antojaría huérfano de un enfoque tan singular como, a la postre, necesario. (Herranz 2016, 93)

3 La trama di *Honor de cavalleria*

A questo punto è opportuno riassumere la trama del film che prende il titolo dall'omonima lirica di Josep Carner. (1927, 31) L'opera inizia, come lo stesso regista dichiara, (Serra 2010, 14) in *medias res*; sul fare della sera i due protagonisti sono immersi nel verde della natura, El Quijote (Lluís Carbó), così come lo stesso personaggio si definisce, abolendo il *don* letterario, chiede al fedele Sancho (Lluís Serrat) di fissargli meglio gli spallacci e la corazza, cosa che lo scudiero, diligentemente, fa. El Quijote gli chiede ancora di trovargli una corona di alloro, anche questa richiesta del cavaliere viene esaudita. L'indomani mattina il cavaliere si sveglia di buon mattino con la corona di alloro che gli cinge il capo e animato lo scudiero, dopo essersi armato, i due si mettono in cammino scegliendo Sancho l'itinerario da percorrere. Durante il viaggio si parla di cani; il sole è oramai alto e i suoni della natura scandiscono il viaggio dei protagonisti. Sostano in un ampio spazio aperto, dove El Quijote, armato, rimane vigile in attesa. Il buio li sorprende, i due si fermano

⁹⁴ A tal proposito si vedano: Cid 2011, 19-40; López García 2004, 700-711; Sánchez Noriega 2001, 65-69; Sánchez Noriega 2006.

per la notte, ora i suoni della natura sono sostituiti dai rumori degli attrezzi per il campo. Il nuovo giorno sorprende Sancho debilitato nel corpo e nello spirito, don Quijote lo tira su chiedendogli di guardare in alto nel cielo e d'invocare la forza divina. L'invocazione sortisce l'effetto desiderato; rimessosi Sancho, i due si rimettono in viaggio, ma non prima che l'*Hidalgo* si armi di tutto punto. Un altro giorno sembra trascorso. El Quijote rimprovera Sancho di non aver messo al riparo l'asino e il cavallo da un acquazzone notturno, Sancho non obietta nulla, mentre il cavaliere gli ricorda i termini della sua missione. Poco dopo cavaliere e scudiero arrivano a un fiume, per trovare conforto dalla calura Quijote decide di bagnarsi, senza però togliersi gli stivali, e invita Sancho a fare altrettanto, cosa che lo scudiero esegue, tenendosi le scarpe di pezza. Con i piedi in acqua ma seduti sulle rocce i due mangiano delle noci e Quijote pronuncia frasi che richiamano il discorso de 'la edad de oro' del *Quijote* cervantino. Di notte il fuoco arde nel piccolo accampamento, Quijote non dorme. Il giorno dopo Sancho aiuta il cavaliere a indossare l'armatura, il tempo sta cambiando, Quijote sente il vento e sembra sfidarlo, con la spada inguainata passeggia per un uliveto, la camera, per un attimo, inquadra quello che sembra un cavaliere armato, poi l'inquadratura si sposta su Sancho che osserva la scena dall'alto. Il sole cala e sul rosso di un crepuscolo El Quijote chiama alla battaglia, accusandolo di viltà, Ponç de Perellós. L'indomani dall'alto della collina la camera inquadra una colonna di prigionieri scortata da due guardie, i due protagonisti s'inerpicano sulla collina, durante una sosta El Quijote sgrida Sancho, gli dice addio e va via da solo. I due si ritrovano e Quijote si riconcilia con lo scudiero al quale chiede di invocare l'aiuto divino perché lo orienti bene nel cammino. Si rimettono in marcia. Altra sosta, Sancho porge a Quijote un libro, mentre il cavaliere legge cala la notte, i due restano in attesa mentre la luna sorge. Quella notte Quijote viene portato via da cavalieri in camicia; Sancho resta solo e, per passare il tempo, taglia la folta erba del posto con al spada di Quijote. Cambio d'inquadratura, Quijote, in camicia, osserva l'orizzonte, il vento soffia forte, parla al cielo invitando l'assente Sancho a guardare il cielo; intanto lo scudiero è ancora occupato a tagliare l'erba; ora compare un uomo in corazza che lo aiuta mentre gli rivolge alcune domande. Stacco netto. Ora i due sono sul crinale di una collinetta: Sancho a piedi Quijote a cavallo e vanno spediti verso un bosco che raggiungono all'imbrunire; riposano. Quijote parla della tristezza della vita e del fatto che Dio lo ha chiamato a sé: dice a Sancho, l'amato e fedele Sancho, che Dio vuole che quando ciò avvenga, lui dovrà proseguire nel cammino tracciato. Al crepuscolo i due si rimettono in viaggio. Il mattino scopre i protagonisti ancora in viaggio; poi la sosta: sotto un grande albero, la musica⁹⁵ sottolinea il momento. All'ombra degli alberi Quijote ricorda a Sancho, seduto al suo fianco, la rilevanza plurisecolare della missione della cavalleria nel mondo. Di nuovo in viaggio, sono sorpresi dalla pioggia. Stacco improvviso e la camera inquadra la scena in notturna, confusa de El Quijote *enjaulado*, rinchiuso, in una gabbia posta su un carretto scortato da guardie è portato via nella notte. Sancho lo segue a piedi. Con questa immagine si conclude la pellicola.

4 Una complessa e 'ispirata' proposta cinematografica

La proposta artistica di Serra, che egli stesso, nei titoli di coda del film, definisce "inspirada en el 'Ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha' de Miguel de Cervantes," (Spagna 2006) non vuol certo essere un adattamento 'passivo' dell'opera cervantina, né tantomeno credo si possa considerarla unicamente 'interpretativa' così come è, si tratta a mio parere, di una lettura 'traspositiva' del Libro cervantino. L'originalità della proposta di Serra sta nel fatto di aver scelto di riempire gli spazi pieni – del corpo, della parola e anche direttamente ed esplicitamente quelli visuali – del *Quijote*, di aver scelto, meticolosamente, di strizzare l'occhio al lettore esperto del Libro affinché riempisse, completasse, definisse con i suoi ricordi letterari il film. Del resto come ricorda Pere Gimferrer: "Ninguno de los grandes clásicos de la novela ha llegado a ser un gran clásico del cine, y un hecho de esta naturaleza no puede considerarse casual, sino indicativo de los límites de la adaptación." (Gimferrer1999, 30) *Honor de cavalleria* è un film 'aperto', che non ha

⁹⁵ La musica del film è di Ferran Font.

sensu d'essere senza la chiave interpretativa del lettore/spettatore; del resto bisognerebbe chiedersi cosa un lettore si aspetta dalla trasposizione cinematografica del *Quijote*. Il fatto che, durante i quattro secoli di vita dell'Opera, la sua chiave ermeneutica si sia sempre di più spostata verso un'interpretazione filosofica e psicologica ha, non poco, snaturato l'intento didascalico e panico(?) del suo creatore e, inevitabilmente, indirizzato anche artisti e cineasti.⁹⁶ Eppure la critica, ripeto, soprattutto quella spagnola, resta comunque scettica come sottolinea Herranz:

Aun así, diversas de las opiniones favorables a la película se sustentaban en argumentaciones tirando a vagas: se fijaba su condición de película contemplativa, se hablaba de la valentía e incluso de la condición 'marciana' del proyecto, se establecían similitudes con otros realizadores del cine 'de los márgenes' o de otras cinematografías exóticas con propuestas asimilables, pero en definitiva, raramente se iba más allá de lo que saltaba a la vista. Varias de las voces que se alzaron a favor de la obra parecían no saber muy bien que decir al respecto, dejando patente el desconcierto que esta producía en una cinematografía como la española. (Herranz 2016, 94)

A una prima visione del film si resta divisi nell'animo tra la leggera presenza dei due interpreti, inseriti in una natura vera e mutevole nei lunghissimi campi in presa diretta, e lo sconcerto di una pressoché totale mancanza di dialoghi, in particolare di quell'"inmenso complejo de refranes, sentencias, agudezas, chistes, cuentecillos, en una palabra, ciencia popular, de carácter tradicional," (Alonso 1970, 13) aiuta la confusione del primo momento. Ma, impalpabile, la verità anti-artistica daliniana, alla quale Serra non è indifferente, arriva a rischiare le idee: "Il film antiartistico, al contrario rifuggendo da qualsiasi concetto di grandioso e di sublime, ci mostra, non l'emozione illustrativa dei deliri artistici, ma l'emozione poetica interamente nuova di tutti i fatti più umili e istantanei, impossibili da immaginare e da prevedere prima del cinema, nati dallo spirito prodigioso della cattura dell'uccello film." (Dalí 1980c, 70)

A questo punto mi chiedo quanto l'indifferenza manifestata nei confronti della pellicola di Serra sia dovuta al fatto che l'opera non parli al cuore degli spettatori e quanto, invece, alla mente immaginativa. Certo è "la película sobre el 'Quijote' menos dialogada de cuantas conocemos en el cine sonoro" (Herranz 2016, 94) e recitata nel catalano di Banyoles, paese d'origine del regista.

Non credo sia giusto credere – sebbene sia interessante tener presente e analizzare i meccanismi che presentano e supportano un'opera artistica – che Serra sia ricorso alla difesa d'ufficio affidata al suo, citato, volume – prologato, come detto, da Gimferrer, artista non nuovo a esperimenti di parola visiva – per rendere più 'comprensibile' anche al 'grande' pubblico la propria opera. Come segnalato, il saggio accompagnava l'edizione destinata al pubblico francese e solo successivamente fu tradotto in spagnolo. È più giusto credere, dopo la loro lettura, che le centoquarantaquattro pagine del libro rappresentino un apprezzamento, un *cadeau*, del regista alla più accogliente critica e pubblico francese, nonché la rivendicazione *tout court* della 'contrastata' opera, senza tralasciare di far riferimento all'esiguità dei mezzi e alla scarsità degli aiuti: "Je suis espagnol, fidèle à une conception espagnole de la cohérence, liée à la tradition de l'idéalisme et du fanatisme. [...]. On a essayé de trouver de l'argent public, mais l'État espagnol et la région catalane ont décidé de ne pas aider le film. Ceste finalement cohérent: Quichotte est le personnage anti-institutionnel par excellence." (Serra 2010, 11)

Il film di Serra nasce in un tempo artistico dove la civiltà dell'occhio si è, oramai, imposta sugli altri sensi – forse, con l'unica eccezione del gusto che trionfa nei programmi di cucina dei palinsesti televisivi –; del resto, il taglio cronachistico, con forti tratti documentaristici, che contraddistingue il film fa sì che tale dimensione narrativa sia compatibile e conveniente con il prodotto finale. È facilmente individuabile la tendenza fortemente cronachista e documentarista del film, evidenziata dalla preferenza per i campi medi e lunghi e per i piani americani; tale criterio compositivo si fa ancor più manifesto con l'intervista da parte dell'uomo in corazzina a Sancho durante la quale l'uomo chiede che lo scudiero gli racconti qualcosa delle avventure avvenute con El Quijote, cosa gli piacesse fare da piccolo, quanti uomini abbia ucciso l'*Hidalgo* e di come li abbia uccisi. Ultime due

⁹⁶ Cfr. Canavaggio. 2005.

domande, quelle che tutti vorremmo rivolgere a Sancho, se fosse stato Sancho anche senza Quijote e se il cavaliere lo apprezza. Una lunga intervista che si sviluppa per cinque minuti circa – forse la parte dialogata più lunga del film – e nella quale Sancho rivela di essere muratore, ma un muratore non tanto bravo da riuscire a costruirsi una propria casa. Il frammento è un susseguirsi di mezzi primi piani dove la macchina, l'occhio dello spettatore, è molto 'vicino' agli attori con il risultato finale di partecipare, far percepire, un alto grado di intimità, di realtà. Una realtà che in questo, come in altri casi di adattamento dell'opera cervantina, non può più prescindere dall'immaginario artistico, come Gimferrer mette in risalto citando l'importanza del paesaggio – plastico, pittorico – per Gregori Kozintsev nella realizzazione cinematografica del suo *Quijote*:

De hecho Gregori Kozintsev declaraba a propósito de su película “Para “Don Quijote,” necesitaba un espacio de color anaranjado devorado por el sol... Daumier y el Greco me han influido mucho en la recreación de los interiores palaciegos.” En efecto, aparte de la interpretación de Nikolai Cherkassov, en el papel de hidalgo, el principal valor de la película de Kozintsev reside en el tratamiento colorístico [...]. Pero la recreación cuidada de una época, incluso atendiendo a modelos pictóricos ilustres, garantizará el acierto visual del film, mas no su restitución del espíritu último de la obra original. (Gimferrer 1999, 33)

Come dire che per quanti sforzi si facciano è pressoché impossibile 'rifare' solo visualmente il Quijote; è forse più conveniente 'evocarlo' in una sorta di celebrazione di un mitico modello.

La strategia cronachista può essere il riflesso di quell'amore per la realtà che permea l'opera cervantina e la letteratura spagnola *siglodeorista*, che tanto hanno di visuale, cinematografico: “Arte realista es aquel en el que su creador logra infundir en el lector una sensación de realidad que se le mete por el alma y aun por los ojos. Y lo mismo da que el artista tuviera un modelo directo o no: Cervantes concentró, en Sancho, no un ser humano único, sino un mundo de ciencia popular.” (Alonso 1970, 14) Il Sancho di Serra, impegnato, taciturno, introverso, incorporeo, è paradigmatico al pari del suo 'signore' e come lui è testimone spirituale, etereo, visivo dell'opera cervantina. Non si può, in questo particolare caso cinematografico, non considerare l'ipotesi che formula Pardo García, sostenitore della “transtextualidad” filmico letteraria:⁹⁷

Si bien hay un nutrido corpus de adaptaciones cinematográficas del “Quijote,” es decir, de hipertextos filmicos basados en el hipotexto cervantino, aún son más numerosas las películas basadas en el architexto quijotesco, es decir, cuyo referente no es la obra escrita por Cervantes sino el mito que sus imitadores literarios han ido configurando a lo largo de los siglos. O en otras palabras, la filmografía aquí presentada no deriva del “Quijote,” y por tanto no presupone la lectura de mismo por parte de sus autores, sino del paradigma narrativo que la tradición cervantina ha creado e incorporado a la cultura occidental. (Pardo García 2011, 244)

La 'transtestualità' offre nuove e interessanti possibilità di studio, soprattutto nel caso degli adattamenti cinematografici dell'opera di Cervantes, così come sottolinea García Pardo:

La transtextualidad abre una rica variedad de posibilidades y relaciones entre la literatura y el cine. Nos permite, de hecho, concebir la literatura como un repositorio transtextual del cine, donde no sólo hay textos para adaptar a la pantalla y crear así un nuevo hipertexto o de los que extraer intertextualmente ciertos elementos a modo de préstamos o citas, sino también architextos, patrones formales o conglomerados temáticos, mitos y géneros. (Pardo García 2011, 245)

Il *Quijote* come Mito paradigmatico, patrimonio, complesso, letterale e visuale dell'umanità, risulta perciò un'ipotesi che offre grandi opportunità ecdotiche sia sul piano filmico-letterario sia su quello strettamente letterario, ma che potrebbe far correre il rischio di perdere di vista l'immanenza composita della proposta artistica a favore dell'osservazione di un archetipo in continuo divenire.

⁹⁷ Cfr. Pardo García 2011, 237-246.

Dal titolo programmatico carneriano, passando per la rievocazione riqueriana del guanto di sfida d'El Quijote a Ponç de Perellós,⁹⁸ per concludere con la bizzarra intervista (che tanto richiama le decadenti atmosfere di un *talk-show* televisivo) a Sancho, il film è costellato di citazioni e rinvii letterari e cinematografici (Ermanno Olmi, Pierpaolo Pasolini, Jean-Luc Godard, Yasujirō Ozu tra gli altri) che sono parte integrante del patrimonio professionale del regista. Un'opera che si articola nell'ineffabile spazio artistico del Postmoderno, dove la citazione e la re-citazione, hanno – a prescindere dalla loro durata – una valenza propria al di là di quella visuale dell'inquadratura che, parossisticamente aumentata, torna a essere figura, icona. Serra non cede alle facili lusinghe ambientaliste del momento e scarta fin da subito la chiave di lettura critica del personaggio. La pazzia letteraria è qualcosa di passeggero che l'Hidalgo condivide con Sancho anche a dispetto dello spettatore. Libertà – il libero e folle viaggio di Quijote e Sancho – e prigionia – Quijote, prigioniero, *enjaulado*, con il fedele scudiero al seguito – sono i due poli entro i quali si muove la storia di Serra; tra di essi tutto è suggestivo, visuale e poetico, tutto è 'Honor de cavalleria'.

⁹⁸ Cfr. Riquer 2014.

Viaggio verso le patrie: patrie immaginate, patrie interiori, patrie impossibili.

Patrie immaginarie, luoghi sicuri, rifugi mitici, fantastici dove l'uomo, personaggio creato o artefice creante, sogna di approdare. Tentando un succinto sunto di quanto il Tema venga da lontano si potrebbe cominciare accennando al viaggio *verso* dell'*Esodo* alla volta della terra promessa; una "missione" cui Dio presiede, un viaggio condiviso che appartiene a ebrei,⁹⁹ cristiani e musulmani.¹⁰⁰

Va'! Riunisci gli anziani d'Israele e di' loro: il Signore, Dio dei vostri padri, mi è apparso, il Dio di Abramo, di Isacco, di Giacobbe, dicendo: sono venuto a vedere voi e ciò che vien fatto a voi in Egitto verso il paese del Cananeo, dell'Hittita, dell'Amorreo, del Perizzita, dell'Eveo de Gebuseo, verso un paese dove scorre latte e miele. (AA.VV. 1990, 134)

L'Esodo è il viaggio verso la nuova Patria, il viaggio per riacquistare lo status di uomo libero, padrone del proprio destino; una meta alla quale si arriva attraverso un difficile viaggio che trasforma la Patria di volta in volta in immaginata, interiore ed impossibile e dove vengono sfidati ostacoli naturali insormontabili: il deserto, gli oceani, ostacoli che divengono impedimenti letterari, psicologici, etici. Mosè guiderà il suo popolo in un'estenuante marcia attraverso la caduta e la redenzione. Mosè, uno scrittore¹⁰¹ che per nascita e ri-nascita, è colui che, *salvato dalle acque* è restituito a nuova vita, porta nel nome¹⁰² le caratteristiche di entrambi i popoli: l'oppressore e l'oppresso. Mosè è chi parla 'faccia a faccia' con Dio e che è costretto a dover lasciare l'Egitto.

Ma il viaggio verso la Patria è anche quello verso la conoscenza, quello che Dante, un altro sradicato,¹⁰³ fa fare a Ulisse. Vale ricordare anche il viaggio alla volta del magnifico, dell'Oriente che compie Marco Polo. Un viaggio che in alcuni *incipit* viene definito come *De mirabilibus mundi*¹⁰⁴ e che fin dall'inizio promette di descrivere meraviglie:

Ma io voglio che voi sappiate che poi che Iddio fece Adam nostro primo padre insino al dì d'oggi, né cristiano né pagano, saracino o tartero, né niuno uomo di niuna generazione non vide né cercò tante maravigliose cose del mondo come fece messer Marco Polo. E però disse infra se medesimo che troppo sarebbe grande male s'egli non mettesse in iscritto tutte le maraviglie ch'egli à vedute, perché chi non le sa l'appari per questo libro. (Polo 1975, 1)

Più avanti nel libro Polo intrattiene il lettore con la *maraviglia* delle cose d'india a cui dedica il centocinquantaquattresimo capitolo del Libro dal titolo: "Qui comincia tutte le maravigliose cose de l'India" (Polo 1975, 131) ma poco prima per introdurlo scrive: "Ma diròvi de l'India, ov'à cose bellissime da ricordare, ed io Marco Polo tanto vi stetti, che bene le saprò contare per ordine." (Polo 1975, 131) Come è noto la narrazione delle tante mirabilia ha luogo quando l'avventuroso gentiluomo è, purtroppo, ospite delle galere Veneziane.

Si arriva al viaggio letterario e geografico.¹⁰⁵ Nell'intrigante doppio inizio del libro di Eco *Baudolino* (Eco 2000) – il palinsesto delle *Gesta Baudolini* [scriptio superior], dove [scriptio

⁹⁹ L'*Esodo* appartiene ai primi cinque libri della *Bibbia* che sono definiti "Pentateuco," libri che per gli ebrei sono la *legge*, la *Tōrāa*. Dopo la *Caduta*, la cacciata dell'uomo dall'Eden uno sradicamento primigenio, viene l'*Esodo*, la fuga verso un paradiso in terra.

¹⁰⁰ Si fa riferimento all'ègira-*Hiğra*, fuga-emigrazione dalla Mecca a Medina che il Profeta intraprende nel 622 d.C. evento decisivo per l'inizio dell'Islam e data di origine dell'era musulmana.

¹⁰¹ A lui veniva attribuita la composizione di tutto il Pentateuco; ora l'attribuzione completa del Pentateuco a Mosè viene messa in dubbio ed anche l'esistenza dello stesso Profeta.

¹⁰² Il nome del Profeta sembra sia egizio, derivante da un nome tipo Thut-mosi («figlio del dio Thot»), dove la prima parte fu eliminata per evidenti motivi religiosi.

¹⁰³ Qui il tema dello sradicamento coincide con quello dell'esilio che non affronto rimandando allo splendido e completo libro-saggio di Claudio Guillén (1998), *Multiples moradas*.

¹⁰⁴ Cfr. Polo 1863.

¹⁰⁵ Mi riferisco ai cartografi medievali e alla cura nel definire le coordinate geografiche del Paradiso terrestre, del Pradiso o di altre paesi fantastici, quali ad esempio la Terra del Prete Gianni.

inferior] in precedenza era stata scritta un'altra "chronica," la distruzione di Costantinopoli con il racconto a Niceta delle sue avventure e del suo viaggio alla volta del favoloso, anticamera del Paradiso secondo la tradizione, regno del Prete Gianni – la molteplice dimensione del viaggio verso la patria immaginata, interiore e impossibile. Il finale, altrettanto interessante, ricalca l'inizio: è doppio, un 'doppio' finale aperto: Baudolino che sostiene che "viaggiare ringiovanisce" parte alla volta del regno del Prete Gianni; Niceta, destinatario primo del racconto di Baudolino che consigliato da Pafnuzio che decide di non fare alcun accenno a tutto quanto Baudolino gli aveva raccontato. Niceta se ne rammarica dicendo:

-Era una bella storia. Peccato che nessuno la venga a sapere.
-Non crederti l'unico autore di storie a questo mondo. Prima o poi qualcuno, più Bugiardo di Baudolino, la racconterà. (Eco 2000, 526)

verso il ritorno alla Patria primordiale: l'Eden, che con mappe ed itinerari precisi compiono alcuni "viaggiatori" e di cui Eco si fa nuovo interprete, al viaggio verso la patria "pensata" di Cristoforo Colombo, e che si concretizza pian piano attraverso i diari della navigazione, fa da contraltare quello più squisitamente socio-letterario del Picaro. La storia continua passando dal viaggio verso la ri-creazione di una confortevole civiltà sull'incivile isola del naufrago Crusoe, a quello metaforico verso la Patria del piacere eterno di Faust da Marlowe a Goethe attraverso una *cançó* tutta catalana. Mi riferisco al viaggio verso il piacere, il castigo e la successiva redenzione di Arnau de *El comte Arnau* di Joan Maragall (1981):

Correràs per monts i planes
Per la terra que és tan gran
Muntat en cavall en flames
Que no se't cansarà mai
El teu pas farà basarda com el pas del temporal. (Maragall 1981,72)

Incontro letterario sul filo della leggenda popolare, *El Conte Arnau* narra gli sforzi di Arnau, Adalaisa e del Poeta. il primo, per conquistare la vita ed il potere eterno conquista la Patria oscura della perdizione; Adalaisa abatessa di Sant Joan, che lotta per riscattare la propria virtù e, conseguentemente, riconquistare il diritto alla patria celeste. Il poeta tenta di arrivare, attraverso il racconto alla sua patria: il mito.¹⁰⁶ Arnau modello dell'antieroe come il Mefistofele presente nelle scapigliate sonorità letterarie italiane.¹⁰⁷ Il protagonista de *El Conte* è uno e trino e la sua trilogia di formazione – wagneriana nel tema e nelle atmosfere –, ha (pur nelle differenze sostanziali e formali tra le due opere) molte affinità con quanto evidenzia Antonio Baricco (2004) introducendo *Chiedi alla polvere* di John Fante, dove scrive:

Chiedi alla polvere è un romanzo costruito su tre storie. La prima: un ventenne sogna di diventare uno scrittore e, in effetti, lo diventa. La seconda: un ventenne cattolico cerca di vivere nonostante il fatto di essere cattolico. La terza: un ventenne italoamericano s'innamora di una ragazza ispanoamericana e cerca di sposarla. (Baricco 2004, v)

Il percorso verso il potere potrebbe intersecarsi con il cammino alla volta del *locus* della vita eterna del dottor Frankenstein e del suo moderno Prometeo.¹⁰⁸

Si prosegue seguendo rotte siderali tracciate da Jules Verne (Francia 1902) e Stanley Kubric (1968) verso nuovi fantastici mondi, verso il *κόσμος*, immaginario assoluto. Nel caso specifico di Kubric il titolo del noto libro (Clarke 1969), la sceneggiatura (Kubric-Clarke 1968) e la pellicola propongono al lettore-spettatore un viaggio tra mito classico e futuristico; cito, a tal proposito,

¹⁰⁶ Per questo aspetto e per altri si rimanda al completo studio di Grilli (1984), *Il mito laico di Joan Maragall nella cultura urbana del primo novecento*.

¹⁰⁷ Il riferimento è al *Mefistofele* di Arrigo Boito (1868), dove nel Mito s'incontrano musica e poesia.

¹⁰⁸ Cfr. Shelley 1831.

quanto Paolo Scarpi scrive a proposito del viaggio spaziale filmico di Kubric e letterario di Clark, nel suo *La fuga e il ritorno*:

Si trascorre dagli uomini-scimmia, già avviati lungo i sentieri dell'estinzione razziale, cacciatori e raccoglitori appena organizzati in un abbozzo di vita associata, tribù selvaggia e ferina, stadio proto-umano della scala evolutiva, al raffinato e sofisticato universo tecnologico moderno, per il quale ormai i viaggi stellari non fanno più notizia. Ma quel viaggio è anche promessa escatologica di un paradiso. Alla fine, libero anche l'ultimo legame con il pensiero umano, cancellata la parola, uscito dall'involucro costruitogli attorno dall'umanità, l'Uomo, incarnato da David Bowman (il protagonista del film n.d.r.), può penetrare nei recessi dell'Intelligenza stellare, ripercorrere i suoi itinerari terreni, sino a rinascere come 'bambino delle stelle', 'star child', divenire finalmente immortale e 'master of the world', Signore del mondo. (Scarpi 1992, 55)

Ogni viaggio ha una meta, una meta sognata desiderata, una nuova patria d'approdo, una Ulissipona immaginata che ospita il pellegrino, l'esule, il viaggiatore o il letterato come nel caso dei viaggiatori del *Gran Tour* o dell'opera, in viaggio, di Pessoa e dei suoi eteronomi. Così Gerusalemme, quella terrestre alla quale fa eco quella Celeste, è per il monaco e il crociato quella patria dello spirito e del corpo che sarà New York per l'emigrato italiano dall'ottocento ai primi del novecento, un liberativo approdo marsigliese per ritrovare il proprio corpo e le proprie radici per i vessati Armeni. Viaggio reale e letterario mescolati insieme. È il caso della Terra Promessa ebraica come dell'incredibile El Dorado di Cortés.

Come si evince da questa succinta introduzione la letteratura in merito al viaggio verso Patrie immaginarie è notevole. In questa sede il tema servirà da sfondo alla maieutica critica del viaggio-saga¹⁰⁹ che John Fante fa compiere al suo *alter ego*: Arturo Bandini. Francesco Durante indica quanto i mondi di Fante e di Bandini rappresentino un *unicum* per lo scrittore e l'altro da sé:

E se non esiterà nemmeno per un minuto a riconoscere che quel mondo, individuato nell'essenzialità della cellula familiare, è la fonte privilegiata della sua scrittura, con altrettanta chiarezza deciderà di porvisi al centro, e di ricostruirlo secondo una prospettiva nuova e originale, spesso anche 'scandalosa'. Una prospettiva d'artista, non più da testimone, e per di più sdoppiata. Quel mondo, infatti, ritorna in Fante filtrato da una imprevedibile rifrazione, nello specchio deformante di quell'altro se stesso che è Arturo Bandini: che consente a Fante di dirsi e negarsi nello stesso tempo, di compartirsi e di odiarsi, in una parola di rappresentare compiutamente il dilemma costruttivo della propria condizione di figlio d'immigrati, cioè essere l'America più vera e contemporaneamente il suo arcaico opposto europeo. (Durante 2003, xii)

Il protagonista del ciclo fantiano insegue il proprio sogno verso la California della fine degli anni trenta, quella della fine del periodo buio del *Crash* finanziario e della timida rinascita con il *New Deal*. Solo nella terra dove splende sempre il sole si può realizzare il sogno di Arturo e concretizzare la sua fortuna, affermare la propria personalità. Arturo Bandini non è però l'unico personaggio che va verso la patria del sole che splende, non è l'unico sradicato che intraprende lo speranzoso viaggio come si legge nel sesto capitolo di *Ask the dust, Chiedi alla polvere*:

The old folk from Indiana and Iowa and Illinois, from Boston and Kansas City and Des Moines, they sold their homes and their stores, and they came here by train and by automobile to the land of sunshine, to die in the sun, with just enough money to live until the sun killed them, tore themselves out by the roots in their last days, deserted the smug prosperity of Kansas City and Chicago and Peoria to find a place in the sun. (...). The uprooted ones, the empty sad folks, the old and the young folks, the folks from back home. These were my countrymen, these were the new

¹⁰⁹ *La saga di Arturo Bandini* è il titolo con il quale Francesco Durante raccoglie nella sua edizione di John Fante, *Fante Romanzi e racconti: La strada per Los Angeles, Aspetta primavera, Bandini, Chiedi alla polvere e i sogni di Bunker Hill*. Cfr. Durante 2003.

Californians. With their bright polo shirts and sunglasses, *they were in paradise, they belonged*.¹¹⁰
(Fante 1999, 48-49)

California, il *Golden State*, una terra che rappresenta il mito fin dalla sua fondazione¹¹¹. Non a caso Bandini, l'uomo che sogna di diventare, sceglie proprio la California per diventare scrittore. California, la patria del corpo, la terra del riscatto di Bandini, lo stesso Bandini che 'decide' fin da subito il suo arrivo di innamorarsi di una principessa indiana:

Oh for a Mexican girl! I used to think of her all the time, my Mexican girl. I didn't have one, but the streets were full of them, the Plaza and Chinatown were afire with them, and in my fashion they were mine, this one and that one, and some day when another cheque came it would be a fact. Meanwhile it was free and they were Aztec princesses and Mayan princesses, the peon girls in the Grand Central Market, in the Church of Our Lady, and I even went to Mass to look at them.¹¹²
(Fante 1999, 6)

Ancora più avanti nel libro: "It had to be my way or nothing. I'm a conqueror, I said. I'm like Cortes, only I'm an Italian."¹¹³ (Fante 1999, 110) Non a caso Bandini diventa Cortés poiché per impadronirsi della sua patria sognata e cercata ha bisogno di una chiave d'accesso, la donna, la custode del paradiso terrestre che traducendo gli apre i confini di un regno fantastico. La disillusione per la mancata conquista della nuova patria e della conseguente nuova condizione determina la fuga: la perdita di qualsiasi meta:

Ah Camilla! When I was a kid back home in Colorado it was Smith and Parker and Jones who hurt me with their hideous names, called me Wop and Dago and Greaser, and their children hurt me, just as I hurt you tonight. They hurt me so much I could never become one of them, drove me to books, drove me within myself, drove me to run away from that Colorado town.¹¹⁴ (Fante 1999, 49)

Un viaggio, una saga, quella di Bandini simile a quella americana verso l'Ovest. Un *progress* dell'anima e dello spirito in cerca di una "Gerusalemme" dell'ospitalità eterna. Il viaggio verso la terra promessa, un Eden dal quale e verso il quale protende l'uomo e del quale rimane solo l'iperuranico frammento. Il viaggio per realizzare i propri desideri di Bandini è simile a quello

¹¹⁰ Il corsivo è mio. Da qui in avanti corrodo i testi di Fante in lingua originale della loro traduzione in italiano per evidenziarne le sfumature linguistiche e le complessità traduttologiche. "Vecchi che provenivano dall'Indiana e dall'Iowa e dall'Illinois, da Boston, da Kansas City e da De Moines, che avevano venduto la casa e il negozio per arrivare, in treno o in automobile fin qui, nella terra del sole, con appena quanto bastava a sopravvivere finché il sole non li avesse uccisi; vecchi che avevano divelto le loro radici negli ultimi giorni della vita, abbandonando il compiaciuto benessere di Kansas City, di Chicago e di Peoria in cambio di un posto al sole. (...) Erano sradicati, gente vuota e triste, gente vecchia e giovane, gente di casa mia, condannata a morire al sole. Eccoli i miei concittadini, i nuovi californiani. Con le loro camiciole a colori vivaci e gli occhiali da sole *erano in paradiso e si sentivano a casa*." (Fante 2003b, 53-54). Il corsivo è mio.

¹¹¹ Il nome deriva dal romanzo di Garcí Rodríguez de Montalvo *Las sergas de Esplandián*, quarto libro delle avventure del cavaliere Amadís de Gaula nel quale si parla di una "Villa muy buena del señorío de Sansueña, la cual había nombre Califán." Cfr. Cacho Blecua 1988, 1444.

¹¹² "Cosa non avrei dato per una ragazza messicana! ci pensavo tutto il tempo, alla mia ragazza messicana. Io non l'avevo ma le strade ne erano piene, la Plaza e il quartiere cinese se erano come incendiati, e nella mia fantasia le possedevo tutte, questa e quella, con la certezza che, se un giorno fosse arrivato un altro assegno, il sogno sarebbe diventato realtà. Per il momento non mi costavano niente, le principesse azteche e maya in cui trasformavo le giovani 'peones' che si aggiravano per il mercato centrale o entravano nella chiesa di Nostra Signora, e per guardarle andavo persino a messa." (Fante 2004b, 9).

¹¹³ "O andava come volevo io o niente. – Sono un conquistatore, - le dissi. – Sono il nuovo Cortés, un Cortés italiano." (Fante 2003b, 118-119).

¹¹⁴ "Ah Camilla! Quando ero ragazzo, laggiù nel Colorado erano questi stessi Smith, Parker e Jones a ferirmi apostrofandomi con atroci nomignoli. Per loro ero Wop, Dago o Greaser e anche i loro bambini mi insultavano come io ho insultato te, stasera. Mi hanno umiliato al punto da farmi diventare diverso e mi hanno spinto ad accostarmi ai libri, a rinchiudermi in me stesso, a scapparmene dal Colorado." (Fante 2003b, 54-55).

intrapreso dai piccoli sradicati lavoratori che dal piccolo sud si spostano verso il grande nord, sede di lavoro e futuro, così ha inizio il racconto di Antonio Muñoz Molina (2017):¹¹⁵

Nos hemos hecho la vida lejos de nuestra pequeña ciudad, pero no nos acostumbramos a estar ausentes de ella, y nos gusta cultivar su nostalgia cuando llevamos ya algún tiempo sin volver, y exagerar a veces nuestro acento, cuando hablamos entre nosotros, y el uso de las palabras y expresiones vernáculas que hemos ido atesorando con los años, y que nuestros hijos, habiéndolas escuchado tanto, apenas comprenden.¹¹⁶ (Muñoz Molina 2017, 11)

Anche in *Sefarad* si riscontra la stessa voglia di mantenere intatta l'identità del corpo e dello spirito preservandola dalle distanze spazio-temporali che la separano dalla patria di partenza, per portarla con sé nella nuova, e forse definitiva, Patria di arrivo.

Ahora que las distancias se han hecho más cortas es cuando vamos sintiéndonos más lejos. Quién no recuerda aquellos viajes eternos en el expés de medianoche, en los vagones de segunda que nos trajeron por primera vez a Madrid, y que nos dejaban deshechos por la fatiga y la falta de sueño en los ingratos amaneceres de la estación de Atocha, la antigua, que nuestros hijos no llegaron a conocer, aunque alguno de ellos, muy pequeño, o todavía en el vientre de su madre, pasó noches rigurosas en aquellos trenes, que nos llevaban hacia el sur en las vacaciones tan anheladas de Navidad, en los días tan breves y tan valiosos de la Semana Santa.¹¹⁷ (Muñoz Molina 2017, 11)

Gli ebrei sefarditi come i musulmani dell'Al-Andaluz, come tutti gli emigrati e gli sradicati dalla storia, in viaggio-diaspora verso una nuova Patria, portando con sé il ricordo di Sefarad la terra che fu dei loro padri della quale conservano un segno fisico: “Sefarad era el nombre de nuestra patria verdadera aunque nos hubieran expulsado de ella hacía más de cuatro siglos. Me contaba que nuestra familia había guardado durante generaciones la llave de la casa que había sido nuestra en Toledo, y todos los viajes que habían hecho desde que salieron de España, como si me contara una sola vida que hubiera durado casi quinientos años,” (Muñoz Molina 2017, 152-153)¹¹⁸ ma anche, o soprattutto, linguistico:¹¹⁹

Ahora, mientras revivo escribiendo lo que mi amigo me contó, me gustaría inventar que la mujer pelirroja era de origen sefardí, y que le dijo algunas palabras en ladino, estableciendo con él, en aquella ciudad remota de Estonia, en medio oficiales alemanes, la melancólica complicidad de una patria en secreto común.¹²⁰ (Muñoz Molina 2017, 438)

¹¹⁵ Per l'edizione italiana del libro cfr. Muñoz Molina 2002.

¹¹⁶ Come per i testi di Fante propongo la traduzione italiana dei testi di Muñoz Molina perché se ne possa apprezzare, oltre che gli aspetti letterari anche quelli traduttologici. “La vita ci ha portato lontano dalla nostra piccola città, ma non siamo ancora abituati a questa assenza, e ci piace indulgere alla nostalgia, quando è un po' che manchiamo, e a volte, fra noi, esageriamo il nostro accento, usando le parole e le espressioni dialettali che abbiamo serbato nel corso degli anni e che i nostri figli stentano a capire, pur avendole udite molte volte.” (Muñoz Molina 2002, 9).

¹¹⁷ “Adesso che le distanze sono diventate più brevi, noi ci sentiamo più lontani. Non abbiamo dimenticato gli interminabili viaggi con l'espresso di mezzanotte nelle carrozze di seconda classe che ci avevano condotto per la prima volta a Madrid, da cui discendevamo esausti e assonnati nell'alba ingrata della vecchia stazione di Atocha, quella che i nostri figli non hanno mai visto anche se qualcuno di loro, da neonato o ancora nel ventre di sua madre, ha trascorso notti scomode sui treni che ci riportavano a su per le sospirate vacanze di Natale, nei giorni brevi e preziosi della Settimana Santa.” (Muñoz Molina 2002, 11).

¹¹⁸ “Sefarad era il nome della nostra patria, benché fossimo stati scacciati da più di quattro secoli. Mi raccontava che la famiglia aveva custodito per generazioni la chiave della dimora dei nostri avi di Toledo, e mi parlava dei loro spostamenti come se si trattasse di una sola vita durata quasi cinquecento anni.” (Muñoz Molina 2002, 115).

¹¹⁹ Gli ebrei sefarditi, espulsi nel 1492 dalla Spagna il cui nome in *safardi* era appunto Sefarad, conservano un socioletto mediterraneo comune, che corrisponde allo spagnolo del XV, con il quale, oramai purtroppo in pochi casi, ancora comunicano. Per un approfondimento del tema, e del dibattito storico-linguistico del sefardi-judeoespañol, rinvio al volume che raccoglie gli atti del Progetto “Convergenze Peninsulari: iberica, italiana, balcanica” (Prenz 2006).

¹²⁰ “Ora, mentre rivivo scrivendo quel che il mio amico mi ha raccontato, mi piace immaginare che la donna dai capelli rossi era di origine sefardita e che gli aveva parlato nella lingua degli ebrei spagnoli, stabilendo con lui, in quella remota

La lingua d'origine, lo stesso segno complice che condividono Svevo Bandini e Rocco Saccone.¹²¹

Un viaggio, quello dello sradicato, verso l'incerto, costellato di difficoltà ma alla fine del quale con la nuova Terra si ottiene anche la altrettanto preziosa libertà. Un moderno Catai, sogno e realtà allo stesso tempo. La nuova Patria, che fino a poco prima solo immaginata, si fa reale ma il viaggio è lontano dal dirsi finito, anzi, tutto inizia nel momento dell'arrivo come si evince dal frammento che segue, tratto dall'opera di Alessandro Baricco (1998):

Eppure c'era sempre uno, uno solo, uno che per primo... la vedeva. Magari era lì che stava mangiando, o passeggiando, semplicemente, sul ponte... magari era lì che si stava aggiustando i pantaloni... alzava la testa un attimo, buttava un occhio verso il mare... e la vedeva. Allora si inchiodava, lì dov'era, gli partiva il cuore a mille, e, sempre, tutte le maledette volte, giuro, sempre, si girava verso di noi, verso la nave, verso tutti, e gridava (piano e lentamente): l'America. Poi rimaneva lì, immobile come se avesse dovuto entrare in una fotografia, con la faccia di uno che l'aveva fatta lui l'America. (Baricco 1998, 11)

Un viaggio simile a quello che Arturo Bandini compie per arrivare nella sua America, quella dell'opportunità, scrollandosi di dosso un passato da figlio di poveri emigranti, ma che dopo il suo arrivo non si è ancora concluso:

I had come by bus, dusty to the skin, the dust of Wyoming and Utah and Nevada in my hair and in my ears.¹²² (Fante 1999, 51)

Una volta arrivato Bandini deve fare i conti con il disprezzo, il pregiudizio e l'arroganza di chi, come la signora Hargraves *non tollera* i racconti sui cani, i messicani e gli ebrei. Per essere il benvenuto in California, nella nuova terra, Bandini, anche se americano del Colorado, deve rinunciare alla propria cittadinanza¹²³ per assumerne una nuova:

'Mr Bandini,' she said, looking at me coldly, 'Boulder is not in Colorado.' (...) I was so tired, hammered to bits by the long bus ride. 'All right,' I said. 'It's in Nebraska.' And I wrote it down, scratched out the Colorado and wrote Nebraska over it. She was satisfied, very pleased with me, smiled and examined the magazine. 'So you're an author!' she said. 'How nice!' Then she put the magazine out of sight again. 'Welcome to California!' she said. 'You'll love it here!'.¹²⁴ (Fante 1999, 53)

Anche Novecento porta con sé i segni del viaggio, un viaggio che non finisce; la patria di nascita, impossibile, di Novecento è l'oceano, Novecento rappresenta, novello Mosé, l'archetipo letterario dello sradicato: "A trovarlo era stato un marinaio che si chiamava Danny Boodmann. Lo trovò un mattino che erano tutti scesi a Boston, lo trovò in una scatola di cartone." (Baricco 1998,

città dell'Estonia e fra tanti ufficiali tedeschi, la malinconica complicità di una comune patria segreta." (Muñoz Molina 2002, 341-342).

¹²¹ Cfr. Fante, 2007.

¹²² "Ero arrivato in autobus ed ero tutto impolverato. Strati di polvere del Wyoming, dello Utah e del Nevada mi si erano depositati fin nei capelli e nelle orecchie." (Fante 2003b, 8).

¹²³ È quanto, più o meno, accadeva agli emigranti una volta giunti sul molo nel dare le proprie generalità che, in molti casi, per errori di trascrizione venivano definitivamente cambiate. È questo, ad esempio, il caso emblematico da me raccolto di una famiglia della provincia napoletana, Terzigno, emigranti a New York che da Guastaferrò diventa nei registri di trascrizione statunitensi di arrivo Gustaferrò. Ancora oggi negli scambi postali con il nucleo familiare italiano il ceppo americano lamenta l'errore anagrafico come un successivo allontanamento dalla Patria, d'origine.

¹²⁴ "– Signor Bandini, – mi disse, guardandomi freddamente – Boulder non è nel Colorado. – (...). Ero esausto, il lungo viaggio in autobus mi aveva massacrato. - d'accordo, - le dissi. – È nel Nebraska–. Cancellai Colorado e lo sostituii con Nebraska. Lei parve soddisfatta; mi guardò compiaciuta, sorrise ed esaminò la rivista. – e così lei fa lo scrittore! – esclamò. – Che bello! – E ficcò di nuovo la rivista sotto la scrivania. – Benvenuto in California! Le piacerà, qui!" (Fante 2003b, 9).

18) Il bambino viene portato a bordo e gli viene attribuito un nome, anzi più d'uno, in virtù delle circostanze del ritrovamento, come nella migliore e archetipica tradizione onomastica:

A quel bambino incominciò a dare il suo, di nome: Danny Boodmann. L'unica vanità che si concesse in tutta la vita. Poi ci aggiunse T. D. Lemon, proprio uguale alla scritta che c'era sulla scatola di cartone, perché diceva che faceva fine avere delle lettere in mezzo al nome: "tutti gli avvocati ce l'hanno" confermò Burty Bum, un macchinista che era finito in galera grazie a un avvocato chiamato che si chiamava John P.T.K. Wonder. "Se fa l'avvocato lo ammazzo" sentenziò il vecchio Boodmann, però poi le due iniziali ce le lasciò, nel nome, e così venne fuori Danny Boodmann T.D. Lemon. Era un bel nome. Lo studiarono un po', ripetendolo a bassa voce, il vecchio Danny e gli altri, giù in sala macchine, con le macchine spente, a mollo nel porto di Boston. "Un bel nome," disse alla fine il vecchio Boodmann, "però gli manca qualcosa. Gli manca un gran finale." Era vero. Gli mancava un gran finale. "aggiungiamo martedì," disse Sam Stull, che faceva il cameriere. "l'hai trovato martedì, chiamalo martedì." Danny ci pensò un po'. Poi sorrise. "È un'idea buona Sam. L'ho trovato nel primo anno di questo nuovo fottutissimo secolo, no? Lo chiamerò Novecento." "Novecento." "Ma è un numero!" "Era un numero: adesso è un nome." Danny Boodmann T.D. Lemon Novecento. È perfetto. È bellissimo." (Baricco 1998, 20-21)

È sul *limen*, sul confine tra terra e mare, che Novecento riceve il suo nome, un nome studiato, che *suoni* bene, che esprima tutte le coincidenze defoeniane di un incontro; ma Novecento per il mondo non esiste:

A voler essere precisi, Novecento non esisteva nemmeno, per il mondo: non c'era città, parrocchia, ospedale, galera, squadra di baseball che avesse scritto da qualche parte il suo nome. Non aveva patria, non aveva data di nascita, non aveva famiglia. (Baricco 1998, 22)

Il viaggiatore abbandona, coscientemente o incoscientemente, il proprio nome, rinasce ogni volta che è costretto a sopravvivere, deve dimenticare per avere la forza sopravvivere. Così, ad esempio, Ulisse nel suo "incontro" con Polifemo annulla se stesso per riuscire a uscire dalla caverna, per poter proseguire il viaggio verso la propria Patria.

Nel viaggio verso una nuova Patria gli incontri assumono significati rilevanti che sottolineano la novità che attende il viaggiatore che rifonda se stesso, rinasce nelle sensazioni, fina dalla piacevole leggerezza del viaggiatore perso, alla meta del viaggio:

Sembra essere la libertà di sensazioni di cui gode Bandini a Los Angeles, Bandini italiano, discriminato che rifiuta le proprie origini fino a desiderarne altre, completamente *Wasp*. Bandini che ricrea più volte se stesso assumendo identità differenti. La patria di Arturo Bandini è sempre più in là si sposta continuamente, come la terra del mito quando il mito si trasferisce ad altre culture.¹²⁵ La patria sognata di Bandini-Fante coincide con il libro, il racconto ed il protagonista la raggiunge ogni qual volta il suo nome chiude un racconto o un libro. Un ruolo importante per la ricerca della patria immaginata lo riveste la donna, la custode della nuova terra del mito, nuova Eva e nuova Marina¹²⁶ che spalanca a Bandini-Cortés le porte della Patria, del mito:

Vera Rivken assumendo l'identità di Camilla e concretizzando il desiderio sessuale di Bandini diviene chiave d'accesso reale-immaginaria, alla Patria di Bandini, quella patria letteraria che Fante ricerca attraverso un sé immaginario.

'What is her name?'
'Camilla,' I said.
She sat up, touched my mouth.
'I'm so lonely,' she said. 'Pretend that I am she.'
'Yes,' I said. 'That's it. That's your name. It's Camilla.'
I opened my arms and she sank against my chest.

¹²⁵ Il riferimento è ai miti greci quando questi vengono trasferiti ad altre culture come quella romana ed allora le patrie di eroi e Dei vengono trasferite, traslate nello spazio e nel tempo.

¹²⁶ Per il personaggio letterario di Marina si veda Grilli 2002, 181-184. In nuova edizione Grilli 2022.

‘My name is Camilla,’ she said.
 ‘You’re beautiful,’ I said. ‘You’re a Mayan princess.’
 ‘I am Princess Camilla.’
 ‘All of this land and this sea belongs to you. All of California. There is no California, no Los Angeles, no dusty streets, no cheap hotels, no stinking newspapers, no broken, uprooted people from the East, no fancy boulevards. This is your beautiful land with the desert and the mountains and the sea. You’re a princess, and you reign over it all.’
 ‘I am Princess Camilla,’ she sobbed. ‘There are no Americans, and no California. Only deserts and mountains and the sea, and I reign over it all.’
 ‘Then I come.’
 ‘Then you come.’
 ‘I’m myself. I’m Arturo Bandini. I’m the greatest writer the world ever had.’
 ‘Ah yes,’ she choked. ‘Of course! Arturo Bandini, the genius of the earth.’ She buried her face in my shoulder and her warm tears fell on my throat. I held her closer. ‘Kiss me, Arturo.’
 But I didn’t kiss her. I wasn’t through. It had to be my way or nothing. ‘I’m a conqueror,’ I said. ‘I’m like Cortes, only I’m an Italian.’¹²⁷ (Fante 1999, 109-110)

Le porte della Patria immaginaria e immaginata si spalancano per Bandini-Fante:

Out of my desperation it came an idea, my first sound idea, the first in my entire life, full-bodied and clean and strong, line after line, page after page. A story about Vera Rivken.¹²⁸ (Fante 1999, 124)

Quando il romanzo è accettato e ha fruttato consensi, consensi che si concretizzano in denaro, allora il viaggio, la vita di Bandini arriva al suo compimento. La ricerca è conclusa e con essa anche la vita può cessare. Infatti:

The telegram said: your book accepted mailing contract today. Hackmuth. That was all. I let the paper float to the carpet. I just sat there. Then I got down on the floor and began kissing the telegram. I crawled under the bed and just lay there. I did not need the sunshine anymore. Nor the

¹²⁷ “- Come si chiama?

- Camilla.

Si rizzò a sedere e mi sfiorò la bocca.

- Sono così sola. Fa’ finta che io sia lei.

Si. Facciamo così. Tu sei Camilla

Aprii le braccia e lei vi affondò dentro.

- Mi chiamo Camilla, - disse.

- Sei bella. Sei una principessa maya.

- La principessa Camilla.

- Queste terre e questo mare ti appartengono. L’intera California ti appartiene. Anzi niente più California, niente Los Angeles, niente strade polverose, squallidi alberghi, giornali maleodoranti, gente sconfitta e sradicata giunta qui dall’est del paese, viali pretenziosi. Questa è la tua splendida terra, con i suoi deserti, i monti e il mare. È il reame su cui tu regni principessa.

- Sono la principessa Camilla, – singhiozzò. – La California è sparita e anche gli americani. Restano solo i deserti, le montagne e il mare. La mia terra.

- Poi arrivo io.

- Poi arrivi tu

- Io sono io, Arturo Bandini, il più grande scrittore di tutti i tempi.

- Sì, certo, - assenti con un singulto. – Arturo Bandini, il genio –. Seppelli la faccia nell’incavo della mia spalla e le sue lacrime calde presero a scorrermi sulla gola. O la strinsi a me.

- Baciarmi Arturo.

Ma io non la baciai. Non ero pronto. O andava come volevo io o niente.

- Sono un conquistatore, – le dissi. – Sono il nuovo Cortés, un Cortés italiano.” (Fante 220b, 118-119).

¹²⁸ “L’idea nacque dalla mia disperazione e mi arrivò come in sogno, la prima buona idea di tutta la mia vita, forte pulita e intera. Pagina per pagina, riga per riga, lo vidi tutto scritto, il mio racconto su Vera Rivken.” (Fante 2003b, 133).

earth, nor heaven. I just lay there, happy to die. Nothing else could happen to me. My life was over.¹²⁹ (Fante 1999, 173)

La fine della vita coincide con la fine del racconto poiché Bandini-Fante, come Sindbad dopo ogni racconto, ogni avventura, riceve in dono denaro, fama e ricchezza,¹³⁰ Ma bisogna condividere il momento di gloria con chi possiede le chiavi di un mondo fantastico. La patria immaginata e cercata diviene Patria interiore, spazio ineffabile e quando si fa spazio nella coscienza l'impossibilità che la donna amata non ricambia il sentimento; allora le porte d'ingresso di quella Patria si restringono.

Per Fante Arturo Bandini è viaggio, un viaggio verso una Terra ricca di cose fantastiche e di desideri che si realizzano, di cose che devono essere raccontate. Anche quando è fermo, bloccato dalle circostanze Arturo Bandini è proiettato verso una Terra straordinaria, e la strada per arrivarvi ha nel nome una promessa, così in *The road to Los Angeles*, (Fante 1985) *La strada per Los Angeles* (Fante 2003c) parte del viaggio letterario di Arturo Bandini:

My clothes stuck to me. I hated that kitchen. At the window I watched the stream of traffic down Avalon Boulevard. Never had I heard such noise. Never had I felt such pain as in my thumb. Pain and noise. All the horns in the world were out in that street. The clamor was driving me crazy. I couldn't live in a place like this and write.¹³¹ (Fante 1985, 148)

La strada per Los Angeles e quella lunga di Avalon Boulevard¹³² coincidono nella promessa di qualcosa di terribilmente meraviglioso. È lungo Avalon Boulevard che viene pericolosamente tentato dall'apparizione di una donna-feticcio. La strada reca nel nome il favoloso segnale

¹²⁹ “Ma il telegramma diceva: romanzo accettato. Invio contratto oggi stesso. Firmato: Hackmuth. Tutto qui. Il foglietto mi sfuggì di mano, ma io non mi chinai a raccogliarlo. Poi mi sedetti per terra e cominciai a baciario. Strisciai sotto il letto e rimasi lì sdraiato. Non avevo più bisogno del sole, né della terra o del cielo. A questo punto potevo anche morire. Non mi sarebbe successo mai più niente. La mia vita era giunta al compimento.” (Fante 2003b, 185).

¹³⁰ Infatti, nella storia di origine indo-persiana si legge: “La mia famiglia si rallegrò molto del mio felice arrivo e i miei amici si felicitano con me ed io feci loro e ai miei vicini molti regali, e continuai il mio commercio con mezzi d'ogni sorta e pietre preziose, di cui ora ero ricco più di prima, mi procurai servi, e mi diedi buon tempo in mangiare, bere e in ogni sorta di distrazioni. Ero ammirato da tutti per le mie avventure, e chiunque voleva fare un viaggio si consultava con me. Qui Sindbad chiuse il racconto del suo secondo viaggio, diede al facchino altri cento denari e lo invitò per il giorno dopo ad ascoltare il racconto del terzo viaggio. Il facchino se ne andò a casa e il giorno dopo tornò. S'imbandì la tavola, e dopo il banchetto, Sindbad continuò in questo modo.” (Pizzagalli 1958, 65-66). Sindbad, come si nota è un doppio personaggio infatti esiste nel racconto un Sindbad mercante a cui fa da contraltare un Sindbad facchino. Alla fine di ogni racconto anche il compenso è doppio quello del narratore corrisponde alla fama e alla gloria, mentre l'arricchimento del lettore è metaforicamente mostrato dal denaro, come dire ascoltare arricchisce: “Si dice, o re felice e intelligente, che sotto il regno del califfo Harun Arraschid, Dio abbia compassione di lui, vivevano a Baghdad due uomini, l'uno si chiamava Sindbad il marinaio, e l'altro Sindbad il facchino” (Pizzagalli 1958, 47). Alla fine del viaggio letterario di Sindbad diviso in sette il viaggio sembra ricominciare nella sua conclusione e anche qui il finale è aperto non sempre la fine del viaggio letterario coincide con la meta, l'approdo. Da tenere in considerazione quanto sia importante l'elemento etico: “Un giorno udii che in un certo numero di stranieri che dimoravano nella città volevano partire e avevano costruito un gran bastimento, mi recai da loro, noleggiai due posti, m'imbarcai con mia moglie e tutti i miei beni mobili, e abbandonai tutto il resto. Viaggiammo da mare a mare, da isola a isola finché giungemmo felicemente a Bassora. Non mi fermai qui, ma partii subito per Baghdad, la città della pace. Dio sia lodato, che mi ha nuovamente riunito ai miei amici, tra cui tu, Sindbad, il facchino. Questa fu la fine del racconto di Sindbad” (Pizzagalli 1958, 104). Anche Sahrazād al termine di ogni narrazione riceve un prezioso dono: la vita. In Sahrazād si raccolgono due aspetti del generare, ambedue con potenzialità infinite: quello della donna che può generare attraverso sé e quella di colei che, creatrice di storie, guadagna la vita con il racconto, un racconto che, come quello che creava l'*aidòs*, ma con evidenti caratteristiche di modernità, può protrarsi all'infinito, *Alf layla wa-layla*, fino a quando non ottiene il suo premio.

¹³¹ “I vestiti mi si appiccicavano addosso. Odiavo quella cucina. Alla finestra osservai la corrente di traffico giù per Avalon Boulevard. Non avevo mai sentito un tale rumore. Non avevo mai provato tanto dolore quanto ne stavo provando al pollice. Dolore e rumore. Tutte le trombe del mondo si erano radunate in quella strada. Il clamore stava facendomi impazzire. Non potevo abitare in un posto come questo e pretendere di scrivere.” (Fante 2003c, 174).

¹³² Non a caso il nome della strada coincide con quello della fantastica isola dove Artù, un altro Arturo un altro personaggio di racconto, viene curato e vive da immortale.

d'accesso alla patria del piacere, in questo caso proibito, piacere che coincide e s'invera con e nel racconto altrimenti non può essere, visto che Bandini si caratterizza sempre per la sua impotenza. La partenza da "conquistatore"¹³³ che Bandini realizza è ancora una volta un viaggio verso ed attraverso la letteratura, come si legge nella chiusa di *The road to Los Angeles, La strada per Los Angeles*:

Suitcase in hand, I walked down to the depot. There was a ten minute wait for the midnight train for Los Angeles. I sat down and began to think about the new novel.¹³⁴ (Fante 1985, 164)

La Patria di Novecento è doppia: quella sulla quale il protagonista viaggia, il *Virginian*, e il mare. La musica è il "medium" d'accesso a quella Patria.

Una volta chiesi a Novecento a cosa diavolo pensava, mentre suonava e cosa guardava, sempre fisso davanti a sé, e insomma dove finiva con la testa, mentre le mani gli andavano avanti e indietro sui tasti. E lui mi disse: "oggi son finito in un paese bellissimo, le donne avevano i capelli profumati, c'era luce dappertutto ed era pieno di tigri. (Baricco 1998, 32)¹³⁵

In *Sefarad* il racconto è la mappa che conduce alla Patria. Il viaggio verso la Patria e la libertà sembra essere ciclico, un continuo scorrere di uomini e desideri, che esiste solo se può essere raccontato:

A algunos de ellos el mar los devuelve hinchados y lívidos y medio comidos por los peces. A otros se les ve desde la carretera, corriendo a campo través, escondiéndose detrás de un árbol o aplastándose contra la tierra pelada, despavoridos y tenaces, buscando la ruta hacia el norte de quienes les precedieron, *héroes acosados de un viaje que nadie contará*.¹³⁶ (Muñoz Molina 2017, 272)

Il libro di Molina e il ciclo fantiano su Arturo Bandini¹³⁷ hanno inizio da uno sradicamento minimo, quasi fisiologico, di crescita personale e spirituale. Ma poi fanno la loro comparsa altri sradicamenti, quelli sefarditi, quelli degli emigranti, quelli della gente comune che quotidianamente è alla ricerca della propria Patria, immaginaria, fisica o spirituale che sia.

Durante il cammino bisogna affrontare i mutamenti evitando rimpianti e trovando una dimensione etica interiore di riferimento, la Patria cercata è quella che ha anche caratteristiche spirituali. La Patria verso cui lo sradicato viaggia verso non ha connotazioni se non quelle che il viaggiatore crea per essa e che non sempre sono vere all'approdo. Colui che non ha Terra si sentirà sempre straniero nella sua nuova Patria. Così Arturo Bandini, discriminato, ma anche Maria, la madre di Arturo¹³⁸ e lo stesso Svevo papà di Arturo che in un frammento si trova in bilico tra la nuova Patria d'arrivo e quella d'origine, così nel frammento che segue:

Here was a side of her Bandini bitterly derided. He, for example, was a pure Italian, of peasant stock that went back deeply into the generations. Yet he, now that he had citizenship papers, never regarded himself as an Italian. No, he was an American; sometimes sentiment buzzed in his head

¹³³ "For tonight I depart like a conqueror." (Fante 1985, 162). "Stanotte partirò da conquistatore," (Fante 2003c, 189).

¹³⁴ "Con la valigia in mano, scesi allo scalo ferroviario. Mancavano dieci minuti al treno di mezzanotte per Los Angeles. Mi sedetti e incominciai a pensare al nuovo romanzo." (Fante 2003c, 191).

¹³⁵ *Novecento*, op. cit., p. 32.

¹³⁶ Il corsivo è mio. "Alcuni vengono restituiti dal mare, gonfi e lividi, messo mangiati dai pesci. Altri li si vede dalla strada, mentre corrono o si nascondono dietro un albero, si appiattiscono sulla terra brulla, spauriti e tenaci, decisi a seguire le orme di chi li ha preceduti, *eroi perseguitati di un viaggio verso il nord di cui nessuno scriverà la cronaca*." (Muñoz Molina 2002, 203). Il corsivo è mio.

¹³⁷ Mi riferisco a *The road to Los Angeles e Ask the dust*.

¹³⁸ Cfr. Fante 2007 e la traduzione italiana del libro Fante 2003a.

and he liked to yell his pride of heritage; but for all sensible purposes he was an American (...).¹³⁹
(Fante 2007, 70-71)

Anche gli ebrei di Muñoz Molina, quelli che tornano a una terra che di Sefarad non può più avere nulla se non l'idea di Terra d'origine, Paradiso perduto, sono sospesi tra mondi comunque 'diversi'. Infatti, nel frammento intitolato *Shéhérazade* si legge:

En Moscú me acordaba de Madrid y en Madrid me acuerdo de Moscú, qué voy a hacerle, y si a España la llevo en mi corazón la Unión Soviética también es mi patria, cómo no va a serlo si viví en ella más de cincuenta años.¹⁴⁰ (Muñoz Molina 2017, 350)

Idea di alienazione *tout-court* e continua ricerca di Patria che ritroviamo anche in *Novecento*, nel monologo finale, dove l'attore-autore-protagonista¹⁴¹ spiega il perché della sua mancata discesa dalla nave a New York, a febbraio. Luogo e mese risultano indicativi per questo studio. Novecento ha paura, paura di sentirsi straniero tra gli altri, di perdere se stesso e così invece di sbarcare su quella che dovrebbe e potrebbe essere la sua Patria, naturale e immaginaria al tempo stesso, preso dalla paura che il sogno possa non realizzarsi, decide di non scendere dalla nave.

Su quella maledettissima scaletta... era molto bello, tutto... e io ero grande con quel cappotto, facevo il mio figurone, e non avevo dubbi, era garantito che sarei sceso, non c'era problema Non è quel che vidi che mi fermò.
È quel che 'non' vidi.
Puoi capirlo, fratello? 'è quel che non vidi'... lo cercai ma non c'era, in tutta quella sterminata città c'era tutto tranne
C'era tutto.
Ma non c'era 'una fine'. Quel che non vidi è dove finiva tutto quello. La fine del mondo.
[...]
Io sono nato su questa nave. E qui il mondo passava, ma a duemila persone per volta. E di desiderici ce n'erano anche qui, ma non più di quelli che ci potevano stare tra una prua e una poppa. Suonavano la tua felicità, su una tastiera che non era infinita.
Io ho imparato così. *La terra, quella è una nave troppo grande per me un viaggio troppo lungo.* È una donna tropo bella. È una musica che non so suonare. Perdonatemi. Ma io non scenderò. Lasciatemi tornare indietro.¹⁴² (Baricco 1998, 55-57)

La Patria di Bandini-Fante è, quindi, oltre a quella della letteratura e del racconto anche quella dello spirito che, pur appartenendo ad Arturo, è meglio rappresentata da Maria, la madre. Arturo sarà in questo riflesso della madre. Infatti nel frammento che segue si può notare l'affanno del viaggiatore verso la Patria interiore:

She had no need in her heart for either book or magazine.¹⁴³ She had her own way of escape, her own passage into contentment: her rosary. That string of white beads, the tiny links worn in a

¹³⁹ "Era questo un lato del suo carattere che Bandini derideva ferocemente. Lui, ad esempio, era italiano puro, di una stirpe contadina che si perdeva nella notte dei tempi. Tuttavia, ora che aveva ottenuto la naturalizzazione, non si considerava più italiano. No, era un americano; talvolta si faceva vincere dal sentimento, e preferiva urlare orgogliosamente le sue origini; ma per il resto era americano, [...]" (Fante 2003a, 245).

¹⁴⁰ "A Mosca mi ricordavo di Madrid e a Madrid mi ricordo di Mosca, cosa ci posso fare, e se la Spagna è nel mio cuore, anche l'Unione Sovietica è la mia patria, come non potrebbe esserlo se ci sono vissuta per più di cinquant'anni." Muñoz Molina, *Sefarad*, cit., p. 268.

¹⁴¹ È bene tenere sempre presente che il testo di Alessandro Baricco (1998) è, per sua ammissione: "un testo che sta in bilico tra una vera messa in scena e un racconto da leggere ad alta voce." (Baricco 1998, 7).

¹⁴² Il corsivo è mio.

¹⁴³ Le riviste sono definite terra del sogno: "But Maria, lost in the fairyland of a woman's magazine, gazing with sighs at electric irons and vacuum cleaners and automatic washing machines and electric ranges, had but to close the pages of that land of fantasy and look about her: the hard chairs, the worn carpets, the cold rooms." (Fante 2007, 71).

"Ma Maria, perduta nel mondo fiabesco delle riviste femminili, tutta un sospiro alla vista di ferri da stiro elettrici e di aspirapolvere, di lavatrici automatiche e di cucine elettriche, non aveva che da chiuder le pagine di quella terra di sogno e guardarsi intorno: seggiole scomode, tappeti consunti, stanze fredde." (Fante 2003a, 246).

dozen places and held together by strands of white thread which in turn broke regularly, was, bead for bead, her quiet flight out of the world. Hail Mary, full of grace, the Lord is with thee. And Maria began to climb. Bead for bead, life and living fell away. Hail Mary, Hail Mary. Dream without sleep encompassed her. Passion without flesh lulled her. Love without death crooned the melody of belief. She was away: she was free; she was no longer Maria, American or Italian, poor or rich, with or without electric washing machines and vacuum cleaners; here was the land of all-possessing.¹⁴⁴ (Fante 2007, 71-72)

Nelle parole finali di Novecento la stessa malinconica ironia della fine, lo stesso rendersi conto di Fante-Bandini-Maria che la ricerca della Patria non ha fine con l'approdo ma con la costruzione immaginaria a cui nessuno può accedere se non invitato. Il biglietto d'accesso alla Patria immaginaria è il racconto. Così Novecento, sulla sua nave pronta ad esplodere racconta:

Ho disarmato l'infelicità. Ho sfilato via la mia vita dai miei desideri. Se tu potessi risalire il mio cammino, li troveresti uno dopo l'altro, incantati, immobili, fermati lì per sempre a segnare la rotta di questo viaggio strano che a nessuno mai ho raccontato se non a te. (Baricco 1998, 60)

Anche in *Sefarad* ciò che resta è 'un'immagine' malinconica del desiderio di una Patria-*Heimat*, rifugio sicuro, luogo comune, spirito e identità d'appartenenza.

Quién sabe si ahora mismo, cuando en Nueva York son las dos y cuarto de la tarde y aquí empieza un anochecer de diciembre, habrá alguien mirando la cara de esa niña, alguien que advierta o reconozca en sus ojos oscuros la melancolía de un largo destierro.¹⁴⁵ (Muñoz Molina 2017, 535)

La Patria immaginaria anche se reale di geografico non ha nulla se non un nome, uno spazio di realtà presunta. È come il mito, si sposta e ridefinisce continuamente. Punto d'inizio di questo mio contributo è stata una citazione che tracciava il primo viaggio verso una patria immaginata, interiore e impossibile; un viaggio che si definiva anche per una sua dimensione etica, oltre che psicologica e fisica. Tema condiviso di tutti i viaggi verso le Patrie qui presi in considerazione sembra essere la presenza di questa molteplice caratterizzazione del motivo ma in tutti e tre i casi letterari portanti, così come in quello biblico, il finale è malinconicamente aperto. La ricerca, dei personaggi e degli autori, non può dirsi conclusa, anzi si può proprio affermare che l'unica meta possibile del viaggio è l'assenza di un approdo, così per Mosè cui non è concesso entrare nella Terra Promessa, ma solo guardarla da lontano:

Tu vedrai il paese davanti a te, ma là, nel paese che io sto per dare agli Israeliti, tu non entrerai! (AA.VV. 1990, 389)

Nella ricerca di una Patria immaginaria il testo è diaspora dell'idea e viceversa.

¹⁴⁴ "Dopotutto, però, non aveva bisogno nè di libri nè di riviste. Anche lei aveva la sua via di fuga, un varco verso l'appagamento: il rosario. Quella fila di grani bianchi, quei minuscoli anelli consunti in una dozzina di punti e tenuti insieme solo grazie ai cordoncini di filo bianco, che a loro volta si spezzavano regolarmente, rappresentavano, grano dopo grano, la sua placida fuga dal mondo. [...]. Era lontana; era libera; non era più Maria, americana o italiana, povera o ricca, con o senza lavatrici o aspirapolvere; oramai era giunta nella terra dove si possiede tutto." (Fante 2003a, 246)

¹⁴⁵ "Chissà se in questo stesso momento, quando a New York sono le due e un quarto del pomeriggio e qui comincia un crepuscolo di dicembre, qualcuno starà guardando il volto di questa bambina, qualcuno in grado di avvertire o riconoscere nei suoi occhi scuri la malinconia di un lungo esilio." (Muñoz Molina 2002, 420). Fa qui la sua comparsa, in accordo con l'inizio di questo contributo, il concetto di sradicamento, viaggio verso una Patria, come viaggio verso l'esilio.

Di alcuni Grand Tour bislacchi e rari.

Cinque viaggi, strani, impossibili, ma tutti viaggi di formazione e d'amore in un arco cronologico che abbraccia i primi tre decenni del Novecento e una breve, ma altrettanto inusuale escursione fuori dal tempo. Il viaggio di Perelà, uomo di fumo di Aldo Palazzeschi (1920), che vive tra il basso e l'alto. Quelli di Federico García Lorca e dei fantasmi di *Finisterrae* (Caballero 2010) verso occidente. Mentre il *Tour* di Sijé (Ors 1981) e di Paul Éluard verso oriente. Tutti i viaggi, i loro autori o protagonisti sono legati tra loro dai sei gradi di separazione.¹⁴⁶ Il fine di questo viaggio, il mio viaggio sui viaggi, evidenzia come e quanto, in una zona 'inconsueta', realtà e finzione possano essere confuse e che, il viaggiatore, l'autore e il lettore condividano e legittimino tale spazio e tempo. Il viaggio, quello bislacco di finzione e quello reale, hanno la stessa funzione, la stessa motivazione: la conoscenza, o la scoperta, o la fuga. Inizio, seguendo un ordine cronologico, dal viaggio-denuncia attraverso un universo-mondo inverosimile, ma non dissimile da quello reale, che Palazzeschi costruisce per il suo Perelà¹⁴⁷ (Palazzeschi 1920). Nato tra il 1908 e il 1910 e pubblicato nel 1911 col sottotitolo di *Romanzo futurista*, l'eccentrica figura letteraria inizia il suo tragitto formativo calando giù dal buio del nero 'utero-camino' dove dimora, quando non sente più parlare le tre vecchie, Pena Rete e Lama, che abitano la casa in cui fluisce. Ma di questo è proprio lui, l'uomo di fumo, a darne notizia a racconto già iniziato:

Io mi agitava, mi attorceva in uno spasimo terribile, quel luogo mi era divenuto insopportabile, e mi svoltolavo da ogni parte come un globo di una materia divenuta estranea in un organo umano. Puntai le mani alle pareti, e poggandomi colla schiena e puntando le ginocchia, riuscii a scendere giù, dove il camino si allargava, lì incominciavano gli anelli di una catena, a quella mi aggrappai e discesi giù giù fino a terra. Sotto c'era ancora l'ultima cenere e attorno al camino tre poltrone vuote, un grosso libro a terra chiuso. Dove io avevo posato i piedi, accanto, un paio di bellissimi stivali lucidi, questi. Io che mi sentiva così estraneo alla terra e attratto ancora alla sommità del camino, infilai inconsciamente le gambe in quelli stivali, e allora soltanto mi sentii sicuro, dritto, piantato, capace di poterci restare, lasciai la catena e incominciai a camminare. Corsi per tutte le sale della villa, vuote, non un mobile, non una persona, non un segno di vita! Gridai fino a lacerarmi la gola: Pena! Rete! Lama! Nessuno! Urlai come un folle, piansi, mi disperai, e quando credetti che tutto per me fosse finito, che la mia vita fosse finita, mi trovai alla porta della villa. La porta era aperta, si estendeva davanti polverosa la via provinciale che mena a questa città. (Palazzeschi 1920, 25)

L'unica cosa che lo rende 'uomo' è un paio di lucidissimi e bellissimi stivali neri che sembrano legarlo alle tre vecchie e che lo tengono saldamente ancorato al suolo, ai ricordi. Il libro di Perelà si apre con l'incontro, il primo dell'uomo leggero, con un'anziana signora, sulla strada per la reggia; alla vecchia dice di essere un uomo, "un uomo molto leggero." (Palazzeschi 1920, 7) La cristologica figura di Perelà ha trentatré anni quando intraprende il suo *viaggio*; viene fin da subito individuato come 'cavaliere' e da cavaliere vede due fanciulle veneziane morte, precipitarsi in un pozzo per amore, poiché ambedue innamorate dello stesso uomo. Arrivato a corte, l'incomparabile essere è invitato a entrare dal cerimoniere e dai cortigiani, che gli rivolgono tante domande e finiscono per battezzarlo Perelà, dalle iniziali dei nomi delle tre vecchie che l'uomo ripete senza sosta. I cortigiani sono messi alla prova dalla disarmante figura d'uomo e si lasciano andare a inconcludenti dissertazioni. Alla fine l'etereo gentiluomo viene alloggiato a palazzo e introdotto ad alcune stravaganti personalità cittadine¹⁴⁸ con le quali Perelà discute e dalle quali riceve consigli e

¹⁴⁶ La teoria dei "sei gradi di separazione" è l'ipotesi, formulata nel 1929 dallo scrittore ungherese Frigyes Karinthy nel racconto omonimo, secondo cui qualsiasi persona può essere collegata a una persona o a una cosa attraverso una catena di non più di 5 intermediari.

¹⁴⁷ Ricordo che nel 1954 il libro cambia il suo titolo e da *Il codice di Perelà* diviene *Perelà uomo di fumo* per poi ritornare al titolo originale.

¹⁴⁸ "Il grande scultore nazionale Cesare Augusto Formichini; Il pittore della Regina Crescenzo Pacchetto; Il banchiere Fortunato Rodella; Il poeta Isidoro Scopino; Costantino Del Pesce critico della letteratura Nazionale ufficiale; Il dottore della Corte Agostino Pipper; Il grande filosofo indipendente Angiolino Pila detto Pilone; Sua Eminenza Reverendissima

cauti ammonimenti. Perelà rimane stupito riguardo alle strane idee di quelle persone in materia di scultura, pittura, finanza, poesia, critica letteraria, medicina, filosofia e religione. Poi arriva l'ora del tè che Perelà trascorre con le nobildonne di corte. Durante l'evento, che ha le caratteristiche carroliane del notissimo *Alice's adventures in the wonderland* (Carroll 2011) – altro viaggio a dir poco singolare vissuto dalla piccola protagonista tra *puns*, giochi linguistici e incontri straordinari – le nobildonne ospiti di Perelà raccontano, a turno, i propri amori, le proprie crudeltà e disinganni amorosi¹⁴⁹. Il giorno successivo Perelà sperimenta la parola “Dio” durante un colloquio che ha con il Re del luogo che gli spiega come funziona la crudele linea di successione al regno:

Prendete, ecco le carte, queste sono le dame, tenete, questi i cavalieri, li tengo io, qua le carte di spade. Mescolate le dame voi, io mescolo i cavalieri, mescolate le carte di denari, io le carte di spade. Io alzo un cavaliere, alzate voi la dama, alzate ora una carta di denari; il cavaliere che s' incontra colla carta più alta di denari è il Re, la dama che gli corrisponde è la Regina. Ecco, questo è il Re, questa la sua Regina, il denaro allo Stato. Mescolate il Re colle carte di spade, quando il Re si combina colla carta più alta di spade muore.
-E se non si combina?
-Finché non si combina regna.
-E dopo?
-E dopo ve l'ho detto, muore...
-Dio. (Palazzeschi 1920, 88)

Fine ultimo di cortigiani e politici è far sì che Perelà detti il nuovo Codice del Paese, quel codice che possa dare risposta a tutti i quesiti in materia politica, amministrativa e giuridica. Il documento suscita le speranze delle donne e l'ansia della classe dirigente. Così il ministro descrive l'opera che si commissiona a Perelà:

Gentili dame, illustri cavalieri qui adunati, io ho l'altissimo onore di annunziarvi, che dietro proposta del Consiglio, con Reale conferma, ed approvazione dell'eminentissimo nostro Cardinale Arcivescovo, l'opera del nuovo Codice per il nostro amato paese viene affidata totalmente a questa sapiente, a questa superiore, a questa eccezionale sovrumana creatura che è Perelà. Quale uomo di deboli carni e di fragili sensi potrebbe assumere tale opera senza tema di cadere in quelle inevitabili parzialità che inconsciamente ci vengono dettate dal nostro sangue, dalle nostre opinioni, dal nostro interesse, dal nostro partito? Quale uomo potrebbe assumere questa immensa impresa sicuro di dimenticare di essere anch'egli un uomo e di avere anch'egli da uomo gli stessi interessi di tutti coloro per i quali il Codice viene dettato? Egli non è un uomo, o meglio, è l'uomo su cui il fuoco passò, purificatore supremo a interrompere, ad annientare l'egoistico lavoro di tutti i sensi. (Palazzeschi 1920, 103-104)

Tra la visita a suor Mariannina Fonte e a suor Colomba Mezzarino, l'incontro con Ala, la custode del cimitero e il colloquio con il pazzo Iba, l'alcolizzato che fu re per quattro giorni, Perelà riceve una lettera d'amore della marchesa Oliva di Bellonda, nella quale la donna gli esprime tutto il suo incondizionato amore. Ancora una visita a un manicomio, Villa Rosa, dove fa conoscenza con il principe dei pazzi, Zarlino:

Vi faremo conoscere il principe Zarlino, il pazzo volontario, ovvero il pazzo dilettante, o meglio ancora il pazzo cosciente, come dice lui, il più pazzo di tutti qua dentro, come diciamo noi. Un cervello appositamente costruito per la follia che non ha trovato nel suo cammino un appiglio per giustificarla, esso non ha alcuna mania precisa, è pazzo per re pazzo, la raffinatezza del morbo. È uno degli uomini più ricchi del regno, ed avrebbe potuto essere il re ai tempi della bancarotta. Egli profonde tutte le sue ricchezze in questo sanatorio dove abita, ha al suo comando venti o venticinque uomini che lo asseconzano in tutto, una specie di compagnia per mettere in scena ogni

il Cardinale Arcivescovo. (Palazzeschi 1920, 27-39).

¹⁴⁹ “La Duchessa Zoe Bolo Filzo; La Principessa Nadina Giunchi Del Bacchetto; Donna Maria Gioconda Di Cartella; La Contessa Carmen Ilario Denza; La Contessa Cloe Pizzardini Ba; La Marchesa Oliva Di Bellonda; Donna Giacomina, Barbero Di Ca' Mucchio; La Contessa Rosa Ramino Liccio; La Baronessa Gelasia Del Prato Solies; La Principessa Bianca Delfino Bieco Delle Catene; M.Ile Enos Copertino.” (Palazzeschi 1920, 49-84).

sua nuova creazione. Molti ricoverati sono sussidiati da lui, egli vive fra loro per elezione, è il patrono, e vengono da esso ricoperti di doni; asseconda ogni mania, si immedesima in tutti i cervelli, non avendo lui una mania fissa e spiegata può sentirsi pazzo in tutte le diverse forme che gli faccia piacere. (Palazzeschi 1920, 159-160)

Zarlino si mostra saggiamente folle ed epigrafico gli confida: “non sono pazzo come vogliono gli altri, sono pazzo come voglio io.” (Palazzeschi 1920, 162) Il viaggio, il percorso formativo di Perelà è costellato d’incontri e di racconti, a metà tra *exempla* e *fabula*, ma che sembrano non lasciare traccia nell’animo del personaggio. La parabola discendente in fama e gloria di Perelà ha inizio con l’assurdo suicidio di Alloro, il decano dei domestici reali, l’uomo che aveva, fin da subito, manifestato particolare ammirazione per la figura di fumo. Il vecchio si dà fuoco nel tentativo di trasformarsi, di “farsi leggero” suscitando lo sgomento generale:

Che hai fatto? Perché padre mio? Perché padre mio? Perché mi lasciasti? Perché hai voluto troncare tutte e due le nostre vite?
-Perelà? Perelà? Perelà? - Tutti esclamano; la donna si contorce fra gli spasimi dei suoi singhiozzi.
-Divenire come Perelà?
-Ha voluto imitare Perelà?
-Non è possibile!
-Perché non è possibile? Possibilissimo, sperava diventare di fumo anche lui. (Palazzeschi 1920, 177)

Del suicidio-metamorfose viene accusato Perelà che indifferente alla scena e alle perniciose congetture dei presenti viene bollato come cinico e guardato con ‘altri’ occhi. Venuta meno la stima nei confronti di Perelà, il Consiglio di Stato gli revoca mandati e privilegi e le voci del popolo ne fanno il colpevole del suicidio del mite domestico. Intanto Perelà, non curato da alcuno, passeggia per la città semideserta fino ad arrivare su in collina, godendo della calma e dello splendido panorama. Oramai non è più l’uomo dallo spirito puro che era arrivato in città. L’uomo leggero, pur potendo, non fugge, non si sottrae al giudizio e, ritornato in città, affronta il suo destino. Il suo tormento ha inizio con l’umiliazione procuratagli da ragazzacci istigati dagli adulti. Arriva il giorno del processo ma anche della pubblica dichiarazione d’amore che la marchesa Oliva di Bellonda prova per l’incredibile uomo. L’accusa per l’uomo è quella di essersi servito di “male arti” per causare il suicidio di Alloro:

Imputato, siete accusato di esservi servito di male arti per ingannare la Reale opinione, l’opinione del consiglio dei ministri, l’opinione pubblica! Vi siete fatto credere, per la vostra eccezionale natura, in grado di compiere un’alta opera per il nostro paese, mentre eravate pienamente coscienti della vostra assoluta impotenza di tutta la vostra insipida nullità. Siete accusato di esservi servito ancora di dette male arti per indurre un uomo al suicidio. Alloro è la vostra prima vittima, voi avreste continuata una propaganda di strage, incendiaria e omicida, facendo abbruciare uomini e cose per restare padrone terribile e assoluto del campo. Siete imputato di essere penetrato nel nostro paese al solo scopo di nuocere, servendovi del vostro illegale, losco potere. Discolpatevi. (Palazzeschi 1920, 230-231)

Tutti i testimoni, tranne Oliva di Bellonda, accusano la creatura. La condanna è la segregazione a vita. Unica concessione chiesta ed ottenuta da Oliva di Bellonda fu quella di poter costruire nella cella un camino con il quale poter “riscaldare le membra irrigidite, ravvivare i poveri occhi nelle gelide notti.” (Palazzeschi 1920, 252) L’uomo di fumo viene recluso in un’angusta cella.

Una cella di due metri per due metri, infossata giù nel terreno, alta circa tre sopra di esso, un orribile pozzo tenebroso. In basso, una porta piccolissima, foderata di lamiera, e tutta bardata di enormi chiodi nella parte superiore di essa, uno sportello di venti centimetri per venti tutto incorniciato di ferro, e incrociato da due sbarre, da quello il condannato doveva ricevere la luce e l’aria, e la legna se taluno glie ne avesse portata. Tugurio sì inesorabile non fu mai costruito per nessun colpevole. (Palazzeschi 1920, 259)

Ma nella cella-tugurio Perelà rimane poco uomo di fumo vola via, il protagonista si volatilizza dopo aver parlato per un'ultima volta con il lettore:

Voleste tante cose da me, che io vi dettassi il Codice, eccolo, questo solo può essere il Codice di colui che vi piacque di chiamare Perelà, io ve lo lascio, esso manteneva sopra la terra la mia unica virtù. E in questo bel tramonto una piccola nube grigia in forma di uomo, le nubi hanno tante forme, volerà su su, traverserà lo spazio, l'orizzonte verso il sole, nessuno la scorgerà, forse una povera donna, che avrà per me un ultimo singhiozzo. A lei tutto il mio pensiero in questo istante, a lei che neppure poté capire quello che io ero solamente: leggero leggero leggero leggero. (Palazzeschi 1920, 266)

Il viaggio terreno dell'uomo puro, del "martire della leggerezza," come lo definisce Edoardo Sanguineti, si è concluso. Oliva di Bellonda muore, le scoppia il cuore per il troppo correre, Perelà ascende al cielo. Il romanzo termina con altri viaggi, altri voli verso il cielo¹⁵⁰.

Ma cosa differenzia un viaggio 'appropriato' da uno improprio, eccentrico, inusuale. Forse lo scopo, l'utilità; la necessità probabilmente, o forse i viaggiatori stessi? Circa un decennio dopo il fantastico viaggio di Perelà, Eugène Grindel-Paul Éluard, forse sulla scia del viaggio-fuga del 1891 di Paul Gauguin nei Mari del Sud o persuaso dall'invito bretoniano a *Lâchez tout*, parte improvvisamente, senza congedarsi da moglie, figlia, genitori e amici. Un viaggio che fu egli stesso a definire *voyage idiot* e sul quale fa luce uno splendido (e quasi sconosciuto) libro scritto da Robert McNab (2004), *Ghost Ships*. In realtà il progetto iniziale di McNab era quello di realizzare un film sulla vicenda come del resto è egli stesso ad ammettere: "I was attracted to this story out of curiosity, for fun, and with a view to making a film about it. The research piled up until there was far more any documentary could take," (McNab 2004, vi) ma i materiali raccolti e le cose da narrare erano talmente tante che il libro era lo strumento più adeguato a raccontarle. Lo scrittore traccia nel suo libro l'itinerario del viaggio-fuga effettuato da Paul Grindel-Éluard nel 1924: dalla sua partenza da Marsiglia fino al suo arrivo a Saigon con particolare attenzione ai battelli sui quali s'imbarcano il poeta francese e, in seguito, la coppia che va a recuperarlo: Elena Dimitrievna Diakonova, Gala, e Max Ernst.¹⁵¹ Il motivo del viaggio del giovane Grindel è amoroso: "For three years, between 1921 and 1924, the French poet Paul Eluard, his Russian wife Gala and the German painter Max Ernst were entangled in a love affair that began in Germany, continued in Paris and ended in Saigon." (McNab 2004, 1) Il poeta scappa via da una situazione che gli crea non poca amarezza e, forse, non poco imbarazzo. La convivenza tra lui, Gala e l'inquilino-amico Max Ernst si è trasformata in qualcosa che Paul non riesce più ad accettare. Forse ciò che più pesava a Paul è condividere la propria Musa ispiratrice con il pittore tedesco. A tutto ciò si aggiunse la situazione finanziaria precaria e le scarse soddisfazioni artistiche. Paul sparisce. Dal marzo 1924 non se ne hanno più notizie; la moglie Gala, i genitori e Max sono in angoscia. Il 15 aprile Paul s'imbarca per Saigon e sceglie di viaggiare verso occidente, evitando la rotta più comoda e veloce: quella attraverso il Canale di Suez. Preferisce, invece, la rotta per l'Atlantico. Per sei mesi di viaggio, a bordo della SS *Antinous*,¹⁵² Éluard tocca i porti della Nuova Caledonia, La Guadalupa, La Martinica; attraversando il Canale di Panama, la nave passa nell'Oceano Pacifico fino a Tahiti (Papete), alle isole Cook, alle isole Kermadec e, quindi, verso la Nuova Zelanda. Il progetto di Paul, modificatosi durante il viaggio, prevede di incontrare l'amata Gala a Singapore. Oramai non è più una fuga da tutto e tutti, Paul non vuole sparire come forse previsto dal principio. Così, mentre Paul tocca la costa australiana, molti quadri della collezione di Eugène Grindel vanno all'asta per pagare il viaggio-recupero di Gala e risarcire così il padre del poeta della somma 'prelevata' dal figlio per il

¹⁵⁰ Il riferimento è al capitolo finale del romanzo, "Sua leggerezza Perelà" (Palazzeschi 1920, 271-272).

¹⁵¹ "This book literally takes us into new territory. Its protagonists, Max Ernst, Paul Eluard and Gala, whose lives were so exhilaratingly entangled at the time, said next to nothing about their journey to Indochina in 1924. They were driven by l'Amour fou' (Mad love)" [Spies 2004, ix].

¹⁵² L'*Antinous* era stata una nave da guerra tedesca con il nome *Wolf* ed entra a far parte della flotta francese come riparazione dei danni di guerra, proprio negli stessi anni in cui Max Ernst entra in Francia utilizzando il passaporto e l'identità di Paul Grindel.

viaggio.¹⁵³ Gala, dopo aver affidato la piccola Cécile ai suoceri, parte alla volta di Singapore. Non è certo che Gala e Max Ernst viaggino insieme, ma è molto probabile che così sia stato; i due s'imbarcano sulla SS Paul Lecat il 17 luglio. La nave solca il Mediterraneo attraccando, di volta in volta, a Porto Said, Djibouti e Colombo per poi arrivare a Singapore dove il trio si ricompone. Certo il viaggio di Gala e Max è molto differente da quello intrapreso da Paul: "For Ernst, as for Gala, the journey was a discovery in itself. There experienced 'la grand semaine' the week of entertainment and shipboard romance that was the highlight of the voyage. For students of Max Ernst's work, the weeks on the Paul Lecat merit a brief digression, for memories of them are buried in his work." (McNab 2004, 81) I tre, di nuovo insieme, s'imbarcano, ancora sulla SS Paul Lecat, alla volta di Saigon, dove attraccano l'undici agosto.

È proprio nei caldi mezzodì di Saigon che il *ménage* comincia a incrinarsi. Mentre Gala e Paul tentano di ricomporre la propria unione, Ernst è a caccia di motivi ispiratori e tecniche creative. Max fa la sua conoscenza con gli *estompages*¹⁵⁴ ed è uno dei pochi a visitare il sito archeologico della monumentale città khmer di Angkor e il suo imponente tempio, Angkor Wat. Il viaggio di Ernst è quello artisticamente più proficuo, quello che frutta a una nuova opportunità espressiva:

These 'estompages' were not only useful as accurate records of Khmer art, but also popular decorative souvenirs brought back to France in great number. The large Khmer 'estompages' impressed him and were to encourage him to experiment extensively with the technique and make it his own. The results, his 'frottages', were reproduced a few months after he returned to Paris, and while the Khmer reproductions were fresh in his mind. (McNab 2004, 91)

Quando Jean Gondolier – questo l'*alter ego* di Max Ernst che circolava sotto falso nome poiché non aveva passaporto e si trovava in Francia come clandestino –,¹⁵⁵ riparte alla volta di Marsiglia, ventuno giorni dopo la partenza di Paul e Gala, ha la valigia piena di disegni, colori e ricordi; forse è proprio ciò che riporta in Francia che riesce a fargli dimenticare Gala e lo fa allontanare dalla coppia che intanto è ritornata a Eubonne. Paul e Gala ritornano in Francia con una nave di lusso che, metafora della loro unione come sottolinea McNab, sarà di lì a poco demolita. La SS Goentoeer approda a Marsiglia il 28 settembre; Paul ritorna in Francia ventisette settimane dopo la sua fuga. Ai suoi sodali surrealisti non dice altro che di aver fatto un *voyage idiot*.¹⁵⁶ Gli amici non sembrano contenti della 'risurrezione' di Paul, anzi, tutti, Breton in testa, sono decisamente contrariati dal fatto che il poeta sia venuto meno al suo proposito e che la sua fuga 'via dal mondo' non sia stata altro che una vacanza. Intanto il poeta, ritornato proprio nel momento più pieno per le attività del gruppo,¹⁵⁷ riesce a non fare alcun accenno al suo viaggio e sulla fuga calerà il profondo silenzio dell'imbarazzo. La SS Affon¹⁵⁸ riporta il 13 settembre il pittore in Francia con i bagagli pieni di quelli che diverranno *frottages* e immagini di mare, di jungla e templi in rovina come nelle sue illustrazioni delle *Histoire Naturelle*. Ancora pochi anni e Gala e Paul Éluard busseranno alla porta

¹⁵³ La vicenda infastidisce e mette a disagio Ernst poiché mentre per i Picasso venduti si raggiungono cifre che superano i 1000 franchi per i suoi quadri non si superano i 180 franchi. Cfr. McNab 2004, 79.

¹⁵⁴ "Ernst would have come across Indochinese 'estompages' there. These large sheets of black-and-white rubbings, made of paper, reproduced Khmer images of plants, fish, animals and people. They were reproduced by applying the paper to the surface of a relief sculpture and patting the raised parts with a black buffer. The result was a life-size reproduction." (McNab 2004, 91).

¹⁵⁵ Ernst riesce a passare la frontiera e a raggiungere Parigi servendosi del passaporto di Eugene Grindel. Max, ancora prima di essere coinvolto nella sua relazione parigina con Paul e Gala, 'scippa', con il consenso della coppia, l'identità al poeta.

¹⁵⁶ "When, on his eventual return to Paris, Eluard was asked about the journey, he dismissed it as a 'voyage idiot', a stupid trip. The Ernst-Eluard Saigon 'rendez-vous' turned into kind of Black-Hole, created deliberately by the travellers themselves, and historians simply accepted the idea that because the protagonists said nothing about the trip, there was nothing to be said." (McNab 2004, 1).

¹⁵⁷ Tra questi impegni, due mesi dopo il suo ritorno in patria, la pubblicazione della rivista *La Révolution Surréaliste* (1924-1929).

¹⁵⁸ Per la strana storia della SS Affon, in precedenza SS Liguria, battente bandiera russa cfr. McNab 2004, 129-130.

di Salvador Dalí. Sarà lui il ‘Salvador’, il ‘Salvatore’, di un movimento intorpidito dallo strapotere del suo *leader* e dalla scarsità di stimoli artistici.

È l’aprile del 1929 e Dalí parte per Parigi. Federico García Lorca è preda di una profonda crisi spirituale. Anche lui vorrebbe *Lâchez tout*, partire senza preavviso; la sua *méta* preferita è l’Italia, è un viaggio che pianifica da tempo, ma ora non è possibile, bisogna seguire gli sviluppi della sua *Mariana Pineda* tra Madrid e Granada, non ha soldi a sufficienza e, cosa altrettanto importante, bisogna dare soddisfazione ai genitori. È Fernando de Los Ríos, come scrive Ian Gibson (2011, 608-634), a suggerire il viaggio ai preoccupati genitori del poeta. Emilio Aladrén, Salvador Dalí, è sconosciuta la causa della crisi del poeta andaluso e forse non si saprà mai esattamente cosa è realmente accaduto. Ciò che è certo è che il 13 giugno Federico parte per Parigi in compagnia di Fernando de Los Ríos e la nipote di lui, Rita Troyano de Los Ríos.¹⁵⁹ I tre trascorrono una notte nella capitale francese dove Dalí e Buñuel avevano appena presentato il loro *Un Chien andalou*. Poi raggiunta Calais s’imbarcano per Dover e da lì vanno a Londra, dove i due soggiornano per due giorni prima d’imbracarsi, con destinazione New York, sulla SS Olympic (imbarcazione gemella del Titanic) della White Star Lines; è il 19 giugno 1929. L’Olympic attracca a Nuova York il 25 giugno; per Federico, pellegrino d’amore, si conclude un viaggio e ne ha inizia un altro: il viaggio a New York. Il poema che prende vita durante il cammino di Federico vive e si nutre del viaggio, anzi, non ha ragione d’essere se non nel viaggio come sottolineano i sottotitoli di alcune liriche che documentano, in maniera più accurata rispetto alle liriche delle ‘*epoche*’ precedenti, gli spostamenti del poeta in terra statunitense. Non va assolutamente trascurato il fatto che il libro doveva, fin da subito nel progetto editoriale di Federico, essere illustrato, accompagnato da inusuali foto e collage fotografici, come l’album, il diario, di viaggio di un turista del ‘900. Nella metropoli statunitense Federico sperimenta il concetto surrealista di *dépaysement*. L’idea che forgia, anima e organizza la poetica stessa del canzoniere. Da Harlem alla fuga a Cuba il poeta passa per Wall Street, Broadway, Coney Island, Battery Place, River Side, Hudson River, Brooklyn, Eden Mills, Newburg; soggiorna nel Vermont per poi ritornare al cuore palpitante della ‘Grande Mela’¹⁶⁰ e levare il suo ‘grido’ dalla torre incompleta del Crysler Building e cantare, tra l’East River e il Bronx, la sua “Ode a Walt Whitman.” Dieci sezioni, dieci ‘luoghi’ visitati, annotati con cura sulla cartina di viaggio di Federico poeta. È lì, tra il cemento e i cristalli di New York che Federico incontra i propri fantasmi e gli spiriti della *negritudine*.¹⁶¹ questo confronto non poteva avvenire in nessun altro luogo se non nella grande, allucinante città statunitense. Federico, come Ernst, torna da New York¹⁶² con le valigie piene di ‘idee’, nel senso etimologico¹⁶³ del termine, immagini, disegni con animali favolosi e panorami metropolitani che non lasciano scampo come le 72 sequenze di uno copione incalzante di un altro viaggio, cinematografico, verso la luna.¹⁶⁴ Dopo sei mesi a New York, tornato a casa, la metropoli sarà un recital. Il viaggio di Federico può dirsi raro nella dimensione orsiana dell’esistenza: quando, cioè, la “Categoria” si trasforma in aneddoto.

¹⁵⁹ La giovane doveva trascorrere un periodo in Inghilterra come professoressa di spagnolo. Cfr. (Gibson 2011, 626).

¹⁶⁰ Nel 1909 Edward S. Martin, nel libro *The Wayfarer in New York*, paragona lo Stato di New York a un melo, con le radici nella valle del Mississippi e il frutto a New York. Negli anni venti il termine fu riproposto dal cronista sportivo John J. Fitzgerald, che aveva sentito definire così l’ippodromo di New York. Riferendosi ancora all’ippodromo, il cronista riportò come per gli scommettitori di corse dei cavalli New York fosse il circuito (“la mela”) più ricco a livello di guadagni.

¹⁶¹ “Adattamento. del fr. *négritude* (der. di *nègre* “negro”), termine coniato, o per lo meno diffuso, dallo scrittore e presidente del Senegal Léopold Sédar Senghor (1906-2001)” [AA. VV 1997, 535]. Il termine fu introdotto nell’uso comune da Jean-Paul Sartre, che nel 1948 nella prefazione alla *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française* (Senghor 1969) cercò di analizzare l’essenza della spiritualità dei neri, in particolare rivelandone i caratteri di originalità e di rivendicazione della propria dignità e del proprio valore in confronto alla civiltà e alla tradizione dei ‘bianchi’; anche la secolare esperienza di dolore vissuta nell’età della tratta è rivendicata, con senso di fierezza, quale proprio originale patrimonio spirituale

¹⁶² Il 4 marzo 1930 Federico parte da New York, in treno, per Tampa e da lì s’imbarca per Cuba sul vapore Cuba. Il 12 giugno 1930 partenza di Lorca da Cuba, arrivo a Cadice il 30 giugno 1930. Cfr. Gibson 2011, 712.

¹⁶³ “Dal gr. *ιδέα*, propr. “aspetto, forma, apparenza, dal tema di *ιδεῖν* ‘vedere’.” (AA. VV. 1997, 753).

¹⁶⁴ Il riferimento è al noto copione cinematografico lorchiano *Viaje a la luna*. (García Lorca 1997e, 267-278)

Nella seconda modernità il *Gran Tour* cambia le sue caratteristiche: con l'evolversi dei mezzi di trasporto si accorciano i tempi del viaggio e il *Gran Tour* diventa 'vacanza'.

Eugenio d'Ors (1981) narra di un viaggio, o meglio la sezione italiana di un Gran Tour, che ha per protagonista la minuta Sijé nelle *Glosse* scritte per *El día Gráfico* negli stessi anni in cui nasce e matura la crisi spirituale di Federico. Il romanzo che nascerà dalla raccolta delle glosse dedicate a Sijé sarà forse il più strano tra quelli che formano il ciclo delle Oceanine.¹⁶⁵ Il viaggio dell'oceanina ha inizio sulla Riviera ligure; il protagonista sente una voce, una parola gridata; è così che prende vita il mito della piccola sirena Sijé. È il saggio Fô, il filosofo della "comunidad amistosa" (Ors 1981, 63) a battezzare la "piccola selvaggia" italiana; il suo nome trae origine da Psiche e come il mito si consumerà quando, sul finire dell'estate, l'innocente indiscrezione della fanciulla spezzerà l'incanto creato e la renderà troppo umana agli occhi del gruppo. Queste le splendide peculiarità dell'immanente dea orsiana:

Sijé (la 'psyché' griega) es decir, Psique o Psiquis es, como ella, hermosa, pero ligera e inconstante, semejante al soplo del céfiro y al vuelo de la mariposa; tan grande es la volubilidad de su carácter. Va de un lado para otro y aparece y desaparece. Es hija de Nereo 'el fluyente', habita con él en las profundidades del mar; pero, sube a la superficie para recrearse y contactar con las gentes, emerge cual sirena, deja oír su voz y se sumerge de nuevo. Ése es su encanto; ése su sentido. (Ors 1981, 6)

Il gruppo dei villeggianti è formato da tre inglesi, un francese, un italiano e, infine, da uno spagnolo, lo stesso scrittore.¹⁶⁶ Ma cos'è in realtà *Sijé*: un romanzo, un monologo filosofico, il diario dello scrittore? Quando era ancora in stato di *Glosse* ciascun episodio faceva parte di un più ampio 'manuale di estetica', in forma di libro, sembra essere un *vademecum* sul piacere. Il *tour* orsiano tocca le cittadine di San Remo, Alassio, Genova, Monza, Milano, Venezia per concludersi tra le nevi di Cortina D'Ampezzo. Un viaggio dove la descrizione di panorami emozionanti e profumati giardini viene intercalata ad imprese della compagnia dialettale di Gilberto Govi, a discussioni sull'arte decorativa di Parigi e a canzonette italiane. Durante il viaggio orsiano si discute di Morris Gest e Max Reinhardt, di Charlie Chaplin, delle bambole Lenci e delle donne dell'aristocrazia veneziana e internazionale; una grande lista di personaggi, veri e inventati, citati, a turno, dai membri del gruppo. È a Cortina che la "criatura ligera, clandestino argomento de unas vacaciones, juguete de mediodías y de culturas [...] la aventura, oasis del misterio dentro de la norma," (Ors 1981, 173-174) paga il suo debito alla curiosità e rompe l'incanto che la legava al gruppo presentandosi infuriata, non attesa e non invitata nella *hall* dell'hotel Savoy di Cortina dove il gruppo di viaggiatori aveva deciso di passare alcuni giorni senza di lei, che stava diventando gelosa e possessiva. L'avventura di Sijé ha termine:

En el hotel Beauvau, de Marsella, el mismo donde Lamartine esperó la partida de aquel navío que había de llevarle al Oriente; el mismo en que Chopin descansó, antes de embarcar con rumbo a Mallorca [...], una carta de Sijé nos aguarda, dirigida a uno para que nos enteremos todos. (Ors 1981, 175)

La sirena invia una cartolina al gruppo nella quale scrive che ha intrapreso la carriera d'attrice cinematografica. Per Ors ogni avventura, ogni viaggio è "raro" nella misura in cui è irripetibile e perché crea energie tali che è impossibile ricreare e definire, poiché come chiede lo stesso Ors nella chiusa di *Sijé*: "¿Qué hay detrás de cada aventura, cuando se desenlaza la aventura?" (Ors 1981, 178)

¹⁶⁵ Il libro uscirà postumo negli anni ottanta del secolo scorso, cfr. Ors 1981.

¹⁶⁶ Fô è il nome attribuito a Juan Jorge Lamiral maestro dell'italiano, abruzzese, Panzini; Octavio de Romeu è l'*alter ego* dello stesso d'Ors, il pittore francese Rambaud-Valady e sua moglie; Agenor.

L'ultimo viaggio è un *road-movie* fuori dal tempo: è *Finisterrae* (Spagna 2010), film scritto e diretto dal regista spagnolo Sergio Caballero,¹⁶⁷ ed ha per protagonisti due fantasmi russi,¹⁶⁸ appena morti e ricoperti da lenzuola bianche. Le due entità (Perelà condivide con i due un corpo fantasmatico) stanchi di vagare nel limbo e sorpresi dal belare di una capra che cerca la madre e dalle risate di bambini che festeggiano un compleanno, decidono di diventare esseri viventi. Stabiliscono di consultare l'Oracolo Garrel¹⁶⁹ il quale gli consiglia di intraprendere un viaggio sulla via di Santiago di Compostela fino a Finisterre, in Galizia. Così uno a cavallo e l'altro – provvisto di banderuola del vento – a piedi o su di una sedia a rotelle, viaggiano tra Barcellona e La Coruña per boschi, strade asfaltate e sorprendenti paesaggi. I due, durante il loro onirico pellegrinaggio vedono animali vivi e imbalsamati, incontrano una soprano tedesca, che definiscono *hippy* e alla quale sparano; gli spettri si smarriscono in un bosco di parole, dove gli alberi hanno orecchie e dove diverse voci pronunciano frasi di vuota quotidianità. Durante il tragitto scoprono un brano di video-arte catalana dei tardi anni '80 contenuto nel cavo di un albero e assistono ad altri strani fenomeni. Proprio in virtù di tali incontri progettano la loro condizione futura. Uno dei due dopo aver fatto amicizia con un gruppo di renne decide di voler incarnarsi in uno di questi animali, mentre l'altro non fa accenno alcuno al suo futuro da essere vivente. Arrivati alla meta, sulla spiaggia di Finisterre, compiendo uno strano e inatteso rituale sacrificale, bruciano il cavallo – che si è trasformato in 'animale di stoffa' – consentendo l'apertura della porta d'accesso alla dimensione dei viventi. Le due entità l'attraversano e svaniscono. Il lungometraggio termina con le immagini di un principe che bacia una rana liberando una bella principessa dal sortilegio e con una maestosa renna che passeggia per le stanze di un sontuoso palazzo: le nuove identità dei due fantasmi? Un viaggio ben strambo quello del cineasta spagnolo che nasce come *teaser*¹⁷⁰ per promuovere Sónar, il Festival, e che si converte in inusuale favola cinematografica di successo. Oltre ai tributi cinematografici immediati: Buñuel, Garrel, Tarkowsky, Jodorowsky e Woody Allen, l'opera accoglie richiami letterari che vanno dall'epica omerica al Surrealismo passando per la picaresca e Cervantes. Un'ultima segnalazione: la somiglianza tra le due figure e quelle della copertina dell'album di Nico *Desertshore* (il titolo dell'album richiama i panorami del lungometraggio) dove è contenuta l'inquietante *Janitor of lunacy* che forma parte della colonna sonora della rara pellicola, un brano musicale che enfatizza la lugubre e inconsueta atmosfera dell'opera.

¹⁶⁷ Codirettore del Sónar il "Festival Internacional de Música Avanzada y Arte Multimedia" che si tiene tra Barcelona e La Coruña.

¹⁶⁸ I due fantasmi sono interpretati da Pau Nubiola e Santí Serra, mentre le loro voci sono di Pavel Lukyanov e Yuri Mykhaylychenko.

¹⁶⁹ Dietro il nome dell'oracolo potrebbe nascondersi la figura del regista francese Philippe Garrel, sentimentalmente legato alla cantante Nico – Christa Päffgen, attrice cantante e modella tedesca – attrice e musa ispiratrice di Philippe Garrel.

¹⁷⁰ I *teaser* sono *trailer* cinematografici di brevissima durata che mostrano una sola sequenza di grande effetto che crea grande richiamo nello spettatore.

Grafica

Per questa approssimazione ho scelto lo stesso titolo di un libro che antologizza la produzione plastica di Ernesto Sábato (1995). Il volume, non a caso bilingue, spagnolo e inglese, apre uno squarcio interpretativo sull'altro Sábato, quello forse meno conosciuto ma non per questo meno interessante: il Sábato pittore.

Non è mia intenzione investigare idee e motivi sottesi alla produzione plastica dell'artista argentino, andrei contro i principi artistici del maestro che, è cosa nota, nutriva poca o nessuna fiducia nei confronti dei critici.¹⁷¹ Quanto miro a ottenere è comprendere il funzionamento dello 'sguardo artistico', del punto di vista assunto dall'uomo e dell'artista Sábato, capire 'il come' di quell'attenta *mirada* da forestiero, di quello sguardo che saliva dal profondo della sua anima, attraversando l'oceano, il tempo cronologico e che finiva per divenire parola, forma.

La pittura, amore-ossessione¹⁷², salva Sábato, lo restituisce alla creazione artistica, una creazione che non è del pittore *desocupado* e questo è lo stesso Sábato a sottolinearlo in più d'una occasione:

Mi vista fue empeorando y en 1979 los médicos me prohibieron la lectura y la escritura, escritura que con muchas dificultades hago a máquina, con memoria digital. Desde ese momento tuve una enorme alegría porque no podía hacer otra cosa que la pintura, el tamaño me lo permitía. Y así estoy terminando mi vida, volviendo a mi pasión de la infancia. (Sábato 1995, 10)

L'opera letteraria e plastica di Sábato rappresentano un *continuum* creativo dove l'idea, intesa in senso strettamente etimologico di 'visione', diviene l'immagine prima, quella che dà avvio al flusso creativo. Il segno plastico, in questa prospettiva, accompagna in maniera determinante quello grafico, quasi divenendone un'appendice insostituibile.

Al di sopra di tutto la realtà. Le tele di Sábato, così come le sue opere narrative sono *empapadas* di realtà, la quotidianità è evidente, quasi palpabile, eppure, quando l'opera è completa ed è diventata autonoma – un interlocutore artistico – ci si accorge che il dato reale si è trasformato in un che di indefinito, di incomprensibile: la realtà perde i suoi riferimenti principali, le cose e le persone si trasformano, strano a dirsi, per eccesso, per ridondanza del senso di realtà, come dichiara – in maniera programmatica – lo stesso Sábato in un paragrafo (dedicato a “Una de las paradojas de la ficción”) del citato *El escritor y sus fantasmas*:

Es característico de una buena novela que nos arrastre a su mundo, que nos sumerjamos en él, que nos aislemos hasta el punto de olvidar la realidad. ¡Y sin embargo es una revelación sobre esa misma realidad que nos rodea! (Sábato 1983, 175)

Quanto Sábato dichiara si traduce, di volta in volta letterariamente e plasticamente, in situazioni reali che sconfinano nell'irreale. Qui il dato reale: il comportamento dei protagonisti, il luogo e le circostanze dell'incontro sembrano essere connotati dalla 'quasi consuetudine' degli atteggiamenti, delle parole, e invece, a una lettura più approfondita, non risulta nessun dettaglio proprio, nessun indizio concreto, e questo avviene anche quando i luoghi, le strade o le piazze sono quelle reali, quelle di Buenos Aires. La peculiarità delle circostanze determinano la ridefinizione del dato reale,

¹⁷¹ Molti gli esempi di 'poca simpatía' nei confronti dei critici, come questo contenuto nelle prime pagine de *El escritor y sus fantasmas* (Sábato 1983): “¿Para quién escribo este libro? [...]; también para nuestros lectores, que muy a menudo nos escriben o nos detienen en la calle a propósito de nuestros libros, ansiosos por ahondar en nuestra concepción general de la literatura y de la existencia; y, en fin, para ese tipo de crítico que nos explica cómo y para qué debemos escribir.” (Sábato 1983, p.8). Rinvio inoltre alla lettura, sempre nella stessa opera alla sezione “Críticas a los críticos,” (Sábato 1983, 169-170).

¹⁷² In tal modo Miguel Rubio nel suo intervento “Ernesto Sábato y la luz” (Sábato 1995, 17-25) definisce l'interesse per la pittura da parte di Sábato: “Cualquier lector apasionado por el autor de *Sobre héroes y tumbas* habrá rastreado este interés especial suyo por el arte en general y por la pintura en particular. Muchas veces se tiene la impresión de que es mucho más que interés lo que Sábato siente: es obsesión.” (Sábato 1995, 17).

un esempio per tutti può essere quello delle condizioni legate al colore, come per l'*incipit* di *Sobre héroes y tumbas*: (Sábato 1973)

Un sábado de mayo de 1953, dos años antes de los acontecimientos de Barracas, un muchacho alto y encorvado caminaba por uno de los senderos del parque Lezama. Se sentó en un banco, cerca de la estatua de Ceres, y permaneció sin hacer nada, abandonado a sus pensamientos. [...]. Melancólicamente lo imaginaba en aquel viejo parque, con la luz crepuscular demorándose sobre las modestas estatuas, sobre los pensativos leones de bronce, sobre los senderos cubiertos de hojas blandamente muertas. A esa hora en que comienzan a oírse los pequeños murmullos, en que los grandes ruidos se van retirando, como se apagan las conversaciones demasiado fuertes en la habitación de un moribundo; [...]. Un misterioso acontecimiento se produce en esos momentos: anochece. Y todo es diferente: los árboles, los bancos, los jubilados que encienden alguna fogata con hojas secas, la sirena de un barco en la Dársena Sur, el distante eco de la ciudad. Esa hora en que todo entra en una existencia más profunda y enigmática. Y también más temible, para los seres solitarios que a esa hora permanecen callados y pensativos en los bancos de las plazas y parques de Buenos Aires. (Sábato 1973, 6)

Questa stessa atmosfera fintamente reale si individua anche durante il secondo, cercato, incontro tra Castel e María (Sábato 1982):

Una tarde, por fin, la vi por la calle. Caminaba por la otra vereda, en forma resuelta, como quien tiene que llegar a un lugar definido a una hora definida. (Sábato 1982, 66)

Sábato applica tale trattamento 'decontestualizzante' anche alle sue tele, pittore, com'è, attento e sensibile ai dettagli, tanto da utilizzare modelli vicinissimi all'originale, modelli, forse fotografici, che subiscono trasfigurazioni figurative e cromatiche decisive. Sembra che lo scrittore e pittore argentino utilizzi i colori per sovrapposizione, colori che sembrano uscire dal buio, emergere da un 'tunnel' (spirituale, naturale) per rappresentare caratteristiche che gli sono proprie. Sábato definisce un sistema cromatico che vive di vita propria e che fornisce informazioni aggiuntive al 'testo'. Le figure di Sábato sembra emergano anch'esse dal buio, dall'assenza di colore, per comunicare qualcosa di importante allo spettatore, allo stesso modo della *ventanita* del quadro del pittore Juan Pablo Castel alla quale 'si affaccia' María Iribarne Hunter dando così inizio alla nota storia di *Eros e Thanatos*:¹⁷³

Pero arriba, a la izquierda, a través de una ventanita, se veía una escena pequeña y remota: una playa solitaria y una mujer que miraba el mar. Era una mujer que miraba como esperando algo, quizá algún llamado apagado y distante. La escena sugería, en mi opinión, un soledad ansiosa y absoluta. Nadie se fijó en esta escena: [...]. Con excepción de una sola persona, nadie pareció comprender que esa escena constituía algo esencial. (Sábato 1982, 65)

Il progetto creativo, in particolare quello plastico, di Sábato mira all'essenza del messaggio, la figura è raffigurata nella sua scarna natura. Nella maggior parte delle tele di Sábato si assiste a una metamorfosi involutiva, dove le figure divengono colore puro, un colore che viene dal profondo e che effonde la 'sensazione' della figura. Quando Sábato stesso antologizza la sua pittura¹⁷⁴ lo fa scegliendo quadri che evidenziano quanto il colore, la figura e il numero possano – organizzati nello stesso paranoico ordine – rappresentare un dato essenziale nella lettura e nell'interpretazione dell'opera artistica. Credo, alla luce dell'osservazione effettuata sui ritratti fotografici (immagini 4, 5, 6) degli artisti ritratti da Sábato, che il pittore Sábato utilizzi un 'testimone' fotografico, dato di inequivocabile veridicità, come dato di partenza per la composizione dell'opera, salvo poi agire liberamente sulla realtà. Così, sia nella serie degli *Alchimisti*¹⁷⁵ che nella *Visión final de Virginia*

¹⁷³ Cfr. Sábato 1982.

¹⁷⁴ Cfr Sábato 1995.

¹⁷⁵ Cfr. Sábato 1995, 55, 69, 75. Si veda, inoltre, come esempio di quanto affermo: *Alquimista III* (Sábato 1995, 75) qui riprodotto, immagine 1.

Woolf¹⁷⁶ la figura è a destra dello spettatore mentre gli oggetti (la storta alchemica nel caso dell'alchimista, la teiera nel quadro di Virginia Woolf) sono a sinistra, in primo o secondo piano, ma divengono il segnale di un'angosciante quotidianità. I volti e gli oggetti raffigurati da Sábato richiamano lo stesso dramma, la stessa affannosa ricerca: gli alambicchi brillano in maniera inquietante della stessa luce che illumina il viso, lo sguardo provato, dell'alchimista impegnato nella creazione o ricreazione.¹⁷⁷ In *Alquimista III* (immagine 1) i colori richiamano quelli di sostanze alchemiche, tutta l'opera sembra essere un tributo alla ricerca dove anche l'artefice diviene, a sua insaputa, parte dell'inconoscibile *Opus* alchemica.¹⁷⁸ Anche nella *Visión* di Virginia Woolf il dettaglio riprodotto rimanda lo spettatore, il consapevole spettatore della tragedia che è all'origine dell'opera, a quello che potrebbe essere l'ultimo istante di vita della scrittrice britannica. Tutta la tela esprime la gravosa quotidianità della ricerca, della creazione, quel fantasma che opprime l'artista.

La pittura di Sábato si trasforma in manifesto programmatico, visivo, della sua opera artistica. La scelta dei soggetti operata non è per nulla casuale, l'artista sceglie come tema dei suoi quadri personaggi come Dostoevskij, Kafka e Woolf, scrittori nei confronti dei quali nutre grande empatia letteraria e ai quali dedica un tributo plastico e letterario di dichiarata volontà programmatica.¹⁷⁹

La pittura di Sábato colpisce, altresì, per la sua attenta organizzazione spaziale; alcune delle sue opere, infatti, sembrano suddivise in due sezioni fondamentali, con una figura in primo piano, una figura chiave e *sprecher*,¹⁸⁰ l'intermediario che introduce il lettore all'evento che si celebra nell'opera d'arte. Dietro questo personaggio si colloca un minuto scenario che colpisce per la sua *unheimlich*,¹⁸¹ perturbante, semplicità. Nella composizione del *recit* dei quadri di Sábato si assiste così a una composizione di *Ergon* e *Parergon*, composta e integrata da figura principale e sfondo, che danno informazioni distinte e complementari. Di questo metodo si è occupato, con un'analisi lungimirante e acuta, Claudio Guillén in un suo noto volume (Guillén 1985, 99-176) ed è lo stesso Guillén che avverte:

Nos hallamos ante un indudable cruce del itinerario de la literatura con el de la pintura, o si se prefiere, con la subordinación de ambos a lo que ciertos teóricos de la estética de fines del siglo pasado, maestros de Heinrich Wölfflin, llamaban la historia de la visión. (Guillén 1985, 99)

Nelle opere plastiche di Sábato si assiste a un puntuale incontro tra i linguaggi, incontro dove le figure e gli oggetti ritratti contengono e condividono informazioni utilissime con lo spettatore per accedere, scoprire, una nuova e, il più delle volte terribile, dimensione. Non solo le circostanze del colore esprimono, quindi, inganno o disinganno. Anche gli oggetti, 'muti', resi allegoricamente desueti¹⁸² nonostante la loro quotidiana funzionalità, testimoniano, di volta in volta, potenza o impotenza, possibilità o impossibilità, così come si può scoprire in tele quali *Alquimista III* (immagine 1) e *Visión final de Virginia Woolf* (immagine 2).

¹⁷⁶ Cfr. Sábato 1995, *Pintura*, 47. Qui riprodotto immagine 2.

¹⁷⁷ Il riferimento è al motto degli alchimisti: *Solve et coagula*.

¹⁷⁸ I colori cui mi riferisco sono il rosso mercuriale che in alchimia rappresenta la trasformazione o i requisiti fondamentali affinché si possa verificare la Rubedo, il passaggio alla materia superiore; il giallo che è, chiaramente, il colore dell'oro, mentre il verde è il colore del rame. Il nero, il colore del volto dell'alchimista, è il colore della Nigredo, lo stato da cui tutti gli elementi partono, la morte della materia che è fine e principio del 'Tutto'. Per questo tema rimando a Carl Gustav Jung (1969b), *Mysterium coniunctionis* e a Carl Gustav Jung (1969a).

¹⁷⁹ Mi riferisco al suo, citato, diario-*vademecum* ne *El escritor y sus fantasmas*.

¹⁸⁰ Per la figura dello *sprecher* in pittura rimando al libro di Achille Bonito Oliva, *L'ideologia del traditore* (Bonito Oliva 1979).

¹⁸¹ Il riferimento è all'analisi di Freud (1990) contenuta nel suo noto *Il perturbante* a cui rinvio.

¹⁸² Aggettivo che rinvia al notissimo libro di Francesco Orlando (1994) *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura* dove egli scrive, "Un io di personaggio può a sua volta proiettare negli oggetti, se non se stesso come l'io poetico, un senso: che ne faccia simboli soggettivi, che vi sintetizzi il mondo in soggettiva allegoria." (Orlando 1994, 359).

In questo spazio artistico frazionato verticalmente il segnale connotante – segnale tanto vicino al *senhal*, all’indizio trovadorico – è ripreso nel *parergon*, la dimensione che appartiene e definisce ulteriormente il personaggio. Infatti, i tre¹⁸³ capi stesi ad asciugare alle spalle di Dostoevskij (immagine 3) si caricano dell’enigma contenuto nella tela, mentre lo scrittore russo ritratto ha le stesse caratteristiche dei personaggi letterari sabatiani. Il volto accigliato dell’autore delle cupe *Memorie del sottosuolo*,¹⁸⁴ opera a cui Sábato fa non pochi riferimenti, non tradisce nulla.

La volontà di segnare il *parergon* come *locus secretus* dove l’artista incontra il proprio referente e dove si custodisce intatto il messaggio dell’artista non è solo sottolineata nel primo incontro tra i protagonisti de *El túnel*, (Sábato 1982, 65) è anche messo ben evidenza nel diario critico dell’artista argentino:

Esas misteriosas grutas que suelen verse detrás de las figuras de Leonardo, esas azulinas y enigmáticas dolomitas detrás de sus ambiguos rostros ¿qué son sino la expresión indirecta del espíritu del propio Leonardo? [...]. Y es en este sentido que debe interpretarse el notorio aforisma de Leonardo, cuando dice que la pintura es cosa mental, pues para él mental quería decir no algo meramente intelectual sino algo subjetivo, algo propio del artista y no del paisaje que pinta; el arte era para él ‘un idealismo de la materia’. (Sábato 1983: 57)

L’artista, il pittore in possesso della *technê*, e il primo attore della *fictio* assumono lo stesso punto di vista, di osservazione, situato “in alto;” un funzionale *aside* narrativo che nel caso del personaggio Castel è facilmente rintracciabile, visto che reca nel cognome tracce d’antichi arrocchi che nel contesto della *fictio* segnano il ‘mettersi al sicuro’ in se stesso. Il castello, la roccaforte rappresenta per l’alto ciò che il tunnel è per il basso.

Sia nel primo che nel secondo periodo plastico sabatiano, quello che è lo stesso artista a battezzare *sobrenaturalista*, sono gli sguardi ciò che sembra imporsi; lo sguardo del soggetto-oggetto, uno sguardo allucinato, perso nel colore, cercando – il caso è più evidente nelle forme appartenenti al periodo *sobrenaturalista* (immagine 7) – di trarre fuori le figure, le forme da un indefinito *chaos* cromatico che tende al buio. L’oggetto, l’oggetto artistico, l’oggetto ritratto, non è solo espressione della *technê* pittorica, ma diviene il *medium* attraverso il quale artista e spettatore si incontrano, il segnale dell’*unheimlich*, del perturbante; a questo proposito lo stesso Sábato annota: “El tú (contemplador) alcanza al Yo (artista) a través del objeto artístico no en el objeto artístico.” (Sábato 1983: 106-107) Già in precedenza – ancora a proposito degli oggetti, in particolar modo di quelli plasticamente rappresentati – Sábato aveva fatto notare che:

Porque en realidad esos objetos pintados no son los universos de aquel universo indiferente sino objetos creados por ese ser solitario y desesperado, ansioso de comunicarse, que hace con los objetos lo mismo que el alma realiza con el cuerpo: impregnándolo de sus anhelos y sentimientos, manifestándose a través de las arrugas, del brillo de sus ojos, de las sonrisas y comisuras de los labios; como mi espíritu que trata de manifestarse (desesperadamente) con el cuerpo ajeno, y a veces groseramente ajeno, de una medium. (Sábato 1983: 96)

¹⁸³ Il numero tre è ricorrente nella *cabala* plastica sabatiana come si può notare, ad esempio, nella natura morta *Jarrón blanco con fruta* (immagine 10).

¹⁸⁴ Come è noto il libro fa da spartiacque nella carriera dello scrittore russo. Sábato cita l’opera poiché credo vi siano non pochi punti di contatto non solo con la scrittura di Sábato ma soprattutto con la pittura dell’artista argentino proprio per quanto Alberto Moravia scrive nella sua introduzione all’opera: “Certo l’uomo che, nei *Ricordi dal sottosuolo* dice ‘io’ è ‘cattivo e invidioso’; ma il se stesso di cui Dostoevskij si serve per scrivere il racconto è qualche cosa di molto più vasto e più profondo. In maniera paradossale, si potrebbe affermare che appunto perché Dostoevskij nei *Ricordi* ha il coraggio di parlare di se stesso, proprio per questo, egli attinge a una zona profonda nella quale così se stesso come gli altri non esistono più, annullati da qualche cosa di non individuale e non sociale, ossia da ciò che Dostoevskij chiama il ‘sottosuolo.’” (Moravia 1975, 5).

L'artista, nella migliore tradizione plastico-letteraria europea,¹⁸⁵ di marcato segno Surrealista, indaga la realtà, anzi quella *sobrenaturalidad* tanto simile, nel modo di osservazione e creazione, alla *sobre-realidad* di marca franco-iberica, che nasce proprio da un'attenta osservazione, anche della natura, intesa, a mio personale modo di vedere, come una *naturaleza* dalle risonanze neogarcilasiane. La natura, delle cose o degli esseri umani, rappresenta la parte conoscibile da cui partire, poi il momento successivo è quello del dubbio. Il secondo momento che contraddistingue la figura è quello del vago e dell'indefinito, un dubbio graficamente definito ancorché solo suggerito, come nelle tele *No sé qué es* (immagine 7) e *¿Por qué gritará?* (immagine 8) per fare qualche esempio.

I fantasmi, il fantasma di Sábato non è solo l'altro, ma è anche l'artista altro da sé; lo scrittore usa il pennello come un bisturi (il riferimento è alla tecnica daliniana di analizzare la realtà)¹⁸⁶ per visualizzare i suoi fantasmi in una sorta di *ensimismación* visiva. La pittura di Sábato nasce da un antico, forzato, esilio dell'uomo, dell'italiano emigrato in un mondo altro, ma diviene poi 'esistenza', esistere dell'uomo nuovo, dell'argentino, nel senso in cui le due parole – esilio ed esistenza – rappresentano una sorta d'itinerario di conoscenza della vita e dell'altro attraverso l'apertura del sé contenuta nella particella *ex*,¹⁸⁷ appunto.

Il confronto tra l'opera letteraria e quella plastica di Sábato dà come risultato un dato molto interessante: un modo di produrre in termini pittorici¹⁸⁸ che è l'effetto di un processo che fa sicuramente riferimento a una maniera legata alla settima arte e che, ipotizzo, potrebbe strettamente appartenere al 'sentire' dell'artista americano. Il Nuovo Mondo, con i suoi colori e il suo modo di vivere, agisce sull'arte a tal punto da modificarne il punto di vista da trattarla in maniera che prima di essere pensata è vista. Mi spiego: Sábato, gli scrittori americani,¹⁸⁹ dalla *Pop Art* in avanti, fanno propri le lezioni delle avanguardie in generale ma dell'espressionismo (per il colore) e del surrealismo (per la lettura della realtà) in particolare; da ciò scaturisce, quasi automaticamente, un metodo creativo dove il 'dato visivo' raccoglie gli altri sensi, li organizza e li presenta al destinatario dell'opera d'arte.

¹⁸⁵ In più di un'occasione, Sábato ha dedicato attenzione al complesso e delicato dibattito tra europeismo e americanismo nell'arte americana ed argentina. A questo proposito rinvio il lettore al diario dell'artista argentino che ha l'esplicito titolo *El escritor y sus fantasmas* (Sábato 2004), tribuna dove l'artista discute di tali *transvases* e ibridazioni culturali.

¹⁸⁶ Sebbene lo stesso Sábato affermi di non aver mai stimato l'opera di Salvador Dalí è innegabile che il pittore-scrittore catalano abbia influito, e non poco, sulla 'maniera' surrealista, soprattutto quella che inizia nel '29, all'insegna di Gala e che rivitalizza l'alquanto spento movimento parigino. In una sua attenta analisi del Surrealismo l'artista argentino scrive: "De la búsqueda de una autenticidad salvaje se desembocó en un nuevo academismo, cuyo paradigma lo constituyó Salvador Dalí: farseante que, después de todo, fue producido por el surrealismo y que, de alguna manera, mostró de modo ejemplar sus peores atributos. Y si no es lícito juzgar el movimiento, como muchos lo hacen, exclusivamente por productos como Dalí, tampoco es lícita la pretensión de ciertos surrealistas que piden se juzgue el movimiento con exclusión de este payaso. Ya que no es por azar que un hombre como Dalí haya surgido en el surrealismo, y al fin y al cabo gozó de la bendición de su pontífice como atributos que eran ni más ni menos que los actuales." (Sábato 1995, 120-121).

¹⁸⁷ Per il tema rimando al saggio di Jean-Luc Nancy (1996, 34-39), "La existencia exiliada."

¹⁸⁸ "Como es un hombre profundo, que entiende las pasiones en su aspecto totalizador, dejó en segundo término la pintura. Pero en una entrevista que le hice hace cuatro años para TVE, me decía que siempre había pensado en términos pictóricos, que había tenido muchos amigos pintores, a los que solía interrogar sobre la técnica y la conformación de los espacios del cuadro." (Sábato 1995, 17).

¹⁸⁹ A mio parere gli autori americani – da Nord a Sud del continente – hanno ampiamente metabolizzato – complice la geografia naturale e una certa propensione verso la modernità – la lezione avanguardista della parola-immagine trasponendola in sequenza plastica-cinematografica. Penso al riscoperto John Fante (*Piena di vita* [USA 1956], *Aspetta Primavera*, *Bandini* [Italia-Francia-Belgio 1989], *With or without you-Con te o senza di te* [Gran Bretagna 1999], *Chiedilo alla Polvere* [USA, 2005]) e al notissimo, discusso, Charles Bukowskj (*Barfly* [USA 1987], *Storie di ordinaria follia* [Italia-Francia 1981]) per finire con Gabriel García Márquez (*Cronaca di una morte annunciata*, [Italia-Francia 1987] e *Nessuno scrive al colonnello* [Messico-Spagna 1999]) come esempi emblematici di creazione artistica dove il dato visivo sembra essere essenziale punto di partenza nella creazione del *testo*; scrittori che sentono il cinema e che, è il caso specifico di Fante, vivono con il cinema.

Potrebbe non essere un caso, quindi, la facilità con la quale il testo letterario – in particolar modo quello di un autore emigrante di seconda generazione – può essere trasposto in sequenza d'immagini, in testo filmico, unione di molteplici quadri-fotogramma. La letteratura che viene dal nuovo modo di osservazione è, pertanto, funzionale alla pittura, al cinema e alla fotografia. È utile, come esempio di quanto si va affermando, citare l'esperimento di trasposizione fotografica di brani descrittivi tratti dalle opere di Sábato operato da Lorena Pozueta durante il convegno da cui questo contributo critico nasce.¹⁹⁰ Ma è altresì importante rilevare che Sábato mette in guardia gli scrittori dall'utilizzare la tecnica cinematografica in letteratura:

En estos últimos tiempos, escritores seducidos por la técnica cinematográfica, quieren trasladarla al libro. Algunos, porque al escribir ya están pensando en las ventajas (bastardas) de una filmación, en cuyo caso nada tienen que hacer en este pequeño análisis; pero otros, y esto sí que interesa acá, porque suponen que el cine es el arte de nuestro tiempo y su técnica, por lo tanto, la técnica narrativa que de una manera o de otra debe prevalecer. (Sábato 1983, 36)

Quando parlo di sguardo cinematografico nelle opere di Sábato penso a uno sguardo analitico, a un che di perizia applicata, una pratica di cui si serve lo scrittore, che dalla settima arte prende il gusto per il dettaglio nelle inquadrature, l'alternarsi dei campi, delle dissolvenze e delle sovrapposizioni. Del resto è ovviamente incongruo riflettere sul cinema senza il ricorso al suo antecedente artistico: la pittura. Non si deve, quindi, intendere l'uso dello sguardo cinematografico come puro metodo speculativo, 'strumento' facile per comporre e riprodurre testi, altrimenti, come avverte Sábato:

Con este criterio singular, el hombre tendrá que resignarse a que no se produzcan obras como las de Proust, Virginia Woolf o Faulkner, todas esencialmente literarias, irreductibles a cualquier otro medio de expresión que no se el novelístico, como lo prueban los siempre fallidos intentos de llevarlos al cine. (Sábato 1983, 36)

Più avanti nel libro, Sábato ritorna sull'argomento, in maniera ancora più esplicitiva:

Ya Lessing advirtió que, a diferencia de las artes plásticas, que son esencialmente espaciales, la novela es esencialmente temporal. [...]. De ahí el absurdo de intentar una literatura según los cánones del cine; puesto que el cine, aun cuando participa de atributos del arte narrativo tiene, en grado decisivo, peculiaridades de las artes plásticas. En un cuadro vemos de golpe y simultáneamente toda su realidad, la vivencia estética es integral e instantánea, podemos sentir el todo estructuralmente, antes de sentir sus partes o de reflexionar sobre ellas. En la narración es al revés. (Sábato 1983, 59)

Cinema letteratura, e pittura, condividono, sebbene con peculiarità proprie, il modo scrupoloso di osservare e di organizzare la realtà. Sábato non sottovaluta le differenze, anzi avverte di un atteggiamento diffuso, un'esagerata attenzione per il 'modo' del cinema che potrebbe risultare dannosa per la narrativa. Tali 'avvertimenti ai narratori' a non organizzare la scrittura in modo da elaborare copioni cinematografici vanno di pari passo a quelli nei confronti del *Nouveau Roman*. In poche parole è impossibile isolare le arti e non è possibile ibridarle fino a confonderle, poiché una prenderà, sicuramente, il sopravvento sull'altra. Tutto ciò Sábato lo afferma a difesa dei sacrosanti diritti della narrazione, della creazione artistica, in particolare quando considera l'opera di Robbe-Grillet,¹⁹¹ a impedire che venga prevaricata la possibilità di ciascuno scrittore di "manifestar la particularísima manera de sentir el mundo:"

Hay para este escritor dos maneras de construir una narración. En la primera, en esa turbia protohistoria que precedió a su revelación, el escritor pretende descender al alma de sus personajes

¹⁹⁰ Mi riferisco alla mostra fotografica curata da Néstor Aníbal Mayo dal titolo *Immagini e parole delle opere di Ernesto Sábato*.

¹⁹¹ Cfr. Sábato 1983, 37-49.

mediante el análisis psicológico, descomponiendo la conciencia como un químico una sustancia desconocida. En la segunda, consciente de que esa tentativa es falaz, se limita a dar una visión externa de los seres de ficción, registrando objetivamente, a la manera de una cámara filmadora, la superficie de sus rostros, sus voces y sus gestos, sus silencios y distancias, los objetos que utilizan o que los rodean.¹⁹² (Sábato 1983, 37)

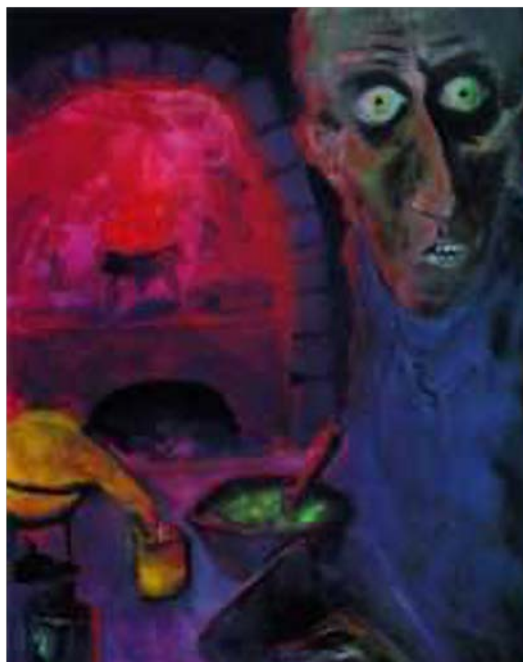
Anche per l'organizzazione della materia artistica di Ernesto Sábato vale quanto appena citato, l'unione dei due momenti compositivi di 'compenetrazione' e 'interpretazione'. La pittura dello scrittore sembra essere composta da una sintesi accurata di profondità e apparenza, spazialità e temporalità, anima e corpo che nei quadri dell'artista argentino resta congelata nell'attimo in cui è appena accaduta (*Olvidó cerrar la puerta con llave*, immagine 12) o sta per accadere (*Ave se dispone a atacar*, immagine 13). Una 'annotazione' che prende molto dall'automatismo surrealista e dall'affidabile oggettività del documentarismo;¹⁹³ così in *Así me salió* (immagine 14), *No sé que es* (immagine 7)¹⁹⁴ e tante altre opere che appartengono al suo secondo periodo plastico che, immediatamente, fanno pensare a un ripiegamento verso l'astrattismo, ma che contengono *in fieri* la figura, una figura che è riferimento costante e testimone più che attendibile di quanto avviene sul versante della *ficção*.

¹⁹² Ivi, p. 37.

¹⁹³ Anche in questo caso vale citare i sei scritti programmatico-divulgativi della serie "Documentario Parigi 1929" (Dalí 1980a, 141-160) che un giovanissimo Salvador Dalí dedica all'oggettività del documentarismo cinematografico trasposto in letteratura e pittura.

¹⁹⁴ In questo caso i titoli delle opere sembra siano orientati verso un atteggiamento di 'falsa sincerità' dell'artista.

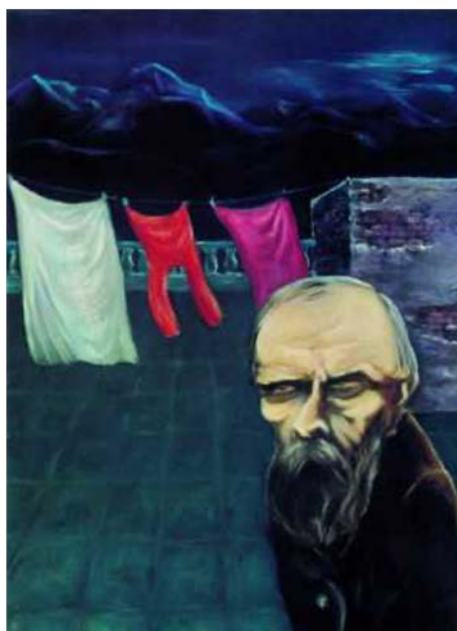
Immagini:



1 Ernesto Sábato. *Alquimista III*.



2 Ernesto Sábato. *Visión final de Virginia Woolf*.



3 Ernesto Sábato. *Dostoievski*.



Virginia Woolf



Franz Kafka

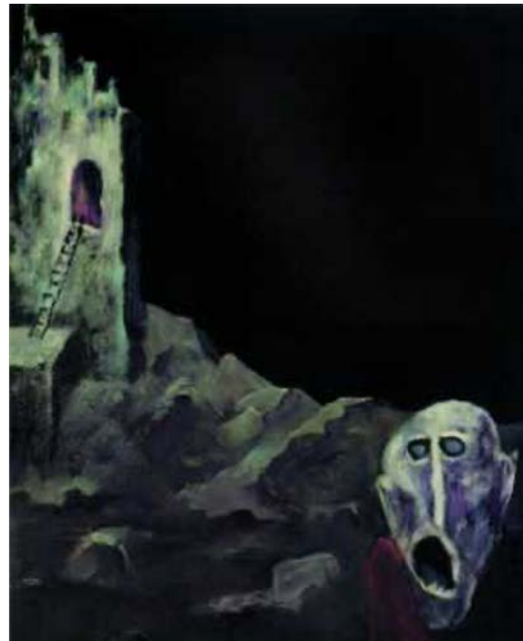


Fëdor Dostoevskij

4, 5, 6 Testimoni fotografici di artisti ritratti da Ernesto Sábato



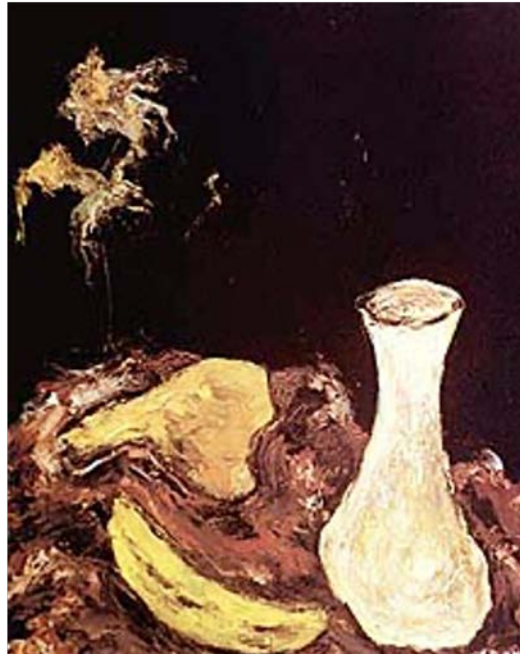
7 Ernesto Sábato. *No sé qué es.*



8 Ernesto Sábato. *¿Por qué gritará?*



9 Ernesto Sábato. *Autorretrato alrededor de los 50 años.*



10 Ernesto Sábato. *Jarrón blanco con fruta.*



11 Ernesto Sábato. *El señor K. .*



12 Ernesto Sábato. *Olvidó cerrar la puerta con llave.*



13 Ernesto Sábato. *Ave se dispone a atacar.*



14 Ernesto Sábato. *Así me salió.*

La *poiesi* (post)moderna, fratture, scarti e ricomposizioni, *technopaegnia*, *calligramma*, *holopoema*

Si può parlare di continuità della poesia visuale o, invece, il suo progredire è solo un insieme di cesure e “scarti,” tagli formali e temporali? Quanto la Τεχνοπαίγνιον, *la technopaegnia*, i *carmina figurata*, sono frutto della stessa rivoluzione copernicana del Segno che arriva fino alla tridimensionale *holopoesia* passando per il calligramma di Apollinaire e il “poema objeto” brossiano?

Queste le domande alle quali si tenta di rispondere in questo breve contributo nel quale si prova, anche, ad approfondire la conoscenza e l’impatto che il linguaggio lirico-visuale, figurato, ha avuto e ha in questa postmodernità, a mio avviso, fintamente *globish*. Parlare di poesia visuale vuol dire avere presente che i suoi esordi, almeno quelli noti, sono attribuibili ai poeti greci del periodo ellenistico e che furono squisitamente religioso-sacrali, come del resto ricorda Miguel d’Ors: (1977, 145-162)

Segùn U. von Wilamowitz-Moellendorf y H. Rosenfeld, que recoge la idea, esta modalidad poética tiene una raíz religiosa, pues procede de ofrendas y exvotos sobre los que se inscribían el nombre del donante y la ocasión de la donación en líneas – o versos ya – que por necesidad, se adaptaban a la forma del objeto ofrecido.¹⁹⁵ (Ors 1977, 19)

L’oggetto donato, sul quale il poema veniva scritto, era un manufatto con qualità esoteriche legato al dio, che veniva, in questo modo, caricato con energia positiva: “Evidentemente, el poema hacha y el poema huevo¹⁹⁶ de Simmias fueron compuestos para ser escrito sobre esos dos objetos, que para la lectura de los versos debían hacerse girar en la mano.”¹⁹⁷ (Ors 1977, 19)

Più tardi la *poiesi* artistica farà sì che l’oggetto offerto al dio diventi un unicum con la preghiera che l’accompagna, anzi, sarà la stessa supplica a farsi “prodotto.” Purtroppo non è possibile valutare quanto tale tipo di “arte poetica” abbia rappresentato una forma di rottura/innovazione rispetto alla consuetudine legata agli ex voto e perché tale uso artistico non si consolidi e, invece, s’interrompa. Ciò che è certo è che il mutamento identitario della *technopaegnia*, del poema figurato ellenico, si può trovare nel passaggio della “tecnica” alla poesia latina e nel successivo passaggio della forma artistica all’Età Media. È qui, nella pre-modernità — sulla soglia d’ingresso alla prima modernità — che la forma poetica visuale, recuperata, subisce una forte e decisiva contaminazione,¹⁹⁸ una contaminazione che sembra proiettare la *poiesi* figurativa direttamente nella post-modernità, poiché:

Un manuscrito carolingio del siglo X con los “Phaenomena” del griego Aratos (siglo III a. C.) en traducción latina de Cicerón (106-43 a. C.) completada por Huges Grotius y decorada por Julius Hyginus con 25 bellísimos “caligramas” policromados que representan símbolos de constelaciones. (Hay que señalar, no obstante, que no se trata de ejemplares puros del género, puesto que contienen elementos pictóricos). (Ors, 1977, 22)

¹⁹⁵ Per il calligramma e le sue relazioni con l’avanguardia novecentesca si veda anche Veronica Orazi (2001, 145-164), *Avanguardia e scrittura calligrammatica: per una riflessione teorica con spunti iberici*.

¹⁹⁶ Il riferimento è a due dei tre noti poema calligrammatici composti dal grammatico e poeta ellenistico Simia di Rodi (secolo IV-III secolo a. C.) che ci sono pervenuti; gli altri due sono a forma delle ali di Eros e di un uovo. Cfr. Víctor Infantes 1979, 99-131.

¹⁹⁷ “Pero los caligramas propiamente dichos no fueron desconocidos durante el Medioevo: K. P. Dencker recoge uno — una cruz en latín con línea en torno — de Paulo Diácono (ca 720-ca.797) Eugenio Vulgario (siglo X) es autor de uno en forma de pirámide y otro en forma de siringa, que parecen, más que mera imitación, continuación de lo hecho por Publilio Optatiano Porfirio.” (Ors 1977, 22). Cfr. anche Pozzi 1993.

¹⁹⁸ “Pero los caligramas propiamente dichos no fueron desconocidos durante el Medioevo: K. P. Dencker recoge uno — una cruz en latín con línea en torno — de Paulo Diácono (ca 720-ca.797) Eugenio Vulgario (siglo X) es autor de uno en forma de pirámide y otro en forma de siringa, que parecen, más que mera imitación, continuación de lo hecho por Publilio Optatiano Porfirio.” (Ors, 1977, 22). Per un approfondimento rinvio anche a Pozzi 1993.

Durante l'Umanesimo, il Rinascimento e il Barocco, il genere rifiorisce e si rivitalizza,¹⁹⁹ non senza voci di disapprovazione, grazie a un meticoloso lavoro di riproduzione e traduzione il genere acquista modernità tale da prefigurare calligrammi ben più famosi: “Entre 1583 y 1587, Jacques Cellier caligrafía las “Recherches de plusieurs singularités” de François Merlin, componiendo 22 curiosísimos caligramas, dibujados en prosa, que prefiguran algunos de Apollinaire, seguidos de varios retratos trazados con la escritura.” (Ors, 1977, 26)

Indubbiamente le opere di Merlin sono tra le più pregevoli testimonianze del genere calligrafico e lasciano stupiti il lettore-spettatore per la modernità della *inventio* pur restando, nell'idea, fedeli alla imago dell'epoca.²⁰⁰

Se nella Spagna barocca non si ritrovano tracce dei *carmina figurata*, fu, invece, in Germania, durante il XVII secolo, dove il genere calligrafico trovò terreno fertile e si sviluppò in maniera più incisiva grazie anche ad autori prolifici come Johann Rudolf Karst; durante il XVIII secolo il *modus* poetico conserva forza ma nella letteratura popolare dove resterà fino al XIX.

I calligrammi italiani della seconda metà del seicento continuano, sul solco di un'archetipica tradizione, a conservare peculiarità religiose – “representan caligramáticamente varios atributos de la pasión” (Ors, 1977, 38) – o sono prove di studio delle “classiche” *technopaegnia* greche; gli artisti che li realizzano, hanno i nomi del veneziano Guido Casoni e del genovese Fortunio Liceto. Il fenomeno poetico dei *carmina figurata* sembra interessare tutta l'Europa della prima modernità, tanto che Robert Angot in Francia e George Herbert, Robert Herrick e alcuni altri autori inglesi si dedicarono alla composizione di calligrammi che continuavano ad avere la caratteristica espressivo-formale di rinvii religiosi, con rappresentazioni di altari, ali d'angelo, foglie d'alloro e croci.

La pratica calligrafica continua anche durante il XIX secolo, ma resta relegata, così come per il caso tedesco, alla letteratura popolare e a un uso fondamentalmente augurale: biglietti d'auguri, croci e altari. Sul finire del XIX secolo la svolta si fa più evidente con autori come Gabriel Martin che “en *Les Psaumes de la Beauté*, presenta un caligrama en verso, titulado *Les dos. Dessin poétique*, que tiene precisamente la forma de una espalda femenina,” (Ors, 1977, 46) anche se la disposizione tipografica disperde il segno grafico e non aiuta alla comprensione dell'immagine; ma, come segnala Ors, “La memorable muestra del género es el poema en forma de cola de ratón que Charles L. Dodgson (más conocido como Lewis Carroll, 1832-1898) diseñó en el capítulo tercero de su *Alicia en el País de las Maravillas* (1865).” (Ors, 1977, 47)

Sessant'anni dopo saranno le felicissime prove calligrafiche di Wilhelm Apollinaris de Kostrowitsky, meglio noto come Guillaume Apollinaire – apparse già nell'estate del 1914 nella rivista *Les soires de Paris*²⁰¹ – a segnare la rigenerazione del *Τεχνοπαιγνιον*; quattro anni dopo queste prime esperienze Apollinaire pubblicherà il famosissimo volume *Calligramme. Poèmes de la Paix et de la guerre (1923-1916)*. Il grande successo del libro scatena l'entusiasmo avanguardista del primo ventennio del novecento europeo, fino ad arrivare a “contagiare” le letterature orientali, quella giapponese in particolar modo, “donde la poesía visual, concreta, espacial, etc., tiene hoy algunos de sus más empedernidos cultivadores” (Ors 1977, 49).²⁰²

È proprio sulla soglia della seconda modernità che si assiste alla determinante e “quasi” totale metamorfosi del calligramma, sebbene, come si è visto in precedenza, ci siano stati insigni e straordinari antecedenti.

La nuova *technopageion* scaturisce e si sviluppa in un contesto industriale urbano e alla vigilia delle tensioni socio-economiche che sfoceranno nel grande conflitto: la Grande Guerra. La tradizione calligrafica, involgarita e inaridita, diviene oggetto di ricerca letteraria e riletta, rimodellata, scandagliata, da parte delle avanguardie novecentesche sul versante del linguaggio e

¹⁹⁹ Cfr. Grilli 1985, 299-355. Non si può, in proposito, non citare l'opera del fisico, letterato e filosofo spagnolo Juan Caramuel Lobkowitz e i suoi *technopaegnia*, i poemi cubici e circolari.

²⁰⁰ Vedi immagine 1 e 2.

²⁰¹ Cfr. Ors 1977, 49.

²⁰² Il riferimento di Ors è all'*Haiga*, una composizione poetica che nasce dall'abbinamento tra un'immagine (disegno, dipinto, foto, fotogramma, scultura, cartolina...) e un *haiku* o un *senryu*.

della realtà. Una ricerca che sembra cancellare il patrimonio poetico-visuale-immaginario precedente, ma che, invece, finisce solo con la continua ridefinizione delle relazioni che organizzano e intrattengono tra loro il segno grafico, il segno pittorico e il loro corrispettivo rinvio concettuale. Il calligramma “moderno,” quello apollinariano e avanguardista, sembra ri-affermarsi, anche concettualmente, in quanto rinnovamento tradizionale. Quanto sopravvive nel prodotto poetico moderno è quello “scarto” (inteso in termini di differenza) che viene fuori dallo scontro tra creazione e disintegrazione avanguardista, uno scontro che, in alcuni casi, è composizione. A proposito della ricerca artistica, poetica, avanguardista Joaquim Molas ed Enric Bou (2003) annotano, nella loro *Antologia de la poesia visual*, dall’esplicativo (ma anche tendenziale/tendenzioso) titolo *La crisi de la paraula*:

Així, les avantguardes van plantejar la seva activitat, no com a creació d’art, sinó com a destrucció. O com a anti-“art.” Almenys, en els casos extrems, com el de Marcel Duchamp. O el de Johannes Baader. I, més en general, com una simple experimentació. O com una recerca que es crema ella mateixa i que, per tant, va renovant constantment els objectius, primer, en les possibles fonts de producció. O, per dir-ho en termes tradicionals, d’inspiració. I després en la realitat. O el llenguatge. En conjunt, la recerca, la van plantejar com una doble operació de fragmentació i de recomposició. (Molas-Bou 2003, 18)

La ποίησις, la *poiesi* artistica apollinariana, nel suo completo e complesso sistema creativo-compositivo, sembra essere orientata a scandagliare la *poiesi* artistica calligrammatica su due versanti: a riprodurre i normali e irrazionali meccanismi della vita, a ricondurli in termini “tradizionali,” qui inteso come consolidato, riconosciuto, nei termini della tradizione compositiva calligrammatica.

Apollinaire, en els seus poemes-conversa que va iniciar l’any 1912 en el catàleg d’una exposició de Robert Delaunay, ja va utilitzar, com a font de producció l’atzar. I, per tant, va inaugurar l’exploració de noves vies, que en principi rebutgen de forma explícita la raó, ni que sigui la poètica. O la imaginativa. I que, des de posicions molt variades, busquen de reproduir els moviments més purs de la vida, es a dir, els més espontanis. O els més irracionals (Molas-Bou 2003, 18-19)

Unire il segno e la parola, o meglio, fondere il segno “della” e “con” la parola è la nuova ed esaltante sfida che muove le corde artistiche di tutte le avanguardie novecentesche; in tutta questa *Recherche* (intesa sia alla Marinetti sia al “modo” avanguardista-proustiano) la realtà, o la “surrealtà,” gioca un ruolo decisivo, è il collante della *poiesi*, la sua struttura portante. La parola si risolve nell’immagine e, d’altra parte, l’immagine non vive se non di parole, parole come segno grafico, disposte nella modernità filosofica del loro essere *hic en nunc*, come del resto sottolineano Molas e Bou:

Així, com a conjunt, les avantguardes, fruit de la concurrència d’unes determinades tradicions, totes elles marginals, ni que sigui en graus molt diversos, i d’una determinada civilització, la industrial de tipus urbà, amb els seus avanços tecnològics i les seves crisis politico-socials, van posar en qüestió totes les convencions de l’art i, amb el seu ventall de propostes de ruptura, experimentació i recerca, realitzades com a mínim a quatre bandes, van construir un producte imaginatiu, alhora, subjectiu i intel·lectualitzat i, amb tot distanciat i fred, que no solament no amaga, sinó que exhibeix la seva condició d’artifici. I d’artifici ‘pur’ autònom. (Molas & Bou 2003, 23)

Artificiosa sperimentazione artistica? In realtà i Calligrammi, i *collage* cubisti e “tavole parolibere”²⁰³ dopo aver azzerato la vecchia retorica ne ricompongano e ricostruiscano una nuova

²⁰³ Per la tavola parolibera e la “nueva sensibilidad poética que Marinetti cifra en la expresión de la imaginación sin hilo,” si veda l’articolo di María José Vega dal titolo “La abolición de la sintaxis: de la poesía visual a la escritura transgénica,” Clavería & Poch 2010, 151-185, rinvio in particolare alle pagine 153-157.

che vive nel e del *modo* dei linguaggi artistici – tutti, anche quelli della settima arte – e che si articola per varietà e diversità. Paradossalmente, alla crisi della parola “poetica,” artistica, sia nella prima come della seconda modernità, corrisponde la ricomposizione e la demoltiplicazione del suo potere suggestivo, in un alterno, variabile, impiego-abbandono delle sue forme visive, oniriche. Orazi riconosce la scrittura visiva come parte del patrimonio poetico umano:

Dunque, la definizione ‘poesia visiva’, che accomuna le varie testimonianze di questo genere nel corso dei secoli e che si diversifica nel tempo in ‘technopaegnon’, ‘carmen figuratum’, calligramma, poesia concreta, si conferma come archetipo della sensibilità umana, a dispetto delle particolarità culturali ed epocali. (Orazi 1999, 147)

La *poiesi* plastico-poetica, quella che con le parole di Marinetti si potrebbe risolvere come “L’OSSESSIONE LIRICA DELLA MATERIA” (Marinetti, 1912, 95) è definibile nella sua identità, in termini di metodo e ricerca, solo in quanto *modo* e “scarto” socio-artistico continuo oppure il suo “apparire” è legato a “leggi” liriche che trasformino quello che potrebbe essere un mero “aneddoto” in una più ampia e appropriata “categoria”²⁰⁴

Confronto con quanto si va affermando è offerto da Josep Maria Junoy, poeta spagnolo trilingue, profondo ammiratore di Ors, che, nel coacervo artistico europeo degli “ismi” del primo ventennio europeo, compone alcuni tra i più interessanti testi visuali della poesia europea.²⁰⁵ Junoy ebbe sempre un atteggiamento attento e critico nei confronti della modernità avanguardista, parigina, spagnola o catalana che fosse;²⁰⁶ la sua posizione concettuale fu di conciliare, con opportuni distinguo di “scuola,” le posizioni dei vari movimenti artistici.²⁰⁷ Junoy imposta la propria ricerca poetica all’insegna dell’arte totale unita alla rilevanza della tradizione e fa coincidere, forse anche in maniera paradossale, arte e *Heimat*, in una prospettiva culturale glocalista *ante litteram*, influenzato dalla peculiarità storica di un “tempo” che segna la “rinascita” novecentesca dell’ideale nazionalistico catalano. Una propensione quella che lega *Heimat* e *Kunst* (in altri tempi, non lontani, diventerà *entartete Kunst*, arte degenerata) che spinge il poeta e critico catalano a scrivere, nel suo necrologio per Apollinaire:

La especulación estética de avanzada pierde su prestigio más grande, su más autorizado inspirador. Aunque no de sangre pura francesa... consiguió, por intuición especial o por voluntad expresa de su intelecto, contacto permanente con la tradición espiritual de Francia. Aún en los casos periféricamente más corrosivos y desconcertantes de su obra poética, una cierta gracia alada, una cierta concreta medida, se abren como flores de los más bellos y gloriosos parterres de antaño.²⁰⁸

Un elogio funebre per molti versi a quello poetico, apparso su *SIC* nel febbraio del 1919, (Junoy 1984, 43) dove il “misurato” distacco segna comunque la cifra dell’esperienza del poeta francese in qualche modo definita dall’aggettivo “relativo” contrapposto all’assoluto relazionato al Dio cristiano, così come si legge nel testo che qui si riproduce.²⁰⁹

Il testo plastico forse più considerevole, dopo quello famosissimo dedicato a *Gwynemer*²¹⁰ è *Art poética*;²¹¹ manifesto poetico programmatico che sintetizza mirabilmente l’idea plastico-poetica

²⁰⁴ Richiamo qui le due categorie care al noto filosofo e scrittore spagnolo Eugeni d’Ors-Xénius, che hanno contrassegnato il “Novecentismo” spagnolo e il Mediterraneo, e per le quali rinvio al mio (Palladino 2012) *Le Oceanine di Eugenio d’Ors. Le (i)dee “novecentiste” e “mediterranee” in forma di romanzo*.

²⁰⁵ Cfr. Palladino 2001, 257-263.

²⁰⁶ Per l’avanguardia catalana rinvio al volume di Grilli 2007, 55-69.

²⁰⁷ Cfr. Vallcorba Plana 1984, xli-xcviii.

²⁰⁸ Pubblicato sulle pagine de “La Publicidad il 17 novembre del 1918. Cfr. Vallcorba Plana 1984 lxxxi. Il corsivo è mio.

²⁰⁹ Vedi immagine 3.

²¹⁰ Pubblicato in catalano e in francese, il primo nel numero 130 di *Iberia*, il 6 di ottobre del 1917; il secondo, nel 1919 per il quale Junoy ricevette gli elogi di Apollinaire. Cfr. Junoy 1984, 43.

²¹¹ L’opera è del 1920. Cfr. Junoy 1984, 43. Vedi immagine 4.

della *poiesi* calligrammatica. L'opera è uno splendido *exemplum* delle idee visuali dell'avanguardia: l'ordine, sia quello alfabetico sia quello sintattico, viene completamente sovvertito, ribaltato, tutto sembra convertirsi in una gradazione progressiva ma contraria.²¹² Commentando il poema tenendo in conto quanto la tradizione classica contasse per Junoy, Vallcorba Plana afferma:

Així doncs el poema és, sense cap mena de dubte, una vindicació de la recerca per sobre el conformisme, però no deixa de ser tampoc conscient del lligam que uneix – o que hauria de unir – les dues actituds. Separades, certament, i amb la recerca al cap, però unides per una línia de punts, la tradició que basteix l'edifici, als fonaments de qual est roba el que “A” vol defensar. L'art poètica, doncs, es basa en la recerca que té sempre present el deute amb la seva tradició i les seves bases. (Jaume Vallcorba Plana 1984, xcv)

Mentre Montserrat Prudon(1999), sempre a proposito del poema junoniano, sostiene che:

Su aspecto textual concretado, densificado, en las dos letras Z/A representa, pues, no sólo la reversión de Alfa y Omega sino también la preponderancia del poeta moderno (Z) frente al clásico (A) según la terminología Albert-Birotiana. Notemos además la reversión de la línea de lectura no ya horizontal sino vertical. Como en otros mundos escriturales, en otras culturas no occidentales. Reversibilidad, pues, y además reivindicación de modernidad, lo que confirma la Zeta desdibujada por la silueta misma del poema. Forma que da forma (in-forma) al poema. (Prudon 1999, 85)

La *poiesi* visiva, “plastica,” rinvia il lettore-spettatore e il critico, a più concetti, tutti validi e tutti rappresentativi del criterio sperimentale, ma di una sperimentazione che sembra, ancora una volta, vissuta anche come continua tensione tra classicità e modernità. L'esperienza calligrammatica avrà fine – nel caso di Junoy, subirà un'evoluzione con risvolti nipponici, *haiku*²¹³ – congiuntamente all'esperienza cubista e futurista, uniche tracce se ne conservano solo nei *divertissement* surrealista che ha per nome *Cadavre Exquis*, *Cadavere Squisito*.²¹⁴

Il Calligramma, moderno *Τεχνοπαίγνιον*, sembra dissolversi in un esasperato concettualismo sebbene nell'esperienza poetica sperimentale catalana di Joan Brossa²¹⁵ e del gruppo *Dau al Set*, area “residuale” e “irrequieta” del fenomeno poetico-plastico e non solo, dove fin dagli anni '40²¹⁶ del novecento e, successivamente, dal 1948 in avanti ritroviamo, intatta e amplificata la magia di una *poiesi* dove il segno grafico, in assenza e/o in presenza, continua a comporre, grazie alla citazione legata al suo titolo, l'idea senza alcun ausilio di natura sintattica; è questo il caso di poemi visivi, che in alcuni sembrano citazioni junoniane, quali *Elegia al CHE*,²¹⁷ *Muntanya*, *Faune*²¹⁸ e fino al *Ruixat de lletres*²¹⁹ dove le lettere dell'alfabeto patrimonio intellettuale comune si disgiungono per poi ricomporsi in un immaginario visivo comune. A questi validissimi esperimenti

²¹² Cfr. per questo, Prudon 1999, 77-100.

²¹³ Cfr. Vallcorba Plana 1984, xcix-cxviii.

²¹⁴ Il “gioco” consiste nel comporre una frase, o un disegno, per ciascun giocatore senza che il giocatore successivo sappia ciò che ha scritto il giocatore che lo ha preceduto. Il gioco prende il nome dalla prima frase ottenuta quando fu inaugurato: “le cadavre exquis boira le vin nouveau,” “il cadavere squisito berrà il vino nuovo.”

²¹⁵ Joan Brossa i Cuervo, poeta scrittore e artista catalano, nasce a Barcellona il 1919. Allo scoppio della guerra civile spagnola si arruola tra le fila repubblicane e combatte sul fronte di Lerida. Ferito passò gran parte della guerra convalescente. Torna a Barcellona agli inizi degli anni '40 e lavora saltuariamente anche come traduttore. Entra in contatto con il poeta Josep Vicenç Foix e Joan Prats, membro del gruppo artistico d'avanguardia ADLAN (Amics de l'Art Nou) nato a Barcellona en 1932. Fondamentale per la sua genesi artistica l'incontro con il pittore Joan Miró. Nel 1948 fonda, insieme a Joan Ponç e Arnau Puig, il gruppo *Dau al Set* al quale si unirono Modest Cuixart, Joan-Josep Tharrats e Antoni Tàpies. Nel 1951 il gruppo realizza a Barcellona la sua ultima esposizione collettiva. Joan Brossa ritorna su chiare posizioni di sinistra e catalaniste. Nel 1970 pubblica il volume *Poesia rasa*. Il riconoscimento internazionale per l'artista catalano arriva negli anni '80. Muore a Barcellona nel dicembre 1998, vittima di un banale incidente domestico.

²¹⁶ Mi riferisco agli esordi neosurrealisti come quelli di *Poema experimental* del 1941.

²¹⁷ Il poema visuale di Brossa sembra avere i suoi precedenti in quello di Aragon dal titolo *Suicide*. Cfr. Solá 1997, 441-449.

²¹⁸ Brossa 1975. Vedi immagine 5.

²¹⁹ *Ruixat de lletres*, 1994. *Poema objeto*.

si aggiungono gli altrettanto suggestivi *Poemi oggetto* che, come ricorda Prudon:

En el poema-objeto de Brossa, el sentido se crea a partir de tres elementos: el objeto, como en los 'ready made' de Marcel Duchamp ascendido a categoría artística sea cual sea su origen, la eventual inscripción que contiene y el título que, según la terminología de Gérard Genette puede ser formal, temático o rhemático. Lo que pueden ilustrar diferentes ejemplos. A la forma se remiten, claro, los textos titulados "Poema;" al tema recurren los que explicitan la figura representada como "Maletas" o "Sillón con cola" y también "Reloj con agujas," estribando aquí la irrisión en la multiplicidad de las manecillas que desvirtúan obviamente el compás supuestamente medido del tiempo. Título que también puede ser rhemático según la terminología genettiana o sea aludir no solamente a la forma o al tema sino a la manera con la cual el poeta los comenta. (Prudon 1999, 94)

A poco più di un secolo dalla nascita della poesia calligrammatica, nella postmodernità "liquida" la poesia visuale continua a organizzare la sua nuova estetica fatta di fratture, tensioni e ricomposizioni. Il nuovo *Verbum*, la parola poetica, plastica si riconosce e riafferma nella tradizionale, ricorrente rinuncia alla razionalità – fatto questo che la lega a uno spazio e tempo proprio – e all'annullamento della concordanza sintattica a favore dell'immediatezza concettuale. Proprio la soppressione del "superfluo" crea l'eleganza dell'essenziale nelle cancellature di Emilio Isgrò,²²⁰ cancellature che sono sintomo e senso dell'essenza umana fatta più di atti mancati che di efficaci successi, come dichiara lo stesso Isgrò quando racconta come sono nate quelle cancellature: "Germinò davanti a un foglio pieno di cancellature. Era un articolo tormentato di Giovanni Comisso per il Gazzettino. Pensai che le nostre vite sono piene di ripensamenti, di rimozioni, di ricordi e di gesti cancellati." (Gnoli 2016) Una *poiesi* segno dei tempi anche nel valore rematico della sua prima opera, la prima installazione, il *Cristo cancellatore* e che continua con la cancellazione di un'intera enciclopedia perché, commenta Isgrò, "la mia poetica non voleva avere niente in comune con quella delle avanguardie. Cancellare voleva dire rimettere in discussione le proprie certezze, la propria identità." (Gnoli 2016) La parola visuale cancellata segna per la pittrice Anna Rosa Faina Gavazzi le coordinate di viaggio "notturno"²²¹ verso il profondo dell'essere; anche in questo caso, parola e figura consolidano il forte vincolo che le accomuna e che vive di mutue eliminazioni. Il segno grafico e quello visuale vivono di interruzioni e di scarti, il rinvio concettuale è ridotto e sembra essere ritardato: lo spettatore–lettore vive nell'attesa che qualcosa si componga nello spazio, questa volta, a due dimensioni. Per il giovane artista Enrico Benetta la parola si trasforma in elegante e tridimensionale segno alfabetico bodoniano²²² ritratto nella sua necessità d'evasione; questa volta non siamo di fronte ad un tentativo di annichilimento della sintassi ma ad un ripiegamento sui suoi segni primitivi che, corporei e fusi insieme, tentano una possibile/impossibile fuga dalla tela.

Per una fuga *in fieri* una che si concretizza: "holopoesia" e "biopoesia" sono le frontiere postmoderne della *poiesi* plastica:

Los poemas holográficos u holopoemas son poemas creados con rayos láser, en los que las letras tridimensionales flotan y se mueve en el espacio y varían de color, de textura y de aspecto en el tiempo o según la posición desde la que las contempla es espectador. Se afirma que el primer holopoema fue construido por Dieter Jung hace casi treinta años, a finales de 1983, y que reproducía en tres dimensiones, y suspendido en el aire, un verso de Hans Magnus 'Enzensberger, Dieser Satz liegt in der Luft' que, en una traducción aproximada y libre, vendría a decir que, en efecto, 'esta frase está en el aire' o 'habita en el aire'. (Vega 2010, 165)

²²⁰ Immagine 5.

²²¹ Immagine 6

²²² È il tipo di carattere disegnato dal tipografo saluzzese Giovanni Battista Bodoni (1740-1813) riportato nel *Manuale tipografico* (Bodoni 1818) che Benetta utilizza per le sue opere. Per il *Manuale* cfr. <http://www.rarebookroom.org/Control/bodtip/index.html>

Il rinnovamento è, in particolar modo, tipografico-tridimensionale ma non sul piano sintattico-semanticamente o propriamente visuale; ecco perché:

Quizá por ello, los primeros ‘holopoemas’ verdaderos – que no las primeras holografías que reproducían un verso – son los de Eduardo Kac y Fernando Eugenio Catta-Pretta, que sí pretendían desarrollar una nueva poética visual, y aprovechar plenamente las posibilidades de la luz como soporte de una nueva literatura. (Vega 2010, 165)

In questo caso lo strappo è radicale; assistiamo all’assoluta emancipazione dal piano a favore di una reale tridimensionalità e di una integrità assoluta dello spazio e del tempo. Si può forse obiettare che sebbene libera l’holopoesia sembra essere vincolata alla nuova sintassi di una visibile–invisibile *τέχνη*, *téchne*, elettronica svincolata dalla *τέχνη* poetica. Non credo che i dubbi riguardo l’holopoesia siano comparabili a quelli che scaturirono tra poetica e *τέχνη* tipografica per le avanguardie novecentesche. Ora come allora resta l’enorme potenziale comunicativo della parola poetica nello spazio stereoscopico dove parola e immagine vivono di comuni differenze “sospese.”

Immagini



1 François Merlin. *Calligramma 211*.



2 François Merlin. *Calligramma 212*.



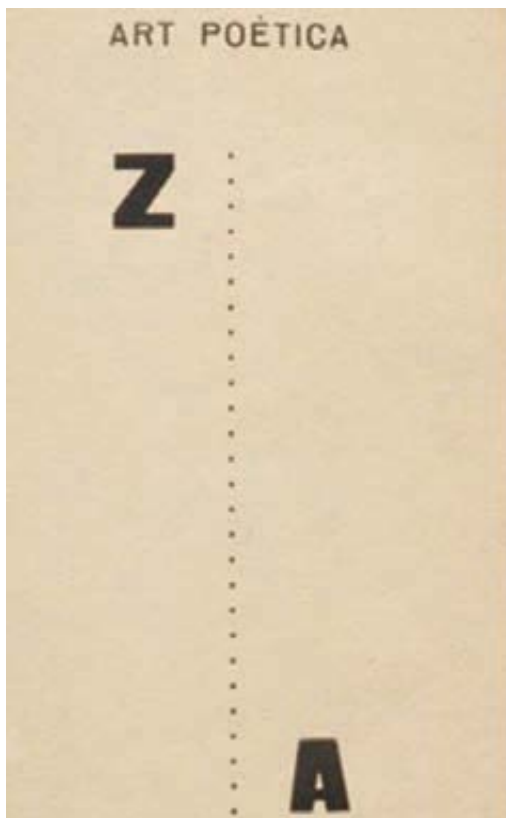
Guillaume Apollinaire

ha mort
un tuncan negre i groc amb son bec ha huidat el barniç de son esguard
sa boca ha sigut festonejada per la brumera de champagne agònica
cert
més son esperit intacte giravolta i giravoltarà molt de temps encara
entre els homes accionistes de les veritats relatives
quant a la seva anima jo prec inquietíssim per que un angel
imprevist
en surti fiador davant de l'amo i senyor de la veritat absoluta
amen

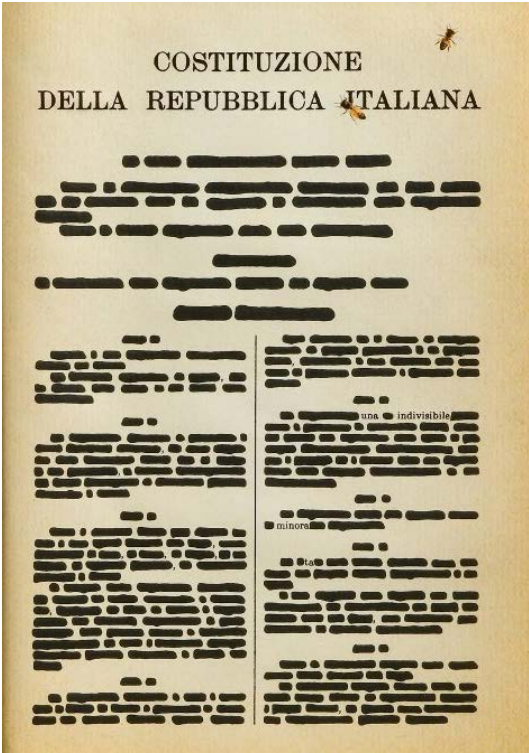
J. M. JUNOY

Barcelona, desembre 1918

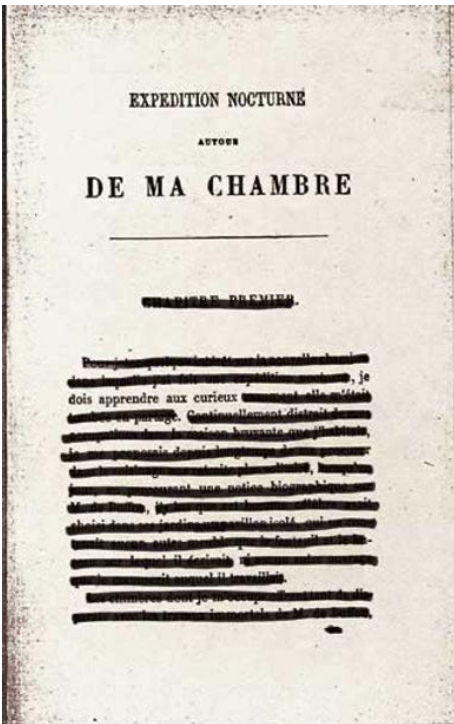
3 Josep Maria Junoy. *Elogio funebre per Apollinaire*, 1918.



4 Josep Junoy. *Art poètica*, 1920.



5 Emilio Isgrò. *Una e indivisibile minorata*, 2010.



6 Anna Rosa Faina Gavazzi. *Expedition nocturne*.



7 Enrico Benetta. *4 retro*.

Finis-terrae

Surrealismo, Sur-realismo. Storie di crimini, tradimenti e altri delitti.

Tutto ha inizio nel 1915 a Parigi. È il tre novembre, la serata era carica di promesse ed elettricità; nel Gaumont Palace – lo splendido cine-teatro progettato da Auguste Bahrman in rue Caulaincourt nel diciottesimo arrondissement – con i suoi seimila posti, tutto era pronto per la proiezione della prima parte del *serial* che, fino al trenta giugno 1916, avrebbe agitato le notti dei parigini e non solo: *Les Vampires*.²²³ (Francia 1915) Con *La Tête coupée*, primo episodio della serie *noir*, ha inizio una nuova era cinematografica e una nuova, rivoluzionaria, forma di *noir* cinematografico.

Prima dei Vampiri Feuillade aveva portato sul grande schermo la storia di un altro eroe mascherato, altrettanto spietato e diabolico: *Fantômas*, (Francia 1913) nato dalla penna di Marcel Allain e Pierre Souvestre. Certo i cinque episodi di quel primo *serial* erano stati un successo ma i Vampiri, quelli sono un'altra cosa. Quella notte e le successive, per tutte e dieci le puntate della serie, André Breton e gli altri componenti del movimento artistico erano in sala, pronti, attenti a trasformare il cinema d'intrattenimento, "popolare" in un'esperienza artistica. Come in *Midnight in Paris*²²⁴ (USA 2011) si può immaginare i poeti, gli artisti *flaneur* della capitale dell'avanguardia occidentale, gironzolare per gli Champs Elisée, riunirsi nel bar del Certa o mangiare nella Closerie des Lilas; tutti lì, insieme e discordi come nel celeberrimo *Au Rendez-vous des amis*,²²⁵ il dipinto di Max Ernst che Sarane Alexandrian definì il quadro-manifesto del Surrealismo. È possibile fossero tutti lì con Eluard quella sera di novembre nella meravigliosa sala cinematografica: René Crevel, Philippe Soupault, Jean Arp, Max Ernst, Max Morise, Théodore Fraenkel, Paul Éluard, Jean Paulhan, Benjamin Péret, Louis Aragon, Johannes Theodor Baargeld, Giorgio De Chirico, Gala Éluard, Robert Desnos. Quando le luci si spensero e dal proiettore prese a diffondersi l'immaginifico fascio azzurrino sullo schermo iniziarono i primi trentatré minuti di quello che per i surrealisti, la "generazione perduta" avanguardista, divenne la serie cinematografica culto in assoluto. In realtà quella dei Vampiri non fu la prima saga cinematografica *noir* prodotta da Luis Feuillade per il grande schermo, oltre al già citato *Fantômas*, nel 1914 un giustiziere vestito di nero, di nome Judex, era stato protagonista di tragici episodi d'amore e vendetta, ma lo scoppio della Grande Guerra impedì la proiezione dei dodici episodi di *Judex*²²⁶ (Francia 1916), *serial* nel quale René Cresté vestiva i panni del vendicativo Jacques de Trémeuse, un uomo la cui famiglia era stata rovinata dal meschino banchiere Favraux che il giovane, assumendo l'identità segreta del giustiziere Judex decide castigare prima inscenandone la finta morte e, successivamente, imprigionandolo a vita nei tecnologici sotterranei del Château Rouge. Nato dalla penna di Arthur Bernède l'antieroe da *feuilleton* e *cinéroman*, condivide con gli altri "belli e dannati" protagonisti dei *serial* di Feuillade la caratteristica di muoversi sul confine tra lecito e illecito in una Parigi d'inizio secolo con paesaggi urbani cupi e sinistri sullo sfondo dei quali si agitano inquietanti figure di criminali che compiono efferate e macabre imprese facendosi continuamente beffe della polizia metropolitana. Non bastano le celebrazioni dei surrealisti e del grande pubblico per "riabilitare" il *serial*, è proprio a causa dei contenuti violenti, delle accuse di istigazione alla violenza e degli alle forze di polizia, che il Prefetto di Parigi ne vieta la proiezione.

Nulla sembra fermare la produzione dei *serial* che continua nonostante le partenze dei giovani artisti e delle maestranze cinematografiche per i fronti di guerra. Breton, Aragon, Soupault, Eluard e gli altri avanguardisti interrompono gli studi e partono, chi per i devastati e devastanti scenari di guerra dai quali torneranno vivi ma provati, chi, come Eluard, dopo brevi periodi di trincea saranno destinati, a causa delle loro condizioni di salute, a più comode mansioni di retroguardia. Anche sull'altro fronte, quello nemico, Marx Ernst imbraccia le armi pur riuscendo a dipingere e a esporre le proprie opere.

²²³ *Serial* diretto da Louis Feuillade,

²²⁴ Diretto da Woody Allen,

²²⁵ Immagine 1.

²²⁶ Diretto da Louis Feuillade.

1912, prima che le bombe devastassero la Marna e la Somme squarciando frontiere e annichilendo una generazione, Helena Ivanovna Diakonova e Paul Grindel s'incontrano e si amano in un sanatorio a Clevedel. Lei è alla ricerca di un poeta da amare, lui di un'algida Musa ispiratrice. Lei sarà Gala,²²⁷ lui Paul Eluard.

1916, a nulla possono le bombe né gli eventi politici avversi, nulla ferma Gala. La gracile musa dagli occhi scuri parte da Mosca dopo essersi congedata dalla madre e dal patrigno, attraversa gli scenari di guerra europei per ricongiunge al suo amato Paul debilitato nella salute e nel morale. Gala diventerà la Musa ispiratrice del gruppo surrealista, una dea irrequieta che non rifugge il confronto con Breton, vate e padre-padrone del movimento, inimicandosi le simpatie di quasi tutte le donne del gruppo.

30 giugno 1916, le imprese dei Vampiri e della sua sanguinaria *leader* Irma Vep – magistralmente interpretata da Jeanne Roques, in arte Musidora – si sono appena concluse, ma lo spirito dell'impetuosa bandita-ballerina è oramai leggenda. Le sue forme, appena velate dall'aderentissimo *maillot de soie*, gli occhi bistrati e le pose da sfida²²⁸ ne hanno fatto l'icona del cinema *noir*. È Irma Vep a ispirare, incitare, ad amare i Grandi Vampiri, i capi che, di volta in volta, si avvicendano al comando della temibile e temuta organizzazione criminale; mentre lei, la prima tra le vampire, propone, predisporre, ordina ed esegue i crimini più efferati non indietreggiando di fronte a niente e nessuno. Ma chi celebrano i surrealisti, Musidora o Irma Vep? La diva cinematografica o la Vampira? Ammaliati dalle gradevolissime forme della *Vamp* cinematografica e dall'*unheimlich*, perturbante, temperamento del personaggio si può affermare che persona e personaggio si fondono nell'immaginario surrealista tanto che nel lavoro teatrale *Le trésor des Jésuites* (1928) scritto a quattro mani da André Breton e Louis Aragon tutti i nomi dei personaggi del dramma erano anagrammi del nome di Musidora, eponimo per la quale si crea “une esthétique qui relève d'une volonté commune à ses auteurs de rendre hommage au cinématographe en s'inspirant notamment de l'univers des *serials*, dont l'astre Musidora illumina leur jeunesse volée par la Première Guerre mondiale” (Buisson 2016, 33).²²⁹ Jeanne Roqués-Musidora incarna tutta la sensualità e la moderna *beauté sulfureuse* e *voyante* che costituiscono uno dei pilastri dell'estetica surrealista. La forza del femminile lascia un'impronta profonda e ineludibile nella produzione surrealista eppure le donne del gruppo artistico sembra siano sempre lasciate in disparte quasi a punire, così come accade anche per le protagoniste femminile dei *serials* di Feuillade, i crimini della loro femminilità²³⁰. Muse silenziose, *femmes fatales*, le loro azioni non fanno rumore eppure muovono e ispirano gli artisti alla creazione. Nadja e Gala sono esempi paradigmatici di tale forza e audacia. Gala, la russa dagli occhi neri, che trae auspici dalle carte, che decide e indirizza il destino di Paul Grindel, che affascina tutti gli uomini che le stanno intorno, tutti tranne Breton che in lei vede una pericolosa antagonista, una distrazione; anche le donne del gruppo temono la piccola russa, la tengono distante.²³¹ Breton è “Satanas,” il vero Grande Vampiro del gruppo e lei, la minuta straniera con gli occhi che mesmerizzano, incantano, la fiera antagonista pretendente al potere artistico assoluto. Questo è un delitto di lesa maestà secondo il *leader* indiscusso dei surrealisti, un tradimento che va pagato con l'esilio “artistico.” Max Ernst questo lo sa ed è forse per questo che la ritrae, lei, unica donna, mentre indica nella direzione opposta rispetto a tutti i Surrealisti.

Il trenta giugno 1916 l'epilogo, l'ultima puntata della serie cinematografica: *Les noces sanglantes*, *Le nozze di sangue*, decimo e ultimo episodio del *serial*, gli ultimi sessanta minuti dei Vampiri. Irma Vep viene sconfitta dalla coppia Philippe Guérande²³² e Oscar Mazamette,²³³ il primo un giornalista scaltro e temerario, con una buona dose di fortuna dalla sua, il secondo un ex-

²²⁷ Per la vita e le “opere” di Gala rinvio a Vieuille 1995.

²²⁸ Immagine 2.

²²⁹ Articolo consultabile anche on line: <https://www.erudit.org/fr/revues/annuaire/2016-n59-annuaire03123/1040487ar/>.

²³⁰ Cfr. Callahan 2005.

²³¹ Cfr. McGirk 1989.

²³² Interpretato da Edoard Mathé.

²³³ Interpretato da Marcel Levesque.

vampiro pentito che “tiene famiglia,” altrettanto fortunato e ardimentoso. Un duo quasi comico ma instancabile che l’hanno giurata a tutti i Vampiri. Ora, con i vampiri sbaragliati, tutti possono dormire sogni tranquilli. Nel 1917 Feuillade ripete e conferma la sua popolarità grazie ad un *serial* che, come detto, era stato prodotto nel 1914 ma distribuito tra il dicembre del 1916 e il gennaio del 1917. Questa volta è *Judex*, il tecnologico giustiziere in nero, a tenere con il fiato sospeso gli spettatori dell’enorme sala cinematografica; *L’Ombre mystérieuse*,²³⁴ è René Cresté. Allo scoppio della guerra l’attore riceve la chiamata alle armi e alterna periodi in trincea a periodi di licenza per malattia che dedica alle riprese del *serial*, ma i periodi di licenza si riducono a mano a mano che l’attività bellica s’intensifica ecco perché gli ultimi episodi della serie sono più brevi. Fu ferito all’addome e, quindi, congedato.²³⁵ Ritornato definitivamente a Parigi nel 1916 è partecipe al successo della serie. Eppure, ancora una volta non sembra il protagonista a catturare le simpatie degli spettatori, almeno non solo lui, è Musidora, *alias* Diana Monti, *alias* Marie Verdier, a contendergli il ruolo di *star* del *serial*. Il tempo – complice anche l’entusiasmo dei surrealisti parigini e dei loro omaggi floreali e artistici – ha dato ragione a Jeanne Roques questa volta in versione meno sensuale ma altrettanto spietata; per Aragon è lei la decima Musa.²³⁶ *Judex* (Francia 1916)²³⁷ avrà un *sequel* nel 1918: *La nouvelle mission de Judex* (Francia 1917)²³⁸, ma i dodici episodi del seguito non ebbero la stessa affermazione della prima serie e, questa volta, Musidora non era nel *cast*.

Irma Vep e Diana Monti non saranno sole, altre figure femminili, altri personaggi letterari eccellenti si aggiungono prima e dopo all’elenco del femminile avanguardista: Gradiva²³⁹ e Nadja. (Breton 2007) La prima è il segreto svelato della *actio*; la seconda è il reale, enigmatico e “convulso” comporsi – per immagini e scrittura – della memoria, di Mnemosyne la madre delle Muse. Georges Sebbag²⁴⁰ (2008, 83-113) aggiunge all’elenco delle “jeunes femmes criminelles” che affascinarono i surrealisti anche i nomi di Germaine Berton l’anarchica che uccide un redattore de *L’Action française*, Violette Nozière che avvelena i genitori e le due sorelle, Christine e Lèa Papin le cameriere che in modo atroce assassinano moglie e figlia di un ricco avvocato di Le Mans.

1918, Parigi è sotto il fuoco martellante del *Parisgeschütz* – il cannone ferroviario allora più grande del mondo che con i suoi di trentasette metri che da centoventi chilometri batteva la capitale francese – e dei raid aerei. L’ombra di quel cannone sembra proiettarsi, lugubre, sulla città come quella di Fantômas “sopra Parigi nel cielo rosso sangue” (Morandini 2014, 533) come nel famoso manifesto Gaumont per il *cinéroman*²⁴¹. Gala e Paul si trasferiscono, aspettano un bambino. Cécile Grindel-Eluard nasce a maggio a Bray-en-Lû. La bambina gode di ottima salute, la madre recupera le forze, legge, scrive, traduce Alexandre Block e aspetta, aspetta Paul che nonostante l’armistizio non è ancora stato congedato, cosa che avverrà a maggio del 1919. Parigi ritorna agli antichi splendori, gli artisti avanguardisti sono padroni della scena artistica e sociale della capitale, i dadaisti, solo alcuni a quanto si dice, provocano e scandalizzano con i loro spettacoli.

I coniugi Grindel vivono agiatamente e viaggiano. È Paul il più affettuoso con la piccola Cécile. Intanto Man Ray, *alias* di Emmanuel Radnitzky, arriva a Parigi ed è quasi subito folgorato dagli occhi di Gala, dalla slava dallo sguardo penetrante e magnetico. Quello sguardo, “Les yeux de Gala” saranno fotografati da Man Ray e, qualche anno dopo, utilizzati da Ernst per un *montage*; l’opera sarà, successivamente, utilizzata da Dalí come illustrazione della sua *Femme visible*.²⁴²

²³⁴ Questo il titolo della prima puntata.

²³⁵ Cfr. Moreno y Ferry 1921, 8.

²³⁶ Cfr. Levieux 2015. Articolo consultabile anche in rete: <https://www.humanite.fr/musidora-inspire-aragon-qui-lappelait-la-dixieme-muse-581405>.

²³⁷ Diretto da Louis Feuillade.

²³⁸ Diretto da Louis Feuillade.

²³⁹ Cfr. Freud 1975.

²⁴⁰ In versione elettronica: <http://www.philosophieetsurrealisme.fr/musidora-nadja-et-gradiva/>

²⁴¹ Immagine 3.

²⁴² Immagine 4.

1921, una delegazione dei surrealisti fa visita a un giovane e promettente pittore di Colonia, Max Ernst, Paul non è con loro e se ne rammarica profondamente. Quello stesso anno saranno Paul e Gala a bussare alla porta di Ernst. Paul scopre che sia lui che Max erano entrambi a Verdun, su fronti differenti. Inizia, fin da subito, con la realizzazione di *Répétitions*, una proficua collaborazione artistica tra Max e Paul, Paul che ha nel portafogli una foto di Gala nuda. Max parte per Parigi lasciando a Colonia la moglie e il figlio; il pittore non potendo viaggiare con il proprio passaporto viaggia con i documenti di Paul. Il trio vivrà insieme nella grande casa che il padre di Paul regala alla famiglia a Eubonne. Tra gli artisti del gruppo una forte indiscrezione vuole che i tre siano coinvolti in qualcosa di più che un'amicizia, si sussurra di un triangolo amoroso. Due anni dopo l'inizio di quella inusuale convivenza la svolta: Paul abbandona inaspettatamente la casa di Eubonne con una considerevole somma in denaro che avrebbe dovuto consegnare al padre e lasciando una nota a Gala nella quale le chiede di vendere alcuni quadri e oggetti della sua collezione. Con il passare delle ore quella di Paul somiglia sempre di più a una fuga, una fuga premeditata; forse il poeta è stanco di dover condividere con Max la sua casa, la sua Musa. Il giorno dopo esce nelle librerie "mon dernier livre" l'ultimo libro di Paul: *Mourir de ne pas mourir*. Breton, il gruppo surrealista, tutti celebrano la partenza di Paul tutti parlano di *lâchez tout*, mollare tutto, alla ricerca di un nuovo inizio, in linea l'estetica avanguardista.²⁴³ Gala e Max temono un gesto sconsiderato; il gruppo dei surrealisti che si riunisce a casa di Breton a Saint Brice e impegna le serate con sedute medianiche e di ipnosi – proprio come Juan-José Moréno, il criminale antagonista dei Vampiri – se l'aspetta, ci crede, Paul è sparito per non farsi più ritrovare. Paul s'imbarca con la sua vera identità di Eugene Grindel verso luoghi "esotici," come anni prima avevano fatto Rimbaud e Gauguin, badando, però, a inviare cartoline e lettere alla moglie "Mme. Helene Grindel, 4, avenue Hennocque, Eubonne (Seine & Oise), France." Tutta la magia e la pazzia di quello che doveva essere un addio, una separazione definitiva, va piano piano mutandosi in una disperata richiesta d'attenzione e d'aiuto. Gala e Max vendono quadri, recuperano soldi e si mettono sulle tracce del fuggitivo. Il trio si ricompone a Saigon ma nulla è più come prima. Gala e Paul tornano a Parigi, Max resta in Indocina, visita l'interno del paese e ritornato a Saigon s'imbarca per l'Europa, per Parigi, senza Gala ma portando con sé la 'scoperta' del *Frottage* che inaugurerà nel 1925, dieci mesi dal ritorno dal viaggio-recupero in Indocina. La ricomparsa di Paul viene accolta freddamente, la sua inattesa, colpevole "risurrezione" scompagina alcune convinzioni del movimento tra le quali quella relativa al suicidio.²⁴⁴ Nulla sarà come prima, dopo quello che per Paul non sarà altro che *le voyage ridicule*.

Tuttavia, nulla sembra cambiare; quasi ogni sera gli artisti del gruppo continuano a riunirsi nella vecchia casa di 54 di rue du Château; lì, con un buon calice di vino in mano, quando la conversazione diventa pesante, si passa ai giochi. Il *Cadavre exquis*²⁴⁵ è il gioco di scrittura per eccellenza. Il *medium*, "il mezzo infallibile per mettere a riposo lo spirito critico e per dare libero sfogo all'attività metaforica dello spirito." (Breton 1967, 156)

Nel 1931 il giovane Leo Malet entra a far parte del gruppo surrealista. Il suo destino e quello di Nestor Burma, il detective-protagonista dei suoi romanzi, si deciderà quando Breton gli farà conoscere le imprese letterarie di Fantômas;²⁴⁶ *120 rue de la Gare. Un caso per Nestor Burma* (Malet 1996) sarà il primo di una lunghissima serie d'imprese poliziesche "vissute" tra *amor fou*, tormento e nessuna possibilità di riscatto.

Musidora, smessi i panni della *maitresse* del crimine passa dall'altro lato della macchina da presa e si trasferisce in Spagna dove, sempre con Feuillade come mentore, dirige alcuni film, tra i

²⁴³ Cfr. McNab 2004.

²⁴⁴ Cfr. McNab 2004, 119.

²⁴⁵ "Gioco di carta piegata consistente nel far comporre una frase o un disegno da più persone, senza che nessuna di esse possa tener conto della collaborazione o delle collaborazioni precedenti. L'esempio diventato classico, che ha dato nome al gioco, si riferisce alla prima fase ottenuta in quel modo: il Cadavere-squisito-berrà-il-vino-nuovo." (Breton, 1967, 156). Immagine 5.

²⁴⁶ Cfr. Paliaga 2018. Articolo disponibile anche in versione elettronica: <https://www.avvenire.it/agora/pagine/leo-malet-il-surrealista-del-noir-inventore-del-detective-nestor-burma>.

quali *Pour Don Carlos*, *Sol y sombra* e *La tierra de los toros*. La Spagna degli anni '20 è una fucina d'ingegni e movimenti artistici. Tutto ciò che era arte passava dai Pirenei e arrivava a Madrid passando per la Catalogna. Post-modernisti, Novecentisti, Futuristi e neonati Surrealisti sostenevano il dibattito artistico mentre una nuova Generazione cresceva, ribelle e rumoreggiante tra Sarrià, Cadaqués e la Residencia de Estudiantes di Madrid. Anche in questo caso il crimine, il delitto, e la colpa giocano un ruolo essenziale. È Josep Vicenç Foix il mentore catalano di Salvador Dalí,²⁴⁷ il numero 31 de *L'Amic de les Arts* (1927) fu il suo *passe-partout* artistico per il surrealismo parigino. Ma procediamo per ordine. Foix è il “poeta paradigmatico dell'Avanguardia catalana,” (Molas 1983, 59) è uno dei pochi artisti catalani ad avere, appena ventenne, piena consapevolezza dei movimenti avanguardisti europei, dal Futurismo al Surrealismo passando per il Dada. Traduttore instancabile e corrispondente delle maggiori riviste letterarie avanguardiste dell'epoca²⁴⁸ il poeta è affascinato dalla capacità simbolica della palpitante realtà che nella *inventio* poetica foixana si trasforma in *Soprarrealitat* trasformandosi “investigatore poetico” del “Sud-realisme”²⁴⁹ e ideatore delle immagini ipnagogiche: visioni automatiche, che non hanno nulla a che vedere sia con le rappresentazioni sia con le allucinazioni, ma che sono evocazione improvvisate d'una parola, un gesto.

L'anelito del poeta di “accordare Ragione e Follia,”²⁵⁰ di ricomporre classicismo e avanguardismo, di riconciliare Foix e Focius (il suo *alter-ego* lirico), da lì via a una catena di eventi proso-poetici tragici e inevitabili. Il poeta-protagonista alla continua ricerca di Gertrudis, donna-Musa inarrivabile e per questo donna antagonista dell'uomo,²⁵¹ si macchia di continue colpe, a cominciare dal ferimento di uno dei suoi presunti amanti²⁵² per finire con il presunto assassinio della donna amata. Anche in *KRTU* – il titolo potrebbe racchiudere il nome di Gertrudis – un evento perturbante, *unheimlich*: “un'ombra ovale che scivola via per la strada”²⁵³ provoca nel protagonista sensi di colpa per un delitto avvenuto. Non resta da far altro che fuggire e sfuggire alla propria coscienza ma la fuga risulta essere vana: anche in questo caso la compagna si trasfigura in pura energia “rinchiusa per sempre in un veicolo produttore del generatore trifasico.”²⁵⁴

Dalí, foixano in ogni suo gesto artistico, arriva alla Residencia de Estudiantes e lì condivide con Federico García Lorca e Louis Buñuel un universo artistico fatto di putrefazione²⁵⁵ ed *eros* e *thanatos* primordiale, proprio come il paesaggio archeozoico di Port de la selva e Cadaqués. Federico García Lorca, invece, ama intrattenere i compagni della Residencia mettendo in scena nella sua stanza la propria morte, la propria “lenta” agonia.²⁵⁶ Federico, Salvador e Ana Maria un triangolo quasi perfetto, insieme ascoltano i racconti di “Lidia Noguer, Lidia de Cadaqués, la pescatrice che credeva essere personificazione della Musa, la più nota tra le Muse letterarie ‘novecentiste’ di Xénius – pseudonimo giornalistico del grande filosofo e scrittore spagnolo Eugenio d'Ors.” (Palladino 2017, 144) Ma il legame di “cenere, miele e sangue”²⁵⁷ che unisce

²⁴⁷ Cfr. Bou 2017, 44-52. L'articolo è disponibile anche in versione elettronica https://docs.lib.purdue.edu/artlas/vol6/iss2/3/?utm_source=docs.lib.purdue.edu%2Fartlas%2Fvol6%2Fiss2%2F3&utm_medium=PDF&utm_campaign=PDFCoverPages.

²⁴⁸ *L'Amic de les Arts*, *La Revista*, *La Publicitat*, *Trossos*.

²⁴⁹ Cfr. Foix 1983, 199-200.

²⁵⁰ Il riferimento è al sonetto del poeta catalano “Si pogués acordar Raó i Follia” (Foix 1980, 36) contenuto nella raccolta “Sol i de dol” magistralmente tradotto in italiano da Giuseppe Sansone (1963).

²⁵¹ Cfr. Molas 1993.

²⁵² Cfr. Foix 1979, 1.

²⁵³ Cfr. Foix 1979, 55

²⁵⁴ Cfr. Foix 1979, 64.

²⁵⁵ Mi riferisco sia alla famosa putrefazione daliniana, nigredo plastico-letteraria, che fa la sua comparsa nelle prose degli anni '20 (Dalí 1980) e nell'autobiografia daliniana *La mia vita segreta* (Dalí 1982) e che raggiunge il suo culmine nell'asino putrefatto de *Le chien Andalou*, sia agli esercizi pittorici lorquiani trasportati nella Residencia e ribattezzati *putrefactos* (cfr. Gibson 2011).

²⁵⁶ Cfr. Gibson 2011.

²⁵⁷ Il riferimento è ai noti quadri di Dalí *La miel es más dulce que la sangre*, e *Cenicitas* che contengono segnali evidenti di quella che Santos Torroella definisce l'epoca lorquiana e freudiana di Dalí (cfr. Torroella 1984).

Salvador e Federico è destinato, di lì a poco, a mutare, complice l'incontro con Gala, le aspre critiche di Buñuel e sue al *Romancero Gitano* e lo strano, ingiurioso, titolo di quel cortometraggio: *Un Perro andaluz*,²⁵⁸ un tradimento.

“C’era una volta,”²⁵⁹ 6 giugno 1929, Studio des Ursulines di Parigi, i surrealisti sono tutti lì, sulla tela della sala scorrono le irrazionali, oniriche immagini di un film realizzato dai giovanissimi Dalí e Buñuel; il primo è redattore della sceneggiatura, il secondo è il regista. Il pubblico è attento, concentrato, le didascalie, le sequenze lo disorientano... è uno scandalo, un trionfo. Fin dal prologo gli spettatori sussultano, trasaliscono, la lama che squarcia l’occhio della ragazza è crudele!²⁶⁰

Un balcone nella notte. Un uomo affila il rasoio vicino al balcone. L’uomo guarda il cielo attraverso dei vetri e vede... Una nuvola leggera avanza verso la luna, che è piena. Poi una testa di ragazza, con gli occhi spalancati. Verso uno degli occhi avanza la lama di un rasoio. La nuvola passa adesso davanti alla luna. La lama del rasoio attraversa l’occhio della ragazza sezionandolo. (Buñuel 1989)

C’è chi denuncia e chi applaude. L’occhio cinematografico disinganna, impietoso, lo spettatore; gli mostra una realtà che è *Erlebnis*, vissuto, una realtà tutta foixana – che viene de-costruita piano e lasciata lì, in attesa che qualcuno la riscatti. L’artista passa, incessantemente, da un vissuto all’altro. Un lavoro da *detective*²⁶¹ quello dell’artista.

Federico è furioso, il titolo dato al film dei suoi amici lo indigna, lo ferisce “il cane andaluso sono io” (Gibson 2011, 611) confessa all’amico Ángel del Río.²⁶² La risposta, la presunta risposta dell’artista andaluso è analogamente cinematografica, altrettanto violenta, cruenta, è un *Viaje a la luna*, un viaggio che non sembra avere niente a che spartire con quello di Jules Verne, trasposto sul grande schermo da Georges Méliès. Il “viaggio” di Federico è l’ineffabile “fabula della macchina da presa”²⁶³ raccontata in settantadue sequenze. Uno spietato e “irrefrenabile” viaggio verso la morte e il tradimento, un sadico gioco di metamorfosi che si chiude con la sequenza di un volgare bacio cinematografico in un cimitero.²⁶⁴

Allora, ponendosi dalla parte opposta dei fantasmi di onnipotenza e delle illusioni, il noir ci ricorda anche il negativo della società e quello che portiamo in noi, ci ricorda la morte che ci accompagna e alla quale non sfuggiremo. In questo partecipa della coscienza critica e della visione tragica che sono elementi costitutivi della nostra letteratura. (Reuter 1998, 86)

²⁵⁸ Cfr. Salvador Dalí, *Un perro andaluz* (Dalí 2004, 1035-1047).

²⁵⁹ Il riferimento è alla didascalia del film-copione cinematografico daliniano cfr. Dalí, 2004.

²⁶⁰ Immagine 6.

²⁶¹ A proposito del vissuto (*Erlebnis*) e del ruolo del detective, in particolare nel romanzo poliziesco, cfr. Kracauer 1984.

²⁶² Cfr. Gibson 2011, 611.

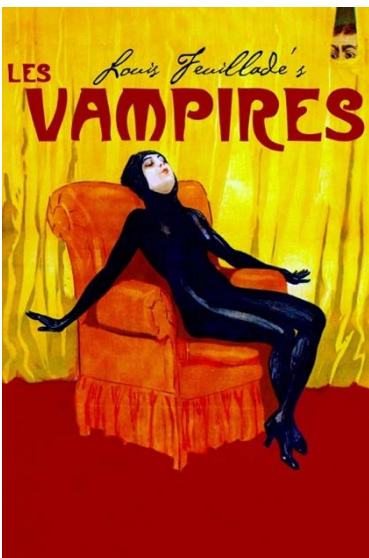
²⁶³ Cfr. Palladino 2017, 88-106.

²⁶⁴ Cfr. García Lorca, 1997e, 267-278.

Immagini



1 Max Ernst. *Au rendez-vous des Amis*, 1922.



2 Manifesto pubblicitario del *serial* di Louis Feuillade.



3 Manifesto pubblicitario di *Fantômas* di Louis Feuillade.



4 Gli occhi di Gala



5 *Le cadavre exquis* realizzato da Cécile Eluard, Man Ray, Paul Eluard e Picasso.



6 La famosa sequenza del taglio dell'occhio tratta da *Un chien andalou*.

Una lettura postmoderna di Pere Gimferrer: Quevedo erotomane

È l'incontro tra materia e parola ciò che per Pere Gimferrer compone e definisce la realtà del Barocco. Quando questa realtà è confusa e sembra sottrarsi alla percezione allora il *verbum*, il *logos* la sistematizza, la rende accogliente e confortevole, la trasforma in un *locus heimlich*,²⁶⁵ un inviolato e inviolabile, naturale, piccolo “reino afortunado.”²⁶⁶ La parola, in particolare quella ispirata del *Dichter*, definisce e organizza, trasfigura e censura. Se si posseggono le parole si possiede il creato, l'universo-mondo, un concetto ben chiarito già dall'autore della *Genesis* il primo riferimento letterario che segna il passaggio del potere da Dio all'uomo il transito della Parola dal creatore alla creatura che è, in tal modo, in grado di pianificare la propria concretezza:

Allora il Signore Dio plasmò dal suolo ogni sorta di bestie selvatiche e tutti gli uccelli del cielo e li condusse all'uomo, per vedere come li avrebbe chiamati: in qualunque modo l'uomo avesse chiamato ognuno degli esseri viventi, quello doveva essere il suo nome. Così l'uomo impose nomi a tutto il bestiame, a tutti gli uccelli del cielo e a tutte le bestie selvatiche, ma l'uomo non trovò un aiuto che gli fosse simile. (Anonimo 2010, 18)

Le parole hanno il potere di colmare l'*horror vacui*, il terrificante vuoto che crea la mancanza d'ingegno. Proprio in virtù del suo esacerbato scetticismo, che lo porta a preferire le parole, la *inventio* alla realtà il Quevedo di Gimferrer sembra in grado di allungare la propria ombra al di là della prima modernità ed essere più postmoderno del postmodernismo stesso:

Las palabras, que, en constelación poderosa sustituyen a la realidad. El objeto es, sólo, el centro del punto de partida. Ese es el fondo del escepticismo de Quevedo, y, en este sentido, la actual conmemoración del centenario resulta irónica y paradójica. En el tuétano del lenguaje, Quevedo, en los juegos intercambiables del verbo, critica la realidad aparente del mundo. Conmemorar a alguien que lo niega todo, ¿no será una contradicción? (Gimferrer 1984, 419)

È il fragile e ambiguo corpo umano il simulacro, l'effimero santuario barocco della materia tutta; il corpo del poeta rivale o un corpo di donna splendidamente trasfigurato, Ma i corpi sono pur sempre corrompibili o corrotti, resi ancor più repellenti dal relativismo della parola-metafora²⁶⁷, dalla salace irrisione della satira²⁶⁸ più che della giocosa burla²⁶⁹ e svelano, *apertis verbis*, la loro vera o presunta ambiguità sessuale il loro trasporto escrementizio.²⁷⁰

Quevedo usa il suo 'ingegno' poetico nella “aplicación, sistemática, del principio de la transfiguración de la realidad del verbo, y la metáfora, a partir de un objeto dado;” (Gimferrer 1984, 420) egli esplora, 'investiga', in poesia come in prosa, gli oscuri meandri della materia e più dell'oscuro,²⁷¹ 'composto' e “surreale” Góngora non mostra avere remore né reticenze a immergersi completamente nella materia palpitante della realtà, quella legata agli insondati e interdetti spazi del corpo, quella negata al bell'ingegno. Il corpo non conosce censo né casta, il burlatore si difende o attacca a seconda di chi sia la vittima designata; nello spazio della *poiesi* artistica il corpo del burlatore si demoltiplica diventando corpo e sghignazzo popolare:

Pero sea como fuere, en este terreno la irrisión carga sobre los burlados: opera sobre unas víctimas, ofrecidas al receptor directamente o a través de la mediación de los burladores. Siempre

²⁶⁵ Per l'*heimlich* freudiano cfr. Freud (1990), *Il Perturbante*.

²⁶⁶ Il riferimento è al poema “Infancia y confesiones” di Jaime Gil de Biedma (2010, 122).

²⁶⁷ Cfr. Profeti, 1982, p. 839. Per la relazione parola-corpo, cfr. Ancora Profeti 1984.

²⁶⁸ Per la produzione satirica di Quevedo rinvio a Quevedo 2014 e allo studio di García Valdés 2000, 127-146. Per il tema dell'*ingenio*, dell'*agudeza* e dell'*humor* legati all'opuscolo quevediano si veda Martínez Bogo 2016, 95-134.

²⁶⁹ L'opera a cui rinvio il lettore per il tema è l'introduzione di Ignacio Arellano (2016) all'*Antología de la literatura burlesca del siglo de oro. Poesía De Lope de Vega, Góngora y Quevedo*, Si veda, inoltre, all'articolo di José Luis Alonso Hernández (2016, 743-753) *Claves para la lectura de la poesía satírica de Quevedo*.

²⁷⁰ Il riferimento è all'irriverente e ingegnosa opera in prosa di Quevedo (2016) *Gracias y desgracias del ojo del culo*.

²⁷¹ Rinvio per questo al noto saggio di García Lorca (1966, 62-85) *La imagen poética de don Luis de Góngora*.

que el 'otro' se concibe como amenaza (frecuentemente) la burla puede funcionar como mecanismo de defensa y ataque. Estos objetos de la burla no siempre en el Siglo de Oro son plebeyos desde el punto de vista sociológico: los figurones, los protagonistas de la comedia burlesca o los de la parodia heroica y mitológica son caballeros, reyes y héroes o dioses. (Arellano, 2019, 18)

I temi scatologici quevediani sono la paralogia – utilizzo il termine in relazione all'uso che ne fa Lyotard (2014) nel suo famoso *La condizione Postmoderna*²⁷² – del senso e del senno ma sono, anche e soprattutto, il disinganno burlesco²⁷³ dell'uomo, del poeta, dell'artista, che come Adamo oltre a scoprirsi nudo percepisce nell'ano e nella defecazione sia il suo castigo divino sia il suo maggior "credito," il suo più grande potere creativo, evocativo. così Jean-François Lyotard introduce il tema della condizione postmoderna:

La condizione postmoderna è tuttavia estranea al disincanto, così come alla cieca positività della delegittimazione. Dove può risiedere la legittimità, dopo la fine delle metanarrazioni? Il criterio di operatività è tecnologico, non è pertinente per giudicare del vero e del giusto. Forse nel consenso ottenuto attraverso la discussione, come ritiene Habermas? È una soluzione che violenta l'eterogeneità dei giochi linguistici. E l'invenzione si produce sempre attraverso il dissenso. Il sapere postmoderno non è esclusivamente uno strumento di potere. Raffina la nostra sensibilità per le differenze e rafforza la nostra capacità di tollerare l'incommensurabile. La sua stessa ragione d'essere non risiede nell'omologia degli esperti, ma nella paralogia degli inventori. (Lyotard 2014, 6)

L'artista del Siglo de Oro reagisce con sardonica veemenza artistica all'agnizione corporea, ma è un dissenso accorto, che ha molto 'metodo': una "tremenda logica poetica"²⁷⁴; in tal modo il possesso del corpo, proprio o altrui, diviene la sua ossessione; un erotismo patente ed estremo che si manifesta attraverso un'articolata *visio* fisica che non tralascia riferimenti a pratiche omosessuali:²⁷⁵

Como todos los eróticos – un Sade, un Pasolini –, Quevedo está obsesionado por el hecho de la existencia física de un cuerpo diferente al suyo, irreductiblemente tangible, que la posesión no anula. Siente, en cambio, que este otro cuerpo, sólo durante el tiempo que dure un poema, puede disolverse en un castillo de palabras. La posesión verbal, entonces, tiene el mismo cariz imperativo, acaparador y violento de la agresión física. (Gimferrer 1984, 420)

La *actio* poetica aggressiva e denigratoria organizzata nella poesia satirica e burlesca come negli *Epitaffi* pianifica e dirige la carica erotica e così come accade nelle centoventi giornate de Sade-pasoliniane con le parole-cronaca della signora Vaccari, della signora Maggi e della signora Castelli²⁷⁶ organizza e consolida la materia oscena che, a dispetto dell'essere 'fuori scena', è, invece, ben evidente e manifesta e costituisce la parte essenziale del romanzo (de Sade) e della sceneggiatura cinematografica (Pasolini-Citti-Avati).

Gimferrer pone l'accento su quanto Quevedo "En los juegos intercambiables del verbo, critica la realidad aparente del mundo" (Gimferrer 1984, 419) e l'accostamento a Pasolini, più che a de Sade, colpisce il lettore per la sua illuminante perspicacia. La denigrazione degli esseri abietti e corrotti, soprattutto se essi rappresentano a vari stadi il corpo della collettività, serve, al madrileno come al friulano, per denunciare l'assoluto disprezzo da parte della società per un'esistenza materiale "irreductiblemente tangible." (Gimferrer 1984, 420).

²⁷² Cfr. Lyotard 2014.

²⁷³ Cfr. Cacho Casal 2007, 9-26 e Morel D'Arleux 1990, 181-194.

²⁷⁴ La citazione è contenuta nella lettera-programma poetico che García Lorca scrive a Sebastián Gasch nel settembre del 1928 a proposito di due poemi che gli invia, cfr. García Lorca 1997f, 588. Ricordo che anche il poeta andaluso tratta dei temi escrementizi legati all'amore nella sua pièce teatrale 'irrepresentabile' *El público*.

²⁷⁵ Cfr. per questo Martín 2008, 107-122. Per il tema della letteratura e l'osceno rinvio al saggio di Claudio Guillén (1998) "La expresión total: literatura y obscenidad," contenuto nel noto studio di letteratura comparata *Múltiples moradas*. (Guillén 1998, 234-296)

²⁷⁶ Cfr. l'opera cinematografica di Pier Paolo Pasolini (Francia 1975) *Salò o le centoventi giornate di Sodoma*.

Quanto la scatologia e la coprofilica denigrazione del corpo quevediana sia legata all'elemento moraleggiante e comico-parodico²⁷⁷ e quanto invece sia schizofrenica negazione del neoplatonismo come segnala Arellano non credo sia di facile individuazione, va segnalato quanto scrive Maria Grazia Profeti riguardo al divieto e allo scarto della norma relazionata all'aggressione: "lo obsceno no es utilizado como juego, sin otras implicaciones sino que resulta usado para agraviar y lastimar. La mención de las deyecciones corpóreas, del ano, son lo vedado, y por lo tanto son el máximo de la ofensa." (Profeti 1982, 840) Va sottolineato anche che la scatologia può generare un sistema filosofico come Marie Roig Miranda (2007, 57-66) sottolinea nel suo *Escatologia y filosofía en Quevedo*.

Ciò che risalta è la presenza di un corpo-oggetto immanente e 'mondano' che vive nell'allontanamento e nella contrapposizione al trascendente poetico e si trasforma in ossimorica ossessione, logica *agudeza verbal*.

Va segnalato anche quanto lo scomodo ingegno parodico dell'artista madrilenno, comune, ma non uguale, a quello dei tanti artisti dell'epoca, sia motivato da coscienti posizioni antitridentine oltre che a una vibrante protesta contro la negazione cattolica del corpo.²⁷⁸

Tirando le fila del brevissimo ma intenso 'racconto' gimferreriano non si può non indicare quanto l'artista barcellonese riconosca in Quevedo un precursore della 'maniera' artistica postmoderna quella cinica, quella della fine delle grandi narrazioni. Del resto anche il suo *Buscón* (Quevedo 1982)²⁷⁹ è un condensato di crudo sarcasmo e realistica narrazione di corpi – non di 'spirito' – dove parola, quella mordace, irridente e oltraggiosa, e la materia si sovrappongono fino a fondersi. Quevedo racconta l'artista e l'arte al tempo della crisi, delle crisi; e il corpo, i corpi umani divengono loquaci testimoni dei grotteschi maltrattamenti di un'umanità repellente, fatta di grandi e piccoli *validos*, e relegata, come nella impietosa distopia pasoliniana, in un poco aureo ma molto beffardo 'giardino delle delizie' dove i ruoli s'invertono con facilità e dove "todos somos locos, los unos y los otros" (Quevedo 1982).²⁸⁰ Quando la satira si inasprisce il sorriso si fa amaro e bisogna riconoscere, come afferma Antonio García Ángel, che "juzgados bajo los estándares morales de nuestros días, son políticamente incorrectos." (García Ángel 2014, 11) La cronaca quevediana della realtà, della vita reale è tutta un'irreale galleria di improbabili personaggi e di eventi inammissibili:

Toda esta vida es hurtar,
no es el ser ladrón afrenta,
que como este mundo es venta,
en él es propio el robar.
Nadie verás castigar
porque hurta plata o cobre,
que al que azotan es por pobre
de suerte, favor y trazas.
Este mundo es juego de bazas,
que solo el que roba triunfa y manda. (Quevedo 2019, 370-371)

La conclusione delle pagine del *Diario* gimferreriano dedicate a Quevedo chiarisce quanto le parole possano decostruire e condensare tutta la materia, la fisiologia di un tempo inquieto:

²⁷⁷ "Una de las fuentes de lo cómico más universales, incluso en la concepción de la *turpido et deformitas* es la escatología, muy relacionada con otros aspectos que ponen de relieve la dimensión material del cuerpo y sus necesidades (digestión, anverso de la defecación cómica, enfermedades, y en general, todas las partes corporales inferiores, y sus funciones y disfunciones)." (Arellano 2019, 20).

²⁷⁸ Cfr. per questo il sopracitato studio di Adrienne Martín (2008) e il citato articolo di Maria Grazia Profeti (1982), "La obsesión anal en la poesía de Quevedo."

²⁷⁹ Quevedo 1982.

²⁸⁰ I versi sono estratti dal poemetto numero 43 di Quevedo dal titolo: "Verifica correspondidamente la sentencia vulgar que el medio mundo se ríe del otro medio" (2019, 430-435) inserito nell'antologia, già citata, di Arellano (2019); riguardo al titolo del poemetto, Arellano chiarisce che: "Este romance es desarrollo satírico de un estribillo, a su vez versión modificada del refrán popular 'Todos somos locos, los unos de los otros' (Correas, refrán 22561), donde loco viene a significar 'bufón.'" (Arellano 2019, 370).

Quevedo exalta una cara transfigurada, pero retrocede ante la fisiología del cuerpo, es decir, ante la humanidad concreta. Es la crisis moral del tiempo de la Contrarreforma. El erotismo actual tenso y angustiado, bajo una superficie a veces satinada – fotográfica o fílmica –, es también erotismo de crispación, de tiempo de crisis. (Gimferrer 1984, 420)

Antonio Machado tra terra, pedagogia e poesia: l'errante ombra di Caino.

Se, come afferma José Martín (2012, 5),²⁸¹ è il 1917 l'anno più importante per Machado dal punto di vista editoriale è, sicuramente, il 1912 quello che rinvigorisce e consolida la *poiesi* lirica del poeta spagnolo. La tragedia coniugale di quell'*annus horribilis*, quando si spengono le ultime speranze di poter restituire a Leonor “su quebrantada salud” (Ribbans, 2002, 26) disegna, come al penseroso Alvargonzález, sull'inquieta fronte del maturo “un tachón sombrío entre las cejas, como la huella de una segur sobre el tronco de un roble.” (Machado 2002d, 291-292) Si nutre proprio di questa angosciosa inquietudine la “raffigurazione di un'umanità dominata da istinti primordiali, e disposta a distruggere con la sua insana avidità la terra stessa dove vive.” Anche il fugace sogno di felicità di Alvargonzález quello dell'onesto, vigoroso e instancabile uomo dei campi, dell'incontestato e incontestabile *pater familias*, si spezza: “Feliz vivió Alvargonzález / en el amor de su tierra.” (Machado 2002c, 143) Un cruento parricidio rompe l'incanto di una vita ciclica difficile, scandita dal tempo dell'uomo e dei campi; un omicidio che viene anticipato da una *Unheimlich*,²⁸² perturbante, considerazione popolare raccolta o mera osservazione autoriale, che rompe il lirismo poetico e proietta il lettore verso il tema vivo del *Romance*:

Mucha sangre de Caín
tiene la gente labriega,
y en el hogar campesino
armó la envidia pelea. (Machado 2002c, 143)

L'avvertimento riguardo al cainismo contadino è presente – così come gran parte dei contenuti del poema²⁸³ – anche nell'omonimo *cuento* che precede²⁸⁴ cronologicamente il *Romance* e che, come segnala Allen Phillips²⁸⁵, con esso condivide elementi narrativi ed evocativi; così anche nel testo “prosopoetico:”²⁸⁶ “Mucha sangre de Caín tiene la gente labradora. La envidia armó pelea en el hogar de Alvargonzález.” (Machado 2002d, 289) L'avvertimento-considerazione del poeta viene a combinarsi con la *Voz*, la *Voce*, poetico-collettiva che presiede, anticipa e introduce fasi salienti della vicenda, stratagemma che viene utilizzato in maniera preminente nel testo lirico e che contribuisce ad aumentare l'alone epico e di mistero che caratterizza il testo poetico, come sottolinea ancora Allen: “El verso acentúa lo sobrenatural, la prosa lo natural” (Phillips 1952, 132) così come si evince dal confronto tra le citazioni tratte dal *Romance*, a sinistra, e del testo in prosa, a destra:

Y Alvargonzález veía,
como Jacob, una escala
que iba de la tierra al cielo,
y oyó una voz que le hablaba.
(Machado 2002c, 145)

A la otra orilla del Duero

Y Alvargonzález soñó que una voz le
hablaba, y veía como Jacob una escala de luz
que iba del cielo a la tierra. Sería tal vez la
franja del sol que filtraban las ramas del
olmo.

(Machado 2002d, 290)

²⁸¹ Cfr. Francisco José Martín, “Introduzione” ad *Antonio Machado Poesie. Soledades-Campos de Castilla*, Newton Compton editori, Roma, 2012, p. 5.

²⁸² Per il tema del perturbante dell'*Unheimlich* in letteratura rinvio il lettore a Sigmund Freud (1993), *Il Perturbante*.

²⁸³ Per la genesi, le analogie e le differenze tra il testo poetico e quella in prosa cfr. Caravaggi 2022.

²⁸⁴ “Il racconto ‘La tierra de Alvargonzález’ viene pubblicato da Machado a gennaio del 1912 nel numero 9 della rivista parigina ‘Mundial Magazine’ diretta da Rubén Darío. “Il vasto romance, ‘La tierra de Alvargonzález’ ha un'occasione ben nota, la gita che Machado, in compagnia di alcuni amici, compì alle fonti del Duero, nel settembre del 1910 (...).” Caravaggi 2002, 140. Antonio Pablo Jauralde Pou nella sua “Introducción” all'edizione di *Campos de Castilla*, (Jauralde Pou 2021) scrive: “A mitad de Campos de Castilla, en su edición de PC, aparece un largo romance, subdividido en capítulos, que así se llama. Existe una especie de guión previo en prosa, o un ensayo que le sirvió de borrador.” (Jauralde Pou 2021, 23).

²⁸⁵ Cfr. Phillips 1952

²⁸⁶ Per questo si veda Caravaggi 2022, 139-160.

canta una voz lastimera:
'La tierra de Alvargonzález
se colmará de riqueza,
y el que la tierra ha labrado
no duerme bajo la tierra'.
(Machado 2002c, 150)

y oyó una voz que cantaba:
'No tiene tumba en la tierra.
entre los pinos del valle
del Revinuesa,
al padre muerto llevaron
hasta la Laguna Negra'.
(Machado 2002c, 161)

Come segnala Allen Phillips: (1952, 148) “Las dos composiciones son de igual mérito literario; están bien encuadradas dentro de las normas de verso y prosa; y, por último, representan dos modos de dar forma estética a un mismo tema.” Entrambi i testi rispondono, ciascuno in modo proprio, al principio machadiano di *canto y cuento* conseguendo il fine della missione del *Dichter*, del poeta, quello di presentare al lettore l’*eterno humano*. La tragedia contadina si trasforma così in “símbolo universal de la eterna maldad humana.” (Phillips 1952, 147)

Sono l’avidità, la cupidigia e l’invidia, due vizi capitali, a spingere i due figli di Alvargonzález a macchiarsi le mani del sangue del padre; invidia tra fratelli, ma anche invidia nutrita dalla zizzania dalle spose dei due figli:

Casáronse los mayores;
tuvo Alvargonzález nueras,
que le trajeron cizaña,
antes que nietos le dieran.
(Machado 2002c, 143)

Il cainismo agisce a vari livelli, quello che potrebbe essere definito in senso ampio omicidiale e che si riferisce all’uccisione (edipica?)²⁸⁷ del padre e quello propriamente definito, contenuto solo nel testo in prosa, dell’uccisione di Miguel,²⁸⁸ il figlio prediletto che tornato dalle Indie riscatta con le opere il buon nome della famiglia e fa rifiorire le terre. Presenza incombente sui tre figli lo spettro del genitore ucciso; presenza opprimente e *unheimlich*, presenza collegata agli elementi naturali per i due figli omicidi, spirito benevolo e nume tutelare per il minore dei fratelli, così come si può leggere nei due passi che seguono e che occupano un posto strategico sia nel poema sia nel testo in prosa, vale a dire durante il nero periodo di miseria – effetto della maledizione per l’assassinio – e il ritorno a casa del minore dei fratelli, l’Indiano. Tutto ciò accade nei versi finali del capitoletto, del segmento lirico, dedicato a “El viajero.” Anche in questo caso, a beneficio di una più approfondita analisi dei due testi, si offrono le versioni raffrontate del testo poetico e del testo in prosa:

²⁸⁷ Manuel de Rivacoba (1969) avanza l’ipotesi che “los parricidas de Alvargonzález actúan impulsados en gran parte por un no superado ni resuelto complejo de Edipo. Aunque la madre apenas está dibujada, sí aparece como una mujer bella, tranquila y dulce; y, por otro lado, se advierte una predilección muy pronunciada de ambos padres por el hijo menor.” (de Rivacoba 1969, 33-41).

²⁸⁸ “Los mayores volvieron a sentir en sus venas la sangre de Caín, y el recuerdo del crimen les azuzaba al crimen. Decidieron matar a su hermano, y así lo hicieron.

Ahogáronle en la presa del molino, y una mañana apareció flotando sobre el agua.

Los malvados lloraron aquella muerte con lágrimas fingidas, para alejar sospechas en la aldea donde nadie les quería. No faltaba quien les acusase del crimen en voz baja, aunque ninguno osó llevar pruebas a la justicia.

Y otra vez volvió a los malvados la tierra de Alvargonzález.” (Machado 2002d, 295).

Los tres hermanos contemplan
 el triste hogar en silencio;
 y con la noche cerrada
 arrecia el frío y el viento.
 – Hermanos, ¿no tenéis leña?
 dice Miguel
 – No tenemos,
 responde el mayor.
 Un hombre,
 milagrosamente, ha abierto
 la gruesa puerta cerrada
 con doble barra de hierro.
 El hombre que ha entrado tiene
 el rostro del padre muerto.
 Un halo de luz dorada
 orla sus blancos cabellos.
 Lleva un haz de leña al hombro
 y empuña un hacha de hierro.
 (Machado 2002c, 158)

El viento batía la puerta y el postigo, y aullaba en la chimenea. El frío era tan grande, que estremecía los huesos.

Miguel iba a hablar cuando llamaron otra vez a la puerta. Miró a sus hermanos como preguntándoles quién podría ser a aquellas horas. Sus hermanos temblaron de espanto.

Llamaron otra vez, y Miguel abrió.

Apareció el hueco sombrío de la noche, y una racha de viento le salpicó de nieve el rostro. No vio a nadie en la puerta, mas divisó una figura que se alejaba bajo los copos blancos. Cuando volvió a cerrar, notó que en el umbral había un montón de leña. Aquella noche ardió una hermosa llama en el hogar de Alvargonzález.

(Machado 2002d, 294)

Altra minacciosa apparizione nell'ultimo paragrafo, "Los asesinos:"

– Anoche cuando volvía
 a casa – Juan a su hermano
 dijo– a la luz de la luna
 era la huerta un milagro.
 Lejos, entre los rosales,
 divisé un hombre inclinado
 hacia la tierra, brillaba
 una hoz de plata en su mano.
 Después irguióse y, volviendo
 el rostro, dio algunos pasos
 por el huerto, sin mirarme,
 y a poco lo vi encorvado
 otra vez sobre la tierra.
 Tenía el cabello blanco
 (Machado 2002c, 158)

Una noche volvían borrachos a su aldea, porque habían pasado el día bebiendo y festejando en una feria cercana. Llevaba el mayor el ceño fruncido y un pensamiento feroz bajo la frente.

– ¿Cómo te explicas tú la suerte de Miguel? – dijo a su hermano. ‘La tierra le colma de riquezas, y a nosotros nos niega un pedazo de pan.’

– Brujería y artes de Satanás – contestó el segundo.

Pasaba cerca de la huerta, y se les ocurrió asomarse a la tapia. La huerta estaba cuajada de frutos. Bajo los árboles, y entre los rosales, divisaron un hombre encorvado hacia la tierra.

– Mirale – dijo el mayor –. Hasta de noche trabaja.

– ¡Eh!, Miguel – le gritaron.

Pero el hombre aquel no volvía la cara. Seguía trabajando en la tierra, cortando ramas o arrancando hierbas. Los dos atónitos borrachos achacaron al vino que les aborascaba la cabeza el cerco de luz que parecía rodear la figura del hortelano. Después, el hombre se levantó y avanzó hacia ellos sin mirales, como si buscara otro rincón del huerto para seguir trabajando. Aquel hombre tenía el rostro del viejo labrador. ¡De la laguna sin fondo había salido Alvargonzález para labrar el huerto de Miguel!

(Machado 2002d, 295)

In realtà gli omicidi che avvengono nelle due redazioni dell'opera sono più di uno. Bisogna, infatti, inserire nel novero delle morti quelle collaterali dell'innocente *buhonero*²⁸⁹ e dell'altrettanto

Un buhonero que cruzaba
 aquellas tierras errante,
 fue en Dauria acusado, preso
 y muerto en garrote infame.
 (Machado 2002c, 148)

Un buhonero que erraba por aquellas tierras fue preso y ahorcado en Soria, a los dos meses, porque los hijos de Alvargonzález le entregaron a la justicia, y con testigos pagados lograron perderle. La maldad de los hombres es como la Laguna Negra, que no tiene fondo.

(Machado 2002d, p. 292)

innocente madre che muore di crepacuore.²⁹⁰ Inoltre, come detto, alle morti violente va aggiunta quella del fratello minore, il giovane Miguel che, nel testo in prosa, viene assassinato dai suoi fratelli: Caino e il suo doppio. Infine, all'omicidio del padre va incluso l'occultamento del suo cadavere, o meglio, la mancata sepoltura dei suoi resti.²⁹¹ È ancora una volta “una voce” a rivendicare la mancata “cristiana” sepoltura del genitore assassinato; una voce che di volta in volta è: una voce *lastimera*, il suono di una *copla*, il *canto-cuento* dell'acqua del fiume che ricordano al lettore:

La tierra de Alvargonzález
se colmará de riqueza,
y el que la tierra ha labrado
no duerme bajo la tierra.²⁹²
(Machado 2002c, 150)

L'efferato assassinio del capofamiglia definisce un cainismo omicidiale, di provenienza biblica ma che non può essere certo definito “originale” nella sua colpa è, invece, l'assassinio del giovane Miguel, presente unicamente nel testo in prosa, dove tale delitto si presenta nella sua brutale essenza, assumendo tutta la sua inquietante autenticità, sebbene non venga “versato” il sangue del fratello:

Los mayores volvieron a sentir en sus venas la sangre de Caín, y el recuerdo del crimen les azuzaba al crimen. Decidieron matar a su hermano, y así lo hicieron. *Ahogáronle en la presa del molino, y una mañana apareció flotando sobre el agua*. Los malvados lloraron aquella muerte con lágrimas fingidas, para alejar sospechas en la aldea donde nadie les quería. No faltaba quien les acusase del crimen en voz baja, aunque ninguno osó llevar pruebas a la justicia.²⁹³ (Machado 2002d, 295)

Alvargonzález è l'onesto e inquieto protagonista della propria sventura e diviene il solenne simbolo di una Spagna rude e di un *desastre chico*. La morte dell'innocente capofamiglia che come don Antonio vive una vita “más de resignación que de rebeldía” (Machado 2002d, 284) ricade irrimediabilmente sui figli assassini, il sangue versato reclama vendetta, espiazione. Nel passato epico così come nel presente *intra-historico* della Spagna reale non è possibile *medrar* a dispetto del sangue versato. La fine del poema e del racconto è l'ineluttabile *Νέμεσις*, Nemesis, che punisce i dui parricidi-fratricidi: il suicidio per annegamento – con, come è dato pensare, la conseguente mancata sepoltura dei loro resti – nell'*unheimlich hortus conclusus* de La Laguna Negra,²⁹⁴ il *locus* dove tutto ha inizio e fine. Questa volta nessuna drammatica voce sottolinea l'evento, solo l'inquietante eco dell'invocazione purificatrice dei due fratelli che mettono deliberatamente fine alla loro esistenza.

290

Pasados algunos meses,
la madre murió de pena.
Los que muerta la encontraron
dicen que las manos yertas
sobre su rostro tenía,
oculto el rostro con ellas.

(Machado, 2002c, 148)

La madre murió a los pocos meses. Los que la vieron
muerta una mañana, dicen que tenía cubierto el rostro
entre las manos frías y agarrotadas.

(Machado 2002d, 293)

²⁹¹ Il tema è caro agli Antichi e trova nell'*Antigone* sofoclea la sua più alta espressione. La tematica passa alla seconda Modernità con le magistrali rivisitazioni di Bertold Brecht e Jean Anouilh.

²⁹² Il corsivo è mio.

²⁹³ Il corsivo è mio

²⁹⁴ Come annota Pablo Jauralde Pou (2021) nella sua edizione di *Campos de Castilla*: “La Laguna Negra es una laguna de origen glacial situada en los Picos de Urbión. Según la leyenda, no tiene fondo y comunica con el mar. Llama la atención la oscuridad de sus aguas.” (Jauralde Pou 2021, 241)

Llegaron los asesinos
 hasta la Laguna Negra,
 agua transparente y muda
 que enorme muro de piedra,
 donde los buitres anidan
 y el eco duerme, rodea;
 agua clara, donde beben
 las águilas de la sierra,
 donde el jabalí del monte
 y el ciervo y el corzo abrevan;
 agua pura y silenciosa
 que copia cosas eternas;
 agua impasible que guarda
 en su seno las estrellas.
 ¡Padre!, gritaron: al fondo
 de la laguna serena
 cayeron, y el eco ¡padre!
 (Machado 2002c, 171-172)

Otro día, los hijos de Alvargonzález tomaron
 silenciosos el camino de la Laguna Negra.
 Cuando caía la tarde, cruzaban por entre las hayas y
 los pinos.
 Dos lobos que se asomaron a verles, huyeron
 espantados. (...).
 ¡Padre!, gritaron, y cuando en los huecos de las rocas
 el eco repetía: ¡padre!, ¡padre!, ¡padre!, ya se los había
 tragado el agua de la laguna sin fondo.
 (Machado 2002d, 296)

Non si può non pensare quanto il buono e idealista Alvargonzález possa essere *l'alter ego* artistico di Machado, un uomo *bueno*, fedele alle proprie idee, ai propri ideali che separa “las voces de los ecos,” (Machado 2002c, 101) come afferma nel suo celebre “Retrato,” il poema d’apertura della raccolta. Credo che come Alvargonzález, Machado abbia due grandi preoccupazioni-dolori ed una “piccola-grande” gioia, una felice circostanza di riscatto.

Nacióronle tres varones,
 que en el campo son riqueza,
 y, ya crecidos, los puso,
 uno a cultivar la huerta,
 otro a cuidar los merinos,
 y dio el menor a la Iglesia.
 (Machado 2002c, 143)

Il minore dei fratelli, preferendo le gioie mondane alla vita spirituale, “colgó la sotana” (Machado 2002c, 143) e ricevuta “bendición y herencia” (Machado 2002c, 143) dei genitori e la sua parte d’eredità parte in cerca d’avventure, figliuol prodigo che non sarà aiutato ma che, ritornato in patria, riscatterà i beni di famiglia.

Se al primo dei figlioli il capofamiglia affida la cura della terra e all’altro il bestiame la prima tensione spirituale del poeta potrebbe coincidere, come accennato, con quella della Tierra, della Patria che patisce le conseguenze di quel *Desastre* che scuote fin dal profondo la *Actio* artistica di quella “Generazione,” come segnala Caravaggi (2022, 112):

L’ardua esplorazione dell’insondabile profondità psichica, così peculiare delle “Soledades” si attenua nei “Campos de Castilla” dove domina la contemplazione di un paesaggio aspro e austero, riscoperto con emozione come manifestazione emblematica degli ideali e delle istanze della Generazione del '98, il folto gruppo di intellettuali e artisti che, sotto la guida carismatica di Miguel de Unamuno, aspirava a un rinnovamento etico ed estetico, nell’intento di reagire con fierezza alla sconfitta del 1898, al crollo degli ideali tradizionali, e d’individuare valori morali più autentici, istanze ideologiche più vitali; non li univa, in realtà, un comune programma riformistico, quanto invece una stessa tensione spirituale, un’analogia esigenza di impegno sociale e di rigore etico.

Come indica Sabrina Riva (2009, 4) “Los hermanos asesinos simbolizan la España que hace caso omiso de sus orígenes y Miguel y su padre la compenetrada con la intra-historia.” Il parricidio, l’orrendo crimine di cui si macchiano i figli è un’imperdonabile offesa alla Terra, un’offesa che esige un castigo esemplare, un sacrificio espiatorio. Un’essenza tellurica insorge facendosi ombra e

voce. I due uccidono per il patrimonio, ma esso coincide con la Terra, la “Patria.” Scrive Machado (2002b, 284-286) in una sua breve autobiografia:

Tengo un gran amor a España y una idea de España completamente negativa. Todo lo español me encanta y me indigna al mismo tiempo. [...]. El problema nacional me parece insoluble por falta de virtud; pero creo que se debe luchar por porvenir y crear una fe que no tenemos. Creo más útil la verdad que condena el presente que la prudencia que salva lo actual a costa siempre de lo venidero. (Machado 2002b, 284-285)

La seconda amarezza è legata all’allevamento, ciò che Alvargonzález affida al secondo figlio, attività qui intesa in senso pedagogico. Come è noto l’insegnamento non è mai stata la vocazione del poeta come evidenzia Ribbans:

Como confesaba el propio don Antonio, no tenía para la enseñanza vocación alguna, si bien en toda su larga carrera profesional cumplía meticulosamente con sus obligaciones. Esto no quita el hecho de que como profesor aportaba poco a sus clases: según los testimonios, incluido el suyo propio, era bastante rutinario, distraído, indulgente, nada riguroso como examinador. (Ribbans 2002, 14-15)

Del resto è lo stesso poeta a dichiarare: “No tengo vocación de maestro y mucho menos de catedrático. Procuro, no obstante, cumplir con mi deber. (...). Tengo una gran aversión a todo lo francés, según Brunnettière (sic).” (Machado 2002b, 284)

La gioia è riferita al minore dei fratelli che torna dalle Indie ridando nuova vita e alla Terra può essere relazionata alla figura del poeta nicaraguense Rubén Darío il poeta, l’uomo che Machado conoscerà a Parigi e che “de un Ultramar de Sol, nos trae el oro / de su verbo divino,” (Machado 2002a, 254) e con il quale ebbe sempre un forte legame di vita e artistico.

Il cainismo de *La Tierra de Alvargonzález* non si cristallizzò solo nel verso e nella prosa dell’opera. Nel 1952 il cineasta madrileno Arturo Ruiz-Castillo dirige la pellicola *La laguna negra* (Spagna 1952) scritta da Vicente Coello, Ángel A. Jordán e dallo stesso Ruiz-Castillo “a partir de una sinopsis argumental del catedrático Lázaro Montero, realizada en el verano de 1952 y estrenada al cabo de un año con muy discreta acogida.” (Gómez Beceiro, Alonso Ramos, Castro De Paz 2021, 473-499) Il film consiste in un adattamento del celebre poema-racconto di Machado e le riprese furono effettuate, in maggior parte, proprio nella Sierra de Urbión, il luogo dove Machado ascoltò la storia dello sventurato protagonista e dove trasse ispirazione per l’opera. Il nucleo tematico della pellicola corrisponde a quello dell’opera machadiana: l’avidità e l’invidia di Martín (José María Lado) e Juan (Tomás Blanco) di ereditare la tenuta. Il copione non è però completamente fedele al testo machadiano; vengono, infatti, omesse la storia introduttiva del protagonista e cambia anche il nome del personaggio principale. Inoltre va rilevata la presenza “antagonista” di una delle due mogli, Angela (María Jesús Valdés) la sposa di Juan, che, con tutte le sue forze e fino alla fine, si oppone alla crudele e perversa Candelas (Maruchi Fresno), moglie di Martín che morirà strangolata per mano di Juan. Il *buhonero* sopravvive alle accuse e si trasforma nello spirito della Nemese dell’intera vicenda, corpo e voce persecutrice e castigatrice dei due assassini. Anche il finale del film è “a medio camino entre las diferentes versiones del relato original,” (Gómez Beceiro, Alonso Ramos, Castro De Paz 2021, 481) il fallito tentativo di assassinare il giovane Miguel (interpretato da un giovane Fernando Rey) e l’abbraccio finale di Miguel e Angela – che sancisce il rinsaldarsi della loro relazione precedentemente troncata a causa della partenza di Miguel – mentre oramai non c’è più speranza per Martín e Juan che vengono inghiottiti dalle acque della laguna. L’opera, realizzata poco più di un decennio dalla guerra dei tre anni mostra, come scrivono gli autori dell’articolo:

La desolada representación de una tierra degradada por los macabros actos de sus diabólicas criaturas, con el específico epicentro castellano como reflejo del conjunto español, conecta así la óptica machadiana con la amarga mirada de un cineasta cuya trayectoria estuvo igualmente

condicionada por los terribles avatares que habían sacudido violentamente a la sociedad española de su tiempo. (Gómez Beceiro, Alonso Ramos, Castro De Paz 2021, 488)

L'ombra errante di Caino non smette di aggirarsi tra i casolari, le montagne e le valli di una “España que muere / y otra España que bosteza.” (Machado 2002e, 230)

Bibliografía

- AA. VV. *Antología de la literatura burlesca del siglo de oro. Poesía De Lope de Vega, Góngora y Quevedo*, Ignacio Arellano ed., Navarra, Universidad de Navarra, publicaciones digitales del GRISO, Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital) del GRISO, <https://core.ac.uk/download/pdf/224799169.pdf> (09/08/23)
- AA. VV. *Enciclopedia Treccani*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1997.
- AA. VV. *La Bibbia di Gerusalemme*. Bologna, Edizioni Dehoniane, 1990.
- AA.VV. *Enciclopedia Del Cinema Treccani*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 2004.
- AA.VV., *Vocabolario Treccani*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1997.
- Alighieri, Dante. *La Divina Commedia. Inferno*. Daniele Mattalia ed. Milano: Rizzoli, 1975.
- Alonso Hernández. José Luis, *Claves para la lectura de la poesía satírica de Quevedo*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2016. 743-753.
- Alonso Veloso, María José. “La transmisión impresa de gracias y desgracias del ojo del culo de Quevedo: noticia sobre nuevos ejemplares y ediciones.” *RILCE*, 36, 2 (2020): 603-30.
- --- “Una invectiva inédita contra Gracias y desgracias del ojo del culo de Quevedo,” *Neophilologus*. 101 (2017): 523-540.
- Alonso, Dámaso. “Prólogo” en Martín de Riquer ed., *Aproximación al Quiote*. Estella: Salvat Editores S. A.-Alianza Editorial S. A., 1970. 6-35.
- Álvarez de Miranda, Ángel. *La metáfora y el mito: intuiciones de la religiosidad primitiva en la obra de Lorca*. Sevilla: Renacimiento, 2011.
- Anderson, Andrew A. “Introducción.” En Federico García Lorca. *Poeta en Nueva York*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2013.
- Anónimo. “Deuteronomio.” En AA. VV. *La Bibbia di Gerusalemme*. Bologna: Edizioni Dehoniane, 1990.
- Anónimo, “Esodo.” En AA. VV. *La Bibbia di Gerusalemme*. Bologna: Edizioni Dehoniane, 1990.
- Anónimo. “Genesis.” En AA. VV. *La Bibbia*. Varese: Le Monnier, 2010. 18-20.
- Anónimo. *Le Mille e una notte*. Angelo Maria Pizzagalli ed. Torino: UTET, 1958.
- Arellano, Ignacio. “La burla en el siglo de oro. Algunas consideraciones previas.” En AA. VV. *Antología de la literatura burlesca del siglo de oro. Poesía De Lope de Vega, Góngora y Quevedo*, Ignacio Arellano ed. Navarra: Universidad de Navarra, publicaciones digitales del GRISO, Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital) del GRISO, 2019.
- Arnaud, Emile. “Reseña a Pedro Soto de Rojas, ‘Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos. Los fragmentos de Adonis’,” Aurora Egido ed. *Criticón* 18 (1982): 116-118.
- Baricco, Alessandro. *Novecento*. Milano: Feltrinelli, 1998.
- --- “Introduzione.” En John Fante. *Chiedi alla polvere*. Torino: Einaudi, 2004.
- Barros Grela, Eduardo. “Intertextualidad, parodia, risa: referentes humorísticos en la ‘literatura popular.’” *Moenia. Revista lucense de lingüística y literatura* 14 (2008): 169-179.
- Bartoli, Adolfo. *I viaggi di Marco Polo, secondo la lezione del codice magliabechiano più antico*. Firenze: Felice Le Monnier, 1863.
- Benumeya, Gil, “Estampa de García Lorca.” En Federico García Lorca. *Obras completas*, Arturo del Hoyo ed. Madrid: Aguilar, 1966. 1699-1701.
- Biedma, Jaime Gil de. *Obras. Poesía y prosa*. Barcelona: Nicanor Vélez Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 2010.
- Boccaccio, Giovanni. *Decameron*. Milano: Rizzoli, 1978.
- Bodoni, Giambattista. *Manuale tipografico*. Parma: La Vedova, 1818.
- Bonito Oliva. Achille. *L’ideologia del traditore*. Milano: Feltrinelli, 1979.

- Bou, Enric. “Fronteres a la ciutat: reescrivint les separacions.” En Enric Bou, *La invenció de l'espai. Ciutat i viatge*. València: Universitat de València, 2014. 99-123.
- Bou, Enric. *La invenció de l'espai. Ciutat i viatge*. València: Universitat de València, 2014.
- --- *Papers privats*. Barcelona: Edicions 62, 1993.
- Breton, André. *Nadja*. Torino: Einaudi, 2007.
- Breton, André. “Le cadavre exquis.” En Patrick Waldberg ed., *Surrealismo*. Milano: Gabriele Mazzotta Editore, 1967.
- Brossa, Joan. *Poemes visuals 1969-1971*. Barcelona, Edicions 62, 1975.
- Buisson, Léa. “De Musidora à Mad Souris: l’influence du cinéma sur ‘Le trésor des Jésuites’ de Breton et Aragon.” *La Scène Surréaliste*, 59 (2016): 31-47.
- Buñuel, Luis. *Sette film*. Fofi Goffredo ed. Torino: Einaudi, 1989.
- Cacho Blecua, Juan Manuel. *Amadís de Gaula*. Madrid: Cátedra, 1988. 2 vols.
- Cacho Casal, Rodrigo. “El ingenio del arte: introducción a la poesía burlesca del Siglo de Oro,” *Criticón* 100 (2007): 9-26.
- Callahan, Vicki. *Zones of Anxiety. Movement, Musidora and the crime serials of Louis Feuillade*. Detroit: Wayne State University Press, 2005.
- Canavaggio Jean. *Don Quichotte, du livre au mythe: Quatre siècles d'errance*. Paris: Fayard, 2005.
- Caravaggi, Giovanni. *Antonio Machado*. Roma: Salerno Editrice, 2022.
- --- “Poeta en Nueva York. Dalla duplice ‘editio princeps’ al ‘manoscritto’ ritrovato.” En Patrizia Botta ed., *Filologia dei testi a stampa (Area iberica)*. Pescara: Mucchi Editore, 2005. 252-271.
- Carner, Josep. “Honor de cavalleria.” En Josep Carner ed. *Sons de lira i flabiol*. Barcelona: III^a Sessió d'Els Poetes i els Músics, 31, 1927.
- Carpi, Lucia de. “Bajo el astro de la noche.” En Federico García Lorca. *Dibujos*. Mario Hernández ed. Madrid: Exposición Catálogo, 1986.
- Carroll, Lewis. *Alice adventures in the wonderland. Through the Looking Glass*. London: Penguin, 2011.
- Cid, Adriana C. “Pasajes de la literatura al cine: algunas reflexiones sobre la problemática de la transposición filmica.” *Letras*, 63-64 (2011): 19-40.
- Clarke, Arthur Charles. *2001: Odissea nello spazio*. Milano: Longanesi, 1969.
- Croce, Benedetto. *Storie e leggende napoletane*. Milano: Adelphi, 2013.
- Dalí, Salvador. *Obra completa. Poesía, prosa teatro y cine*. Agustín Sánchez Vidal ed. Barcelona: Ediciones Destino, 2004. 3 vols.
- --- “Un perro andaluz.” En Salvador Dalí. *Obra completa. Poesía, Prosa, Teatro y Cine*. Agustín Sánchez Vidal ed. Barcelona: Ediciones Destino, 2004. 1035-1047. 3 vols.
- --- *La mia vita segreta*. Milano: Longanesi, 1982.
- --- “Documentario Parigi 1929.” En Salvador Dalí, *Sì, La rivoluzione paranoica critica. L'arcangelismo scientifico*. Milano: Biblioteca Universale Rizzoli, 1980a. 141-160
- --- “Federico García Lorca (esposizione di disegni colorati).” En Salvador Dalí, *Sì. La rivoluzione paranoico critica*. Milano: Rizzoli, 1980b. 54-55.
- --- “Film-arte, film antiartístico.” En Salvador Dalí, *Sì, La rivoluzione paranoica critica. L'arcangelismo scientifico*. Milano : Biblioteca Universale Rizzoli, 1980c. 67-71.
- --- *Sì. La rivoluzione paranoico-critica, l'arcangelismo scientifico di Salvador Dalí*. Milano: Biblioteca Universale Rizzoli, 1980d.
- --- “San Sebastià.” *L'Amic de les Arts* 16 (Sitges 31 de juliol de 1927): 52-54.
- Deruddere, Dominique. *Aspetta primavera, Bandini*. Italia-Francia-Belgio, 1989.
- Dostoevskij, Fëdor Mihajlovič. *Ricordi dal sottosuolo*. Tommaso Landolfi ed. Milano: Biblioteca Universale Rizzoli, 1975.

- Dühren, Eugène. “Avant-propos.” En Donatien Alphonse François, de Sade. *Les 120 journées de Sodome, ou L'école du libertinage*. Paris : Club de Bibliophiles, 1904.
- Eco, Umberto. *Baudolino*. Milano: Bompiani, 2000.
- Fante, John. “Aspetta primavera, Bandini.” En Francesco Durante ed. John Fante. *Romanzi e racconti*. Milano: I Meridiani. Arnoldo Mondadori Editore, 2003a.
- --- “Chiedi alla polvere.” En Francesco Durante, ed. John Fante. *Romanzi e racconti*. Milano: I Meridiani. Arnoldo Mondadori Editore, 2003b.
- --- “La strada per Los Angeles.” En Francesco Durante ed. John Fante. *Romanzi e Racconti*. Milano: I Meridiani. Arnoldo Mondadori Editore, 2003c.
- --- *Fante Romanzi e racconti*. Francesco Durante ed. Milano: I Meridiani. Arnoldo Mondadori Editore, 2003d.
- --- *Ask the dust*. Charles Bukowski ed. Edinburgh: Canongate Books Ltd, 1999.
- --- *The road to Los Angeles*. Santa Rosa (Ca): Black Sparrow Press, 1985.
- --- *Wait Until Spring, Bandini*. Dan Fante ed. Edinburgh: Canongate Books Ltd, 2007.
- Foix, Josep Vicenç. “‘Teoria i pràctica’ del Sud-realisme.” En Joaquim Molas. *La literatura catalana d'avantguarda*. Barcelona: Antoni Bosch editor, 1983. 199-200.
- --- “Sol, i de dol.” En Foix, Josep Vicenç. *Antologia Poetica*. Pere Gimferrer ed. Barcelona: Edicions 62 “la Caixa,” 1980.
- --- “KRTU.” En Foix, Josep Vicenç. *Obres completes*. Joaquim Molas ed. Barcelona: Edicions 62, 1979. 49-81.
- --- “Diari 1918 (fragment).” En Foix, Josep Vicenç, *Obres completes*. Molas Joaquim ed. Barcelona: Edicions 62, 1979. 2 vols.
- Freud, Sigmund. *Il Perturbante*. Roma-Napoli: Ed. Teoria, 1990.
- --- “Il delirio e i sogni della Gradiva di Wilhelm Jensen.” En Sigmund Freud. *Opere*. Torino: Boringhieri, 1975. 5 vols.
- García Ángel, Antonio. “El Quevedo que ríe.” En Francisco de Quevedo. *Poesía satírica y burlesca* Antonio García Ángel ed. Bogotá: Instituto Distrital de las Artes – idartes, 2014. 7-14
- García Lorca, Federico. *Poeta en Nueva York*. Andrew A. Anderson ed. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2013.
- --- *Libro de los dibujos de Federico García Lorca*. Mario Hernández ed. Granada: Editorial Comares, 1998.
- --- “El maleficio de la mariposa.” En Federico García Lorca. *Obras completas. Teatro*, Miguel García Posada ed. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1997a. 282-327.
- --- “*El público*.” En Federico García Lorca. *Obras completas* Miguel García Posada ed. Barcelona: Galaxia Gutenberg. Círculo de Lectores, 1997b. 282-327.
- --- “Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos. Un poeta gongorino del siglo XVII.” En Federico García Lorca. *Obras completas. Prosa* Miguel García Posada ed. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1997c. 78-87.
- --- “Un poeta en Nueva York.” En Federico García Lorca. *Obras completas. Prosa* Miguel García Posada ed. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1997d. 163-164.
- --- “Viaje a la luna.” En Federico García Lorca. *Obras completas* Miguel García Posada ed. Barcelona: Galaxia Gutenberg. Círculo de Lectores, 1997e. 267-278.
- --- *Epistolario completo* Andrew A. Anderson & Christopher Maurer eds. Madrid: Cátedra, 1997f.
- --- “La aurora.” En Federico García Lorca. *Poeta en Nueva York* María Clementa Millán ed. Madrid: Cátedra, 1988.
- --- *Así que pasen cinco años*. Eugenio Fernández Granell ed. Madrid: Taurus, 1988.
- --- *Dibujos* Mario Hernández ed. Madrid: Exposición Catálogo, 1986.
- --- *Romancero gitano*. José Luis Cano ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1983.

- --- “La imagen poética de don Luis de Góngora.” En Federico García Lorca. *Obras Completas* Arturo del Hoyo ed. Madrid: Editorial Aguilar, 1966. 62-85.
- --- “Teoría y juego del duende.” En Federico García Lorca. *Obras completas* Madrid: Ed. Aguilar, 1954. 36-50.
- --- *Cartas a sus amigos*. Barcelona: Ediciones Cobalto, 1950.
- --- *The Poet in New York and other poems*. Rolfe Humphries ed. New York: W. Norton Company, 1940.
- --- *Poeta en Nueva York*. José Bergamín ed. México: Editorial Séneca, 1940.
- --- “Degollación de los inocentes.” *La Gaceta Literaria*, año III, núm. 50 (Madrid 15 de enero de 1929): 321.
- --- “Nadadora submergida.” *L’amic de les Arts* 28 (Sitges, 31 sept. 1928): 218.
- --- *Poeta en Nueva York*. María Clementa Millán ed. Madrid: Cátedra, 1988.
- García Lorca, Francisco. *Federico y su mundo*. Madrid: Alianza, 1990.
- --- *Lorca: interpretación de “Poeta en Nueva York.”* Madrid: Akal, 2012.
- García Posada, Miguel. “Notas.” En Federico García Lorca. *Obras completas. Prosa*. Miguel García Posada ed. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1997. 1363-1418.
- García Valdés, Celsa Carmen. “Acerca de algunos poemas satíricos: el manuscrito 376 de la Biblioteca de la Universidad de Oviedo.” *La Perinola* 4 (2000): 127-146.
- Gerard, Genette. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil, 1982.
- Gibson, Ian. *Federico García Lorca*. Barcelona: Crítica, 2011.
- Gimferrer, Pere. “Ouverture.” En Albert Serra ed. *Honor de Cavalleria. Notes d’Albert Serra*. Nantes: Capricci, 2010: 8-9.
- --- *Cine y literatura*. Barcelona: Seix Barral, 1999.
- --- “Quevedo.” En Pere Gimferrer. *Dietari (Dietario)*. Barcelona: Seix Barral, 1984. 419-420.
- Gómez Beceiro, Fernando, Alonso Ramos, Natalia, Castro De Paz, José Luis. “Bilografía fílmica machadiana: La sombra de Caín sobre la ¡Hermosa tierra de España!” *Signa*, 30, (2021): 473-499.
- Góngora, Luis de. *Soledades*. Robert Jammes ed. Madrid: Clásicos Castalia, 1994.
- Grilli, Giuseppe. *Modelli e caratteri dell’ispanismo italiano. Profilo di letteratura spagnola*. Roma: WriteUp, 2022.
- --- *Modelli e Caratteri dell’ispanismo italiano*. Viareggio: Mauro Baroni editore, 2002.
- --- “(Auto)definiciones dell’avanguardia catalana.” En Stefania Stefanelli ed. *Avanguardie e lingue iberiche nel primo novecento*. Pisa: Edizioni Della, 2007. 55-69.
- --- “Poesía artificiosa e metamétrica nella letteratura catalana.” *Annali dell’Istituto Universitario Orientale. Sezione Romanza*. 2 (1985): 299-355.
- --- *Il mito laico di Joan Maragall nella cultura urbana del primo novecento*. Napoli: Edizioni Libreria Sapere, 1984.
- Gualdoni, Flaminio. *Breve storia della ‘Merda d’artista’*. Milano: Skira, 2014.
- Guillén, Claudio. *Múltiples moradas*. Barcelona: Tusquets Editores, 1998.
- --- *Entre lo uno y lo diverso*. Barcelona: Editorial Crítica, 1985.
- Herranz, Ferran. *El Quijote y el cine*. Madrid: Cátedra, 2016.
- Infantes, Víctor. “La poesía experimental antes de la poesía experimental.” En AA. VV. *Encuentro con la poesía experimental, Encuentro con la poesía experimental*. Antología y ponencias de las “Jornadas de poesía visual” de Cantabria celebradas en mayo de 1979. Torrelavega: Euskal Bidea, 1981. 99-131.
- Jauralde Pou, Antonio Pablo. “Introducción.” En Antonio Machado. *Campos de Castilla*. Madrid: Clásicos Hispánicos, 2021. 6-34.

- Jung, C. Gustav. “Studi sull’alchimia.” En C. Gustav Jung. *Tipi psicologici*. Luigi Aurigemma ed. Torino: Boringhieri, 1969a. 13 vols.
- --- *Mysterium coniunctionis*. Torino: Boringhieri. 1969b.
- Junoy, Josep Maria. *Obra poética*. Barcelona: Edicions dels Cuaderns Crema, 1984.
- Kracauer, Sigfried. *Il romanzo poliziesco. Un trattato filosofico*. Roma: Editori Riuniti, 1984.
- Kubrick, Stanley-Clark, Arthur C.. *2001: a space odyssey*. Screenplay by Stanley Kubrick & Arthur C. Clark. Boreham Wood: Herts Hawk Films Ltd., c/o. M-G-M Studios, 1968.
- López García, Guillermo. “¿Un amor imposible? Las complejas relaciones entre cine y literatura.” En Muro Munilla, Miguel Ángel eds. *Arte y nuevas tecnologías. X Congreso de la Asociación Española de Semiótica Editores*. San Millán de la Cogolla: Universidad de La Rioja, Fundación San Millán de la Cogolla, 2004. 700-711.
- Lyotard, Jean-François. *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*. Carlo Formenti ed. Milano: Feltrinelli, 2014.
- Machado, Antonio. “Al maestro Rubén Darío.” En Antonio Machado. *Campos de Castilla*. Geoffrey Ribbans ed. Madrid: Cátedra, 2002a. 254.
- --- “Autobiografía escrita en 1913 para una proyectada antología de Azorín.” En Machado, Antonio. *Campos de Castilla*. Geoffrey Ribbans ed. Madrid: Cátedra, 2002b. 284-286.
- --- “La tierra de Alvargonzález.” En Antonio Machado. *Campos de Castilla*. Geoffrey Ribbans ed. Madrid: Cátedra, 2002c. 142-172.
- --- “La tierra de Alvargonzález.” En Antonio Machado, *Campos de Castilla*, Geoffrey Ribbans ed. Madrid: Cátedra, 2002d. 287-296.
- --- “Proverbios y cantares,” En Antonio Machado, *Campos de Castilla*, Geoffrey Ribbans ed. Madrid: Cátedra, 2002e. 215-230.
- Malet, Léo. *120 rue de la Gare. Un caso per Nestor Burma*. Eugenio Rizzi ed. Roma: Editori Riuniti, 1996.
- Maragall, Joan. “El comte Arnau.” En Arthur Terry (ed.), Joan Maragall, *Antologia Poètica*. Barcelona: Edicions 62, 1981.
- Martín L., Adrienne. “Sodomitas, putos, doncellos y maricotes en algunos textos de Quevedo.” *La Perinola* 12 (2008): 107-122.
- Martín, Francisco José. “Introducción.” En Antonio Machado. *Poesie. Soledades-Campos de Castilla*. Roma: Newton Compton editori, 2012.
- Martínez Bogo, Enrique. “Humor y agudeza en ‘Gracias y desgracias del ojo del culo.’” *La Perinola* 20 (2016): 95-134.
- Maurer, Christopher. “Federico García Lorca escribe a su familia desde Nueva York y La Habana.” *Poesía* 23-24 (1985).
- McGirk, Tim. *Gala, ¿Musa o Demonio?* Joseph M. Apfelbäume ed. Barcelona: Debolsillo, 1989.
- McNab, Robert. *Ghost Ships. A Surrealist Love Triangle*. New Heaven and London: Yale University Press, 2004.
- Mildonian, Paola. *Alterego, Racconti in forma di diario tra Otto e Novecento*. Venezia: Marsilio, 2001.
- Millán, María Clementa. “Introducción.” En Federico García Lorca. *Poeta en Nueva York*. María Clementa Millán ed. Madrid: Cátedra, 1988.
- Molas, Joaquim, Bou, Enric. *La crisi de la paraula. Antologia de la poesia visual*. Barcelona: Edicions 62, 2003.
- Molas, Joaquim. *Retrat d’un poeta adolescent. Notes per una lectura de “Gertrudis” de J. V. Foix*. Discurs llegit el dia 25 de febrer de 1993 en l’acte de recepció pública de Joaquim Molas i Batllori a la Reial Acadèmia De Bones Lletres de Barcelona. Barcelona: Reial Acadèmia De Bones Lletres, 1993.

- --- *La literatura catalana d'avantguarda 1916-1938*. Barcelona: Antoni Bosch Editor, 1983.
- Morandini, Laura, Morandini, Luisa, Morandini, Morando. *Il Morandini 2015*. Bologna: Zanichelli, 2014.
- Moravia, Alberto. "Introduzione." En Fëdor Mihajlovič Dostoevskij. *Ricordi dal sottosuolo*. Tommaso Landolfi ed. Milano: Biblioteca Universale Rizzoli, 1975.
- Morel D'Arleux, Antoine. "Obscenidad y desengaño en la poesía de Quevedo." *Edad de Oro* 9 (1990): 181-194.
- Moreno y Ferry, J. "René Cresté." *Tras la Pantalla. Galerías de artistas cinematográficos*. 15 (1921): 1-16.
- Muñoz Molina Antonio. *Sefarad*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 2002.
- Muñoz Molina, Antonio. *Sefarad*. Barcelona: Seix Barral (Grupo Planeta) opera omnia, 2017.
- Nancy, Jean-Luc. "La existencia exiliada." En *Archipiélago*. Madrid: Alianza, (1996). 34-39.
- Orazi, Veronica. "Avanguardia e scrittura calligrammatica: per una riflessione teorica con spunti ispanici." En A. Cancellier, R. Londero eds. *Le arti figurative nelle letterature iberiche e iberoamericane*. atti del XIX Convegno, Roma, 16-18 settembre 1999. Padova: Unipress, 2001. 145-162.
- Orlando Francesco. *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*. Torino: Giulio Einaudi Editore, 1994.
- Ors, Eugenio, d'. *Sijé*. Barcelona: Planeta, 1981.
- Ors Miguel, d'. *El caligrama de Simmias a Apollinaire. Historia y antología de una tradición clásica*. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, S. A., 1977.
- Palazzeschi, Aldo. *Il codice di Perelà*. Firenze: Valsecchi Editore, 1920.
- Paliaga, Simone. "Léo Malet, il surrealista del noir inventore del detective Nestor Burma." *Avvenire* (giovedì 5 luglio 2018): 1.
- Palladino, Nicola. "Una lettura postmoderna di Pere Gimferrer: Quevedo erotomane." *Dialogoi. Rivista di studi comparatistici* 8 (2021). 113-120.
- --- *Federico García Lorca. Dialogo, Idea, Maschera, Mito*. Roma: Aracne Editrice, 2017.
- --- *Le Oceanine di Eugenio d'Ors. Le (i)dee "novecentiste" e "mediterrane" in forma di romanzo*. Roma: Edizioni Nuova Cultura, Iberica, 2012.
- --- "Josep Maria Junoy: Lyrique et Plastique." En A. Cancellier e R. Londero eds. *Le arti figurative nelle letterature iberiche e iberoamericane*. Atti del XIX Convegno, Roma, 16-18 settembre 1999. Padova: Unipress, 2001. 257-263.
- --- "Poeta en Nueva York." En Antonella Cancellier, Caterina Ruta, Laura Silvestri eds. *Escritura y Confliito / Scrittura e Conflitto*. Actas del XXI Congreso Aispi / Atti del XXII Convegno Aispi, Catania-Ragusa 16-18 mayo / maggio 2004. Roma: Bulzoni editore, 1995. 331-34.
- Pardo García, Pedro Javier. "Cine, Literatura y mito don Quijote en el cine, más allá de la adaptación." *Arbor, Ciencia, Pensamiento y Cultura* 187, 748 (marzo-abril, 2011): 237-246.
- Paz, Octavio. "El más allá erótico." En Octavio Paz. *Los signos en rotación*, Barcelona: Círculo de Lectores, 1974. 152-170.
- Phillips, Allen W. "La Tierra de Alvargonzález: Verso y Prosa.," *Nueva Revista de Filología Hispánica* 2, 9 (1952): 130-148.
- Polo, Marco. *I viaggi di Marco Polo, secondo la lezione del codice magliabechiano più antico, reintegrati col testo francese a stampa*. Adolfo Bartoli ed. Firenze: Felice Le Monnier, 1863.
- Polo, Marco. *Il Milione*. Milano: Adelphi, 1975.
- Pozzi, Giovanni. *La parola dipinta*. Milano: Adelphi, 1993.

- Prenz, Cecilia. *Da Sefarad a Sarajevo, percorsi interculturali: le multiformi identità e lo spazio dell'Altro*. Napoli: Ellissi, 2006.
- Profeti, Maria Grazia. *Quevedo: La scrittura e il corpo*. Bulzoni: Roma, 1984.
- --- “La obsesión anal en la poesía de Quevedo.” En Giuseppe Bellini ed. *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Roma: Bulzoni, 1982. 837-845.
- Prudon, Montserrat. “Escritura, escrituras: Del caligrama al poema objeto en la literatura catalana.” En Wentzlaff-Eggebert, H. ed. *Naciendo el hombre nuevo... Fundir literatura, artes y vida como práctica de las vanguardias en el Mundo Ibérico*. Frankfurt am Main, Madrid-Vervuert: Iberoamericana, 1999. 77-100.
- Quevedo, Francisco, de. “Verifica correspondidamente la sentencia vulgar que el medio mundo se ríe del otro medio.” En AA. VV., *Antología de la literatura burlesca del siglo de oro. Poesía De Lope de Vega, Góngora y Quevedo*. Ignacio Arellano (ed.), Universidad de Navarra, publicaciones digitales del GRISO, Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital) del GRISO, 2019. 430-435.
- --- *Gracias y desgracias del ojo del culo*. José Luis Cuerda ed. La Rioja: Pepita de Calabaza ed., 2016.
- --- *Poesía satírica y burlesca*. Antonio García Ángel ed. Bogotá: Instituto Distrital de las Artes – idartes, 2014.
- --- *El buscón*. Madrid: Catedra, 1982.
- Quine, Richard. *Piena di vita*. USA, 1956.
- Reuter, Yves. *Il romanzo poliziesco*. Roma: Armando Editore, 1998.
- Ribbans, Geoffrey. “Introducción.” En Antonio Machado. *Campos de Castilla*. Geoffrey Ribbans ed. Madrid: Cátedra, 2002. 13-98.
- Ripstein y Rosen, Arturo. *Nessuno scrive al colonnello*. Messico-Spagna, 1999.
- Riquer, Martín, de. *Cavalleria. Fra realtà e letteratura nel quattrocento*. Roma, Aracne, 2014.
- Rivacoba, Manuel, de. “Crimen y poesía en la obra de Antonio Machado.” *Boletín de la Universidad de Chile*, 95-96 (1969): 1-18.
- Roig Miranda, Marie. “Escatología y filosofía en Quevedo.” *Criticón* 99 (2007): 57-66.
- Sábato, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. Buenos Aires: Seix Barral, 2004.
- --- *Pintura*. Buenos Aires: Seix Barral, 1995.
- --- *El escritor y sus fantasmas*. Madrid: Seix Barral, 1983.
- --- *El túnel*. Madrid: Cátedra, 1982.
- --- *Sobre héroes y tumbas*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1973.
- --- *Il tunnel*. Milano: Feltrinelli, 1967.
- --- *Sopra eroi e tombe*. Milano: Feltrinelli, 1965.
- Sade, Donatien Alphonse François, de. *Les 120 journées de Sodome, ou L'école du libertinage*. Eugène Dühren ed. Paris: Club de Bibliophiles, 1904.
- Sánchez Noriega, José Luis. “Las adaptaciones literarias al cine: un debate permanente.” *Comunicar. Revista Científica de Comunicación y Educación* 17 (2001): 65-69.
- Sánchez Noriega, José Luis. *Historia del Cine. Teoría y géneros cinematográficos fotografía y televisión*. Madrid: Alianza Editorial, 2006.
- Sansone, Giuseppe Edoardo. *Studi di filologia catalana*. Bari: Adriatica Editrice, 1963.
- Santos Torroella, Rafael. *La miel es más dulce que la sangre, las épocas lorquiana y freudiana de Salvador Dalí*. Barcelona: Seix Barral, 1984.
- Scarpi, Paolo, *La fuga e il ritorno*, Marsilio, Venezia, 1992.
- Sebbag, Georges. “Musidora, Nadja y Gradiva. La mujer y el surrealismo.” *Philia: Revista de la Bibliotheca Mystica et Philosophica Alois Maria Haas*, 2 (2008): 83-113.

- Sédar Senghor, Léopold. *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*. Paris: Presses Universitaires de France, 1969.
- Serna, Víctor, de la. “El poeta en Nueva York. Conferencia y lectura de versos por Federico García Lorca en la Residencia.” En Federico García Lorca, *Obras completas. Prosa*, vol. III, Miguel García Posada ed. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1997. 1343-1346.
- Serra, Albert. *Honor de cavalleria. Notes d’Albert Serra*. Nantes: Capricci, 2010a.
- Serra, Albert. *Honor de cavalleria: plano a plano*. Javier Bassa ed. Barcelona: Intermedio, 2010b.
- Solá, Pere. “Junoy, poèmes et calligrammes.” *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses* 12 (1997): 441-449.
- Soto de Rojas, Pedro. Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos. Los fragmentos de Adonis. Aurora Egido ed. Madrid: Cátedra, 1981.
- Spies, Werner. “Preface.” En Robert McNab. *Ghost Ships. A Surrealist Love Triangle*. New Heaven and London: Yale University Press, 2004. ix-x.
- Urbina, Eduardo. “Iconografía textual del *Quijote*: repaso y nueva aproximación de cara al IV centenario.” En Carlos Romero ed. *Le mappe nascoste di Cervantes. Actas Coloquio Internacional de la Associazione Cervantina di Venecia (Venice, 2003)*. Treviso: Edizioni Santi Quaranta, 2004. 103-14.
- Vallcorba Plana, Jaume. “Introducció.” En Josep Maria Junoy. *Obra poética*. Barcelona: Edicions dels Cuaderns Crema, 1984. xi-cxviii.
- Vargas Llosa, Mario. “Una novela para el siglo XXI.” En Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*. Francisco Rico ed. Alfaguara-Madrid: Real Academia Española, 2004. xiii-xxviii.
- Vega, María José. “La abolición de la sintaxis: de la poesía visual a la escritura transgénica.” En G. Clavería & D. Poch eds. *Al otro lado del espejo*. Barcelona: Ariel, 2010. 151-185.
- Vieuille, Chantal. *Gala*. Barcelona: Salvat Editores, 1995.
- Villanueva, Darío. *El “Quijote” antes del cinema*. Madrid: Real Academia Española, 2008.
- Villanueva, Darío. *Imágenes de la ciudad. Poesía y Cine de Whitman a Lorca*. Madrid: Cátedra, 2015.
- Wollstonecraft Shelley, Mary. *Frankenstein or the Modern Prometheus*. London: Colburn and Bentley, 1831.

Filmografía

- Allen, Woody. *Midnight in Paris*. USA 2011.
- Buñuel, Luis, Dalí, Salvador. *Un chien andalou*. Francia 1929.
- Caballero, Sergio. *Finisterrae*. Spagna, 2010.
- Ferreri, Marco. *Storie di ordinaria follia*. Italia-Francia 1981.
- Feuillade, Louis. *La Nouvelle Mission de Judex*. Francia 1916.
- --- *Judex*. Francia 1915.
- --- *Les Vampires*. Francia 1915.
- --- *Fantômas*. Francia 1913.
- Gutiérrez Aragón, Manuel. *Quijote*. Spagna 1992.
- --- *El Quijote de Miguel Cervantes*. Spagna 1991.
- Kubrick, Stanley. *2001: A space Odyssey*. USA-UK 1968.
- Lang, Fritz. *Metropolis*. Alemania 1927.
- Méliès, George. *Le Voyage dans la Lune*. Francia 1902.
- Musidora (Jeanne Roques). *La tierra de los toros*. Spagna 1924.

- --- *Sol y sombra*. Spagna 1922.
- --- *Pour Don Carlos*. Spagna 1921.
- Pasolini, Pier Paolo. *Salò o le 120 giornate di Sodoma*. Italia, Francia 1975.
- --- *Il Decameron*. Italia, Francia, Germania Ovest 1971.
- Rosi, Francesco. *Cronaca di una morte annunciata*. Italia-Francia 1987.
- Ruiz-Castillo, Arturo. *La laguna negra*. Spagna 1952.
- Schroeder, Barbet. *Barfly*. USA 1987.
- Serra, Albert. *Història de la meva mort*. Spagna 2013.
- --- *Els cants dels ocells*. Spagna 2008.
- --- *Honor de cavalleria*. Spagna 2006.
- Towne Robert. *Chiedilo alla Polvere*. USA 2005.
- Vertov, Dziga. *L'uomo con la macchina da presa (Celovek s Kinoapparatum)*. URSS 1922.
- Welles, Orson. *Don Quijote*. Spagna 1992.
- Wertmuller, Lina. *Mimì metallurgico ferito nell'onore*. Italia 1972.
- Winterbottom, Michael. *With or without you-Con te o senza di te*. Gran Bretagna 1999.

Sitografia

- Arellano, Ignacio. “La burla en el siglo de oro. Algunas consideraciones previas.” En AA. VV. *Antología de la literatura burlesca del siglo de oro. Poesía De Lope de Vega, Góngora y Quevedo*. En Ignacio Arellano ed. Navarra: Universidad de Navarra, publicaciones digitales del GRISO, Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital) del GRISO. 2019 <https://core.ac.uk/download/pdf/224799169.pdf> (09/08/23).
- Boito, Arrigo. *Mefistofele* (1868). <http://www.librettidopera.it/> (03/09/23)
- Bou, Enric, “From Foix to Dalí: Versions of Catalan Surrealism between Barcelona and Paris” in *Artl@s Bulletin*, 6, 2017, 44-52. https://docs.lib.purdue.edu/artlas/vol6/iss2/3/?utm_source=docs.lib.purdue.edu%2Fartlas%2Fvol6%2Fiss2%2F3&utm_medium=PDF&utm_campaign=PDFCoverPages (09/08/23).
- Buisson, Léa. “De Musidora à Mad Souris: l’influence du cinéma sur ‘Le trésor des Jésuites’ de Breton et Aragon.” *La Scène Surréaliste*, 59 (2016): 31-47. <https://www.erudit.org/fr/revues/annuaire/2016-n59-annuaire03123/1040487ar/> . (09/08/23)
- Cid, Adriana C.. “Pasajes de la literatura al cine: algunas reflexiones sobre la problemática de la transposición fílmica.” *Letras*, 63-64, (2011): 19-40 in <https://repositorio.uca.edu.ar/bitstream/123456789/3806/1/pasajes-literatura-cine-algunas-reflexiones.pdf> . (28/08/23).
- Gnoli, Antonio. “Emilio Isgrò. Ho cancellato tutto, anche me stesso, per togliere il superfluo dall’anima.” En http://www.repubblica.it/cultura/2016/06/26/news/emilio_isgro_ho_cancellato_tutto_anche_me_stesso_per_togliere_il_superfluo_dall_anima_-142863102/ . 2016 (30/07/2023).
- Kubrick, Stanley, Clark, Arthur C. *2001: a space odyssey*. Screenplay by Stanley Kubrick & Arthur C. Clark. Boreham Wood: Herts Hawk Films Ltd., c/o. M-G-M Studios. <http://www.archiviokubrick.it/opere/film/2001/script.html> . 28/08/2023.
- Levieux, Michele. “Musidora a inspiré Aragon qui l’appelait la dixième muse.” *l’Humanité*, (Jeudi, 13 Août, 2015). <https://www.humanite.fr/musidora-inspire-aragon-qui-lappelait-la-dixieme-muse-581405>. (09/08/23)
- Manzoni, Piero, <https://www.merdadartista.org/> 28/08/2023.
- Manzoni, Piero, <https://www.pieromanzoni.org/pieromanzoni/text/> 28/08/2023.
- Marinetti, Filippo Tommaso. “Manifesto tecnico della letteratura futurista (11 maggio 1912).” En *I manifesti del Futurismo*, <http://www.gutenberg.org/ebooks/28144>. (30/07/2023).

- Moreno y Ferry, J. “René Cresté” *Tras la Pantalla. Galerías de artistas cinematográficos*, 15, (1921): 1-16. <https://repositori.filmoteca.cat/handle/11091/27371#page=3> (04/09/23).
- Paliaga, Simone. “Léo Malet, il surrealista del noir inventore del detective Nestor Burma.” *Avvenire* (giovedì 5 luglio 2018): 1 <https://www.avvenire.it/agora/pagine/leo-malet-il-surrealista-del-noir-inventore-del-detective-nestor-burma> (08/08/23)
- Riva, Sabrina. “El romance y su empleo ideológico: el caso de ‘La tierra de Alvargonzález’ de Antonio Machado.” En *Actas del VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, 2009, in <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/17494> . (09/08/23)
- Sebbag, Georges. “Musidora, Nadja y Gradiva. La mujer y el surrealismo.” *Philia: Revista de la Bibliotheca Mystica et Philosophica Alois Maria Haas*, 2 (2008): 83-113. <http://www.philosophieetsurrealisme.fr/musidora-nadja-et-gradiva/> (09/08/23)

Indice dei nomi