

Federico García Lorca

NON MIELE,
MA SABBIA O CICUTA

Due conferenze tra New York e Granada

a cura di
Monica R. Bedana



Iscriviti alla newsletter su www.lindau.it per essere sempre aggiornato su novità, promozioni ed eventi. Riceverai in omaggio un racconto in eBook tratto dal nostro catalogo.

La parte in prosa della conferenza *Un poeta a New York* è frutto del seminario specialistico di traduzione letteraria offerto dalla Scuola dell'Università di Salamanca in collaborazione con Lindau. Traduttori: Emanuela Boccardi, Federico Carciaghi, Marco Firenzuoli, Massimiliano Tinini. Il resto del volume è a cura di Monica R. Bedana.

In copertina: Paul Klee, *Labyrinthischer Park* (1939).

© 2023 Lindau s.r.l.
via G. Savonarola 6 - 10128 Torino

Prima edizione: settembre 2023
ISBN 979-12-5584-007-7

NON MIELE,
MA SABBIA O CICUTA

Federico, tre crisi
e un'idea di letteratura working class

di Monica R. Bedana

Si me voy, te quiero más¹.

L'ultimo giro di bozze

Federico García Lorca era un autore che detestava pubblicare. L'atto di dare alle stampe un testo era per lui un supplizio, lo faceva sentire ogni volta vittima di uno scippo da parte di editori o amici, che pretendevano di rendere pubblico, con una sorta di appropriazione indebita, ciò che il poeta concepiva come riservato a una piccola cerchia di ascoltatori-lettori, le «orecchie amiche»². Temeva la pubblicazione in quanto obbligo a decidersi per una versione definitiva, mentre scrivere è continuo riesame e rilevamento del difetto. Preferiva essere lui stesso a recitare alle persone i propri versi e i brani delle opere teatrali, «leggere le mie cose»³ modificandole al ritmo del mutare e del crescere di ogni nuovo grado di comprensione del mondo, e del saperne scrivere. «I miei libri mi sono stati strappati a forza»⁴ dichiara in un'intervista dove il possessivo e il pronome personale rafforzano la renitenza a pensarsi come libro stampato.

Poeta a New York è il risultato dell'ultimo scippo editoriale a cui si rassegnò Lorca nel corso della sua vita. Nel luglio del 1936, a Madrid, circa un mese prima di essere assassinato, depositò sulla scrivania dell'editore e amico José Bergamín il brogliaccio del libro di cui più riteneva necessario spiegare al pubblico – personalmente e a voce – la genesi e il contenuto. Per questo motivo la raccolta poetica scritta negli Stati Uniti è intimamente legata al testo della prima conferenza che offriamo tradotta nelle pagine di *Non miele, ma sabbia o cicuta*. Si tratta di una conferenza-recital⁵ – Lorca era un autentico showman – che introduce *Poeta a New York* e che fu pronunciata per la prima volta a Madrid nel 1932. È precipua dell'inimitabile stile comunicativo del poeta, della sua travolgente oralità, ma testimonia innanzitutto ciò che Lorca visse, sperimentò e assimilò a New York e come rielaborò quell'esperienza nella sfera personale e nell'arte, imprimendovi nuovo spirito ed espandendo il proprio universo poetico.

La conferenza su *Poeta a New York* è anche il più insolito dei testi: spiega un libro che nel 1932 non esisteva e che nel 2023 continua a essere solo l'idea altrui di un volume, uno scritto di cui nessuno può fornire una versione davvero ultimata. I vari tentativi di ricostruzione storico-filologici di *Poeta a New York* ci rendono in grado, se non altro, di comprendere l'inquietudine e la lunga indecisione di Lorca nel dare alle stampe il libro. Un libro che esplicita la denuncia sociale della schiavitù dell'uomo rispetto alla macchina e al denaro. Un libro che rivendica come proprio e universale il dolore degli afroamericani negli Stati Uniti, la dolorosa fatica di «essere neri in un mondo di bianchi, schiavi di ogni loro macchina e invenzione»⁶. Il libro di qualsiasi minoranza costretta a schiantarsi contromano giorno dopo giorno: non c'è

frattura né diversità d'intenti tra la difesa culturale e sociale dei gitani contenuta nel *Romancero gitano* e quella dei neri di *Poeta a New York*. Non c'è crepa o sgretolamento in nessun punto della costruzione dell'universo poetico di Lorca. Non esiste – non è mai esistito! – il giocondo poeta del folclore andaluso e poi, di colpo, la «strana, ombrosa parentesi»⁷ del poeta distopico a New York. Harlem è tragico esattamente quanto l'Andalusia e grazie a Lorca i due territori si conoscono e riconoscono vicendevolmente. Nel *Romancero gitano* l'Andalusia è il luogo della «pena negra»⁸, dove «negra» significa «intensa», quindi il territorio del dolore intenso.

Poeta a New York è anche il libro che coincide con un momento storico catastrofico a livello globale: incastrato tra due guerre mondiali, impregnato di crisi economica e sociale, con la morte che affiora ovunque e inghiotte persino il paradiso dell'infanzia, il cuore del domani, unica ancora di salvezza di un'umanità che affoga nel materialismo: «Dalla sfinge alla cassaforte c'è un filo teso/che passa attraverso il cuore di tutti i bambini poveri» dicono i versi di *Danza della morte*, sintetizzando la storia del denaro. *Poeta a New York* è, infine, il libro sul cui fondo bolle a fiamma viva il diritto a liberarsi del «verso oscuro» e a parlare apertamente della propria inclinazione sessuale, primo passo per viverla in pienezza. Sull'aspro contrasto tra forme di pienezza e limitazioni imposte dai sistemi poggia, d'altra parte, l'intera opera di Lorca.

Dal punto di vista editoriale, *Poeta a New York* è un libro molto travagliato. Pubblicato postumo e dall'altra parte del mare rispetto a Granada, non vide la luce fino all'estate del 1940, quando uscì a New York e Città del Messico in due edizioni quasi contemporanee e molto controverse, data la mancanza di una revisione finale da parte dell'autore. Un

libro che quasi tutta la critica ha a lungo considerato un buco nero nell'universo lirico di Lorca; un libro astruso, ostico; una stortura – per tutti i motivi fin qui elencati –, da cui era più comodo e raccomandabile distogliere lo sguardo.

Quel giorno di luglio del 1936 Bergamín non era in ufficio e Lorca, insieme alle bozze, gli lasciò un bigliettino: «Caro Pepe, sono venuto a trovarti e magari torno domani»⁹. Il giorno dopo non tornò. Non tornò mai più. Un mese prima aveva compiuto 38 anni. Nell'autunno del 1935, quando stava lavorando alla struttura di *Poeta a New York*, in una lettera indirizzata ai genitori Lorca si dichiara più che consapevole del pericolo e delle conseguenze di un'eventuale vittoria dell'estrema destra alle elezioni, ormai prossime. Scrive: «Senza dubbio, oggi in Spagna non si può essere *neutrali*»¹⁰. La censura contro le sue opere è iniziata sette anni prima, quando la polizia del dittatore Primo de Rivera vieta per immoralità la rappresentazione del dramma *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, sequestrando e bollando il testo come materiale pornografico. La stampa di destra lo attacca da sempre con ferocia. Lorca e *neutralità* non sono mai stati sinonimi, e men che mai lo saranno nel momento in cui è a rischio non solo la libertà intellettuale ma l'esistenza stessa della democrazia.

Alla vigilia di quelle elezioni politiche il poeta scrive un manifesto e invita numerosi intellettuali a firmarlo: chiede il voto per il Frente Popular, l'ampia coalizione di partiti della sinistra guidata da Manuel Azaña. Il Frente Popular vince le elezioni ma la sua vittoria avrà l'effetto di radicalizzare la destra, che in pochi e convulsi mesi preparerà il terreno – peraltro già ampiamente dissodato – al colpo di Stato militare contro il governo della Repubblica, avvenuto il 18 luglio. Poi, lo scoppio della Guerra civile e la dittatura franchista.

Il colpo di Stato ha luogo due giorni dopo la consegna delle bozze di *Poeta a New York* e la raccolta poetica ci è giunta solo perché l'editore Bergamín la portò con sé nelle varie tappe del suo esilio in giro per il mondo.

A Granada nel luglio del 1936 la situazione sociopolitica è tra le più esplosive del paese perché la città andalusa è una delle due in cui, per presunte irregolarità, si son dovute ripetere le elezioni. La tensione tra destra e sinistra ha già causato scontri mortali. È in questo clima che Lorca si dispone ad abbandonare Madrid per fare ritorno a Granada, alla casa di famiglia. La decisione di partire pone fine a lunghi mesi d'incertezza durante i quali il poeta ha chiesto consiglio sul da farsi ad alcuni degli amici più cari, purtroppo disorientati quanto lui dalla violenza dello scenario politico. Alla riluttanza abituale a separarsi da un manoscritto si somma senza dubbio l'angoscia per un futuro che gli appare gravato di buio.

Forse non è un caso che per un certo periodo *Poeta a New York*, nella mente dell'autore, abbia avuto un altro titolo: *Introducción a la muerte*¹¹. Questo titolo gli fu suggerito da Pablo Neruda quando i due poeti si conobbero a Buenos Aires, nell'autunno del 1933. A *Introducción a la muerte* Lorca fa riferimento in qualche intervista e in alcune lettere tra il 1933 e il 1934. Nelle sue prime intenzioni il libro, che il lettore attuale associa soprattutto alle liriche composte durante il viaggio negli Stati Uniti e a Cuba, si configurava come un mosaico molto più vasto nei temi e nell'estensione. Durante il viaggio a New York emerge in pieno il Lorca cittadino e la sua coscienza sociale; la persona che abita luoghi e contesti, li analizza e li documenta; la denuncia dei conflitti socio-economici, del razzismo, della segregazione, dell'oppressione capitalista e plutocratica sulle vite della gente comune;

l'invito alla protesta attraverso l'emancipazione culturale; la fede e la lotta per l'istruzione del popolo. Abbiamo provato a dotare *Non miele, ma sabbia o cicuta* di un'intertestualità esterna che accompagni il lettore alla scoperta di questo Lorca cittadino, suggerendo un itinerario tra opere coeve non solo al poeta ma anche al lettore di oggi. Nel settembre del 1935 Lorca si rivolge agli operai della Catalogna con queste parole: «Nessun artista, nemmeno quando vuol essere esageratamente astratto, può rimanere insensibile al mostruoso dolore del tempo in cui viviamo»¹². Sta facendo *letteratura working class*. Non a caso sceglie una tuta da operaio per sé e per gli altri membri del gruppo teatrale La Barraca, con cui porta gratuitamente il teatro classico spagnolo alle persone e nei luoghi che non posseggono nulla se non il lavoro che nasce dalle mani, dai corpi.

A circa un mese dal suo arrivo a New York, in una lettera alla famiglia, racconta di aver iniziato a scrivere «poesie tipicamente nordamericane, quasi tutte con i neri come tema. Credo che tornerò in Spagna con almeno due libri»¹³. La morte del poeta ci ha privati dell'ultimo giro di bozze e ha sottratto versi alla raccolta. Il titolo suggerito da Neruda si rivela ora crudamente profetico.

Solo un ragazzo. Solo Federico

Fin qui abbiamo brevemente detto di Federico García Lorca nell'estate del 1936, quando decide di lasciare Madrid per Granada. Ma chi era la persona e l'artista che sette anni prima, nell'estate del 1929, prese la decisione altrettanto cruciale di partire per un soggiorno di dieci mesi negli Stati Uniti? Era un ragazzo, era *solo un ragazzo*: usiamo il titolo

e la parabola di un romanzo di Elena Varvello utile a comprendere qualsiasi ragazzo dietro la figura che ce ne siamo costruiti. Per comprendere Federico *dietro* Lorca smettendo di rincorrere luoghi comuni e categorie inflitte. Trasformandoci in nuove «orecchie amiche». Chiedendo aiuto al *duende*, che è «l'unica maniera di farsi capire da tutti senza dover ricorrere all'intelletto o a un apparato critico»¹⁴. Il *duende* è il sentimento tragico della vita, attraversa tutte le epoche della storia umana e con la poesia di Lorca ci giunge intatto, *comunica ardentemente* con noi. Il *duende* di Lorca è passato attraverso il setaccio filosofico di Miguel de Unamuno e di Nietzsche, di Kierkegaard, di Schopenhauer e della psicanalisi di Freud. Il *duende* consente a Lorca di provare, con l'arte, a mettere finalmente i margini al centro della scena: nella sua opera sono le donne, gli omosessuali, i proletari, i neri a dar voce al sentimento tragico della vita e oggi, da lettori, sentiamo che quel loro palpitare continua a coincidere con il nostro. Sentiamo, come Lorca sentiva, che un progresso male interpretato, falsamente esteso a molti ma saldamente in mano a pochi, ci rende incapaci di mantenere il controllo delle nostre vite, togliendoci la facoltà di decidere in quale direzione andare. Ed è così che il poeta è costretto, in queste nostre pagine, a «sferzare la [sua] poesia, una denuncia amara ma viva»¹⁵; è così che spera di «aprire gli occhi» al maggior numero possibile di «orecchie amiche», cioè attente, sensibili e ben informate sulla realtà.

Il Federico che approda a New York è «una cosa rotta. [...] Prima ci devono aggiustare. Cercare i pezzi che sono sparsi in giro, provare a riattaccarli»¹⁶. È un ragazzo di trent'anni che va via dalla Spagna per tentare di incollare pezzi di sé. Vive una forte crisi sentimentale a cui si è sommata una crisi creativa altrettanto profonda e dolorosa; entrambe avven-

gono in un contesto di depressione economica globale e di instabilità politica nazionale.

La rottura del rapporto con lo scultore Emilio Aladrén fa comprendere a Federico cosa sia «il fuoco dell'amore di cui parlano i poeti erotici», ma questa comprensione arriva quando ormai deve «a tutti i costi tagliarlo fuori [dalla propria vita], per non soccombere»¹⁷, rivela in una lettera all'amico José Antonio Rubio Sacristán. L'amore contiene un germe distruttivo, scriveva Miguel de Unamuno proprio nel saggio *Del sentimento tragico della vita*, e ci rende brutalmente consapevoli della nostra fugacità: è «figlio, fratello e padre della morte, che è sua sorella, madre e figlia»¹⁸.

A New York, la città dei numeri e del profitto, Federico è dunque obbligato a fare i conti con il numero due. Dettaglia somme e sottrazioni nel *Piccolo poema infinito* del 10 gennaio 1930: «Il due non è mai stato un numero/perché è un'angoscia e la sua ombra»¹⁹. Il due è sì il numero della coppia, ma anche la cifra di quel contratto sociale che in qualsiasi economia equa si attiva con l'amore e la cura dell'altro, come ricorda l'ispanista Luis García Montero, grande esperto di Lorca²⁰. La crisi del 1929 fa saltare ogni contratto sociale e mette in discussione non la sacrosanta angoscia del numero due e di tutti i successivi, bensì l'agire dei numeri uno, la loro voracità, il loro modo di azzerare l'altro, di fagocitarlo e poi abbandonarlo. «Per quanto umile io sia, merito di essere amato»²¹, scrive e sottolinea il poeta in una lettera all'amico Carlos Morla Lynch, a cui dedicherà *Poeta a New York*. In questo periodo Federico, che in apparenza è *solo un ragazzo*, sente la perfetta coincidenza tra il fallimento personale e il fallimento di un modello sociale. Proprio come se fosse nato cent'anni dopo.

Se il bilancio sentimentale di Federico è in perdita, mol-

to sofferto è anche quello artistico: il grande successo del *Romancero gitano* non solo ha incasellato la poesia di Lorca ma ha anche provocato la rottura tra il poeta, Salvador Dalí e Luis Buñuel. Insieme, l'artista e il cineasta l'hanno apertamente deriso, definendo vecchia e infarcita di luoghi comuni la sua poesia. D'altra parte Lorca è ancora oggi, nell'immaginario di molti lettori, lo scrittore della passione gitana, del folclore andaluso, dell'ispirazione selvaggia, ingenua, infantile, non nutrita dalla lettura, dallo studio e dal dominio di una conoscenza profonda e multidisciplinare del mondo e dell'arte. La traduzione delle due conferenze che compongono *Non miele, ma sabbia o cicuta* vuole contribuire a smantellare ogni *tòpos*, lasciando campo aperto alla parola diretta del poeta. Lorca, nella conferenza su New York, dichiara fin da subito ciò che ha portato con sé da quell'esperienza: «Mi tocca essere schietto: oggi non sono qui per farvi divertire. No, non m'interessa, né mi va di farlo. Sono qui per lottare, più che altro. [...] E la lotta è questa: io quel che voglio ardentemente è comunicare con voi, dal momento che sono venuto, che mi trovo qui, che per un istante esco da un lungo silenzio poetico e non voglio darvi del miele, perché non ne ho, ma sabbia o cicuta o acqua salata. Una lotta corpo a corpo, da cui non m'importa uscire sconfitto».

La comunicazione è, per Lorca, la via attraverso cui ogni lotta, personale, sociale o politica che sia, ha come ricompensa il sentirsi amato, cioè incluso, cioè membro attivo e libero del consorzio della civiltà. Il raggiungimento dell'obiettivo comunicativo è per Lorca l'essenza del vivere e dell'arte: c'è questione che ci riguardi di più, in questi anni di stravolgimento *social*? Lorca aspirava a «insegnare al popolo, a influenzarlo. [...] Anelo essere amato dalle grandi masse. È un'idea di Nietzsche. Per questo a me Nietzsche fa male al

cuore»²². Con uguale intensità desiderava però anche essere messo in discussione, analizzato attraverso tutt'altro prisma: «Io non voglio ammirare l'artista in sé. È un fatto che non ha alcuna importanza. Ciò che vale è l'uomo come realizzazione, l'umanità dell'individuo, la sua capacità di umanità»²³.

Nei mesi trascorsi a New York le tre crisi di Federico – personale, creativa e socioeconomica globale –, si toccano e si mescolano ma non si combattono, all'interno del suo mondo poetico. Non mirano a separarsi, a generare rottura, discontinuità o disconoscimento rispetto a quanto scritto e vissuto dal poeta in precedenza. Al contrario: proprio «dove il sogno incappa nella sua realtà»²⁴ nasce l'occasione di reinventarsi. Nell'attrito della contraddizione Lorca riesce sempre ad aprirsi «una via di fuga lungo il bordo smussato e indistinto di questo specchio che è il giorno, e alle volte sono persino più svelto di tanti bambini»²⁵. Provare tutte le volte a scavalcare il limite, dopo averlo studiato a fondo. Dribblare il principio di autorità, la norma, non è solo il *gioco* di un ragazzo del Novecento, ma l'obiettivo vitale di ogni ragazzo e ragazza in qualsiasi epoca. Federico, a New York, analizza quel limite nell'immagine dei grattacieli, di cui «nevi, piogge e nebbie rimarcano, bagnano, coprono le immense torri, ma loro, cieche a qualsiasi gioco, esprimono freddezza, sono nemiche del mistero»²⁶ umano. E allora lo invade «la sensazione che quell'immenso mondo non abbia radici»²⁷ ed è questo il limite più atroce della civiltà statunitense, che pure si appresta a dominare il mondo.

Lorca, nelle bozze di *Poeta a New York*, aveva indicato a Bergamín di voler affiancare alle poesie alcune cartoline della città che lui stesso aveva acquistato, e poi dei disegni e dei fotomontaggi; voleva collocare il testo in una dimensione fortemente visiva, costruire un libro multimediale. Ber-

gamín lo sconsigliò e l'edizione messicana di *Poeta a New York* uscì con quattro disegni eseguiti da Lorca nel corso degli anni, dei quali solo l'autoritratto ha attinenza con la metropoli statunitense. Nell'autoritratto il poeta si dipinge con volto e posizione delle mani che ricordano *Il grido* di Edvard Munch, pittore a lui contemporaneo. Non sappiamo se Lorca conoscesse i quadri di Munch ma «assassinato dal cielo»²⁸, uno dei versi di *Poeta a New York* recitati durante la conferenza, ci sembra una didascalia valida per entrambe le grida.

Nonostante il successo del *Romancero gitano* il trentenne Federico ancora dipende economicamente dai genitori.

LÁMINAS



LÁMINA 1 - "Autorretrato en Nueva York" (MH 171)

La madre non perderà mai occasione per ricordarglielo; lui non smetterà mai di ringraziare e di riconoscere, anche in pubblico e senza alcuna piaggeria, la generosità della sua famiglia. Oggi diremmo che Lorca, nel proprio mestiere, evitò sempre e criticò duramente le scelte commerciali, abbracciando invece quelle di alto valore educativo, che miravano a cancellare diseguaglianze e discriminazioni. Questa decisione fece di lui un precario a vita della cultura. Patì la dipendenza economica nel profondo della propria dignità, quasi fino all'ossessione, tanto da arrivare a scrivere ai genitori: «La colpa [della mia mancanza di introiti] è della vita e delle lotte, delle crisi e dei conflitti di carattere morale che sostengo»²⁹. L'emancipazione arrivò solo quando la vita era agli sgoccioli e lui mai negò di essere, suo malgrado, un poeta privilegiato perché *mantenuto*. La sua idea di futuro, che vedeva nei libri e nella dignità delle risorse economiche le fondamenta dell'essere umano, oltre cent'anni dopo resta in buona parte incompiuta.

Farlo passare per un giovane borghese viziato, un *señorito* andaluso, un bamboccione che per privilegio di nascita poteva permettersi divagazioni letterarie, anziché svolgere un vero lavoro, fu per decenni la tattica dei reazionari e dei fascisti. Ma ricevette forti critiche anche dall'ambito marxista: «García Lorca è il gran poeta, il migliore, quello che sa interpretare l'ozio borghese e servirlo in libri ben pagati ed è sostenuto dagli sfruttatori del regime capitalista»³⁰, scrisse di lui Pío Fernández Muriedas, che gli opponeva Rafael Alberti come emblema del poeta «al servizio generoso della rivoluzione»³¹. Gli uni e gli altri coniarono e appiccicarono alla pelle di Federico pesanti etichette. Quando nella conferenza su New York il poeta dichiara la sintonia «con chi sente una stanchezza sordomuta/e la farfalla affogare nel

calamaio»³² sta denunciando quel gravame. Al ritorno dagli Stati Uniti, con massima chiarezza si scollerà di dosso incasellamenti e accuse: «L'artista deve essere unicamente ed esclusivamente artista. Offrendo tutto ciò che ha dentro di sé, come poeta, come pittore... fa già abbastanza. Il contrario equivale a prostituire l'arte. [...]. L'artista, e in special modo il poeta, è sempre anarchico, non ha da ascoltare altre voci se non quelle che gli rifluiscono dentro, che sono tre forti voci: la voce della morte, con tutti i suoi presagi; la voce dell'amore e la voce dell'arte»³³.

Lorca apparteneva alla borghesia rurale, suo padre iniziò a far fortuna quando scoprì che il pezzo di terra che possedeva era adatto a coltivare la barbabietola da zucchero. Nel 1898, anno di nascita di Federico, la Spagna perse Cuba, la colonia da cui fino a quel momento aveva massicciamente importato lo zucchero di canna. La madre del poeta era invece maestra di scuola, esigentissima con i figli in ambito culturale e dotata di un profondo senso del risparmio, del ricordo che la fame è sempre in agguato. Mentre Federico è negli Stati Uniti gli scrive per raccomandargli di essere «molto scrupoloso e oculato nella scelta delle amicizie e anche nel maneggiare i soldi», per non trovarsi mai a «doverne chiedere a qualcuno e a saperla sfangare se ne chiedono a te»³⁴. Sui dettagli economici del viaggio a New York Lorca scrive all'amico Morla Lynch: «Il mio papà mi dà tutti i soldi di cui ho bisogno ed è contento di questa mia decisione». Dalla famiglia riceveva 100 dollari al mese e in qualche occasione, nonostante la frugalità dello stile di vita, si dovette rassegnare a chiedere ai genitori un contributo extra.

Per strappare alla sua famiglia il permesso alla partenza di Federico intervenne Fernando de los Ríos, che del poeta

era stato professore di Diritto Comparato all'Università di Granada. De los Ríos fu anche Ministro dell'Educazione e della Pubblica Istruzione della Repubblica. Mente umanista, figura di rilievo del socialismo spagnolo, oppositore della monarchia e strenuo difensore della libertà e dell'uguaglianza, rappresentò sempre un riferimento intellettuale e politico per il poeta e la sua famiglia. Epurato dalla dittatura franchista, si esiliò a New York, dove morì nel 1949. Il poeta intraprese insieme a lui, sul transatlantico RMS Olympic, nave gemella del Titanic, la traversata che il 26 giugno del 1929 lo condusse a Ellis Island. Il viaggio durò sei giorni e al sole, sul pontile, Lorca divenne «nero, un neretto dell'Angola, come piace a me»³⁵, scrisse ai genitori, quasi a voler assumere persino le sembianze degli abitanti del «grande quartiere nero di Harlem, la città negra più importante del mondo»³⁶, che tanto avrebbe frequentato nei mesi successivi.

New York per un poeta e fare un salto al Ministero del Tempo: trame

«New York mi sembra orribile, proprio per questo ci vado»³⁷, scrive Lorca a Morla Lynch pochi giorni prima della partenza. Nel caso in cui la città gli si fosse rivelata davvero intollerabile sapeva che avrebbe potuto abbandonarla prima del previsto e raggiungere Cuba, dove era atteso per impartire un ciclo di conferenze che gli pagavano – finalmente – piuttosto bene.

Che idea poteva essersi fatto di New York prima del viaggio, e da dove l'aveva ricavata? Recuperare un romanzo di Ignacio Martínez de Pisón intitolato *Morte di un traduttore*³⁸, testo rigoroso nella ricostruzione storica quanto struggente nella narrazione dei fatti, può fornirci vari spunti in propo-