

# Filologia

## Antica e Moderna

n.s. V, 1  
(XXXIII, 55)  
2023

faem

RUBZETTINO



# Filologia

## Antica e Moderna

n.s. V, 1  
(XXXIII, 55)

**2023**

**Lirica. Forme e temi, persistenze  
e discontinuità - III**

**RUBZETTINO**

## DIRETTORI

GIULIO FERRONI, RAFFAELE PERRELLI, GIOVANNI POLARA

## DIRETTORE RESPONSABILE

NUCCIO ORDINE

## REDATTORE EDITORIALE

FRANCESCO IUSI

## COMITATO SCIENTIFICO

Giancarlo Abbamonte (Università di Napoli – Federico II), Mariella Bonvicini (Università di Parma), Claudio Buongiovanni (Università della Campania – Luigi Vanvitelli), Mirko Casagrande (Università della Calabria), Chiara Cassiani (Università della Calabria), Irma Ciccarelli (Università di Bari – Aldo Moro), Benedetto Clausi (Università della Calabria), Silvia Condorelli (Università di Napoli – Federico II), Franca Ela Consolino (Università dell’Aquila), Roberto Dainotto (Duke University), Arturo De Vivo (Università di Napoli – Federico II), Paolo Desogus (Sorbonne Université), Rosalba Dimundo (Università di Bari – Aldo Moro), Stefano Ercolino (Università di Venezia – Ca’ Foscari), Maria Cristina Figorilli (Università della Calabria), Adelaide Fongoni (Università della Calabria), John Freccero (New York University), Margherita Ganeri (Università della Calabria), Marco Gatto (Università della Calabria), Yves Hersant (École des Hautes Études en Sciences Sociales – Paris), Giovanni Laudizi (Università del Salento), Romano Luperini (Università di Siena), Grazia Maria Masselli (Università di Foggia), Paolo Mastandrea (Università di Venezia – Ca’ Foscari), Fabio Moliterni (Università del Salento), Laurent Pernot (Université de Strasbourg), Orazio Portuese (Università di Catania), Chiara Renda (Università di Napoli – Federico II), Alessandra Romeo (Università della Calabria), Amneris Roselli (Istituto Orientale di Napoli), Stefania Santelia (Università di Bari – Aldo Moro), Niccolò Scaffai (Università di Siena), Alden Smith (Baylor University – Texas), Marisa Squillante (Università di Napoli – Federico II), Maria Alejandra Vitale (Universidad de Buenos Aires), Stefania Voce (Università di Parma), Heinrich von Staden (Princeton University), Winfried Wehle (Eichstätt Universität), Bernhard Zimmermann (Albert-Ludwigs-Universität – Freiburg im Breisgau)

## COMITATO DI REDAZIONE

Francesca Biondi, Emanuela De Luca, Enrico De Luca, Fabrizio Feraco, Ornella Fuoco, Carmela Laudani, Giuseppe Lo Castro, Piergiuseppe Pandolfo, Federica Sconza

«FILOLOGIA ANTICA E MODERNA» è una rivista scientifica *double blind peer-reviewed*

I contributi proposti per la valutazione (articolo, saggio, recensione) redatti in forma definitiva secondo le norme indicate sul sito web [www.filologiaanticaemoderna.unical.it](http://www.filologiaanticaemoderna.unical.it), devono essere inviati in formato elettronico all’indirizzo [redazione.faem@unical.it](mailto:redazione.faem@unical.it).

I libri e le riviste per scambio e recensione devono essere inviati al Comitato di Redazione di «Filologia Antica e Moderna» presso il Dipartimento di Studi Umanistici, Università della Calabria, 87030 Arcavacata di Rende (Cosenza)

Per l’acquisto di un numero o l’abbonamento (due numeri all’anno, € 40,00) rivolgersi a: Rubbettino Editore - Viale Rosario Rubbettino, 10 - 88049 Soveria Mannelli (CZ)

Pubblicato con il contributo finanziario del Dipartimento di Studi Umanistici dell’Università della Calabria.

Tutti i contributi sono gratuitamente disponibili sul sito [<http://www.filologiaanticaemoderna.unical.it/>] trascorsi tre mesi dalla pubblicazione.

Registrazione Tribunale di Cosenza N. 517 del 21/4/1992

ISSN 1123-4059

*FILOLOGIA ANTICA E MODERNA*  
*N.S. V, 1 (XXXIII, 55), 2023*

**Articoli**

- 7 **Luca Bettarini**  
*Parmenone 'ipponatteo' (fr. 1 Diehl<sup>B</sup>)*
- 21 **Yole Deborah Bianco**  
*La persistenza catulliana nella tarda poesia di Giorgio Bassani*
- 47 **Rebecca Bowen - Alessandro Zammataro**  
*Ero e Leandro: mitologia e temi lirici in una postilla al Purgatorio XXVIII (v. 73) nel ms. Urb. Lat. 366*
- 79 **Emanuela De Luca**  
*L'uso di quis per quibus nelle elegie di Tibullo*
- 91 **Enrico De Luca**  
*I versi di Goffredo Mameli nel Mameli di Leoncavallo*
- 111 **Marialuigia Di Marzio**  
*Pindaro, Bacchilide, Estia: un'ipotesi sulla posizione tassonomica degli ἐνθρονισμοί*
- 131 **Luciano Formisano**  
*Rileggendo Luciano Cecchinel*
- 147 **Ida Grasso**  
*La fine del paesaggio. Note sull'apprendistato poetico di Federico García Lorca*
- 167 **Salvatore Francesco Lattarulo**  
*«Nella mia chiusa stanza»: spazio e immaginario della camera del poeta in Umberto Saba. Costanti e varianti di un topos della lirica italiana*
- 195 **Paolo Mastandrea**  
*Il garzoncello, la donzelletta e gli altri. Alle fonti del Sabato di Leopardi*
- 211 **Elisabetta Pitotto**  
*Persistenze e discontinuità nell'impiego della strofe saffica in Orazio*

## Altri articoli

- 239 **Claudio Buongiovanni**  
*La gara impari (o quasi) tra Plinio il Giovane e Tacito: nota a Plin. epist. 7, 20, 4*
- 257 **Mariafrancesca Cozzolino**  
*Floro e la conquista romana delle isole*
- 275 **Alessandra Romeo**  
*Chi è il responsabile della guerra civile? L'ultima risposta di Cicerone*
- 297 **Andrea Talarico**  
*Una favola pastorale inedita dalla Biblioteca Estense di Modena: l'Inamoramento di Floro di Pietro da Noceto (junior)*

## Recensioni

- 371 **Enrico De Luca**, rec. a G. Pellizzato, *Prezzolini e Parise: un'amizizia transoceanica. Edizione critica e commentata del carteggio (1951-1976)*, Firenze, Leo S. Olschki, 2021, 448 pp.

Ida Grasso

## La fine del paesaggio. Note sull'apprendistato poetico di Federico García Lorca

1. Nel suo magistrale studio sul rapporto tra paesaggio e letteratura, pubblicato alla fine degli anni Novanta in *Múltiples moradas*, Claudio Guillén si soffermava sulla radicale svolta segnata, nell'ambito dei paradigmi rappresentativi, dagli effetti della secolarizzazione avviata a partire dall'ultimo trentennio del XVIII secolo. Per il critico è l'opera di Jean Jacques Rousseau a costituire, con qualche significativo decennio di anticipo rispetto al divenire storico, un «hito esencialísimo en la alteración que se produce en la relación de la mirada humana con el entorno natural»<sup>1</sup>. Nella celebre ventitreesima lettera di *Julie ou la nouvelle Héloïse* (1761), Saint-Preux, volgendo lo sguardo alle alte montagne alpine, intuisce «signos próximos y comprensibles de las conmociones y sobre todo de las contradicciones que le sacuden el corazón»<sup>2</sup>. Lo scenario paesaggistico, intriso di un'inaudita carica sentimentale, non risulta estraneo al soggetto che lo contempla, ma piuttosto diventa elemento di «comparación»<sup>3</sup>. Il dissidio interiore di Saint-Preux trova corrispondenza nella stupefacente commistione dell'aspetto «cultivado» e al contempo «selvaje» delle cime per le quali erra smarrito: egli «metafóricamente [...] se reconoce en la

<sup>1</sup> C. Guillén, *El hombre invisible: literatura y paisaje*, in Id., *Múltiples moradas. Ensayo de literatura comparada*, Barcelona, Tusquets, 2007, pp. 98-176, a p. 138.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

<sup>3</sup> *Ibid.*, pp. 138-139.

montaña»<sup>4</sup>. Tale «inmersión en la naturaleza» sarà portata ad estreme conseguenze in *Les Rêveries du promeneur solitaire* (1776-1778), dove la compenetrazione profonda con il lacustre paesaggio svizzero conduce l'osservatore al «descubrimiento del proprio existir»<sup>5</sup>:

La naturaleza y el observador, uniéndose, se van iluminando y necesitando mutuamente, en sus estratos más profundos. [...] lo que Rousseau logra expresar es la confluencia de una capacidad de intensa meditación – emotiva, sin duda, pero lúcidamente totalizadora – y de una percepción extremadamente sensible de aquello que, sin desdén cartesiano de las apariencias, sus sentidos reciben directamente de la naturaleza<sup>6</sup>.

La sensibilità preromantica di Rousseau scopre, nella relazione tra il soggetto e il paesaggio, la possibilità di un'ambizione trascendentale in cui proiettare l'esperienza percettiva del singolo<sup>7</sup>: l'emozione estatica che invade l'animo di Jean Jacques dinanzi al lago di Biemme rende «única» la sua «subjetividad en el mundo»<sup>8</sup>.

Lo scardinamento progressivo delle concezioni religiose, che nell'ambito della cultura preromantica agisce, osserva Francesco Orlando, come «premessa» decisiva allo sviluppo dei paradigmi memoriali soggettivi<sup>9</sup>, proietta, dunque, i suoi effetti anche sul rapporto che l'individuo trascrive con il paesaggio che lo circonda, inteso non più come semplice sfondo «atractivo» ma come medio di narrazione di storie, e di avventure del sé:

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 138.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>6</sup> *Ibid.*, pp. 140-141.

<sup>7</sup> Sull'esemplarità dell'opera rousseauiana nel campo rappresentativo dei rapporti tra soggetto e paesaggio, e, più in generale, sulla sua influenza nella letteratura successiva cfr. Jakob: «La separabilità di natura e uomo del tardo illuminismo, praticata in particolare dalla poesia descrittiva nella forma di una contrapposizione regolata, in cui soggetto e oggetto venivano tenuti distanti anche in termini letterari, viene avvolta o per meglio dire rimossa nel romanzo epistolare di Rousseau dall'inseparabilità romantica». (M. Jakob, *Paesaggio e letteratura*, Firenze, Olschki, 2016, pp. 152-153).

<sup>8</sup> Guillén, *El hombre invisible...*, cit., p. 140.

<sup>9</sup> «Il senso moderno della memoria doveva svilupparsi dall'individualismo preromantico, che aveva a sua volta una premessa nell'indebolimento delle concezioni religiose» (F. Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti* Torino, Einaudi, 1994, p. 338).



Más adelante, a lo largo del siglo XIX y hasta el nuestro, se notará que el paisaje será muchas veces, en la estela de Rousseau, el solaz y consuelo del solitario, del amargado, del desengañado. Es decir, tantas veces, del pensador. Y también, o al mismo tiempo, de quien se aleja y desentiende de las discordancias e injusticias de la sociedad, bucólicamente, y de sus compromisos con ella. La naturaleza, reducida cada vez más al paisaje, vuelve a generar, una y otra vez, una ontología, no meramente cristiana, ni reducible al ámbito de un simple egocentrismo<sup>10</sup>.

Sulla traccia indicata da Rousseau, la cultura letteraria europea ottocentesca (e ancora primonovecentesca), liberata dai vincoli e dai dogmi della fede, rifletterà sul paesaggio riscoprendo in esso tanto la legittimazione di un racconto intimo e soggettivo, tanto quell'ordine superiore di senso, smantellato dalla cultura borghese illuminista che aveva condotto alla Rivoluzione.

Per Guillén è in particolare il genere poetico ad inseguire, nel confronto aperto con la natura, la «promesa de una ontología, de unos valores universales»<sup>11</sup>. Indebolita dalla corrente razionalista, la lirica moderna supera la sua «condición precaria», dovuta alla mancanza «del sistema de pruebas que asegura la autoridad del discurso científico», e scopre, nell'incontro con il paesaggio una tensione di tipo trascendentale in cui proiettare la riflessione sull'esperienza del soggetto, «una experiencia del ser y una reflexión sobre el ser de la que no había tenido que llevar la carga y el cuidado en los siglos anteriores»<sup>12</sup>.

Nella Spagna del primo Novecento gli effetti del radicale cambiamento dello statuto del genere lirico si misurano nelle traiettorie poetiche di autori come Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado, Pedro Salinas, Jorge Guillén, Luis Cernuda, «herederos todos [...] de unos éxitos importantes del Romanticismo»<sup>13</sup>. Pur nella singolarità di ciascuna ricerca estetica, tali poeti ricercano nel paesaggio, sulla «estela» di Rousseau, oltre che la trasposizione del loro mondo interiore, anche la proiezione di un articolato complesso di valori collettivi. In particolare, secondo

<sup>10</sup> Guillén, *El hombre invisible...* cit., p. 141.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 144.

<sup>12</sup> *Ibid.*, pp. 144-145.

<sup>13</sup> *Ibidem.*

Guillén, per quegli autori che furono testimoni, sul finire del XIX secolo, del crollo definitivo dell'Impero spagnolo, il paesaggio diventa strumento per «construir una relación significativa con el mundo»<sup>14</sup>.

Da questo punto di vista risulta emblematica la parabola esistenziale di Antonio Machado, che a metà della sua ricerca estetica «accoglie e fa proprio il mito di una Castiglia forte e austera [...] percepita in forma lirica attraverso lo scandaglio introspettivo dell'intimismo»<sup>15</sup>.

L'interesse che il pensiero poetico machadiano accorda alla «visión de caminante que se adentra en el paisaje y en el tiempo y que contempla y medita remontándose temporalmente hacia el pasado y especialmente hacia la consideración de Castilla toda»<sup>16</sup> è mosso innanzitutto dalle «preoccupazioni novantottesche per i destini nazionali», come efficacemente sintetizza Giovanni Caravaggi:

[...] il poeta identifica il suo caso privato col destino di un'intera comunità, a cui partecipa totalmente, poiché vi riscontra la trasposizione integrale della propria vicenda intima, cioè una possibilità di oggettivare un fatto autobiografico, e quindi di superarne i limiti [...]<sup>17</sup>

La lezione poetica di Antonio Machado, e degli altri 'maestri' del '98 sarà accolta in Spagna anche da quei poeti, che nati una generazione dopo, si troveranno a fare i conti con un mutato orizzonte storico e politico, premessa drammatica allo scoppio della Guerra Civile. Per costoro la meditazione sul paesaggio diverrà una possibile strategia di riflessione non soltanto sul racconto della propria vita in versi, ma anche sul destino di una nazione segnata da un'irreparabile catastrofe interna. Soprattutto per quanti saranno costretti ad abbandonare la patria e a scegliere la via dell'esilio in terra americana, il paesaggio sarà un tema prescelto per af-

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 164.

<sup>15</sup> G. Caravaggi, *Definizione e sviluppo dell'intimismo nella poesia di Antonio Machado*, in A. Machado, *Tutte le poesie e prose scelte*, a cura di G. Caravaggi, Mondadori, Milano 2010, pp. XI-XCIII, a p. XXXIV.

<sup>16</sup> E. Orozco, *Paisaje y sentimiento de la naturaleza en la poesía española*, Madrid, Prensa española, 1968, p. 321.

<sup>17</sup> G. Caravaggi, *I paesaggi emotivi di Antonio Machado. Appunti sulla genesi dell'intimismo*, Pàtron, Bologna 1969, p. 100, 99.

frontare la questione dell'identità nazionale alla luce del radicale cambio di prospettiva segnato dal reale (e simbolico) spostamento geografico e culturale<sup>18</sup>.

2. Nel complesso quadro storico in cui prendono forma le diverse e cangianti traiettorie liriche ad opera degli autori del '27, si distingue l'esperienza poetica di Federico García Lorca, che ben prima della cesura segnata dalla Guerra, e significativamente già ad avvio della sua personale ricerca poetica, si misura in un confronto aperto con i modelli formali elaborati, una stagione letteraria prima, dai maggiori rappresentanti della Generazione del '98.

Quando, infatti, sulle orme della riflessione sul paesaggio portata avanti dall'autore di *Campos de Castilla*, il giovanissimo poeta, nell'aprile del 1918, pubblica per l'editore granadino Traveset (e interamente a spese del padre), il suo primo libro, *Impresiones y paisajes*, una piccola raccolta di prose liriche, ha già in mente un progetto alternativo rispetto alla cultura tradizionale in seno alla quale ha educato la sua sensibilità poetica.

*Impresiones y paisajes*, frutto di una reale esperienza autobiografica, nasce a seguito dei quattro viaggi nei luoghi più significativi della cultura artistica spagnola che il giovane Federico aveva svolto, tra il 1916 e il 1917, in compagnia di Martín Domínguez Berrueta, suo professore di Teoria della letteratura e delle Arti dell'Università di Granada. Personalità di spicco nel panorama accademico dell'epoca, Berrueta, animato da ideali pedagogici innovatori, in linea con il progetto culturale promosso della Institución Libre de Enseñanza, e profondamente convinto della necessità di un superamento dei tradizionali paradigmi educativi, concepiva i soggiorni di studio come una sperimentazione in itinere in cui gli studenti fossero coinvolti in prima persona nel processo di apprendimento<sup>19</sup>. I

<sup>18</sup> Cfr. Blanco Aguinaga: «El exilio de 1939 [...] no sólo planteaba el problema general de como reconstruir en tierras extrañas las existencias particulares y privadas [...] sino la práctica imposibilidad de hacerlo cuando la persona que cada uno era al final de la guerra había llegado, tras una compleja evolución, a serlo en conjunción con todo lo que se había perdido, con todo lo que había muerto» (C. Blanco Aguinaga, *La primavera (perdida) y la Historia*, in Id., *Ensayos sobre la literatura del exilio español*, México, El Colegio de México, 2006, pp. 73-89, a p. 79).

<sup>19</sup> Cfr. A. Gallego Morell, *El renacimiento cultural de la Granada contemporánea: los viajes pedagógicos de Berrueta, 1914-1919*, Granada, Comares, 1989.

viaggi organizzati da Berrueta, costituiscono per Lorca, come egli stesso ammette, un'esperienza decisiva e determinante nella sua vita: nei luoghi visitati in compagnia del professore egli ha goduto «horas inolvidables que hicieron mella profunda en [su] vida de poeta»<sup>20</sup>. La confessione, affidata ad una lettera indirizzata all'amico Melchor Fernández Almagro, a metà agosto del 1924, avvalorata il gradiente di consapevolezza autoriale alla base di *Impresiones y paisajes*. Nonostante la giovane età, Lorca si mostra assai attento al progetto architettonico dell'opera, che divisa in tre parti, ospita non soltanto prose già apparse in rivista, riassemblate nell'assetto definitivo del macrotesto poetico<sup>21</sup>, ma anche una nota conclusiva in cui si annunciano ulteriori libri in corso di stampa – *Elogios y canciones* (Poesías) –, e in preparazione – *Místicas (De la carne y el espíritu)*; *Fantasías decorativas*; *Eróticas*; *Fray Antonio (Poema raro)*; *Tonadas de la vega (Cancionero popular)* –<sup>22</sup>.

I dati sono sufficienti per orientare verso una lettura di *Impresiones y paisajes*, che pur tenendo conto di un certo limite di forma dovuto all'inesperienza dell'autore (con cui hanno dovuto fare i conti gli editori moderni del testo)<sup>23</sup>, vi riconosca innanzitutto il profondo significato sim-

<sup>20</sup> F. García Lorca, *Epistolario*, in *Obra completa. Prosa 2*, edición de M. García Posada, Madrid, Akal, 2008, vol. VII, pp. 834-835, a p. 834.

<sup>21</sup> Per un'esauritiva ricostruzione della storia redazionale di *Impresiones y paisajes* cfr. le pp. 41-48 dell'*Introducción*, e la *Nota introductoria* all'*Apéndice II* (pp. 249-252) dell'edizione dell'opera a cura di Rafael Lozano Miralles per i tipi di Cátedra (Madrid, 2020<sup>8</sup>).

<sup>22</sup> Nessuno vide mai vide luce; tuttavia la loro menzione, posta a sigillo del libro del 1918, rivela la preoccupazione del giovane poeta di voler trovare un suo spazio nell'ambiente letterario coevo.

<sup>23</sup> «El libro es a ratos torpe, la prosa del joven escritor se resiente de incorrecciones, anacolutos y discordancias, pero anuncia, anticipa, avisa. De ahí el encanto que tiene, pese a todas sus limitaciones»: così nel 1994, Miguel García Posada introduceva il pubblico della poesia spagnola al primo libro di Lorca, sottolineando, contro gli innegabili difetti di forma del libro, il peso determinante che, in termini di poetica, esso riveste sulla successiva produzione dell'autore (M. García Posada *Prólogo*, in F. García Lorca, *Obras completas IV. Primeros escritos*, edición de M. García Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg Círculo de lectores, pp. 9-32, a pp. 30-31). Contro un «procedimento normalizador», volto a porre rimedio ai problemi di forma di *Impresiones y paisajes*, si dichiara Lozano Miralles, giungendo alla conclusione che «no queda más remedio que aceptar y reproducir esas soluciones en cuanto fruto de una precisa voluntad (o, si queremos ser radicales, ignorancia) de escritura. Se trata, en otras palabras, de presentar un libro de Lorca, 'mal escrito' pero suyo» (R. Lozano Miralles, *Esta edición*, in F. García Lorca, *Impresiones y paisajes*, edición de R. Lozano Miralles, Madrid, Cátedra, 2020<sup>8</sup>,

bolico accordatogli dal medesimo Lorca, che intende il libro come vero e proprio spartiacque nella sua breve vita, indirizzata fino all'inizio degli percorsi universitari allo studio della musica. Dedicato alla «veneranda memoria» del defunto maestro di pianoforte Antonio Segura, *Impresiones y paisajes* segna un passaggio decisivo nell'esistenza di Federico, che consapevolmente fa il suo ingresso nel mondo della letteratura con un'opera, che come osserva Rafael Lozano Miralles nell'*Introduzione* alla sua edizione del libro, «ha de ser considerad[a] como la inicial formalización de un proceso de escritura que desambocará en unas de las producciones literarias más interesantes y consistentes de nuestro siglo»<sup>24</sup>.

In *Impresiones y paisajes* è di certo possibile rintracciare quella «este-la viajera de los institucionistas», che per Rogelio Reyes Cano costituisce uno dei tratti più marcati della letteratura spagnola di fine Ottocento e di buona parte della prima metà del Novecento: è, infatti, attraverso l'impegno degli autori del '98 che si giunge, secondo lo studioso, ad una nuova «valoración del paisaje», trattato non più «con un propósito de transcripción realista, a la manera decimonónica, sino más bien desde una predisposición impresionista, con ánimo de ofrecer sensaciones y descubrimientos»<sup>25</sup>. Aderendo ad un paradigma rappresentativo del paesaggio che intende coniugare la «realità esterna con quella interiore» con un attento «processo di rielaborazione stilistica», Lorca fa sua «la lezione di Antonio Azorín e Miguel de Unamuno e, in tono minore, la lettura della poesia giovanile di Antonio Machado»<sup>26</sup>. Con *Impresiones y paisajes* «el artista adolescente deja[ba] de transitar sus secretas galerías para abrirse hacia fuera, hacia la realidad de campos, ciudades, catedrales y conventos, e incluso hombres» alla ricerca di una possibile ed equilibrata penetrazione del soggetto con la natura<sup>27</sup>. Tuttavia,

pp. 49-50, a p. 49). Nelle *Notas al texto* della sua edizione lo studioso discute accuratamente i problemi di forma che investono l'intero libro, dividendoli per categorie (*Ibid.*, pp. 197-226).

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>25</sup> R. Reyes Cano, *El Diario de un poeta recién casado como libro de viaje*, in *Poesía total y obra en marcha*, edición de C. Cuevas García - E. Baena, Barcelona, Anthropos 1991, pp. 141-162, a p. 145.

<sup>26</sup> G. Morelli, *García Lorca*, Roma, Salerno, 2016, p. 40.

<sup>27</sup> García Posada, *Prólogo...cit.*, p. 23. Cfr. Lozano Miralles: «puede indicarse una clara filiación noventayochista, sobre todo respecto a la visión e interpretación de Castilla [...] De Unamuno se percibe el concepto de ensayo a partir de la descripción de una experiencia

come già lucidamente avvertiva negli anni Ottanta Giovanni Caravaggi, nella «sintesi di esperienze antitetiche» annunciata dal titolo del libro del 1918, «la scoperta di una realtà circostante suggestiva» da un lato, «la coscienza di una autonoma realtà interiore, il mondo della propria sensibilità» dall'altro, assume un rilievo preponderante «la proiezione di stati d'animo e di vicende emotive che prorompono con vivace peculiarità fino a sovrapporsi all'oggetto descritto»<sup>28</sup>. In tale scelta, che costituisce l'essenza precipua di *Impresiones y paisajes*, e che, inoltre, andrebbe misurata anche alla luce della successiva produzione poetica di Lorca, essendo l'opera ricca di «concordanze che la saldano a produzioni coeve come il *Libro di poesie*, o di poco posteriori come il *Poema del Cante jondo* e il *Romancero gitano*»<sup>29</sup>, s'intravede già la distanza dal paradigma interpretativo del paesaggio assunto dagli autori del '98. Se, infatti, per quei poeti e scrittori che hanno attraversato il *desastre* la relazione con la natura si ammantava di un progetto ideologico e culturale, che porta ad estreme conseguenze il processo di identificazione soggettiva d'impianto romantico, per Lorca il paesaggio diventa un dispositivo attraverso il quale ragionare, piuttosto, sulla distanza segnata, nel rapporto tra soggetto e paesaggio, dai limiti imposti dal bagaglio espressivo tradizionale dell'io lirico. Nella poetica lorchiiana la contemplazione di scenari naturali muove il soggetto a riflettere problematicamente sulle difficoltà imposte dalla rappresentazione all'emozione lirica, che inizia a concepirsi come intuizione istantanea svincolata dal referente oggettivo. Disinteressato alla possibilità di un pieno autoriconoscimento nel paesaggio, il soggetto lirico si muove all'incontro con lo scenario naturale per mezzo di esperienze conoscitive provvisorie e singolari (le *Impresiones*, appunto, che significativamente costituiscono la prima parte della coppia sostantivale che forma il titolo del libro), indizio sia di una refrattarietà dell'oggetto

determinada; Azorín aparece en la técnica descriptiva de algunas partes del libro; Machado, en la actitud ante el paisaje y las gentes» (Lozano Miralles, *Introducción...* cit., pp. 38-39). Per Virtanen, è, in particolare, la prima parte del libro, in cui vi è una forte influenza delle meditazioni azoriniane e unamuniane sul paesaggio, a definirsi come «más noventayochista y modernista» (R. Virtanen, *El poema en prosa de Federico García Lorca. Principios y finales de una poética*, in *Voces y versos. Nuevas perspectivas sobre la Generación del 27*, edición de G. del Vecchio - N. Rodríguez Lázaro, New York, IDEA/IGAS, 2021, pp. 173-185, a p. 177).

<sup>28</sup> G. Caravaggi, *Invito alla lettura di García Lorca*, Milano, Mursia, 1980, p. 41.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 43.

contemplato ad un tipo di narrazione convenzionale, sia di una sua connotazione poetica totalmente divergente rispetto alla voce lirica. Ne deriva una complessiva sfiducia nella capacità dell'«io» di trovare una postura, necessaria per veicolare, attraverso l'incontro con il paesaggio, – così come avvenuto per gli autori del '98 –, la ricerca di una realtà 'superiore' alla quale consegnare un progetto lirico di portata etica universale.

3. Quando Lorca decide di pubblicare *Impresiones y paisajes* ha già scelto di voler essere uno scrittore, ed ha avviato un percorso di ricerca sulla forma poetica – il cui punto di approdo estremo è costituito, prima dal *Romancero gitano*, poi da *Poeta en Nueva York* –, che pur tenendo presente «la lezione novantottesca dei saggisti-poeti che “inventarono” il paesaggio di Castiglia attribuendogli connotazioni spirituali e valori etici», si traduce in meditazione profonda sui «processi di rielaborazione stilistica dei dati oggettivi»<sup>30</sup>. Il tema del paesaggio, fulcro essenziale della prima fase della scrittura lorchiana, non più inteso come veicolo di rappresentazione dell'emozione del soggetto, comincia a definirsi come emblematica risonanza della ricerca espressiva del poeta, che intende ragionare piuttosto sul superamento dei tradizionali paradigmi rappresentativi.

Al prologo di *Impresiones y paisajes* sono affidate alcune considerazioni di poetica che, sebbene in uno stadio ancora acerbo, già riflettono, oltre il paesaggio, il reale interesse di Lorca, impegnato a fornire le coordinate di quello che, poco a poco, si configurerà come un sistema poetico chiuso, assoluto e totale:

Amigo lector: si lees entero este libro, notarás en él una cierta vaguedad y una cierta melancolía. Verás cómo pasan cosas y cosas siempre retratadas con amargura, interpretadas con tristeza. Todas las escenas que desfilan por estas páginas son una interpretación de recuerdos, de paisajes, de figuras. Quizá no asome la realidad su cabeza nevada, pero en los estados pasionales internos la fantasía derrama su fuego espiritual sobre la naturaleza exterior agrandando las cosas pequeñas, dignificando las fealdades como hace la luna llena al invadir los campos<sup>31</sup>.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>31</sup> García Lorca, *Impresiones y paisajes...cit.*, p. 57.

Immaginando di rivolgersi ad un pubblico complice (l'«amigo lector»), che auspicabilmente avrà la pazienza di leggere il libro in forma integrale, l'autore introduce il primo elemento caratterizzante di *Impresiones y paisajes*: una tonalità di indeterminatezza e di malinconia, che avvolge quella che, almeno nelle intenzioni, vorrebbe essere un'esatta descrizione di realtà, come alluso dal participio *retradadas* con cui si presenta, in modo assai generico, la materia del libro: le «cosas y cosas» che «pasan», successivamente meglio specificate come «escenas», o ancora «interpretación de recuerdos, de paisajes, de figuras». L'ambientazione sentimentale in cui si snodano le prose liriche che compongono il libro va, dunque, messa in relazione alla materia che in esse si racconta: non una raffigurazione oggettiva, ma una «interpretación» *a posteriori*, un'espressione di decodifica che avviene in un momento successivo a quello che caratterizza la visione diretta. Le «escenas» che si susseguono in *Impresiones y paisajes* funzionano sul piano retorico come indizio di una distanza temporale, che descrive ciò che è accaduto una volta, e che per rivivere necessita di essere contemplato e mediato da una prospettiva successiva di riflessione analitica. L'identità richiamata tra l'atto memoriale (i *recuerdos*) e la visione diretta (i *paisajes* e le *figuras*) contribuisce ad aumentare l'effetto di separazione tra il soggetto e l'oggetto contemplato, inducendo, inoltre, il sospetto che la componente memoriale, essenziale ai fini dell'elaborazione poetica, debba contemperare l'impeto creativo della «fantasía», che invade gli «estados pasionales internos» del soggetto al punto di far travisare l'esatta descrizione del reale, ora facendo sembrare grandi cose piccole, ora dando dignità a cose di poco conto. Il senso disforico legato alla distanza che s'interpone tra la vista e l'*interpretazione* dei paesaggi non si descrive come una qualità peculiare del soggetto lirico: come il giovane autore chiarisce, è proprio dell'essere umano patire la divergenza tra l'emozione compiuta, vissuta una volta e per sempre dinanzi ad un paesaggio, e la sua riattualizzazione nel presente:

Hay en nuestra alma algo que sobrepuya a todo lo existente. En la mayor parte de las horas este algo está dormido; pero cuando recordamos o sufrimos una amable lejanía se despierta, y al abarcar los paisajes los hace parte de nuestra personalidad. Por eso todos vemos las cosas de una manera distinta. Nuestros sentimientos son de



más elevación que el alma de los colores y las músicas, pero casi en ningún hombre se despiertan para tender sus alas enormes y abarcar sus maravillas. La poesía existe en todas las cosas, en lo feo, en lo hermoso, en lo repugnante; lo difícil es saberla descubrir, despertar los lagos profundos del alma. Lo admirable de un espíritu está en recibir una emoción e interpretarla de muchas maneras, todas distintas y contrarias [...] Hay que interpretar siempre escanciando nuestra alma sobre las cosas, viendo un algo espiritual donde no existe, dando a las formas el encanto de nuestros sentimientos, es necesario ver por las plazas solitarias a las almas antiguas que pasaron por ellas, es imprescindible ser uno y ser mil para sentir las cosas en todos sus matices. Hay que ser religioso y profano. Reunir el misticismo de una severa catedral gótica con la maravilla de la Grecia pagana. Verlo todo, sentirlo todo. En la eternidad tendremos el premio de no haber tenido horizontes. [...] Hay que soñar. Desdichado del que no sueña, pues nunca verá la luz...<sup>32</sup>

È solo nel ricordo e nella sofferenza che si risveglia l'inesprimibile eccesso di sensazioni che caratterizza l'essere umano rispetto all'esistente; è solo attraverso il filtro imposto dalla memoria che diventa possibile 'immaginare' un paesaggio. Tale distanza, la «amable lejanía», effetto della reminiscenza a posteriori, tuttavia, ben lungi dal definirsi come soluzione efficace e consolatoria, rappresenta un segnale di indebolimento del soggetto poetico, che nel ricordo non vede riconosciuta alcuna coincidenza sentimentale con il paesaggio, ma al limite, può infondere di carica emotiva la sua 'interpretazione' della realtà («Hay que interpretar siempre escanciando nuestra alma sobre las cosas») ovvero la sua ritrascrizione sul versante della fantasia («dando a las formas el encanto de nuestros sentimientos»).

L'incontro con lo scenario naturale guida l'io lirico ad un processo di spersonalizzazione («es imprescindible ser uno y ser mil para sentir las cosas en todos sus matices») e di disponibilità all'accoglienza delle ragioni del profondo («Hay que ser religioso y profano»), qualità necessarie per il raggiungimento di una prospettiva di visione totale («Verlo todo, sentirlo todo») in cui il paesaggio contemplato si riveli, finalmente, oltre ogni limitazione storica e culturale: nell'eterna vita della natura si fondono epoche diversissime e remote (mondo greco, mondo

<sup>32</sup> *Ibid.*, pp. 57-58.

medievale), attraversate da differenti, antitetiche concezioni del mistero (sacro e profano). Sottratto all'ordine della Storia, e posto al di fuori di ogni coordinata razionale, il paesaggio, concepito nella sua totalità, si approssima alla sfera del mito scoprendo per contrasto la radicale alterità dell'«alma» del soggetto lirico, intrappolato in categorie interpretative oppostive ed escludenti.

Lorca ritorna sul discorso condotto nel prologo di *Impresiones y paisajes*, quando per introdurre *Temas*, terza parte del libro, si misura con una nuova riflessione sul paesaggio, e sul rapporto che con esso intrattiene con la voce lirica:

Muchas veces al caminar por estos sitios de leyendas lejanas observamos parajes solitarios donde nuestra alma quisiera reposar siempre... [...] ¡Hay estados sentimentales tan raros! Al encontrarnos en un paraje agradable quisiéramos estar en él toda la vida recreándonos en su belleza... pero nos marchamos sin que ni nosotros mismos sepamos por qué... Al viajar van desfilando una serie interminable de cuadros naturales, de tipos, de colores, de sonidos, y nuestro espíritu quisiera abarcarlo todo y quedarse con todo retratado en el alma para siempre, pero somos muy pequeños y sin querer olvidamos [...].

Luego, cuando hemos reposado, todas las impresiones se van revelando, unas con todo el esplendor que tenían, otras vagamente, confusamente, algo en que los recuerdos tienen tintas de crepúsculo ya casi muerto, una neblina azulada sobre las cosas que vimos... Luego unas impresiones borran a las otras y forman una confusión de la que sobresale algo que nos hizo mucha mella... una cara de mujer... una torre con sol... el mar...<sup>33</sup>.

Le considerazioni del poeta prendono avvio da una rinnovata sfiducia nei confronti dell'emozione del soggetto dinanzi ai «cuadros naturales, de tipos, de colores, de sonidos», sui quali proietta un desiderio di compenetrazione totale, che vorrebbe tradursi in un'emozione eterna legata alla loro rappresentazione interiore («quedarse con todo retratado en el alma para siempre»)<sup>34</sup>. Questa spinta, ancora valida nel paradigma

<sup>33</sup> *Ibid.*, pp. 169-170.

<sup>34</sup> Analogamente nella prosa *Pausa* il desiderio del soggetto lirico di compenetrarsi con il paesaggio («Toda el alma quiere extenderse por los campos y posarse en los pinares lejanos

illustrato da Guillén, deve fare i conti con il lavoro del tempo che agisce negativamente nei confronti dell'io lirico, condizionandone i meccanismi della memoria: infinitamente più piccolo della natura, l'uomo tende alla dimenticanza e all'oblio. Di fronte alla possibilità di perdere definitivamente conoscenza del paesaggio vengono in soccorso, in un momento successivo a quello in cui si è consumata l'emozione, le «impresiones», che imprecise, confuse, ricostruiscono, ma in una maniera filtrata («una neblina azulada sobre las cosas que vemos»), confusa («Luego unas impresiones borran a las otras y forman una confusión»), e pertanto oscura («algo en que los recuerdos tienen tintas de crepúsculo ya casi muerto») lo stato di visione iniziale.

La distanza interiore rispetto all'oggetto contemplato, definita, nel prologo di *Impresiones y paisajes* per mezzo dell'atto interpretativo («la interpretación de recuerdos, de paisajes, de figuras»), è richiamata nel prologo di *Temas* attraverso il ricorso al sostantivo «impresión», che la ritrascrive in un orizzonte di senso altrettanto negativo, mettendo in luce, nell'esperienza cognitiva ed emotiva generata dall'incontro tra soggetto e paesaggio, la passività del primo, e l'inafferrabilità del secondo.

Davanti al paesaggio l'uomo è chiamato a farsi *invisible*, a scomparire, ma non per effetto di quell'identificazione totale, che per Guillén costituisce l'essenza precipua della lirica moderna, quanto piuttosto per la sua incapacità di trovare mezzi adeguati di rappresentazione interiore essendo vincolato, dai meccanismi di una memoria fallace, chiamata a fare ricorso alla «fantasía» per colmare le lacune e i vuoti minacciati dall'oblio. Allo stesso modo il paesaggio, tradotto in immagini indefinite, nebulose, sfocate, sembra sottrarsi al processo di conoscenza, rivelando, nella sua storia eterna, la sua radicale alterità rispetto all'io lirico.

4. La prosa con cui si apre *Impresiones y paisajes* diventa oltremodo esemplificativa delle considerazioni di poetica intorno alle quali Lorca costruisce il prologo e l'introduzione alla terza sezione del libro. Il testo,

entre el terciopelo negro de sus músicas...»), in una sognante atmosfera lunare, è destinato drammaticamente a scontrarsi con la sua impossibilità («El silencio sólo está en el pensamiento doloroso y en la muerte... El tremendo camino se abre ante nosotros... y por fuerza hemos de pasar por él») *Ibid.*, p. 188, 189.

in cui la «visión noventayochista» indubbiamente agisce come modello implicito, è attraversato da una «energía oculta, subjetiva, personal»<sup>35</sup>, pulsione a fondo della nuova ricerca sul paesaggio che Lorca va approfondendo nel libro del 1918.

Già nel titolo, *Meditación*, si chiarisce il processo di scandaglio analitico entro cui per il giovane poeta si contempera l'incontro tra soggetto e ambiente naturale. Non sorprende, pertanto, che la visione suggestiva del desolato paesaggio castigliano sia restituita, sul versante lirico, come sguardo perturbante su un mondo, che presente e vivo, pone all'io interrogativi stringenti sulle sue modalità di percezione:

Hay un algo de inquietud y de muerte en estas ciudades calladas y olvidadas. No sé qué sonido de campanas profunda envuelve sus melancolías... Las distancias son cortas, pero sin embargo qué cansancio dan al corazón. En algunas de ellas, como Ávila, Zamora, Palencia, el aire parece de hierro y el sol pone una tristeza infinita en sus misterios y sus sombras [...] Hay almas que sufren con lo pasado... y al encontrarse en tierras antiguas cubiertas de moho y de quietud ancestral se olvidan de lo que son para mirar hacia lo que no vendrá, y si a su vez piensan en el porvenir llorarán de un triste y amargo desencanto... Estas gentes que cruzan las calles desiertas lo hacen con el cansancio gigante de estar rodeadas de un ritmo rojo y aplanador...! Los campos!...

Estos campos, inmensa sinfonía en sangre reseca, sin árboles, sin matices de frescura, sin ningún descanso al cerebro, llenos de oraciones supersticiosas, de hierros quebrados, de pueblos enigmáticos, de hombres mustios, productos penosos de la raza colosal y de sombras angustas y crueles... Por todas partes hay angustia, aridez, pobreza y fuerza...<sup>36</sup>

L'arido paesaggio castigliano si distende malinconico dinanzi agli occhi dell'osservatore, che fa aderire la sua prospettiva visiva a quella degli abitanti delle «tierras antiguas cubiertas de moho y de quietud ancestral»: intrappolati in un uno spazio chiuso, circoscritto da campagne prive di alberi, ed incendiate dal sole, dimenticano se stessi al punto da investire perfino il futuro di un «triste y amargo desencanto». La pro-

<sup>35</sup> García Posada, *Prólogo...cit.*, p. 24.

<sup>36</sup> Lorca, *Impresiones y paisajes...cit.*, p. 61.

iezione luttuosa che invade il paesaggio (e chi vi abita) non risparmia neppure i centri urbani sui quali il riverbero dei raggi solari non è segno di vita, ma di «tristeza infinita». Ovunque si respira dolore e oppressione, vie privilegiate di accesso al risveglio trasognato di un antico passato, «las edades borrosas», che affiorano attraverso il richiamo ora a eventi storici (l'Inquisizione) ora a figure storiche dal prestigio al tempo stesso letterario e spirituale (Santa Teresa, San Giovanni della Croce), ora personaggi che si collocano a metà tra storia e leggenda, (il Cid), trasfigurati in mitici e fieri custodi del tempo andato («Estáis tan majestuosas en vuestra vejez, que se diría que hay un alma colosal, un Cid de ensueño sosteniendo vuestras piedras y ayudándoos a afrontar los dragones fieros de la destrucción»)³⁷. Passato e presente confusamente s'intrecciano sui campi di Castiglia, destinati a non avere futuro, ad essere inghiottiti dalla «muerte eterna»:

¿Qué os dirán las generaciones venideras? ¿Qué saludo os hará la aurora sublime del porvenir? Una muerte eterna os envolverá al sonido manso y meloso de vuestros ríos, y un color de oro viejo os besará siempre bajo la fuerte caricia de vuestro sol de fuego...³⁸

Non è possibile immaginare vita futura nel paesaggio castigliano, che diventa, nell'interpretazione di Lorca, emblema di ciò che è perduto per sempre, («¡Ciudades muertas de Castilla, por encima de todas las cosas hay un álito de pesadumbre y de penas inmensas!»), di ciò che resta del secolo trascorso, impersonificato dalle superstiti «almas románticas que el siglo desprecia», che ancora transitano nelle città «pasadas» alla ricerca di «tranquilidad» e «azul cansancio»³⁹.

³⁷ «Toda la España pasada y casi la presente se respira en las augustas y solemnísimas ciudades de Castilla... Todo el horror medieval con todas sus ignorancias y con todos sus crímenes... “Aquí – nos dicen al pasar – estuvo la inquisición; allí el palacio del obispo que presidía los autos de fe”, y en compensación exclaman “Aquí nació Teresa. Allí Juan de la Cruz”...; Ciudades de Castilla llenas de santidad, horror y superstición! [...] Unas edades borrosas pasaron por vuestras plazas místicas. Unas figuras inmensas os dieron fe, leyendas, y poesía colosal; vosotras continuáis en pie aunque minadas por el tiempo...» (*Ibid.*, p. 62).

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *Ibid.*, p. 63.

A chiudere *Meditación* è un nuovo confronto tra le due possibili modalità di interazione tra soggetto e paesaggio, la visione diretta, e la riproduzione/immaginazione successiva mediante il ricorso al filtro memoriale (*recuerdos/impressiones*):

En estas caminatas sentimentales y llenas de unción por la España de los guereros, el alma y los sentidos gozan de todo y se embriagan en emociones nuevas que únicamente se aprenden aquí, para que cuando terminen dejen la maravillosa gama de los recuerdos... Por que los recuerdos de viaje son una vuelta a viajar, pero ya con más melancolía y dándose cuenta más intensamente de las cosas... Al recordar, nos envolvemos de una luz suave y triste, y nos elevamos con el pensamiento por encima de todo... Recordamos las calles impregnadas de melancolía, las gentes que tratamos, algún sentimiento que nos invadió y suspiramos por todo, por las calles, por la estación en las que vimos... por volver a vivir lo mismo en una palabra. Pero si por un cambio de la Naturaleza pudiéramos volver a vivir lo mismo, no tendríamos el goce espiritual que cuando lo vemos realizado en nuestra fantasía...<sup>40</sup>

Lorca chiarisce definitivamente che le sue «caminatas sentimentales» non hanno altro valore che nella loro esperienza conclusa, necessaria perché attraverso il ricordo si possa finalmente incominciare il 'viaggio', il cui approdo definitivo è diretto non ad una coincidenza dell'emozione del soggetto con l'oggetto contemplato, ma ad una più intensa percezione della realtà («Por que los recuerdos de viaje son una vuelta a viajar, pero ya con más melancolía y dándose cuenta más intensamente de las cosas...»). Nell'esperienza memoriale l'autore di *Impresiones y paisajes* è interessato a trovare non una forma di recupero soggettivo quanto piuttosto nuove potenzialità creative, nuove categorie formali entro le quali interpretare il visibile:

En estos recuerdos, adobados siempre con la rebelde imaginación fantástica, dejan un dulzor amable, y si alguien en nuestro camino recorrido nos hizo algún mal, tenemos el perdón para él y una misericordia despreciativa para con nosotros mismos, por haber albergado al odio en nuestro pecho, porque comprendemos que

<sup>40</sup> *Ibid.*, pp. 63-64.

todo es el momento, y al mirar al mundo con un corazón generoso no se puede por menos de llorar... y se recuerda...<sup>41</sup>.

L'incontro tra soggetto e paesaggio – due realtà, che come a questo punto si sarà compreso, per Lorca risultano irrimediabilmente opposte, perché relegate a due sfere temporali divergenti (eternità/caducità) – può, dunque, avvenire, ma soltanto attraverso una doppia mediazione: quella offerta dal ricordo e dall'immaginazione fantastica<sup>42</sup>. Entrambi collaborano a plasmare una nuova materia (un 'nuovo' paesaggio) a partire da ciò che resta di un'esperienza compiuta e irripetibile: l'effetto di gradevolezza estetica (il «dulzor amable»), prodotto dalla *reinterpretación* di quanto osservato una volta, si configura come un'amara ricompensa per il soggetto lirico, che scopre di non avere più alcuna garanzia di autoriconoscimento dinanzi allo scenario naturale.

La storia antica del popolo spagnolo, le cui tracce sono ancora visibili per quei *viajeros*, che come Antonio Machado s'incamminano per i campi di Castiglia, in *Impresiones y paisajes* è assorbita in un interrogativo più inglobante sul problema della «permanencia de lo antiguo»<sup>43</sup>, che per Claudio Guillén costituisce il centro nodale della poetica del grande autore del *Romancero gitano*.

In *Impresiones y paisajes*, primo frutto del cantiere lirico lorchiano, ma nondimeno esemplare di una ricerca consapevole di modelli e di strutture formali, già s'intravede la tensione che porta il poeta a superare

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 64

<sup>42</sup> Dieci anni dopo la pubblicazione di *Impresiones y paisajes*, in *Imaginación, inspiración, evasión*, conferenza del 1928, Lorca torna a riflettere sulla centralità dell'immaginazione nell'ambito dei procedimenti della creazione poetica, sottolineando, in particolare, la relazione che intercorre tra processo inventivo e impiego metaforico. L'immaginazione, unico conforto del poeta, «torre contra los elementos y contra el misterio», deve operare sempre a partire dalla mediazione offerta dalla realtà: «Pero la imaginación está limitada por la realidad; no se puede imaginar lo que no existe. Necesita objetos, paisajes, números, planetas, y se hacen precisas las relaciones entre ellos dentro de la lógica más pura. [...] La imaginación poética viaja y transforma las cosas, le da su sentido más puro y define las relaciones que no se sospechaban; pero siempre, siempre, siempre opera sobre hechos de la realidad más neta y precisa» (F. García Lorca, *Imaginación, inspiración, evasión*, in *Obras completa VI. Prosa, I*, edición de M. García Posada, 2008, pp. 279-283, a p. 280).

<sup>43</sup> C. Guillén, *Desde el asombro. Sobre los Albertis. Tres poemas de Lorca*, Valladolid, Cátedra Miguel Delibes, 2004, p. 77.

il mero dato descrittivo a vantaggio di un'interpretazione del paesaggio (e più in generale della realtà), che contraddice ogni centralità del soggetto: un processo di conoscenza, mosso da un'ambizione lirica totale, definitiva, che per dispiegarsi ha necessità di accantonare l'esercizio della memoria soggettiva in favore di una proiezione rappresentativa che accolga, nello stesso momento, il presente e il passato, l'eterno «sinfín» di immagini e simboli di cui si costruisce la storia dell'uomo<sup>44</sup>.

Con il libro del 1918 Lorca stabilisce, dunque, le coordinate entro le quali ambienterà e perseguirà, in un instancabile intento di rottura e di innovazione, e di «rejet de la réalité 'vraie'»<sup>45</sup>, la sua ricerca sulla parola poetica. Nelle raccolte poetiche che seguiranno *Impresiones y paisajes*, se da un lato il soggetto lirico vedrà sempre più ridimensionato il suo spazio (al punto da scomparire del tutto nel *Romancero gitano*), dall'altro il paesaggio, progressivamente svuotato dei valori tradizionali, comparirà sempre più visibilmente scomposto, frammentato, allegoria di una realtà completa ed assoluta, dinanzi alla quale l'uomo scopre la tragicità del proprio destino:

Todo es previo, todo está ahí ya, como desde luego la Naturaleza, y el que viene después e el hombre, es el poeta. Este hombre, que en la obra de Lorca no se interesa principalmente en sí mismo, en la soledad individual de unas emociones singulares, este hombre tiene que relacionar el transcurso de su vivir con su situación en unos entornos que no se parecen a unos mundos, sino que lo son. El destino del ser humano [...] contrasta dramáticamente, o mejor dicho, trágicamente [...] con la continuidad, la firmeza y la perduración tanto del mundo cultural como del natural. La tragedia del ser humano se conoce y se entiende plenamente a sí misma porque supone e implica estos mundos, configurándose frente a ellos y con ellos<sup>46</sup>.

<sup>44</sup> «Al ámbito de esa permanencia de lo antiguo, que no es sucesión o continuidad sino presente vivo, se unen en el conocimiento del poeta, que no es ante todo ejercicio de memoria sino reincorporación y acto de lúcida voluntad, un sinfín de figuraciones y vestigios y símbolos, lo mismo visibles y conocidos que reconocidos en cuento ancestrales y primigenios. Es como si poblaran y compusieran un solo mundo, de carácter total y mitológico» (*ibidem*).

<sup>45</sup> M. Laffranque, *Les idées esthétiques de Federico García Lorca*, Paris, Centre de recherches hispanique, 1967, p. 314.

<sup>46</sup> Guillén, *Desde el asombro...* cit., pp. 77-78.



## Abstract

In the wake of Claudio Guillén's masterly contribution (*El hombre invisible: paisaje y literatura*, 1998), this study intends to question the representative modalities of landscape in Federico García Lorca's first poetry, in particular by noting significant constants and variants with respect to the formal models elaborated, a literary season earlier, by the major representatives of the Generation of 1998. If, in fact, for the authors who went through the *desastre*, the relationship with nature is cloaked in an ideological and cultural project, which takes the process of subjective identification of the Romantic system to its extreme consequences, for the great author of the *Romancero gitano*, the landscape becomes a device through which to reason about the limits imposed by the traditional expressive baggage of the lyric self.

Ida Grasso  
ida.grasso@unical.it



MISTO

Carta | A sostegno della  
gestione forestale responsabile

FSC® C103486



€ 25,00

ISBN 978-88-498-7994-0



9 788849 879940