

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI

SEZIONE ROMANZA

XLI, 2

L'ORIENTALE EDITRICE  
NAPOLI 1999

MARIA ALESSANDRA GIOVANNINI

RICORRENZA E FUNZIONE  
DEI QUATTRO ELEMENTI COSMOGONICI  
NEL PRIMER ROMANCERO GITANO DI FEDERICO GARCÍA LORCA

PREMESSA

L'intento di questo lavoro è quello di evidenziare e quindi analizzare la ricorrenza ed il significato che hanno i quattro elementi della cosmogonia tradizionale -terra, acqua, fuoco ed aria- nel *Primer Romancero Gitano*.<sup>1</sup>

Come è noto, questa raccolta costituisce una tappa fondamentale ed allo stesso tempo circoscritta della creazione poetica lorchiana, dove la poesia è sintesi imprevista e densa di risonanze ancestrali, in cui i temi tradizionali del gitanismo e dell'Andalucía, temi talmente sfruttati da connotare immediatamente la Spagna da cartolina illustrata, si amalgamano e prorompono in significazioni inedite con una volontà poetica realmente moderna ed innovativa. Con la pubblicazione del *Romancero* (1928), la fama di Lorca si diffuse in tutto il paese, acquisendo il consenso sia dell'ambiente intellettuale che del grande pubblico, anche se in seguito il tema andaluso-gitano da 'pretesto' poetico divenne sovente il punto di riferimento in cui si vollero incasellare il suo autore e la sua opera. Questa facile banalizzazione e riduzione della sua poesia a folklore<sup>2</sup>, ingenerò nel poeta una certa insofferenza nei riguardi della raccolta, in quanto si riteneva svilito dall'etichetta di 'poeta dell'Andalucía gitana', anche perché, sin da prima della pubblicazione del libro, la sua ricerca poetica aveva preso strade diverse.

<sup>1</sup> Ricordiamo che il *Primer Romancero Gitano* è composto da diciotto *romances*, precisamente da quindici *romances* [1. *Romance de la luna, luna*; 2. *Preciosa y el aire*; 3. *Reyeria*; 4. *Romance sonámbulo*; 5. *La monja gitana*; 6. *La casada infiel*; 7. *Romance de la Pena Negra*; 8. *San Miguel (Granada)*; 9. *San Rafael (Córdoba)*; 10. *San Gabriel (Sevilla)*; 11. *Prendimiento de Antoñito El Camborio en el camino de Sevilla*; 12. *Muerte de Antoñito El Camborio*; 13. *Muerto de amor*; 14. *Romance del Emplazado*; 15. *Romance de la Guardia Civil Española*], e da tre *romances históricos*; [16. *Martirio de Santa Olalla*; 17. *Burla de Don Pedro a Caballo (Romance con Lagunas)*; 18. *Thamary Amnón*]. In questo lavoro si userà l'edizione di Christian de Paep: Federico García Lorca, *Primer Romancero Gitano*, Clásicos Castellanos, Madrid, Espasa-Calpe, 1991.

<sup>2</sup> Severe critiche sul *Romancero* gli furono mosse anche da persone a lui assai vicine -sia per affetto che per intenti artistici- come Salvador Dalí che giudicò la raccolta come un ritorno alla poesia stereotipata, ad una poetica ormai stantia. Cfr. Rafael Santos Torroella, *Salvador Dalí escribe a Federico García Lorca*, in «Poesía», Madrid, 27-28 (1987); ed. italiana: *Salvador Dalí. Lettere a Federico*, Milano, Archinto, 1989, lettera n. 36, pp. 72-77.

Libro al bivio quindi per numerosi motivi e non solo perché poco dopo Lorca si proietterà 'anima e corpo' nell'esperienza nord-americana, il *Romancero* viene concepito e si realizza contemporaneamente ad altri progetti e, sin dal principio, è visto come un discorso a parte, ben definito nella sua poetica<sup>3</sup>. Infatti dalla complessa ricostruzione cronologica delle fasi concernenti l'ideazione e la composizione dei singoli *romances* costituenti la raccolta in un arco di tempo che va più o meno dal 1922 al 1926<sup>4</sup>, è possibile rilevare come la stesura del *Romancero* sia contemporanea ad altre raccolte a cui Lorca lavorava; inoltre è possibile avvalorare - grazie anche a ciò che si evince da alcune considerazioni sull'argomento fatte dallo stesso poeta nelle lettere ai suoi amici - la tesi per cui questa raccolta fosse considerata dal suo autore un discorso poetico 'a parte' all'interno del suo 'fare poesia'. Un'opera scaturita da un progetto ben preciso ossia portare a termine quella profonda riflessione poetica sul mondo andaluso inaugurata con il *Poema del Cante Jondo*<sup>5</sup>, spingendosi con il *Romancero* a tentare l'estrema sintesi fra passato millenario della cultura andalusica<sup>6</sup>, crocevia di razze e di per sé sintesi sincretica di culture eterogenee: - fenicia, tartessica, cartaginese, romana, betica, araba, ecc.<sup>7</sup> - e poesia profondamente moderna, fra poesia considerata 'popolare' e sua elaborazione colta<sup>8</sup>. Il progetto poetico alla base del *Romancero* era quello di creare attraverso la poesia un universo mitico a se stante, nato dalla fusione della visione astratta e secolarizzata del mondo gitano quale la tradizione ci propone e l'antipoetica realtà contemporanea, la quotidianità fatta di piccoli avvenimenti. In una lettera del 1926 a proposito dei *romances* a cui stava lavorando, Lorca scriveva all'amico e poeta Jorge Guillén:

<sup>3</sup> Rimandiamo anche alla conferenza lorchiana sul *Romancero*; cfr. Federico García Lorca, «Conferencia-Recital del "Romancero Gitano"», in *Primer Romancero Gitano* cit., pp. 306-315.  
<sup>4</sup> Cfr. Federico García Lorca, *Primer Romancero Gitano*, cit., pp. 13-59.

<sup>5</sup> La stretta interrelazione e continuità fra immagini e metafore nelle due raccolte lorchiane dedicate al mondo gitano è stata evidenziata da Christian de Paepe in un articolo apparso su *Revista de Occidente*. Cfr. Christian de Paepe, «"La esquina de la sorpresa": Lorca entre el "Poema del cante jondo" y el "Romancero gitano"», in *Revista de Occidente*, n. 65 (1986), pp. 9-31.

<sup>6</sup> Sul 'mito' dell'Andalusia e del suo popolo (sul *baile, los toros, el cante* come 'manifestazione' 'esemplificazione' della teoria sul *duende*), cfr. Federico García Lorca, «Teoría y juego del *duende*», in *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1954, pp. 36-48.

«En España (como en los pueblos de Oriente, donde la danza es expresión religiosa) tiene el *duende* un campo sin límites sobre los cuerpos de las bailarinas de Cádiz, elogiadas por Marcial, sobre los pechos de los que cantan, elogiados por Juvenal, y en toda la liturgia de los toros, auténtico drama religioso donde, de la misma manera que en la misa, se adora y se sacrifica a un Dios.» (p. 45).

<sup>7</sup> Per un approfondimento sul tema, rimandiamo all'edizione del *Poema del Cante Jondo* e del *Romancero Gitano* curata da Allen Josephs e Juan Caballero, nella cui introduzione oltre a vari accenni all'aspetto storico-etnografico dell'Andalusia, sono contenuti numerosi riferimenti bibliografici specifici: cfr. Federico García Lorca, *Poema del Cante Jondo, Romancero Gitano*, Letras Hispánicas, Madrid, Cátedra, 1981.

<sup>8</sup> Gallo Lidia, «García Lorca y el romancero español», in *Logos*, (Buenos Aires), 8 (1946), pp. 168-174.

«En este grupo de composiciones, el poeta revela que se mantiene y afianza dentro de la ruta tradicional del Romancero. El mismo poeta utilizó muchos de los elementos que se encuentran dispersos en la gran masa de los romances antiguos, pero los fundió en tal forma con las

«(...) En esta parte del romancero procuro armonizar lo *mitológico gitano* con lo puramente vulgar de los días presentes y el resultado es extraño, pero creo de belleza nueva. (Quiero conseguir que las imágenes que hago sobre los tipos sean *entendidas* por éstos y sean visiones del mundo que viven, y de esta manera hacen el romance *trabado* y sólido como una piedra)»<sup>9</sup>.

Coerentemente ai presupposti compositivi, il *Romancero* racchiude la visione poetica di un universo mitico in cui gli opposti si fondono e dialogano: mito e realtà, provincialismo e universalismo, popolarismo e cultismo vengono fusi in una raccolta che non a caso il poeta ha voluto intitolare *Primer Romancero Gitano*, in quanto conscio che il libro fosse il primo a celebrare le gesta del mondo gitano-andaluso, la prima testimonianza poetica di un universo, appunto, retto da regole proprie; come ha rilevato Oreste Macrì, il libro segue il:

«(...) Modello omerico di cultura poetica nel suo antichissimo e inestricabile plesso lirico-epico-tragico, nel quale, riguardo alla manifestazione espressiva, rimangono distinti e illibati i tre elementi: della creazione nella realtà del tempo e dello spazio (Andalusia), dell'interpretazione rapsodica (Gitani), della voce autentica specifica, assoluta, del canto (Flamenco)»<sup>10</sup>.

Nel *Romancero* i quattro elementi della cosmogonia tradizionale sono simboli di un universo mitico 'altro', circoscritto ed autonomo, un universo da Lorca stesso creato ed in seguito 'liquidato' come compiuto<sup>11</sup>.

## 1.

L'elemento-terra ricopre un ruolo fondamentale non solo come uno degli elementi della cosmogonia tradizionale, ma perché esso rimanda immediatamente al concetto basilare di questo universo mitico, *conditio sine qua non* per la sua esistenza: la terra è prima di ogni cosa la *Madre Terra di Andalusia*. L'aspetto ancestrale e sacrale della terra come genitrice del mondo, polo femminile e passivo del cosmo (che insieme all'elemento-acqua si contrappone a quello attivo e maschile dell'aria e del fuoco) non è

modalidades de su propia individualidad que acertó a crear una obra de original trascendencia.» (p. 169); «La tendencia a mezclar lo popular y lo culto es mucho más notable y deliberada en el *Romancero* del poeta granadino, donde el sentimiento que lo anima es popular, mientras que la labor de fino orfebre a que ha sometido toda su obra denota su actitud de poeta culto. (...) Si nos detenemos un poco en la lectura de los romances de García Lorca (...), descubrimos que ha logrado esa perfección formal dentro de la nota popular merced a un exhaustivo trabajo de selección, hecho de palabra por palabra, toque por toque.» (p. 173).

<sup>9</sup> Lettera di Lorca indirizzata a Jorge Guillén datata 2 marzo 1926, pubblicata in Federico García Lorca, *Epistolario I* (ed. Chr. Maurer), Madrid, Alianza, 1983, pp. 148-149.

<sup>10</sup> Citiamo dall'introduzione di Oreste Macrì a Federico García Lorca, *Canti Gitani e Andalusí*, a cura di Oreste Macrì, Parma, Guanda, 1950, p. 9.

<sup>11</sup> In tal senso il nostro proposito è diverso (e discordante) dal saggio di Manuel Alvar, «Los cuatro elementos en la obra de García Lorca», in *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 433 (1986), pp. 69-88, che a partire da una sintesi tra il *De oculta philosophia* (1531) di Enrique Cornelio Agripa de Nettesheim (e l'attualizzazione rinascimentale e barocca dei Saperi classici) e le metodologie critiche attuali (Jung, Bachelard, Genette,...) perviene ad una rilettura dell'opera lorchiana secondo le quattro sezioni degli elementi primordiali.

di per sé originale, dato che lo ritroviamo, pur con le dovute varianti geografico-etniche, nelle teorie cosmogoniche nelle civiltà arcaiche fino a quella cristiana, ed ha prodotto i più svariati riti propiziatori<sup>12</sup>; nella poesia del *Romancero* però è l'elemento regionale, l'*Andalucía*, a segnare la differenza perché solo quei luoghi, quella terra -che è già mondo, universo autosufficiente- possono generare il mito che Lorca si accinge a cantare; lì, secondo Oreste Macrì,

«Il tempo reale s'è fermato, s'inaugura una nuova logica di relazioni, condizionata dal temperamento del poeta e dalla stessa natura obbiettiva della terra esplorata».<sup>13</sup>

Possiamo perciò ritenere l'equazione: *terra=Andalucía*; *terra='luogo poetico'* come premessa alla poesia. Quando ci riferiamo al *Romancero*, dobbiamo ricordare di trovarci di fronte a un mondo 'altro', che si concretizza geograficamente in *Andalucía*, di cui *los gitanos* rappresentano la vera essenza, la razza incontaminata che conserva nella propria tradizione il seme di quella terra; ora il valore *epico* della raccolta risiede appunto nella lotta che l'*eroe* -in questo caso un intero popolo, che viene rappresentato nei diciotto *romances* dai singoli protagonisti delle storie cantate da Lorca- ingaggia contro le forze negative, a volte reali e 'quotidiane' -come la Guardia Civil, i Romani<sup>14</sup>-, più spesso rappresentate dagli elementi naturali -la luna, il vento, il cavallo, ecc.-. Esiste quindi una divisione quasi manichea fra bene e male<sup>15</sup>, in cui i quattro elementi giocano il proprio ruolo, secondo le loro differenti attribuzioni, giungendo spesso ad acquisire caratteristiche antropomorfe<sup>16</sup>.

Al di là della sua funzione 'scenografico-procreatrice', l'elemento-terra ha comunque un ruolo preminente, prova ne sia la frequenza con cui ricorre nei singoli *romances*; la modalità con cui questo elemento viene riproposto nei diversi componimenti è però singolare: non è infatti la parola

<sup>12</sup> Per un maggiore approfondimento delle possibili connotazioni simboliche dei quattro elementi, cfr. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dizionario dei Simboli*, Milano, BUR, 1995.

<sup>13</sup> Introduzione di Oreste Macrì a Federico García Lorca, *op. cit.*, p. 11.

<sup>14</sup> Il processo di mitizzazione della realtà storica ed episodica si realizza a vari livelli nel *Romancero* lorchiano; riguardo alla scelta degli 'antagonisti', Manuel Durán scrive: «La yuxtaposición de los guardias civiles, por una parte, y, por otra, los romanos y cartagineses en pugna, deshace cualquier valor meramente histórico y, a través del anacronismo y la repetición circular, viene a decirnos que nada cambia, que todo es lo mismo siempre; una y otra vez, romanos y cartagineses nos sirven únicamente para penetrar en lo profundo de un tiempo sin historia». Manuel Durán, «Raíces medievales del "Romancero gitano"», p. 188, in *Homenaje a Juan López-Morillas*, Madrid, Castalia, 1982, pp. 183-190.

<sup>15</sup> Juan López-Morillas, «García Lorca y el primitivismo lírico: Reflexiones sobre el "Romancero gitano"», in Gil Hedefonso Manuel (ed.), *Federico García Lorca*, Madrid, Taurus, (El escritor y la crítica), 1973, pp. 287-299.

Juan López-Morillas si sofferma ad analizzare il modo in cui alcuni temi -amore, morte, violenza, eroicità- vengono vissuti all'interno del mondo gitano, in modo da tracciare una sorta di 'quadro etico-morale', delle rigide regole di comportamento sociale vigenti in questo universo altro, 'primitivo' che viene scelto da Lorca come simbolo contrapposto alla civiltà moderna, infatti: «El conflicto entre el afán del gitano por vivir sin trabas y su forzoso sedentarismo simboliza, en reducido ámbito, el conflicto de mayor cuantía entre el primitivismo y la civilización. Como símbolo, ronda con insistencia los poemas del *Romancero gitano*». (p. 293).

<sup>16</sup> Alcuni esempi delle caratteristiche antropomorfe che acquisiscono gli elementi: *los olivos palidecen* (v. 34); *el viento, furioso, muerde* (v. 58); *frunce su rumor el mar* (v. 33) (*Preciosa y el aire*); *el aire conmovido* (v. 5) (*Romance de la luna, luna*).

*tierra* a ritornare costantemente nel corso delle diciotto liriche, nonostante esse siano immerse e pregne di connotazioni 'terrene', quanto gli elementi ad essa legati da un rapporto 'generativo', ossia animali -*caballo, buey, toros, gato, perro, caracolas, grillos, gallos, serpiente, jabalí, unicornio, ranas*, ecc.-, fiori -*flores, pétalos, nardos, lirios, jacintos, yerbaluisa, albahaca, flor de calabaza, menta, mirto, malva, girasoles, magnolias, amapolas, dalias, azucenas, jazmines, clavelillos, alhelles*, ecc.-, alberi e frutti -*árbol, ramos, hojas, olivos, higueras, pinos, juncos, chopos; manzana, almendra, toronjas, aceitunas, ajo-*, ed attraverso l'utilizzazione della *sinceddoche* -*monte, sierra, arena, llanura*<sup>17</sup>.

L'elemento-acqua conserva nel *Romancero* la stessa tradizionale valenza

<sup>17</sup> Riportiamo qui di seguito la frequenza dei termini connessi all'elemento-terra nei singoli *romances* della raccolta:

1. *Romance de la luna, luna*: (*polisón de*) *nardos* (v. 2); *caballos* (v. 18); *olivar* (v. 25); *árbol* (v. 30).
2. *Preciosa y el aire*: (*anfíbio sendero de*) *laureles* (v. 4); *sierra* (v. 9); (*glorietas de*) *caracolas* (v. 15); *ramas de pino* (v. 16); *rosa (azul de tu vientre)* (v. 28); *los olivos (palidecen)* (v. 34); *los pinos* (v. 45).
3. *Reyerta*: *caballos (enfurecidos)* (v. 7); *olivo* (v. 9); *toro* (v. 11); *lirios* (v. 19); *olivares* (v. 24); *serpiente* (v. 26); *higueras* (v. 31).
4. *Romance sonámbulo*: *ramas* (v. 2); *caballo*; *montaña* (v. 4); *higuera* (v. 17); *ramas* (v. 18); *monte*; *gato (garduño)* (v. 19); *pitás* (v. 20); *caballo* (v. 26); *trecentas rosas (morenas)* (v. 41); *ramas* (v. 62); *menta*; *albahaca* (v. 66); *ramas* (v. 84); *caballo*; *montaña* (v. 86).
5. *La monja gitana*: *mirto* (v. 1); *malvas*; *hierbas finas* (v. 2); *alhelies* (v. 3); *oso* (v. 8); *flores (de su fantasía)* (v. 12); *girasol*; *magnolia* (v. 13); *azafranes* (v. 15); *toronjas* (v. 17); *montes* (v. 25); *yerbaluisa* (v. 28); *llanura* (v. 29); *flores* (v. 33).
6. *La casada infiel*: *grillos* (v. 7); *ramos de jacintos* (v. 11); *árboles* (v. 17); *perros* (v. 18); *zazamoras* (v. 20); *juncos*; *espinos* (v. 21); *mata* (v. 22); *nardos*; *caracolas* (v. 28); *potra* (v. 38); *arena* (v. 44); *lirios* (v. 47).
7. *Romance de la Pena Negra*: *gallos* (v. 1); *monte (oscuro)* (v. 3); (*huele a*) *caballo* (v. 6); *caballo* (v. 16); *tierras de aceituna* (v. 21); *hojas* (v. 22); *zumo de limón* (v. 25); (*mustos de*) *amapola* (v. 34); *hojas* (v. 40); *flores de calabaza* (v. 41).
8. *San Miguel (Granada)*: *monte, monte* (v. 2); *mulos*; (*sombras de*) *mulos* (v. 3); *girasoles* (v. 4); *mulos (blancos)* (v. 9); *monte, monte, monte* (v. 16); *flores* (v. 28); *juncos* (v. 32); *semillas de girasoles* (v. 34); *azafrán* (v. 42).
9. *San Rafael (Córdoba)*: *juncos* (v. 2); (*láminas de*) *flores* (v. 7); *pétalos (de lata)* (v. 19); *juncos* (v. 29); *flores (de vino)* (v. 37).
10. *San Gabriel (Sevilla)*: *juncos* (v. 1); *manzana* (v. 3); *dalias (del aire)* (v. 8); *palma* (v. 12); *llanuras* (v. 17); *saucos* (v. 22); *azucena* (v. 32); *grillos* (v. 36); *jazmines* (v. 41); *tallos (de la brisa)* (v. 46); *clavellinas* (v. 50); *almendra (verde)* (v. 65); *siemprevivas* (v. 70).
11. *Prendimiento de Antoñito El Camborio en el camino de Sevilla*: *toros* (v. 4); *limones* (v. 10); *ramas de un olmo* (v. 14); *aceitunas* (v. 21); *montes (de plomo)* (v. 24); *monte* (v. 36); *polvo* (v. 38); *potro* (v. 46).
12. *Muerte de Antoñito El Camborio*: *clavel (varonil)* (v. 4); *jabalí* (v. 6); *erales* (v. 15); *alhelí* (v. 16); *clavel (varonil)* (v. 22); *aceitunas y jazmín* (v. 32); *talle* (v. 39); *caña de maíz* (v. 40).
13. *Muerto de amor: ajo (de agónica plata)* (v. 9); *perros* (v. 16); *caña (mojada)* (v. 19); *bueyes y rosas* (v. 23); (*tristes mujeres del*) *valle* (v. 27); *flor (cortada)* (v. 29); *monte* (v. 32); *adormideras* (v. 44); (*coronitas de*) *flores* (v. 48); *bosque* (v. 52).
14. (*Romance d*) *el Emplazado*: *caballo* (v. 3); *peñascos* (v. 11); *bueyes (del agua)* (v. 14); *caballo* (v. 21); *adelfas* (v. 25); *cicutas y ortigas* (v. 28); *montes (imantados)* (v. 33); *bueyes (del agua)* (v. 34); *juncos* (v. 35); *peñascos* (v. 39).
15. *Romance de la Guardia Civil Española*: *caballos (negros)* (v. 1); *calaveras* (v. 6); *arena* (v. 12); *calabaza* (v. 19); *guindas* (v. 20); *almizcle* (v. 23); *caballo* (v. 29); *gallos (de vidrio)* (v. 31); *almendras* (v. 44); *siemprevivas* (v. 67); *caballos* (v. 87); *rosas (de pólvora negra)* (v. 112); *tierra* (v. 114); *arena* (v. 124).
16. *Martirio de Santa Olalla*: *caballo (de larga cola)* (v. 2); (*medio*) *monte (de Minerva)* (v. 5); (*brazos sin*) *hojas* (v. 6); (*aristas de las*) *rocas* (v. 8); *toro* (v. 19); *nardos* (v. 21); *tallos de zazamora*

positiva, generatrice, 'femminile' che distingue l'elemento-terra: nella raccolta infatti questi due elementi si trovano spesso associati fra loro, in opposizione soprattutto all'elemento-aria; inoltre la frequenza con cui l'acqua ricorre nei singoli *romances* è di poco inferiore a quella dell'elemento-terra, per cui esiste una dominanza del segno positivo all'interno dell'intero corpo poetico. Mediante questa strumentazione il mito gitano viene connotato prevalentemente da un senso vitalistico, palpitante, ciclico e rituale, sempre uguale eppure in continua metamorfosi, che coinvolge e 'annulla' perfino la morte, che grazie alla sua incombente presenza ed al suo continuo tragico agire rende possibile la vita, la sua incessante trasformazione<sup>18</sup>.

L'elemento-acqua è presente nel *Romancero* nelle sue differenti significazioni: attraverso termini direttamente associati all'acqua come elemento cosmogonico-mitologico, simbolo del continuo fluire delle cose -*agua, mar, ríos, arroyos, ondas, chorros, espuma, barcos, Neptuno*-, fino all'uso di nomi specifici di fiumi -*Guadalquivir, Danubio*-, infine come elemento generatore -*peces*<sup>19</sup>-. In questo senso l'acqua è associata alla terra e ne condivide la valenza positiva, femminile, dinamica. Esiste però anche un altro valore dell'elemento-

(v. 22); *flora (desnuda)* (v. 23); *(pájaro en las) zarzas* (v. 30); *mil arbolillos (de sangre)* (v. 39); *árbol* (v. 52); *árbol* (v. 56); *árbol* (v. 64); *(ruiseñores en) ramos* (v. 71).

17. *Burla de Don Pedro a caballo (Romance con Lagunas)*: *vereda* (v. 1); *caballo* (v. 6); *bosque de cedros* (v. 27); *yerbaluisa y romero* (v. 29); *chopos* (v. 36); *cañaverales* (v. 42); *azafranes* (v. 50); *caballo* (v. 52); *unicornio* (v. 56); *tierras* (v. 61); *flor (enfriada)* (v. 67); *ranas* (v. 69).  
18. *Thamar y Amnón*: *tierras (sin agua)* (v. 2); *(rumores de) tigre (y llama)* (v. 4); *tierra* (v. 9); *arena* (v. 42); *rosas y dalias* (v. 44); *musgo de los troncos* (v. 47); *la cobra (tendida canta)* (v. 48); *yedra (del escalofrío)* (v. 51); *rosa (encerrada)* (v. 68); *(cien) caballos* (v. 69); *flor (martirizada)* (v. 88); *pámpanos* (v. 92); *jaca* (v. 94); *cuatro cascós* (v. 97).

<sup>18</sup> Questa rappresentazione antitragica della morte è presente, in quegli anni, nell'attività pittorica di Lorca ed in quella di Salvador Dalí, con cui il poeta collaborò intimamente. A questa lettura vitalistica dell'idea di morte Federico dava supporto anche con piccole rappresentazioni di teatro sintetico in cui si disponeva al suolo «facendo il morto». Di tali rappresentazioni esistono numerose (relativamente) testimonianze fotografiche. Citiamo qui le foto di Ana María Dalí riprodotte con il num. 21 nell'apparato iconografico del più recente dei volumi di uno dei più assidui biografi di Lorca: Ian Gibson, *Lorca-Dalí, El amor que no pudo ser*, Barcelona, Plaza & Janés, 1999.

<sup>19</sup> Vediamo ora la frequenza dei termini collegati all'elemento-acqua.

2. *Preciosa y el aire: mar* (v. 7); *peces* (v. 8); *(los gitanos del) agua* (v. 13); *(frunce su rumor el) mar* (v. 33); *nieve* (v. 36).

3. *Reyería: (relucen como) peces* (v. 4); *agua (de nieve)* (v. 14).

4. *Romance sonámbulo: el barco sobre la mar* (v. 3); *(grandes estrellas de) escarcha* (v. 14); *pez (de sombra)* (v. 15); *mar (amarga)* (v. 24); *agua* (v. 52); *aljibe* (v. 73); *carámbano (de luna)* (v. 77); *agua* (v. 78); *barco sobre la mar* (v. 85).

5. *La monja gitana: ríos* (v. 31).

6. *La casada infiel: (me la llevé al) río* (v. 1); *río* (v. 19); *peces (sorprendidos)* (v. 33); *(me la llevé al) río* (v. 45); *(cuando la llevaba al) río* (v. 55).

7. *Romance de la Pena Negra: la mar* (v. 17); *olas* (v. 18); *el mar* (v. 19); *agua (de las alondras)* (v. 36); *(canta el) río* (v. 39); *cauce (oculto)* (v. 46).

8. *San Miguel (Granada): agua* (v. 13); *agua (loca)* (v. 15); *agua (colonia)* (v. 27); *el mar* (v. 29).

9. *San Rafael (Córdoba): ondas* (v. 3); *el Guadalquivir* (v. 5); *crystal* (v. 6); *nublos* (v. 8); *Neptuno* (v. 24); *pez en el agua* (v. 27); *pez* (v. 35); *pez que dora el agua* (v. 39); *ondas* (v. 45); *pez en el agua* (v. 47); *chorros* (v. 49).

10. *San Gabriel (Sevilla): (ribera del) mar* (v. 11).

11. *Prendimiento de Antoñito El Camborio en el camino de Sevilla: agua* (v. 11); *mar y los arroyos* (v. 20); *una fuente (de sangre)* (vv. 31-32); *(cinco) chorros* (v. 32).

acqua che invece rimanda a significati opposti, quali la morte, la stasi, l'assenza di vita, la sterilità: questo aspetto si trova nell'acqua immobile, stagnante, morta -*aljibe, lagunas, pozos*<sup>20</sup>-. La connotazione negativa è però presente solo in minima parte all'interno del complesso di significazioni concernenti l'elemento-acqua. Oltre ai due poli -positivo e negativo- è da tener presente un'ulteriore significato dell'acqua marcatamente erotico: l'esplicita connotazione sessuale di espressioni quali *llevar al río, bañarse, lavarse en la fuente*, ecc., ha origini popolari assai antiche ed il loro uso è frequente non solo nella poesia tradizionale, ma anche nelle sue elaborazioni colte<sup>21</sup>. Lorca nel suo *Romancero* ne fa un uso parco ma preciso, culminando ne *La casada infiel*<sup>22</sup>.

12. *Muerte de Antoñito El Camborio: Guadalquivir* (v. 2); *delfín* (v. 8); *agua (gris)* (v. 14); *Guadalquivir* (v. 18); *Guadalquivir* (v. 24); *Guadalquivir* (v. 52).

13. *Muerto de amor: (viejas mujeres del) río* (v. 31); *el mar* (v. 49).

14. *(Romance del) Emplazado: trece barcos* (v. 7); *(bueyes del) agua* (v. 14); *se bañan* (v. 16); *(bueyes del) agua* (v. 34).

15. *Romance de la Guardia Civil Española: agua (y sombra, sombra y) agua* (v. 55); *(lejos del) mar* (v. 63).

16. *Martirio de Santa Olalla: agua (en vilo)* (v. 7); *(escaleras de) agua* (v. 24); *chorro (de venas verdes)* (v. 27); *arroyos (de leche blanca)* (v. 38); *nieve* (v. 51); *nieve* (v. 60); *nieve* (v. 63); *(gargantas de) arroyos* (v. 69).

17. *Burla de Don Pedro a caballo (Romance con Lagunas)*: *lagunas* (titolo); *(primera) laguna* (sottotitolo); *(bajo el) agua* (v. 13); *(sobre el) agua* (v. 15); *se baña* (v. 17); *(segunda) laguna* (sottotitolo); *(bajo el) agua* (v. 38); *(sobre el peinado del) agua* (v. 40); *(última) laguna* (sottotitolo); *(bajo el) agua* (v. 64).

18. *Thamar y Amnón: (tierras sin) agua* (v. 2); *copos (a su vientre)* (v. 19); *granizo (a sus espaldas)* (v. 20); *(llenas las ingles de) espuma* (v. 27); *(linfa de) pozo* (v. 45); *(color de vena y) Danubio* (v. 55); *dos peces* (v. 66); *arroyos* (v. 76); *peces* (v. 92).

<sup>20</sup> Ci sembra utile al riguardo ricordare il saggio già citato di Christian de Paepe in cui viene messo in evidenza lo stretto rapporto esistente fra elemento-acqua e colore-verde (nello specifico prendendo ad esempio il *Romance sonámbulo*), e di come questa interrelazione favorisca il rafforzamento della valenza negativa di entrambi i termini. Cfr. Christian de Paepe, «La esquina de la sorpresa»: Lorca entre el 'Poema del cante jondo' y el 'Romancero gitano' cit., pp. 17-19.

<sup>21</sup> Solo per dare un'idea delle implicazioni erotiche dell'acqua, riportiamo alcuni esempi tratti da alcune raccolte di lirica popolare ad uso cortigiano, databili approssimativamente negli anni del regno dei Re Cattolici, inseriti in *Lírica Española de tipo Popular: Edad Media y Renacimiento*, Edición de Margit Frenk, Madrid, Cátedra, 1994.

«En la fuente del rosel  
lavan la niña y el doncel.

En la fuente de agua clara  
con su manos lavan la cara.  
Él a ella y ella a él,  
lavan la niña y el doncel.

En la fuente del rosel  
lavan la niña y el doncel». (pp. 80-81);

«Mano a mano los dos amores  
mano a mano.

El galán y la galana  
ambos vuelven el agua clara,  
mano a mano.» (p. 81);

«Si te vas a bañar, Juanilla,  
dime a cuáles baños vas». (p. 83);

«A los baños de amor  
sola me iré,  
y en ellos me bañaré». (p. 84).

<sup>22</sup> Ci sembra quasi pleonastico sottolineare la diffusione della poesia spagnola del tema della *mal casada*. Cfr. *Lírica española de tipo popular* cit.:

Gli elementi aria e fuoco, all'interno del *Primer Romancero Gitano*, costituiscono il polo attivo e maschile in contrapposizione ai due elementi precedenti; entrambi assumono all'interno dell'universo gitano una connotazione prevalentemente negativa.

Infatti l'elemento-aria lo ritroviamo all'interno della raccolta quasi sempre nelle vesti di *antagonista*: come *aire* o più spesso come *viento*, acquisendo carattere antropomorfo -*viento-hombrón* che morde, che viola ma anche come *nubes*, *brisa*, *cielo*, in stretto rapporto con la Luna, simbolo di morte; infine connotato attraverso nomi di animali -*pájaros*, *palomillas*, *avispas*, *zumaya*, *alondras*, *ruiseñor*-, la cui valenza varia secondo il contesto in cui si presentano<sup>23</sup>.

La ricorrenza dell'elemento-fuoco è all'interno della raccolta pressoché minima ed assume valenze differenti: da un lato lo ritroviamo come *llamas*, *lucos*, *lumbre*, *faroles*, *candil*, *fulgor*, associati alla luce, dall'altro come complemento di specificazione o in funzione aggettivale -*cruz de fuego*, *carne quemada*, *desnudo de carbón*, *cara encendida*, *espada caliente*, ecc.- con valore definitivamente negativo -simbolo di martirio, di sacrificio, di violenza sessuale.<sup>24</sup> Accanto a questi due opposti, l'elemento-

«Soy casada y vivo en pena:  
¡ojalá fuera soltera!» (p. 146);

«Desde niña me casaron  
por amores que no amé:  
¡mal casadita me llamaré!» (p. 146).

<sup>23</sup> La frequenza dei termini associati all'elemento-aria.

1. *Romance de la luna, luna*: *aire* (*conmovido*) (v. 5); *zumaya* (v. 29); *aire* (*lavela*) (v. 35); *aire* (v. 36).
2. *Preciosa y el aire*: *aire* (titolo); *viento* (*que nunca duerme*) (v. 20); *viento-hombrón* (v. 31); *viento* (*verde*) (v. 38); (*viento*) *sátiro* (v. 41); *viento* (*furioso*, *muerde*) (v. 58).
3. *Reyerta*: *aire* (*del poniente*) (v. 36).
4. *Romance sonámbulo*: (*verde*) *viento* (v. 2); *viento* (v. 17); (*verde*) *viento* (v. 62); (*largo*) *viento* (v. 64); (*verde*) *viento* (v. 84).
5. *La monja Gitana*: *siete pájaros* (*del prisma*) (v. 6); *nubes* (v. 25); *brisa* (v. 34).
6. *La casada infiel*: *aire* (v. 46).
7. *Romance de la Pena Negra*: (*aguas de*) *alondras* (v. 36); *cielo* (v. 40).
8. *San Miguel* (*Granada*): (*recodos del*) *aire* (v. 7); *cielo* (*de mulos blancos*) (v. 9); *ruiseñores* (v. 24).
9. *San Rafael* (*Córdoba*): *nublos* (v. 8), *brisa* (v. 21).
10. *San Gabriel* (*Sevilla*): (*dalias del*) *aire* (v. 8); *palomillas* (v. 21); (*tallos de la*) *brisa* (v. 46); *aire* (v. 67).
11. *Prendimiento de Antoñito el Camborio en el camino se Sevilla*: *brisa* (v. 23); *cielo* (*reluce*) (v. 45).
12. *Muerto de amor*: *cielo* (v. 51).
13. (*Romance de*) *el Emplazado*: *aires* (*fríos*) (v. 38); *aire* (v. 43); *cielo* (v. 45).
14. *Romance de la Guardia Civil Española*: *viento* (*vuelve desnudo*) (v. 33); (*un éxtasis de*) *cigüeña* (v. 50); *cielo* (v. 71); *vuelo* (*de gritos*) (v. 81); *brisas* (v. 83); *aire* (v. 111).
15. *Martirio de Santa Olalla*: *pájaro* (*en las zarzas*) (v. 30); *cielos* (*diminutos*) (v. 37); *cielo* (v. 45); *aires* (*helados*) (v. 54); *cielos* (*quemados*) (v. 68); *ruiseñores* (*en ramos*) (v. 70).
16. *Burla de Don Pedro a caballo* (*Romance con Lagunas*): (*preguntan al*) *viento* (v. 10); *aire* (v. 28); *nubes* (v. 31); *ruiseñor* (v. 37); (*círculo de*) *pájaros* (*y llamas*) (v. 41); *cielo* (v. 55).
17. *Thamar y Amnón*: *cielo* (v. 1); *aire* (*rizado*) (v. 7); *pájaros* (*en su garganta*) (v. 14); *cinco palomas* (*heladas*) (v. 24); (*ojos llenos de*) *alas* (v. 40); *avispas*; *vientecillos* (v. 63); *enjambre* (v. 64); *nubes* (*paradas*) (v. 84).

<sup>24</sup> Infine la frequenza dei termini legati all'elemento-fuoco.

fuoco conserva però il suo valore cosmogonico attraverso la densa connotazione del termine *fraguas*, termine che ci introduce *ex abrupto* nel mondo gitano, già nel primo verso del *Romance de la luna, luna*. Il fuoco se per un verso è connesso al vivere quotidiano dei gitani, al lavoro, ai metalli forgiati, dall'altro rimanda alla mitologia classica, alla fucina del dio Vulcano, dunque a suggestioni mitiche di più ampia portata.

Secondo la nostra proposta di lavoro nell'universo mitico, circoscritto, autoreferenziale creato da Lorca per i suoi gitani, anche i quattro elementi cosmogonici interagiscono 'dialetticamente': se da un lato, infatti, ognuno di essi conserva inalterata tutta la complessa rete di significazioni che gli si attribuisce tradizionalmente, dall'altro ciascun elemento si ritrova coinvolto in un gioco in continua evoluzione fatto di nuove ed imprevedute connotazioni strettamente connesso alla forte carica creativa della parola poetica di Federico. In questo senso condividiamo quanto scritto da Oreste Macrì:

«(...) Questa trasferibilità di sostanze e qualità da una parte all'altra in questo mondo gitano è di una mobilità, di una nervosità, di un'esattezza incalcolabili»<sup>25</sup>.

## 2.

Abbiamo osservato come ciascun elemento cosmogonico sia dotato di una poliedricità di senso direttamente connessa alla propria natura simbolica ed in qualche modo potenziata dall'uso che Lorca ne fa all'interno di ogni singolo componimento. Infatti il simbolo cosmogonico riacquista il

1. *Romance de la luna, luna*: *fragua* (v. 1); *fragua* (v. 23); *fragua* (v. 33).
2. *Preciosa y el aire*: (*espada*) *caliente* (v. 32), (*lenguas*) *relucientes* (v. 42).
3. *Reyerta*: (*las navajas*) *relucen* (*como los peces*) (v. 4); *luz* (*de naipe*) (v. 5); *cruz de fuego* (v. 21); (*rumores*) *calientes* (v. 32).
5. *La monja gitana*: *luz* (v. 35).
6. *La casada infiel*: *faroles* (v. 6); *encendieron* (*los grillos*) (v. 7); *sin luz* (*de plata*) (v. 17); *relumbran con ese brillo* (v. 31); *lumbre* (v. 34); *luz* (*del entendimiento*) (v. 42).
7. *Romance de la Pena Negra*: (*yunque*) *ahumados* (*sus pechos*) (v. 7); *nueva luz* (v. 42).
8. *San Miguel* (*Granada*): *faroles* (v. 20).
9. *San Rafael* (*Córdoba*): (*arquitectura del*) *humo* (v. 16); *casto fulgor* (*enjuto*) (v. 18).
10. *San Gabriel* (*Sevilla*): (*nervios de plata*) *caliente* (v. 5); *fulgor* (v. 41); (*cara*) *encendida* (v. 42).
11. *Prendimiento de Antoñito El Camborio en el camino de Sevilla*: (*cielo*) *reluce* (v. 45).
12. *Muerte de Antoñito El Camborio*: (*encendieron un*) *candil* (v. 48).
13. *Muerto de amor*: (*aquello que*) *reluce* (v. 1); *relumbran cuatro faroles* (v. 6); *cuatro lucos* (v. 25); *furor* (v. 26); *lucos* (v. 53).
14. (*Romance de*) *el Emplazado*: *lucos* (v. 36).
15. *Romance de la Guardia Civil Española*: (*sobre las capas*) *relucen* (*manchas*) (vv. 3-4); *fraguas* (v. 27); *faroles* (v. 51); *velones* (*de plata*) (v. 48); (*la gran ciudad está*) *ardiendo* (vv. 58-59); (*la imaginación*) *se quema* (v. 104); *llamas* (v. 120).
16. *Martirio de Santa Olalla*: (*bisturí de las*) *llamas* (v. 42); *senos ahumados* (v. 50); *desnudo de carbón* (v. 53); (*noche tirante*) *reluce* (v. 55); (*una custodia*) *reluce* (v. 67); (*cielos*) *quemados* (v. 68).
17. *Burla de Don Pedro a caballo* (*Romance con Lagunas*): *velones* (*de plata*) (v. 34); (*círculo de pájaros y llamas*) (v. 41); *velones* (*de plata*) (v. 48); (*la gran ciudad está*) *ardiendo* (vv. 58-59).
18. *Thamar y Amnón*: (*rumores de tigre y llama*) (v. 4); (*cauterios de*) *lucos* (*blancas*) (v. 12); (*desnudo*) *iluminado* (v. 29); *luz* (*maciza*) (v. 41); *carne quemada* (v. 52); *sol* (*en cubos*) (v. 71).

<sup>25</sup> Introduzione di Oreste Macrì a Federico García Lorca, *Canti Gitani e Andalusí* cit., p. 15.

suo potere 'poietico' in quanto utilizzato effettivamente per la creazione di un universo speculare ed al tempo stesso profondamente diverso dal nostro, per cui in esso vanno a confluire significazioni tradizionali e connotazioni inedite, valenze positive e/o negative che interagiscono dialetticamente. D'altra parte questa inesauribile ricchezza di senso nasce a livello retorico ed è proprio lì, nella tessitura verbale e discorsiva del testo poetico, dove è utile approfondire l'analisi.

Abbiamo detto che nel *Romancero* sono appunto i riferimenti all'elemento-terra ad avere la maggiore ricorrenza e che questi si presentano attraverso termini diversi legati però allo stesso campo semantico: animali, fiori, alberi, frutti che ribadiscono la loro appartenenza 'terrestre'. In più è ricorrente l'uso della sineddoche che però mantiene una significazione meno fluttuante, dato che va a connotare quasi esclusivamente 'l'impianto scenografico' in cui nasce l'epopea gitana.

Gli animali, i fiori e gli alberi che ritroviamo nei *romances* fanno parte di una lunga tradizione simbolica<sup>26</sup>. In essi continuano perciò a persistere le consuete opposizioni positive/negative con cui vengono tradizionalmente connotati, le quali agendo da 'primo impatto', veicolano per così dire il senso più 'superficiale' ed immediato del termine. Ciò che però interviene a rendere inedita la significazione del simbolo è il suo uscire dall' 'isolamento', la sua continua interazione con elementi appartenenti a campi differenti all'interno del verso. Gli elementi cosmogonici -e per metonimia tutti i termini ad essi connessi-, si trovano così ad interagire fra loro ed a creare il mito gitano che conserva e stravolge al contempo le 'regole' di senso dell'universo reale.

Vediamo al livello testuale come ciò sia possibile.

Il componimento d'esordio -*Romance de la luna, luna*- è strutturato intorno a tre elementi (manca il riferimento all'acqua) in perfetto equilibrio distributivo: quattro termini sono legati alla terra (*polisón de nardos, caballos, olivar, árbol*), quattro all'aria [*aire (conmovido), zumaya, aire (la vela), aire*], tre al fuoco (*fragua, fragua, fragua*). Nel primo verso la *fragua*<sup>27</sup> introduce immediatamente nel mondo gitano con tutte le sue complesse significazioni che vengono ribadite dalla ripetizione del termine

<sup>26</sup> Sarebbe molto interessante approfondire lo studio del valore simbolico del singolo termine utilizzato da Lorca; in questa sede riteniamo necessario ridimensionare la poliedricità connotativa insita nel simbolo, volendo privilegiare il discorso sul rapporto fra significazione simbolica tradizionale e innovazione lorchiiana. Ci sembra comunque imprescindibile menzionare un testo non solo utile alla consultazione 'spicciola', ma interessante soprattutto per il taglio storico-antropologico che conduce ad un *excursus* delle differenti utilizzazioni del simbolo attraverso le civiltà più antiche fino ai giorni nostri. Una chiave di lettura quindi per coloro che intendono il simbolo significante vivo e costantemente in evoluzione. Per questo orizzonte teorico cfr. Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, ed. Labor, 1969.

<sup>27</sup> Secondo Carlos Feal Deibe il termine *fragua* connoterebbe l'utero materno, connotazione che affiora dal considerare la luna un simbolo femminile e materno, oltre che mortifero. Il dialogo fra la luna ed il *niño* è visto come un tentativo di seduzione della madre nei confronti del figlio; desiderio di annientamento del maschile da parte del femminile -madre/morte-. Cfr. Carlos Feal Deibe, *Eros y Lorca*, Barcelona, Edhasa, 1973, pp. 129-134.

lungo lo 'svolgimento' del *romance*: simbolo che rimanda all'origine mitica del fuoco, al dio Vulcano, all'atto di forgiare i metalli, quindi al lavoro quotidiano ed al valore mortifero che i metalli posseggono una volta trasformati in coltelli; inoltre la *fragua* conserva la propria qualità 'spaziale', in quanto 'luogo' in cui qualcosa sta accadendo, connotazione che viene ribadita dalla ripetizione del termine (v. 1, v. 23, v. 33).

La luna vino a la fragua  
con su polisón de nardos. (vv. 1-2).

Il carattere nefasto del termine è enfatizzato dalla presenza della luna<sup>28</sup> -di per sé simbolo di morte- che troviamo associata a termini legati all'elemento-terra: il *polisón de nardos* (v. 2) -il cui cromatismo innesca una serie di riferimenti per analogia alla luna che ricorrono in altri punti del romance [nel verso 12 (*anillos blancos*), nel verso 20 (*mi blancor almidonado*)]- concorre a renderla 'umana' (quindi terrestre) e la collega al *jinete*<sup>29</sup> (v. 21) che si avvicina suonando il tamburo, simbolo della morte che giunge. L'immagine antropomorfa del satellite è inoltre resa attraverso una serie di attributi fisici ad essa riferiti: la voce verbale *vino* (v. 1) che dà idea di movimento, ribadito dal *polisón* e preannuncia il ruolo mortifero del *jinete*; *sus brazos* (v. 6), sempre riferiti alla luna; *sus senos de duro estaño* (v. 8), in cui la sineddoche è connessa al metallo; *tu corazón* (v. 11), dove il cambio di persona del possessivo deriva dal diretto appellarsi alla luna affinché sfugga ai gitani. Si legga:

En el aire conmovido  
mueve la luna sus brazos  
y enseña, lúbrica y pura,  
sus senos de duro estaño.  
Huye luna, luna, luna,  
Si vinieran los gitanos,  
harfan con tu corazón  
collares y anillos blancos. (vv. 5-12).

Huye luna, luna, luna,  
que ya siento sus caballos. (vv. 17-18).

In realtà questo presagio di morte è sin dal principio sottilmente riferito al *niño gitano* che troviamo per la prima volta al v. 3, il quale nella sua innocenza viene ammaliato dalla luna senza fuggire il pericolo. In questa atmosfera in bilico fra fascinazione e morte<sup>30</sup>, l'elemento-aria parte-

<sup>28</sup> Rimandiamo al recente studio di Manuel Antonio Arango, *Símbolo y simbología en Federico García Lorca*, Madrid, Fundamentos, 1998, per un approfondimento sul valore simbolico che il termine *luna* si trova ad acquistare nella poesia di Federico.

<sup>29</sup> Cfr. la nota al verso 21, p. 174 della ed. Christian de Paepe del *Primer Romancero Gitano*, cit.: «*El jinete*: encarnación antropomórfica de la muerte (véase el *Diálogo de Amargo del Poema del cante jondo*), cuya mensajera es la luna (ver también *La luna y la muerte del Libro de poemas* y el cuadro I del acto III de *Bodas de sangre*)».

<sup>30</sup> Josette Blanquat, «La lune manichéenne dans la mythologie du 'Romancero gitano'», in *Revue de Littérature Comparée*, 38, (1964), pp. 376-399.

Lo studio di Josette Blanquat sulle valenze simboliche della luna nel *Romancero gitano* ne mette in risalto l'ambiguità e la poliedricità semantica nella poesia lorchiiana, sintesi di una

cipa anch'esso simpateticamente: *el aire conmovido* del v. 5 che segue l'incontro fra il bimbo e la luna, lo ritroviamo in successione anaforica negli ultimi due versi *-el aire la vela* (v. 35); *el aire la está velando* (v. 36) - mentre si accinge a vegliare il bimbo ormai morto nella *fragua* (v. 33) - luogo di veglia e di disperazione.

Dentro de la fragua lloran,  
dando gritos los gitanos.  
El aire la vela, vela.  
El aire la está velando. (vv. 33-36).

Gli altri riferimenti terrestri sono associati al popolo gitano: *caballos* (v. 18), *olivar* (v. 25) - quest'ultimo con valore 'scenografico' - preannunciano il loro ingresso in scena, la loro prima entrata nel mito; *árbol* (v. 30), simbolo di vita, di congiunzione fra terra e cielo, fra vita e morte, è non a caso il 'luogo' su cui la *zumaya* -uccello dalle connotazioni negative, simbolo di sventura-, canta, connotando metonimicamente la partecipazione 'cosmica' al dolore per la morte del bimbo gitano<sup>31</sup>, connotazione che raggiunge il *climax* con l'apostrofe dei versi 29-30, che inoltre crea un'analogia fra canto dell'uccello e canto dei gitani.

Por el olivar venfan,  
bronce y sueño, los gitanos.  
cabezas levantadas  
y los ojos entornados.  
Cómo canta la zumaya,  
¡ay cómo canta en el árbol! (vv. 25-30).

Abbiamo visto come nel primo *romance* l'elemento-aria antropomorfizzato condivideva con i gitani il dolore per la morte annunciata del *niño*, acquisendo quindi un valore positivo; lo ritroviamo invece con funzioni assai diverse nel secondo componimento della raccolta. In *Preciosa y el aire* l'elemento si presenta come co-protagonista della vicenda narrata, comparando nel titolo accanto al nome della gitana di cui si cantano le

lunga tradizione mitologica e filosofico-misterica: «Ainsi, la tradition manichéenne pouvait apporter au poète andalou le thème du combat entre la lumière et les ténèbres, le catactère sexuel, sadique et même féroce de leur opposition, la ruse féminine de l'astre aux belles formes complaisamment dévoilées, la tactique du mirage et du mensonge. L'Orient lui suggérerait encore à travers Plutarque la vision d'une mère des âmes aux mouvements amoureux, patiente et douce dans sa mission purificatrice de décréation, vigilante protectrice dans la traversée de l'espace et telle, enfin, qu'au plus profond de la matière où elles sont enfouies, les âmes gardent d'elle la nostalgie de sa beauté et de son amour. De tout cela nous trouvons l'écho dans le mystère de Lorca qui semble conçu comme un épisode mytologique d'après un thème bien souvent traité par la sculpture antique: le rapt de l'âme. De ce drame nous ne voyons que les prémisses et la fin: l'arrivée de la lune, sa danse et sa fuite avec l'enfant. Le drame lui-même doit être créé par l'imagination du lecteur d'après les suggestions du poète.» (p. 383).

<sup>31</sup> A questo riguardo ci sembra pertinente ricordare quanto suggerito da Christian de Paepe, «La esquina de la sorpresa»: Lorca entre el 'Poema del cante jondo' y el 'Romancero gitano' cit., p. 24, a proposito di *Barrio de Córdoba* (in *Poema del cante jondo*): «Estamos, pues, delante de una imagen arquetípica de la cosmovisión lorquiana: la muerte individual se considera como una catástrofe universal con repercusiones cósmicas. El ciclo natural de la noche y del día, reflejo de la alternancia de vida y muerte, participa en estos, acontecimientos personales dándole una dimensión mítica».

'gesta'; è da notare che il termine *aire* si ritrova solo in quel punto, mentre lungo il *romance* l'elemento-aria è rappresentato sempre nella variante *viento*, con un evidente valore negativo<sup>32</sup>. In questo modo *aire* in quella precisa posizione conserva una valenza neutra, in quanto nel titolo non troviamo indizi che possano rivelare che tipo di connotazioni l'elemento creerà all'interno della 'storia'; è invece la ripetizione costante del termine *viento* [*viento (que nunca duerme)* (v. 20), *viento-hombrón* (v. 31), *viento (verde)* (v. 38), *viento (sátiro)* (v. 41), *viento (furioso, muerde)* (v. 58)] a ribadire e sottolineare il valore negativo dell'elemento-aria. Anche in questo caso l'elemento subisce un processo di antropomorfizzazione attraverso lo specifico uso dei verbi (*duerme, muerde*) e degli aggettivi (*verde, sátiro, furioso*) ad esso riferiti, culminando con l'esplicita espressione di *viento-hombrón*.

Su luna de pergamino  
Preciosa tocando viene.  
Al verla se ha levantado  
el viento, que nunca duerme.  
San Cristobalón desnudo,  
lleno de lenguas celestes,  
mira a la niña tocando  
una dulce gaita ausente.

Niña, deja que levante  
tu vestido para verte.  
Abre en mis dedos antiguos  
la rosa azul de tu vientre.  
Preciosa tira el pandero  
El viento-hombrón la persigue  
con una espada caliente. (vv. 17-32).

Y mientras cuenta, llorando,  
su aventura a aquella gente,  
en las tejas de pizarra  
el viento, furioso, muerde. (vv. 55-58).

Inoltre i due termini legati all'elemento-fuoco [*espada caliente* (v. 32), *lenguas relucientes* (v. 42)] ad esso riferiti, concorrono a veicolare la valenza negativa attribuita al *viento*, l'idea della violenza che *el aire* tenta ai danni di Preciosa. Da notare come le due ricorrenze dell'elemento-fuoco condividano la stessa costruzione sintattica sostantivo+aggettivo e come ciascun elemento del sintagma intensifici e ribadisca le connotazioni erotiche dell'elemento-fuoco: gli aggettivi *caliente* e *relucientes* fanno

<sup>32</sup> «Il simbolismo del vento mostra svariati aspetti. In virtù dell'agitazione che lo caratterizza, è il simbolo di vanità, di instabilità, di incostanza. È una forza elementare, che appartiene ai Titani: ciò spiega la sua violenza e il suo accecamento», in Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dizionario dei Simboli* cit., p. 542.

«Es el aspecto activo, violento, del aire. Considerado como primer elemento, por su asimilación al hálito o soplo creador. (...) En su aspecto de máxima actividad, el viento origina el huracán -síntesis y conjunción de los cuatro elementos-, al que se atribuye poder fecundador y renovador de la vida», in Juan-Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos* cit., p. 476.

riferimento a qualità specifiche dell'elemento che amplificano il valore connotativo dei sostantivi a cui si riferiscono; infatti la *espada* rimanda alla violenza in quanto arma<sup>33</sup>. Inoltre è un evidente simbolo fallico, mentre il termine *lenguas* ricorda le lingue di fuoco del drago, animale simbolico che si collega per contrasto alle *lenguas celestes* del verso 22 del *San Cristobalón desnudo* (v. 21). Tutto ciò rende ancor più compatto il riferimento al *viento* come agente dotato di una carica erotica aggressiva.

¡Preciosa, corre, Preciosa,  
que te coge el viento verde!  
¡Preciosa, corre, Preciosa!  
¡Míralo por dónde viene!  
Sátiro de estrellas bajas  
con sus lenguas relucientes. (vv. 37-42).

Se in questo caso i due elementi aria e fuoco si ritrovano associati e rappresentano il polo negativo, maschile, gli altri due si contrappongono ad essi nel riferirsi al polo femminile e positivo rappresentato dalla gitana.

Su luna de pergamino  
Preciosa tocando viene,  
por un anfibio sendero  
de cristales y laureles.  
El silencio sin estrellas,  
huyendo del sonsonete,  
cae donde el mar bate y canta  
su noche llena de peces. (vv. 1-8).

La convergenza della terra e dell'acqua e la loro connessione con la protagonista è già annunciata nei versi 3 e 4 dove Preciosa avanza suonando il tamburo attraversando un *anfibio sendero de cristales y laureles*<sup>34</sup>. La pianta

<sup>33</sup> Come abbiamo già visto nel *Romance de la luna, luna* (vedi pp. 10-11), esiste una complessa rete di significazioni associate alle armi ed ai metalli, in diretta connessione con il mondo gitano. Da una parte il termine *espada* evoca il potere mortifero dell'arma, dall'altra, rimanda ai metalli forgiati nelle fucine. L'analogia fra lavorazione dei metalli come tradizionale occupazione del popolo gitano e l'evocazione mitologica del dio Vulcano nelle vesti di fabbro intende ancora una volta sottolineare la possibile trasposizione su un piano mitico della realtà gitana.

Cfr. Xirau Ramón, «La relación metal-muerte en la poesía de García Lorca», in Gil Ildefonso Manuel (ed.), *Federico García Lorca*, Madrid, Taurus (El escritor y la crítica), 1973, pp. 343-352.

<sup>34</sup> La lettura del *romance* come un'originale elaborazione lorchiana del mito di Polifemo e Galatea -rifacendosi sia al mito classico, sia all'opera di Luis de Góngora *Fabula de Polifemo y Galatea*-, viene condotta da Encarnación Sánchez García, «Evocación de un mito clásico en el *Romancero gitano*: «Preciosa y el aire'», in *Signoria di parole, Studi offerti a Mario Di Pinto*, (a cura di Giovanna Calabrò), Napoli, Liguori Ed., 1998, pp. 541-557, sulla base di indizi testuali ed extratestuali.

In questa sede ci preme evidenziare alcuni riferimenti ai quattro elementi. I versi 3-4 (*anfibio sendero de cristales y laureles*) costituirebbero il primo passo verso l'identificazione di Preciosa come ninfa: «Preciosa, por gitana, tiene un origen acuático y dona ese carácter suyo primordial a la vereda por la que va caminando. Hay un proceso de ósmosis naturaleza-seres vivos que da lugar a una apropiación mutua de las cualidades de organismos pertenecientes a otros reinos de manera que si ella connota a la senda, hecha de agua (cristal) y de verde (laurel), participa, a su vez, de la naturaleza doble, acuática y terrestre, de ésta; pertenece por ello al universo de las ninfas, seres anfibios por antonomasia.» (pp. 544-545); se Preciosa è una ninfa,

rimanda per metonimia al dio Apollo, divinità preposta alle arti ed alla musica, insinuando così un nesso fra universo gitano e mitologia, fra vita quotidiana e mito. In seguito ritroviamo i termini legati all'elemento-terra [(*glorietas de caracolas* (v. 15), *ramas de pino* (v. 16)] sia riferiti al mondo gitano, sia in funzione scenografica [en *los picos de la sierra* (v. 9), *más arriba de los pinos* (v. 45)] per delimitare uno spazio 'al di là', estraneo ai gitani, fuori dal mito, spazio in cui risiedono gli 'altri' -i carabinieri, gli inglesi-; anche i termini dell'elemento-acqua conservano una funzione simpatetico-scenografica [*el mar (bate y canta)* (v. 7), (*la noche llena de peces*) (v. 8), *la nieve* (v. 36)].

En los picos de la sierra  
los carabineros duermen  
guardando las blancas torres  
donde viven los ingleses.  
Y los gitanos del agua  
levantan por distraerse,  
glorietas de caracolas  
y ramas de pino verde. (vv. 9-16).

Preciosa, llena de miedo,  
entra en la casa que tiene  
más arriba de los pinos,  
el cónsul de los ingleses. (vv. 43-46).

Dal momento in cui *el viento* (v. 19) si accorge della gitana, i riferimenti 'terrestri' acquistano connotazioni umane: da un lato la *rosa azul de tu vientre* (v. 28) è una esplicita allusione al sesso femminile, dall'altro *los olivos* del verso 34 partecipano assieme al mar del verso precedente del sentimento di pericolo e di paura della ragazza, attraverso i due verbi ad essi riferiti (*palidecer, fruncir*) in funzione antropomorfizzante.

Frunce su rumor el mar.  
Los olivos palidecen.  
Cantan las flautas de umbría  
y el liso gong de la nieve. (vv. 33-36).

Nel terzo *romance -Reyerta-* sono i riferimenti alla terra [*caballos (enfurecidos), olivo, toro, lirios, olivares, serpiente, higueras*] ed al fuoco [(*las navajas*) *relucen, luz (de naípe), cruz de fuego, (rumores) calientes*] a

*el viento* è un gigante: «El segundo movimiento del romance presenta en las dos primeras cuartetas al protagonista masculino, ese viento siempre al acecho, gigante (como San Cristóbal), clásico y obscuro (*desnudo*) que responde al ritmo de la pandereta tocando una flauta. (...) El gigante, ser noble por arcaico como indican sus manos, habla y pretende a la ninfa, quiere ver y tocar su cuerpo marino.» (pp. 545-546); infine coi versi 51-54 l'identificazione fra i personaggi del *romance* ed il mito si palesa: «Y ahí, en esa casa hospitalaria, la ninfa gitana descubre su verdadero ser: de las dos bebidas que el inglés le ofrece ella acepta la tibia leche y rehúsa la alcohólica. La afinidad electiva de Preciosa tiene valor de agnición: se bebe la leche (*gala* en griego) porque es Galatea. La anagnórisis de Galatea lleva encadenada otra: si Preciosa es Galatea, el viento es Polifemo.» (pp. 547-548).

Cfr. anche Encarnación Sánchez García, «Góngora y el *Primer Romancero Gitano*: 'Preciosa y el aire'», in *Actas del Congreso Internacional «Federico García Lorca y su época»*, (Córdoba, 17-19 oct. 1996), (in corso di stampa).

predominare rispetto agli altri due elementi; ciononostante anche i termini legati all'acqua [*peces, agua (de nieve)*] ed all'aria [*aire (del poniente)*] concorrono a veicolare la connotazione dominante della 'storia': l'ira cieca, la violenza, il sacrificio, la morte.

En la mitad del barranco  
las navajas de Albacete  
bellas de sangre contraria,  
relucen como los peces. (vv. 1-4).

Il riferimento ai coltelli, al loro bagliore, quindi all'elemento fuoco (*bellas de sangre*, v. 3), è messo in relazione con l'acqua grazie alla similitudine del verso 4, che rimanda al significato simbolico di origine cristiana del pesce come sacrificio<sup>35</sup>, idea riproposta ed amplificata attraverso la complessa rete di significazioni legate al *Toro* del verso 11, che riassume in sé, grazie alla sua forte carica simbolica, i due temi principali su cui è costruita la vicenda: la violenza che scaturisce dall'odio e che conduce irrimediabilmente alla morte. Troviamo quindi i *caballos enfurecidos* (v. 7) che riconducono al simbolo mortale rappresentato dai *jinetes* ad illustrazione di come vita e morte siano manifestazioni del caso e dell'azzardo -*una dura luz de naipe* (v. 5).

Una dura luz de naipe  
recorta en el agrio verde,  
caballos enfurecidos  
y perfiles de jinetes.  
En la copa de un olivo  
lloran dos viejas mujeres.  
El toro de la reyerta  
se sube por las paredes. (vv. 5-12).

Siamo al momento cruciale dell'azione, al culmine di questa lotta che viene seguita da due vecchie in lacrime -*en la copa de un olivo* (v. 9)-, testimoni 'terrestri' dell'assassinio ormai prossimo, mentre angeli neri partecipano dall'alto, procurando di lavare le ferite con *pañuelos* e *agua de*

<sup>35</sup> All'interno delle possibilità simboliche che il termine *pez* possiede, ci sembra opportuno citare le connotazioni che riteniamo più pertinenti al contesto nel quale il termine ricorre nel *Romancero* lorchiano:

«En esencia, el pez posee una naturaleza doble; por su forma de huso es una suerte de "pájaro de las zonas inferiores" y símbolo del sacrificio y de la relación entre el cielo y la tierra.», in Juan-Eduardo Cirlot, *op. cit.*, p. 372.

«Il simbolismo del pesce si estende al cristianesimo, con un certo numero di applicazioni che gli sono proprie e che escludono ogni altra interpretazione. La parola greca *Ichthys* (pesce), è in effetti usata dai cristiani come ideogramma, considerando ciascuna delle cinque lettere greche come l'iniziale di altrettante parole che si traducono: Gesù Cristo, Figlio di Dio, Salvatore, *Iesus Christos Theu Hyios Soter*, donde le numerose figurazioni simboliche del pesce negli antichi monumenti cristiani in particolare funerari.

Tuttavia, nella maggior parte dei casi, il simbolismo, restando strettamente cristologico, riceve un accento un po' diverso: poiché il pesce è anche nutrimento ed il Cristo risuscitato ne ha mangiato (*Luca*, 24, 42), diviene il simbolo del pasto eucaristico, in cui figura frequentemente accanto al pane.», in Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, pp. 205-206.

*nieve* (v. 14); sono gli stessi angeli neri che ritroviamo negli ultimi versi del romance mentre volano *por el aire del poniente* (v. 36), annunciando una morte senza resurrezione, e l'azione funesta dei coltelli:

Ángeles negros traían  
pañuelos y agua de nieve.  
Ángeles con grandes alas  
de navajas de Albacete. (vv. 13-16).

Y ángeles negros volaban  
por el aire de poniente.  
Ángeles de largas trenzas  
y corazones de aceite. (vv. 35-38).

I *lirios* del verso 19 connotano insieme alla *granada* (v. 20) le ferite sul corpo del gitano ucciso e per associazione cromatica, alla *cruc de fuego* del verso 21, che insinua la similitudine fra il simbolo cristologico ed il sacrificio gitano.

Juan Antonio el de Montilla  
rueda muerto la pendiente,  
su cuerpo lleno de lirios  
y una granada en las sienas.  
Ahora monta cruz de fuego  
carretera de la muerte. (vv. 13-22).

Ancora una volta troviamo un termine legato alla terra -*por los olivares* (v. 24)- che rimanda al 'luogo' in cui si svolge la storia, mentre la *serpiente* dal canto muto del verso 26, animale edenico e nel contempo incarnazione demoniaca, si erge a icona (*romanos e cartagineses* morti).

El juez, con guardia civil,  
por olivares viene.  
Sangre resbalada gime  
muda canción de serpiente.  
Señores guardias civiles:  
aquí pasó lo de siempre.  
Han muerto cuatro romanos  
y cinco cartagineses. (vv. 23-30).

La natura-donna cade priva di sensi, resa folle dagli odori e dai rumori 'di morte', come attestano i due riferimenti alla terra -*higueras* (v. 31)- ed al fuoco -*rumores calientes* (v. 32)-:

La tarde loca de higueras  
y de rumores calientes,  
cae desmayada en los muslos  
heridos de los jinetes. (vv. 31-34).

Nel *Romance sonámbulo* -quarto componimento della raccolta- mancano riferimenti all'elemento-fuoco, l'aria è rappresentata unicamente dalla variante *viento* [(*verde*) *viento*, *viento*, (*verde*) *viento*, (*largo*) *viento*, (*verde*) *viento*], mentre conservano un ruolo predominante i termini connes-

si alla terra [*ramas, caballo, montaña, higuera, ramas, monte, gato (garduño), pitas, caballo, trescientas rosas (morenas), ramas, menta, albahaca, ramas, caballo, montaña*] e quelli riferiti all'acqua [*el barco sobre el mar, (grandes estrellas de) escarcha, pez (de sombra), mar (amarga), agua, aljibe, carámbano (de luna), agua, barco sobre la mar*].

Verde que te quiero verde.  
Verde viento. Verdes ramas.  
El barco sobre la mar  
y el caballo en la montaña. (vv. 1-4).

Già nei primi quattro versi (la cui eco ritroviamo lungo il *romance* nei versi 9, 13, 61-62, fino a ripresentarsi completi nella chiosa finale -vv. 83-86) sono presenti tutti e tre gli elementi -*verde viento. verde ramas* (v. 2); *el barco sobre la mar* (v. 3); *el caballo en la montaña* (v. 4)-, uniti dal comune denominatore, il colore verde, simbolo di morte. Il monocromatismo<sup>36</sup> che contraddistingue il componimento viene qui introdotto e costantemente ribadito ad 'intervalli regolari' nello schema ritmico del componimento, andando a connotare l'effetto 'snaturante' che la morte ha avuto su un universo intero.

Verde que te quiero verde.  
Grandes estrellas de escarcha,  
vienen con el pez de sombra  
que abre el camino del alba. (vv. 13-16).

I due riferimenti all'acqua -*estrellas de escarcha* (v. 14) e *el pez de sombra* (v. 15)-, oltre al parallelismo condividono e amplificano la

<sup>36</sup> Oltre al riferimento già dato in nota 20 sul rapporto *agua/verde* nel saggio di Christian de Paeppe, ricordiamo l'analisi di Francisco García Lorca, «Verde», in *Homenaje a Casaldauero* (eds. Rizel Pincus Sigel & Gonzalo Sobejano), Madrid, Gredos, 1972, pp. 135-139, delle differenti connotazioni che il colore verde acquista in base alla sua continua reiterazione nel *Romance sonámbulo*: «En este caso el "Verde que te quiero verde" sería el anuncio de la creación del verde según designo del querer del poeta: hágase el verde porque esa es mi voluntad; o sea, el *Fiat lux* del poema. Se trata de un verde al que se invoca, in verde anticipado, por crear. (...) El universo poético no sólo se ilumina con la luz creada por el poeta y se ordena sino que se anima. El viento, el agua (mar), la tierra (montaña), la vida vegetal (ramas), la animal (caballo), el hombre y el ingenio y la industria humana (barco).» (p. 138).

Inoltre riportiamo quanto asserito da Rupert Allen, «An analysis of narrative and symbol in Lorca's 'Romance sonámbulo'», in *Hispanic Review*, 36 (1968), pp. 338-352, sul valore simbolico del colore verde: «(...) the color green as a symbol possesses an ambivalence which sometimes goes unnoticed. Indeed, it is frequently confused with green as an emblem unilaterally expressing optimistic spring-time vitality, and, by extension, hope. (...) Green, it is true, is the color of growing plants, the color of foliage. But equally important, it is the color of decomposed flesh. "Bad" flesh appears as green, whether in a bruise, a gangrenous member, or in a rotting corpse. Within the chthonic cycle green appears as life at the vegetative stage, but as death when it reaches the stage of human or animal flesh. Here we are not speaking of green as a symbol, but rather of green as a real fact in the world around us.» (p. 346-347);

«Hence our proposed interpretation of the "Romance sonámbulo" takes full cognizance of the color green as chthonically ambivalent: the gypsy girl is now a dead body -symbolically green- and her remains are what is left of the physical object of the husband's love -*verde que te quiero verde*. That living girl (chthonically "good") has returned to Mother Earth, and lies dead (chthonically "bad"). She is now part of the vegetative realm, and her spirit intermingles with it.» (pp. 348-349).

connotazione mortale, attraverso l'accostamento insolito di elementi estranei ai due termini: così, nel primo caso, l'associazione degli astri alla materia inconsistente e impermanente come la brina suggerisce la fugacità della vita, suggestione riproposta ed accentuata nel verso successivo dalla presenza del *pez de sombra*, già simbolo sacrificale che però ha perso il suo potere salvifico, è ombra che vince la luce della vita.

La higuera frota su viento  
con la lija de sus ramas,  
y el monte, gato garduño,  
eriza sus pitas agrías. (vv. 17-20).

La presenza della morte sconvolge ogni cosa, per cui ogni elemento naturale subisce alterazioni, prova ne sono i riferimenti incrociati fra terra e aria (vv. 17-20) con la loro costruzione sintattica 'invertita' (vv. 17-18) e la strana metamorfosi del monte-gatto suggerita dalla metafora dei versi 19-20, dove ciò che si avverte è un senso di insicurezza e di pericolo: in questo mondo allucinato, le leggi di natura si sovvertono, i termini legati agli elementi perdono la loro specificità, sono ormai intercambiabili (*monte, gato*) o sono convertibili nelle loro funzioni (*higuera, ramas, viento*).

Ella sigue en su baranda  
carne verde, pelo verde,  
soñando en la mar amarga. (vv. 22-24).

Il mare del verso 24, simbolo di vita e del suo inesauribile divenire, connota il sogno impossibile dell'amore, è *mar amarga* perché desiderio irraggiungibile, il cui incessante movimento vitale contrasta con la posizione statica (*ella sigue en su baranda*) che la morte ha donato alla ragazza.

Compadre, quiero cambiar,  
mi caballo por su casa,  
mi montura por su espejo,  
mi cuchillo por su manta. (vv. 25-28).

Trescientas rosas morenas  
lleva tu pechera blanca.  
Tu sangre rezuma y huele  
alrededor de tu faja. (vv. 41-44).

Il riferimento alla terra del verso 26 -*mi caballo*- insieme ai due versi successivi, rimanda ancora una volta all'idea di pericolo e di morte (cavallo, sella, coltello), suggestione che diviene reale con il riferimento 'floreale' del verso 41, dove le *trescientas rosas morenas* sono metafora di ferite e di sangue.

La ricorrenza dell'elemento-acqua nei versi 52 (*retumba el agua*), 73 (*el rostro del aljibe*), 77 [*un carámbano (de luna)*] e 78 (*sobre el agua*), ribadisce il senso ultimo del *romance* -ancora una volta staticità e morte-, sia perché ognuno dei termini legati all'elemento si riferisce alla gitana, sia per la reiterata associazione con la luna nei vv. 52 e 77, per uso del verbo *retumbar* e del termine *aljibe* del v. 73.

Barandales de la luna  
por donde retumba el agua. (vv. 51-52).

Sobre el rostro del aljibe,  
se mecía la gitana.  
Verde carne, pelo verde,  
con ojos de fría plata.  
Un carámbano de luna,  
la sostiene sobre el agua. (vv. 73-78).

I versi 61-66 ripropongono gli elementi riuniti sotto il dominio del monocromatismo, mentre *el largo viento* (v. 64) diffonde il gusto mortale che le erbe del verso 66 ribadiscono, attraverso la doppia suggestione sinestesica del colore (verde) e del sapore (amaro).

Verde que te quiero verde,  
verde viento, verdes ramas.  
Los dos compadres subieron.  
El largo viento, dejaba  
en la boca un raro gusto  
de hiel, de menta y de albahaca. (vv. 61-66).

I quattro versi finali riprendono fedelmente le associazioni degli elementi presenti all'inizio del componimento, chiudendo così il cerchio delle significazioni.

Verde que te quiero verde.  
Verde viento. Verdes ramas.  
El barco sobre la mar.  
Y el caballo en la montaña. (vv. 84-86).

*La monja gitana* -il componimento che segue- è tutto imperniato sulla ricorrenza dell'elemento-terra [*mirto, malvas, hierbas finas, alheltes, oso, flores (de su fantasía), girasol, magnolia, azafranes, toronjas, montes, yerbaluisa, llanura, flores*] in particolare nella sua variante 'floreale'; un solo riferimento all'elemento-fuoco (*la luz*), uno all'acqua (*ríos*) e tre all'aria [*siete pájaros (del prisma), nubes, brisa*].

I fiori ed i frutti che ricorrono nel componimento connotano il desiderio irrealizzabile della protagonista, sia perché i termini appartenendo al mondo naturale, rimandano al mondo istintuale delle pulsioni, sia perché i fiori si associano per analogia alla forza potenziale inerente la vita<sup>37</sup>.

Silencio de cal y mirto.  
Malvas en las hierbas finas.  
La monja borda alheltes  
sobre una tela pajiza. (vv. 1-4).

<sup>37</sup> Juan López-Morillas, «García Lorca y el primitivismo lírico: reflexiones sobre el 'Romancero gitano'», in Gil Ildefonso Manuel (ed.), *Federico García Lorca cit.*, pp. 293-294, vede nel personaggio della *monja gitana* (o in Antoñito el Camborio con modalità differenti) l'esempio (e simbolo) lampante del conflitto fra la tendenza naturale, istintuale del gitano (mondo primitivo) e lo sforzo di adeguarsi alle regole di una società a lui estranea (civiltà moderna). (vedi nota 15).

La parola-chiave del *romance* è *fantasía* (v. 12), che innesca un processo incontenibile di straniamento verso il mondo del desiderio [*ella quisiera* (v. 11)], già preannunciato dal riferimento all'aria *siete pájaros del prisma* (v. 6) e dalla similitudine fra la chiesa e l'orso (vv. 7-8); in questo modo avviene la metamorfosi dei fiori e le frutta 'reali' del ricamo ne *las flores de su fantasía*.

Vuelan en la araña gris,  
siete pájaros del prisma.  
La iglesia gruñe a lo lejos  
como un oso panza arriba.  
¡Qué bien borda! ¡Con qué gracia!  
Sobre la tela pajiza,  
ella quisiera bordar  
flores de su fantasía. (vv. 5-12).

La successiva enumerazione floreale ha una sola connotazione, ossia rimanda al mondo segreto delle pulsioni erotiche, la cui realizzazione è però negata e le *cinco toronjas* (v. 17), associate all'idea del sacrificio cristologico attraverso la similitudine col verso 19, ribadiscono l'inattuabilità del desiderio.

¡Qué girasol! ¡Qué magnolia  
de lentejuelas y cintas!  
¡Qué azafranes y qué lunas,  
en el mantel de la misa!  
Cinco toronjas se endulzan  
en la cercana cocina.  
Las cinco llagas de Cristo  
cortadas en Almería.  
Por los ojos de la monja  
galopan dos caballistas. (vv. 13-22).

I riferimenti all'aria (*nubes*) e alla terra (*montes*) del verso 25 hanno la funzione spaziale, riportando per un momento la protagonista alla realtà; i suoi occhi però continuano a vedere ciò che le suggerisce il suo cuore di *azúcar y yerbaluisa* (v. 28), un paesaggio fantastico dove si sono sovvertite le leggi di natura, come appare nei versi 29-32 ai termini connessi alla terra (*llanura*) e all'acqua (*ríos*).

y al mirar nubes y montes  
en las yertas lejanías,  
se quiebra su corazón  
de azúcar y yerbaluisa.  
¡Oh!, qué llanura empinada  
con veinte soles arriba.  
¡Qué ríos puestos de pie  
vislumbra su fantasía! (vv. 25-32).

I tre riferimenti finali alla terra [*sus flores* (v. 33)], all'aria [*brisa* (v. 34)] ed al fuoco [*luz* (v. 35)] suggeriscono la definitiva impossibilità del sogno, del desiderio e la vittoria della realtà.

Pero sigue con sus flores,  
mientras que de pie, en la brisa,  
la luz juega el ajedrez  
alto de la celosía. (vv. 33-36).

Il sesto componimento, *La casada infiel*, pur presentando una maggiore frequenza di termini associati alla terra (*grillos*, *ramos de jacintos*, *árboles*, *perros*, *zarcamoras*, *juncos*, *espinos*, *mata*, *nardos*, *caracolas*, *potra*, *arena*, *lirios*), una discreta ricorrenza dell'elemento-fuoco [*faroles*, *encendieron* (*los grillos*), *sin luz* (*de plata*), *relumbran con ese brillo*, *lumbre*, *luz* (*del entendimiento*)] ed un solo termine riferito all'aria (*aire*), è costruito tutto intorno all'elemento-acqua [(*me la llevé al*) *río*, *río*, *peces* (*sorprendidos*), (*me la llevé al*) *río*, (*cuando la llebaba al*) *río*] nella sua connotazione erotica<sup>38</sup>. La dominanza di significazione che l'acqua veicola fa sì che l'intero *romance* sia una continua reiterazione di ciò che l'espressione *Y que yo me la llevé al río* (v. 1) sottintende, sia attraverso la sua ripetizione quasi lungo tutto il componimento (v. 45, v. 55), sia perché anche i termini legati agli altri elementi subiscono questa impronta connotativa incentrata sull'eros.

Y que yo me la llevé al río  
creyendo que era mozueta,  
pero tenfa marido.  
Fue la noche de Santiago  
y casi por compromiso.  
Se apagaron los faroles  
y se encendieron los grillos. (vv. 1-7).

I due riferimenti al fuoco dei versi 6-7 [(*se apagaron*) *los faroles*; *se encendieron* (*los grillos*)] assumono un valore opposto ma complementare: infatti l'azione uguale e contraria dei due verbi *apagar/encender* insieme all'opposizione fra il termine legato all'elemento-fuoco, *faroles*, e quello dell'elemento-terra, nella sua variante animale, *grillos*, veicolano l'idea che l'incontro fra il protagonista -*el gitano legítimo* del v. 49- con la *mal maritada* sia un momento in cui la forza naturale della passione abbia avuto il sopravvento sulla logica -*los grillos su los faroles*-, idea corroborata dalla ricorrenza di un altro riferimento al fuoco, *la luz del entendimiento* (v. 42), dove l'associazione luce/attività razionante è resa esplicitamente.

toqué sus pechos dormidos,  
y se me abrieron de pronto  
como ramos de jacintos. (vv. 9-11).

Con il riferimento alla terra del verso 11 iniziano una serie di similitudini e metafore<sup>39</sup> fra parti del corpo femminile e termini animali e

<sup>38</sup> Sulla connotazione erotica dell'elemento-acqua ed il suo rapporto con la tradizione poetica spagnola rimandiamo alla pagina 7 e alle note 21 e 22 della prima parte del presente lavoro.

<sup>39</sup> Il *romance* è al centro delle riflessioni di Andrew Debicki, «Metonimia, metáfora y mito en el *Romancero gitano*», in *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 334 (1986), pp. 609-618, sulla funzione della metafora e della metonimia in relazione al mito nel *Romancero gitano*: «Aunque

floreali<sup>40</sup> che intensificano e ribadiscono la connotazione erotica che caratterizza l'intero *romance*; un erotismo prorompente, vitale, a forti tinte grazie anche alla presenza dei termini legati al fuoco in 'posizione strategica' connessi ad altri elementi dal forte significato simbolico [come in *sin luz de plata* (v. 16) in connessione con i *diez cuchillos* del verso 15 o la *lumbre* del verso 34 riferita a *peces sorprendidos* (v. 33)].

como una pieza de seda  
rasgada por diez cuchillos.  
Sin luz de plata en sus copas  
los árboles han crecido  
y un horizonte de perros  
ladra muy lejos del río. (vv. 14-19).

L'immagine associata ai dieci coltelli -simboli del desiderio irrefrenabile la cui intensità è ancor più evidenziata perché le lame sono anche metafora delle mani- riesce a trasmettere quasi 'fisicamente' attraverso il riferimento tattile la densa sensualità della scena; il riferimento all'acqua del verso 19 condensa la funzione evocativa del fiume come incontro erotico e la funzione scenografica: spazio reale e mentale lontano dal contesto quotidiano -rappresentato dal verso 18 un *horizonte de perros*-.

Nei versi successivi i termini legati ai tre elementi dominanti il *romance* si trovano coinvolti in una serie di similitudini in cui sono interessate alcune parti del corpo femminile; allo stesso tempo, ogni paragone segna la scansione temporale in cui si sviluppa l'atto amoroso.

Pasadas las zarcamoras,  
los juncos y los espinos,  
bajo su mata de pelo  
hice un hoyo sobre el limo. (vv. 20-23).

puédiera cuestionarse si estos detalles son técnicamente metonimias, el proceso es fundamentalmente metonímico. Se seleccionan ciertos detalles (entre muchos posibles) que representan todo el proceso de la seducción; estos detalles subrayan los pasos de la seducción y la reducen a un esquema, a una cadena de acciones y elementos contiguos que culminan en el acto sexual.

Importa notar, sin embargo, que esta cadena metonímica no se limita a una función narrativa. Apunta, además, a un esquema significativo, a un gradual traspasar de los límites y las reglas sociales. Se pasa del esquema social al natural (de faroles a grillos); de la reticencia («casi por compromiso») a una sexualidad natural (los pechos se abren como ramos de jacintos); de los vestidos tradicionales a la desnudez. La naturaleza misma adquiere mayores proporciones: los árboles se engrandecen, y el ladrar de los perros se atribuye a un horizonte vivificado (una metonimia cabal). Es esta progresión, creada por la cadena metonímica, la que produce el efecto de dilatarse de la experiencia. (...) Lo que era un gradual pasar de lo restringido y lo anecdótico a lo desnudo y lo natural desemboca en un símil y en una metáfora que convierten a la mujer en puro ser natural. Símil y metáfora cumplen precisamente la tarea que les atribuye Eco: condensan dos planos, pasando de lo que era desarrollo metonímico y temporal a un cuadro singular. Y apuntan, aunque sólo sea momentáneamente, a un sentido de vitalidad esencial (sentido que se desmorona más tarde en el poema, a medida que el hablante vuelve a su anecdota y a su personalidad.)» (p. 611).

<sup>40</sup> Non ci sembra questo il luogo adatto per approfondire un punto certamente interessantissimo ma che imporrebbe un attento e puntuale studio dal punto di vista retorico, ossia il rapporto fra questo specifico *romance* e la poesia erotica di lingua romanza.

Ni nardos ni caracolas  
 tienen el cutis tan fino  
 ni los cristales con luna  
 relumbran con ese brillo.  
 Sus muslos se me escapaban  
 como peces sorprendidos,  
 la mitad llenos de lumbré,  
 la mitad llenos de frío. (vv. 28-35).

I tre termini legati alla terra nei versi 20-21, pur avendo una funzione spaziale, introducono alle associazioni terra/donna che ricorrono nei versi successivi, associazioni cui partecipa anche il riferimento al fuoco del verso 31. Il termine *peces* del verso 33, metafora dei *muslos* (v. 32), lo ritroviamo unito a *lumbré* (v. 34) ed a *frío* (v. 35), ribadendo il potere irrefrenabile e *asombroso* del desiderio.

Aquella noche corrí  
 el mejor de los caminos,  
 montando en potra de nácar  
 sin brindas y sin estribos. (vv. 36-39).

Il riferimento alla puledra *de nácar* per analogia segna il momento culminante del resoconto erotico; nei versi successivi, non è più la forza della passione a 'parlare', ma la *luz del entendimiento* che riconduce dall'esperienza amorosa al suo contesto episodico.

La luz del entendimiento  
 me hace ser muy comedido.  
 Sucia de besos y arena  
 yo me la llevé del río.  
 Con el aire se batían  
 las espadas de los lirios. (vv. 42-47).

I riferimenti contenuti nei versi 42-47 (*arena, el aire, los lirios*) immettono al momento successivo, al ritorno alla normalità dopo l'estasi amorosa, sentenziato dal verso-ritornello *yo me la llevé del río* (v. 45), lo stesso che ritroviamo con una variazione di tempo verbale nell'ultimo verso [*cuando la llevaba al río* (v. 55)].

Nel *Romance de la Pena negra* -il settimo della raccolta- i termini riferiti all'elemento-terra sono in netta maggioranza [*gallos, monte (oscuro)*, (*huele a*) *caballo, caballo, tierras de aceituna, hojas, zumo de limón, (muslos de) amapola, hojas, flores de calabaza*], seguiti dall'elemento-acqua [*mar, olas, agua (de alondras)*, (*canta el*) *río, cauce (oculto)*], mentre per gli altri due elementi abbiamo solo due ricorrenze di termini [(*aguas de*) *alondras, cielo* per l'aria e (*yunques*) *ahumados (sus pechos)*, *nueva luz* per il fuoco]. Anche in questo caso è da rilevare che l'elemento-terra non solo predomina quasi costantemente nel discorso poetico che Lorca conduce nel *Romancero*, ma che questa prevalenza non è tanto di ordine quantitativo quanto piuttosto connessa alla varietà dei termini legati a quell'elemento

rispetto agli altri tre<sup>41</sup>. Il settimo *romance* in particolar modo è l'esemplificazione dello stretto rapporto esistente fra mondo gitano ed elemento-terra -quella connessione primordiale fra l'Andalusia ed il suo popolo che avevamo sottolineato all'inizio-, in quanto il componimento in questione rappresenta il punto centrale del discorso di Lorca sul mito gitano. Infatti il *Romance de la Pena negra* esula dall'episodio anedddotico e va a costruire metonimicamente l'epopea di una razza in quanto in esso Lorca canta l'essenza stessa dell'essere gitano, la *Pena* che come nei Misteri medievali diviene essere in carne ed ossa, personificazione della qualità che contraddistingue l'appartenenza. Il senso ultimo della vita come profonda tragedia, si fa donna e scende lungo lo scenario naturale della terra andalusa alla ricerca di qualcosa che plachi la sua pena.

Las piquetas de los gallos  
 cavan buscando la aurora,  
 cuando por el monte oscuro  
 baja Soledad Montoya. (vv. 1-4).

I due termini legati alla terra -*gallos, monte (oscuro)*- innescano all'interno del componimento una serie di rimandi che ampliano il loro primitivo valore scenografico: essi introducono visivamente al 'luogo' -*monte* (v. 3) - ed al 'momento' del *romance* -attraverso la metafora de *los gallos* (v. 1) per riferirsi allo spuntare dell'alba-, mentre l'associazione del sostantivo con l'aggettivo *oscuro* (v. 3) in contrasto cromatico con *la aurora* (v. 2), crea una forte connotazione sinestesica che suggerisce il tipo di atmosfera che pervade tutto il componimento, preannunciata già nel titolo -*negra*- che va così a chiudere questo gioco di rimandi.

La sintetica ed al tempo stesso fortemente suggestiva connotazione dei questi primi quattro versi è indispensabile per l'entrata in scena di Soledad Montoya, la *Pena negra* la cui tragicità è già stata in qualche modo preannunciata, la cui valenza mitica è strettamente connessa al suo essere la personificazione dell'essenza dell'anima gitana.

Cobre amarillo, su carne,  
 huele a caballo y a sombra.  
 Yunques ahumados sus pechos,  
 gimen canciones redondas. (vv. 5-8).

La gitana dal color del metallo *huele a caballo* (v. 6), dove il riferimento ribadisce ancora una volta la stretta connessione fra attività quotidiana del popolo e la terra, anche se la connotazione nefasta dell'animale rimanda al senso di morte che la Pena porta con sé, connotazione confermata dallo zeugma del verso 6 (*huele a caballo y a sombra*).

<sup>41</sup> La maggiore varietà e ricchezza di termini legati alla terra è verificabile non solo in questo *romance* ma in tutto il *Romancero*; ciò crediamo sia dovuto alla predominanza dell'elemento nell'economia totale dell'opera e perché, come si è già detto, l'elemento-terra è strettamente connesso all'universo gitano, sia come terra=spazio fisico-mitico che come terra=valenza positiva fra le forze che si confrontano nell'epopea gitana.

Il termine legato all'elemento-fuoco [(*yunque*) *ahumados* (*sus pechos*)(v. 7)] costruisce in funzione aggettivale una metafora del seno della donna, riproponendo l'associazione fra mondo gitano e l'arte del forgiare i metalli, quindi lo scarto mitico che ciò implica con il riferimento al Dio Vulcano; in più il verso 7 rimanda sia ai versi 105-108 del *Romance de la Guardia Civil Española* (*Rosa la de los Camborios, / gime sentada en su puerta / con sus dos pechos cortados / puestos en una bandeja.*), sia ai versi 49-50 del *Martirio de Santa Olalla* [(...) *el Cónsul porta en bandeja / senos ahumados de Olalla*], creando così un profondo nesso di intertestualità fra i vari componimenti, il cui valore è comunque quello di amplificare la connessione fra l'elemento-fuoco, nelle sue varie accezioni, ed il mito. Non a caso i rimandi intertestuali intessono una rete di connotazioni sempre più specifiche: infatti nel *Romance de la Pena negra* il riferimento al fuoco si ritrova connesso al corpo femminile ma con una valenza neutra, in quanto costituente un nesso metaforico fra il campo semantico inerente il metallo e il mondo gitano. In questo caso dunque il termine *ahumado* ha funzione mitizzante. Nel *Romance de la Guardia Civil Española*, il riferimento al seno femminile è connesso all'arma bianca -evocata dal participio passato con valore aggettivale *cortados-*, quindi al metallo ed al fuoco: in questo modo si introduce l'elemento-violenza che nel precedente *romance* mancava ed si anticipa il concetto del sacrificio come riscatto, concetto che trionferà nel *Martirio di Santa Olalla*, dove la 'pena' gitana tramite la violenza subita, il sacrificio della carne, acquista dignità non solo mitica ma anche sacra; il riferimento diventa condensazione dei precedenti due (*senos ahumados*), non più metafore ma offerte sacrificali. Ecco perché questa rete connotativa inizia nel settimo componimento, con il personaggio della Pena che da personificazione astratta di un'essenzialità -Soledad Montoya- si trasforma nei successivi *romances* nella Rosa Camborio, gitana violata e mutilata e nella giovane Olalla, il cui sacrificio permette al popolo gitano di avere la sua santa.

Soledad de mis pesares,  
caballo que se desboca,  
al fin encuentra la mar  
y se lo tragan las olas.  
No me acuerdes el mar  
que la pena negra, brota  
en las tierras de aceituna  
bajo el rumor de las hojas. (vv. 15-22).

La stretta connessione dei termini legati alla terra continua nei versi successivi: il richiamo al *caballo* (v. 16) e la metafora dei versi 16-19 dell'animale che giunge al mare e viene inghiottito dalle onde, suggeriscono il senso dell'assurdo della vita come insensata corsa verso la morte, sia per le caratteristiche evocative legate al cavallo, sia perché la metafora che vede l'interazione dell'elemento-terra con due termini dell'elemento-acqua rappresenta il cammino della Pena verso la liberazione dal dolore, verso il nulla. Vediamo qui come *la mar* (v. 17), *las olas* (v. 18), *el mar* (v. 19) sono tre

termini riferiti all'acqua che assumono inequivocabilmente lo stesso significato, sono metafore di morte ma non per questo acquistano valenza negativa, dato che la fine significa cessazione del dolore, salvezza. Subito dopo, in questi versi che sembrano riportare un impreciso dialogo fra la Pena ed una voce anonima, i riferimenti *tierras de aceituna* (v. 21) e *las hojas* (v. 22) ribadiscono che il luogo in cui la pena nasce è proprio lì, dalle viscere della terra andalusa; non è un caso che il riferimento del verso 21 sia proprio il termine *tierra* che ritroviamo in tutta la raccolta solo cinque volte<sup>42</sup>, in quanto esso rimanda per metonimia alla terra gitana.

Lloras zumo de limón  
agrio de espera y de boca. (vv. 25-26).

¡Ay mis muslos de amapola!  
Soledad: lava tu cuerpo  
con agua de las alondras,  
y deja tu corazón  
en paz, Soledad Montoya. (vv. 34-38).

Ancora una volta si verifica un'identificazione fra la gitana, il suo pianto ed i prodotti della terra: le sue lacrime sono infatti *zumo de limón* (v. 25) per cui il gusto amaro del frutto si associa con l'amarezza del dolore che la Pena porta con sé.

Il riferimento del verso 34 -(*muslos de*) *amapola*- riprende l'uso dei termini floreali con connotazione sessuale che avevamo riscontrato precedentemente<sup>43</sup>, mentre il doppio riferimento acqua-aria del verso 36 -*agua de las alondras*- si presenta sotto forma di esortazione della voce che si appella alla gitana affinché si purifichi dalla sofferenza e raggiunga la pace attraverso l'abluzione nell'acqua pura, riferimenti chiaramente legati alla tradizione liturgica, all'idea del battesimo e dell'uccello come simbolo sacro.

Por debajo canta el río:  
volante de cielo y hojas.  
Con flores de calabaza,  
la nueva luz se corona. (vv. 39-42).

In questi versi ritroviamo concentrati i termini legati ai quattro elementi, con il riferimento all'acqua del verso 39 che riprende quanto detto solo poco prima sul potere purificatore dell'acqua: ora la natura in ogni sua forma si rigenera -*el río* (v. 39), *cielo y hojas* (v. 40), *flores de calabaza* (v. 41)- grazie alla *nueva luz* (v. 42) che non è solo metafora di una nuova aurora, ma forza benefica e salvifica. Ma la Pena, sia pur *limpia* (v. 44) non può liberarsi da se stessa, rimane nascosta, viva, eternamente presente nella profondità della terra -*cauce oculto* (v. 45)- di un'alba ancestrale.

<sup>42</sup>Oltre che nel verso 21 del *Romance de la Pena negra*, il termine *tierra(s)* ricorre nel verso 114 del *Romance de la Guardia Civil Española*, nel verso 61 della *Burla de Don Pedro a caballo* (*Romance con Lagunas*), nei versi 2 e 9 di *Thamar y Amón*.

<sup>43</sup>Ricordiamo il verso 28 de *Preciosa y el aire*, solo per citare un esempio.

¡Oh pena de los gitanos!  
Pena limpia y siempre sola.  
¡Oh pena de cauce oculto  
y madrugada remota! (vv. 43-46).

Nell'ottavo componimento -*San Miguel (Granada)*- persiste la preminenza del segno legato all'elemento-terra [*monte, monte, monte, mulos; (sombras de) mulos, girasoles, mulos (blancos), monte, monte, monte, flores, juncos, semillas de girasoles, azafrán*], gli elementi acqua e aria si riscontrano in ricorrenza pressoché uguale [*agua, agua (loca), agua (colonia), el mar;- (recodos del) aire, cielo (de mulos blancos), ruiseñores*], mentre l'elemento-fuoco ricorre una volta sola (*faroles*). Questo *romance* è il primo di tre -*San Miguel (Granada)*, appunto; *San Rafael (Córdoba)*; *San Gabriel (Sevilla)*- che Lorca dedica esplicitamente ai 'luoghi' di *Andalucía*: ancora una volta già dal titolo è evidente la volontà di connettere in un 'nuovo' mito la terra con la sua cultura millenaria, creando un legame indissolubile fra le tre città andaluse e le celebrazioni religiose popolari.

Se ven desde las barandas,  
por el monte, monte, monte,  
mulos y sombras de mulos  
cargados de girasoles. (vv. 1-4).

Nel secondo verso l'amplificazione dovuta alla ripetizione del termine legato alla terra -*monte, monte, monte*- crea un'eco visivo-uditiva insieme dal verbo *ven* (v. 1) che ci presenta uno scorcio naturale dove si concentrano altri riferimenti terrestri: tutto il verso 3 sembra ribadire la cadenzata ripetizione sonoro-visiva della natura, apportando però un effetto estraniante alla scena [*mulos y sombras de mulos/cargados de girasoles* (vv. 3-4)] attraverso l'ambiguità del termine *sombras*. In questi primi quattro versi si è delineato un paesaggio e nello stesso tempo si percepisce un'atmosfera irreale.

En los recodos del aire,  
cruje la aurora salobre.

Un cielo de mulos blancos  
cierra sus ojos de azogue  
dando a la quieta penumbra  
un final de corazones.

\*  
Y el agua se pone fría  
para que nadie la toque.  
Agua loca y descubierta  
por el monte, monte, monte. (vv. 7-16).

Nel verso 7 ritroviamo il riferimento all'aria -(*los recodos del) aire*- in una funzione metaforica che veicola un'immagine dell'alba, mentre il verso 9 presenta la commistione fra aria (*cielo*) e terra (*mulos blancos*), metafora del cielo nuvoloso, che riprende e capovolge il riferimento animale

del verso 3 attraverso l'opposizione cromatica *sombras/blancos* e la costruzione a chiasmo (*sombras de mulos/mulos blancos*), quasi a ribadire come cielo e terra siano immagini speculari l'uno dell'altra. In più il riferimento all'aria (v. 9) subisce nel verso successivo un processo di antropomorfizzazione attraverso una sineddoche [*ojos de azogue* (v. 10)] appartenente al campo semantico visivo, rimandando dunque a quel *se ven* del verso 1, protagonista attivo della produzione dell'immagine che questi dodici versi costruiscono.

Anche *el agua* del verso 13 acquista 'sembianze' umane, fredda e ritrosa, *agua loca* y *descubierta* (v. 15), definitivamente donna selvaggia e sensuale che si adagia sul *refrain* del verso 16 (*por el monte, monte, monte*), dalla struttura ripetuta e cadenzata che richiama nella identità di struttura il verso 2, chiudendo così un immaginario cerchio di significazioni tutto intorno a questa prima parte del *romance*.

San Miguel lleno de encajes  
en la alcoba de su torre,  
enseña sus bellos muslos  
ceñidos por los faroles.

Arcángel domesticado  
en el gesto de las doce,  
finge una cólera dulce  
de plumas y ruiseñores.  
San Miguel canta en los vidrios;  
Efebo de tres mil noches,  
fragante de agua colonia  
y lejano de las flores. (vv. 17-28).

L'unico termine legato all'elemento-fuoco del *romance -faroles* (v. 20) - ha il potere di avvolgere l'immagine del santo con un alone di ambigua eroticità, diventando l'asse attorno al quale ruotano una serie di termini che ribadiscono questa idea di ambiguità sessuale, sia nei versi precedenti (vv. 17-19) che nei successivi. Infatti viene sottolineato il contrasto fra la virile staticità della postura del santo ed il contesto in cui essa si esprime: San Miguel fra *encajes* (v. 17), *plumas, ruiseñores* (v. 24) mostra le sue membra, conservando una pietrificata collera ormai addolcita, non più uomo, ma *Efebo* (v. 26) che profuma di *agua colonia* (v. 27).

Nel verso 28 il termine *las flores* riferito al santo -simbolo di vita e di rigenerazione- si presenta però anticipato dall'aggettivo *lejano*: in questo modo il senso ultimo del verso viene capovolto, concorrendo a connotare negativamente l'immagine del santo che ci viene presentata come fosse il risultato di una degradazione, di essenza corrotta ed amorfa.

El mar baila por la playa,  
un poema de balcones.  
Las orillas de la luna  
pierden juncos, ganan voces.  
Vienen manolas comiendo  
semillas de girasoles,  
los culos grandes y ocultos  
como planetas de cobre. (vv. 29-36).

L'immagine antropomorfizzata del *mar* (v. 29) che balla sulla spiaggia ci riporta al luogo in cui si apprestano a confluire i gitani: la notte lascia il posto al giorno, *los juncos* (v. 32) alle voci di gitane trasfigurate dall'atmosfera mitizzante, mentre ribadiscono il loro indissolubile legame con la terra -*semillas de girasoles* (v. 34)-, le cui membra opulente quasi per sortilegio si trasformano in pianeti metallici, diurni sostituti della luna.

Vienen altos caballeros  
y damas de triste porte,  
morenas por la nostalgia  
de un ayer de ruiseñores.  
Y el obispo de Manila  
ciego de azafrán y pobre  
dice misa con dos filos  
para mujeres y hombres. (vv. 37-44).

La trasfigurazione ora è pienamente compiuta: il popolo gitano recupera il suo passato mitico, si rimpossessa della sua antica dignità, rivivendo nella pantomima attuale un tempo ormai lontano, segnato dal verso 40 dove troviamo il riferimento all'aria (*de un ayer de ruiseñores*). L'intuizione della persistenza di un passato mitizzato in un presente corrotto viene confermata dai versi 41-42, dove ritroviamo la contrapposizione fra lo splendore lontano suggerito dall'immagine arcana ma degradata del *obispo de Manila* (v. 41) povero e *ciego de azafrán* (v. 42). Fra l'immagine del santo e quella del vescovo esiste un parallelismo che viene stabilito dalla stessa costruzione sintattica che interessa i termini legati alla terra dei versi 28 e 42: come *las flores*, anche *azafrán* è in simbolo vitale, di piena realizzazione, ma entrambi presenti con valore privativo, segno di un rapporto negato -*lejano de las flores* (v. 28)/*ciego de azafrán*-.

Quel che resta è il simulacro di un passato mitico, la ripetizione di un rito che ha perso la sua essenza ancestrale e che rimane nella sua ieratica staticità: così l'immagine del santo viene ribadita nella sua vuota solennità negli ultimi versi del *romance*.

L'elemento-acqua nel nono componimento del *Romancero Gitano - San Rafael (Córdoba)*- predomina e coordina intorno al suo asse connotativo le significazioni degli altri elementi: la sua essenzialità nel significato profondo del *romance* è già evidente nella maggiore ricorrenza dei termini collegati [*ondas, el Guadalquivir, cristal, nublos, Neptuno, pez en el agua, pez, pez (que dora) el agua, ondas, pez en el agua, chorros*] rispetto a quelli che rinviando all'elemento-terra [*juncos, (láminas de) flores, pétalos (de lata), juncos, flores (de vino)*], all'aria (*nublos, brisa*), e al fuoco [*(arquitectura de) humo, casto fulgor (enjuto)*].

Coches cerrados llegaban  
a las orillas de juncos  
donde las ondas alisan  
romano torso desnudo.  
Coches, que el Guadalquivir

tiende en su cristal maduro,  
entre láminas de flores  
y resonancias de nublos. (vv. 1-8).

Fin dai primi due versi è possibile rilevare una costante presenza di termini riferiti alla realtà quotidiana, nella sua banale e degradata promiscuità, associati a termini che invece fungono da agente mitizzante della stessa, creando una visione speculare della città -reale e mitica-, nata dalla contrapposizione fra presente corrotto e splendore passato. Sono proprio i termini legati all'acqua a permettere questo scarto. L'immagine poetica de *las ondas* che accarezzano il virile nudo romano (vv. 3-4), non è solo connotatrice di una densa sensualità ma suggerisce l'azione vivificatrice dell'acqua sui resti del passato: un'azione ciclica, continua (*ondas*), eternizzante, possibile attraverso la sublimazione del reale.

In contrapposizione a questa funzione dell'acqua, i termini legati alla terra si riappropriano della realtà quotidiana e ribadiscono la sua inevitabile degradazione: *los juncos* del verso 2 appaiono associati a *coches* in contrasto con l'immagine dei versi 3-4; lo stesso termine viene riproposto nel verso 5 non più contrapposto agli elementi dell'acqua in quanto nei successivi versi 6-8 assistiamo alla trasformazione della realtà grazie all'azione mitizzante del fiume Guadalquivir che la ingloba e la restituisce riflessa nel suo specchio -*cristal (maduro)* (v. 6)-. In questo modo l'elemento-terra diventa surrogato di se stesso, sotto il predominio dell'acqua: *las flores* (v. 7) non sono che *láminas*, riflesso bi-dimensionale della realtà, mentre il termine *nublos* (v. 8) non fa che ribadire la preminenza che l'elemento-acqua assume in questa trasformazione. Infatti l'azione avvolgente del mito sulla realtà è intensificata dalla presenza dell'acqua nelle sue varianti in 'terra' ed in 'cielo' e queste possiedono differenti e complementari connotazioni simboliche. *Nublos* e *río* sono due termini legati allo stesso elemento ma possiedono un valore simbolico distinto e complementare, infatti:

«Dentro de su aparente carencia de forma, se distinguen, ya en las culturas antiguas, las 'aguas superiores' de las 'inferiores'. Las primeras corresponden a las posibilidades aún virtuales de la creación, mientras las segundas conciernen a lo ya determinado».<sup>44</sup>

Si può quindi dire che la realtà nel farsi mito acquista un carattere poliedrico ed ambiguo, carico di valenze uguali e contrarie.

Pero Córdoba no tiembla  
bajo el misterio confuso,  
pues si la sombra levanta  
la aquitectura del humo,  
un pie de mármol afirma  
su casto fulgor enjuto. (vv. 13-18).

Nei versi 16-18 sono concentrati due riferimenti al fuoco che impli-

<sup>44</sup> Juan-Eduardo Cirlot, *op. cit.*, p. 62.

cano significati profondamente diversi connessi alla città: Cordova è ormai avvolta nel mistero del mito, non più città reale ma simulacro di realtà nell'immagine riflessa nelle acque del suo fiume, in cui la sua stessa fisicità è negata e mistificata -*arquitectura del humo* (v. 16)-. Il riferimento al fuoco del verso 16 ha quindi un valore privativo nei confronti della realtà, induce al mistero e all'opacità, segno di una conoscenza negata. Invece il termine legato al fuoco del verso 18 ha una valenza precisamente opposta perché il *casto fulgor* ha un valore positivo, esso indica la facoltà del fuoco di illuminare, di rendere evidente; in più il termine è legato all'aggettivo *enjuto*, in chiara opposizione all'elemento-acqua. Ossia la realtà può essere liberata dall'oscurità e dall'ambiguità e rivelare la propria solarità solo attraverso la testimonianza del proprio passato, l'accettazione delle proprie radici: questo è il senso del verso 17 -*un pie de mármol afirma*- la cui azione si rivela attraverso la trasformazione dell'elemento-fuoco dalla sua valenza negativa a quella positiva.

Pétalos de lata débil  
recaman los grises puros  
de la brisa, desplegada  
sobre los arcos de triunfo.  
Y mientras el puente sopla  
diez rumores de Neptuno,  
vendedores de tabaco  
huyen por el roto muro. (vv. 19-26).

Ritorna la connotazione negativa del termine legato alla terra del verso 19 (*pétalos*) perché anche qui la sineddoche floreale non rappresenta la natura nel suo rigoglio ma la sua mistificazione, sottolineata dal complemento di materia -*de lata débil*-, che ribadisce la situazione di degrado che opera il presente su un passato glorioso di cui rimane solo una morta testimonianza (verso 22) appannata, nascosta dalla *brisa* (v. 21).

Il riferimento al dio del mare nel verso 24 (*Neptuno*) è un ulteriore passo avanti nella visione mitizzata della città: il fiume non è più evocato attraverso il suo nome 'mondano' ma è ora richiamato tramite la divinità, creando un divario ormai incolmabile con la realtà, con l'immagine dei versi 25-26 che per contrasto appare ancor più prosaica e squallida.

Un solo pez en el agua  
que a las dos Córdoba junta:  
Blanda Córdoba de juncos.  
Córdoba de arquitectura. (vv. 27-30).

Tutto il verso 27 rappresenta esplicitamente l'anello di congiunzione delle due possibili visioni della città andalusa: infatti il *pez en el agua*, oltre ad essere metonimia del santo, attraverso il richiamo della sua rappresentazione iconografica, dunque riferimento agiografico, è simbolo di salvezza e riscatto, la sola possibilità per Cordova di ricongiungersi con il suo passato multiforme, quello della gloriosa città che è stata romana ed araba, culla di poeti e scrittori eminenti.

Ancora una volta il riferimento alla terra [*juncos* (v. 29)] va a connotare il lato oscuro della realtà, il suo presente.

Niños de cara impasible  
en la orilla se desnudan,  
aprendices de Tobías  
y Merlines de cintura,  
para fastidiar al pez  
en irónica pregunta  
si quiere flores de vino  
o saltos de media luna.  
Pero el pez que dora el agua  
y los mármoles enluta  
les da lección y equilibrio  
de solitaria columna.  
El Arcángel aljamiado  
de lentejuelas oscuras,  
en el mitin de las ondas  
buscaba rumor y cuna. (vv. 31-46).

L'immagine del *pez* ritorna nel verso 35: l'invasione dei ragazzini che si gettano nel fiume (vv. 31-34) -trasfigurazione prosaica della storia del santo- sembrerebbe connotare l'opposizione della vita, della realtà con la sua eroticità, alla staticità ed all'immobilità ed il turbamento che ciò comporta: infatti il riferimento del verso 37 (*flores de vino*) è metafora dell'acqua torbida, con tutte le sue connotazioni sessuali<sup>45</sup>.

Il verso 39 ripropone il simbolo sacrificale-agiografico del pesce, ma presentandolo ormai trionfante, vincitore sul turbamento in quanto agisce sull'acqua illuminandola -*pez que dora el agua*- e allo stesso tempo rispecchia le antiche vestigia nel loro aspetto degradato.

Nel verso 43 il simbolo si esplicita nell'immagine del santo che tradisce nella sua trasfigurazione liturgica la sua ambiguità, la sua origine araba e si presenta nell'atto di ricercare le proprie radici nelle acque del fiume: l'elemento-acqua rappresentata dalla sineddoche *las ondas* (v. 45) ribadisce qui il ruolo ancestrale dell'elemento come fonte di vita -*cuna* (v. 46).

Un solo pez en el agua.  
Dos Córdoba de hermosura.  
Córdoba quebrada en chorros.  
Celeste Córdoba enjuta. (vv. 47-50).

<sup>45</sup> Cfr. quanto scrive J. B. Hall, «Lorca's 'Romancero gitano' and the traditional romances viejos with especial reference to 'San Rafael (Córdoba)»», in *Studies of the Spanish and Portuguese Ballad* (ed. N. D. Shelgold), London, Tamesis and University of Wales Press, 1972, pp. 141-164: «Any interpretation of 'San Rafael' must of course recognise first that does give a fine expression of the atmosphere of Córdoba, a decayed, rather melancholy city, strongly Christian, devoted to its patron saint, but with many reminders also of the glories of its Roman and Moorish past. In addition, there is a deeper meaning which does admittedly concern itself to some extent with problems of a sexual nature, but these are perhaps not so much connected with homosexuality or adolescence as with celibacy and the frustration and repression that may result from it.» (p. 161).

Gli ultimi versi sono prova di una ritrovata armonia fra opposti grazie alla presenza del riferimento all'acqua [*pez en el agua* (v. 47)]: lo sdoppiamento di immagine della città che avevamo trovato nei versi 27-30, che marcava le differenze e rivelava l'impossibilità di un'armonizzazione fra passato e presente, si ripropone con la stessa cadenza nei versi 47-50. Ora invece la dualità si risolve in un'unica visione di Cordova che racchiude le alterità ed armonizza gli elementi, riproponendo i due aspetti della città attraverso il contrasto fra *chorros* (v. 49) e *enjuta* (v. 50).

*San Gabriel* (Sevilla) -decimo componimento della raccolta-, presenta una preponderanza dei termini legati all'elemento-terra [*junco*, *manzana*, *dalias* (*del aire*), *palma*, *llanuras*, *sauces*, *azucena*, *grillos*, *jazmines*, *tallos* (*de la brisa*), *clavellinas*, *almendra* (*verde*)], un solo riferimento all'acqua [*ribera del mar*], alcuni termini legati all'aria [*dalias del aire*, *palomillas*, (*tallos de la brisa*, *aire*] e al fuoco [*nervios de plata*] *caliente*, *fulgor*, (*cara*) *encendida*].

Un bello de junco,  
anchos hombros, fino talle,  
piel de nocturna manzana,  
boca triste y ojos grandes,  
nervio de plata caliente,  
ronda la desierta calle.  
Sus zapatos de charol  
rompen las dalias del aire,  
con los dos ritmos que cantan  
breves lutos celestiales. (vv. 1-10).

Anche in questo *romance* l'aneddoto biblico fa da sfondo alla rievocazione del mito andaluso creato da Lorca: l'arcangelo Gabriele è un giovane gitano che ci viene presentato mentre si appresta a giungere nel luogo dove annuncerà la venuta del Cristo.

I riferimenti che ritroviamo nei primi versi hanno una funzione descrittiva che però concorrono ad ammantare la figura del giovane di un'aura mitica: nei versi 1-3 abbiamo due riferimenti alla terra in posizione finale di ciascun verso -*junco* (v. 1), (*nocturna*) *manzana* (v. 3)-, che si inseriscono nel contesto realistico della descrizione fisica (verso 2). In questo modo le fattezze del ragazzo sono sublimite da risonanze intensamente poetiche: si pensi alla densità dell'immagine evocata della metafora del verso 3 ed all'immediatezza del verso 5 nel determinare un senso di tensione, attraverso l'improbabile accostamento di un elemento realistico (*nervio*) al suo complemento di materia (*plata caliente*).

Ancora una commistione fra termini realistici e simbolici nei versi 7-8: infatti ritroviamo terra ed aria uniti nel verso 8 -*dalias del aire*- nell'immagine dei piedi che fendono l'aria, ma oltre alla metafora, il fiore è essenziale per evocare un presagio di morte che è ribadito nel verso 10.

En la ribera del mar  
no hay palma que se le iguale,

ni emperador coronado.  
ni lucero caminante.  
Cuando la cabeza inclina  
sobre su pecho de jaspe,  
la noche busca llanuras  
porque quiere arrodillarse.  
Las guitarras suenan solas  
para San Gabriel Arcángel,  
domador de palomillas  
y enemigos de los sauces. (vv. 11-22).

Troviamo un riferimento all'acqua -*mar* (v. 11)- e uno alla terra -*palma* (v. 12)- con funzione iperbolica (vv. 11-14): il ragazzo che cammina lungo la strada deserta è già pronto alla trasfigurazione religiosa, la natura riconosce al suo passaggio quei segni di eccezionalità che la inducono a glorificarlo; in questo modo nasce la splendida metafora della notte che *busca llanuras* (v. 17) per rendere omaggio all'arcangelo.

L'identificazione del gitano in San Gabriel si compie in questi versi, solo dopo che la natura ne ha riconosciuto il valore e la missione.

Il termine legato all'aria del verso 21 -*palomillas*- pur riferendosi all'iconografia classica dell'Annunciazione, acquista un sapore gitano ed andaluso, reale e quotidiano, attraverso l'uso del diminutivo e l'accostamento inusuale del termine *domador*, per riacquistare il suo valore liturgico immediatamente dopo, in contrapposizione al termine 'terrestre' *sauces* (v. 22). La costruzione parallelistica dei versi 21-22 rafforza l'opposizione simbolica fra i termini *palomillas/sauces*, fra eternità e presagio di morte, prefigurando dunque l'intera storia di morte e resurrezione del bimbo annunciato.

El Arcángel San Gabriel  
entre azucena y sonrisa  
biznieta de la Giralda  
se acercaba de visita.  
En su chaleco bordado  
grillos ocultos palpitan.  
Las estrellas de la noche,  
se volvieron campanillas. (vv. 31-38).

La fusione fra episodio biblico e quotidianità andalusa continua in questi versi dove è fortemente presente il ricordo del *Romancero Viejo* con il suo incalzare epico nello svolgimento della storia. Accanto a riferimenti legati alla simbologia cristiana -come il riferimento floreale del verso 32, *azucena*- si ribadisce la matrice gitana di Gabriel (v. 33), così come la nota realistica e descrittiva del verso 35 (*su chaleco bordado*), introduce l'immagine dall'intenso sapore surrealista del verso successivo, dove l'elemento-terra rappresentato dal termine *grillos ocultos* suggerisce la condizione interiore del protagonista.

Il riferimento ai fiori del verso 38 è segno tangibile di una metamorfosi della natura -*estrellas* (v. 37) in *campanillas*- che evoca un lontano presagio di morte, presagio che verrà ribadito nel verso 50.

Tu fulgor abre jazmines  
sobre mi cara encendida.  
Dios te salve, Anunciación.  
Morena de maravilla.  
Tendrás un niño más bello  
que los tallos de la brisa.  
¡Ay San Gabriel de mis ojos!  
¡Gabrielillo de mi vida!  
para sentarte yo sueño  
un sillón de clavellinas. (vv. 41-50).

In questi versi si passa dal racconto epico in terza persona alla scena dialogata (passaggio dato dal cambio di persona verbale e dallo stile diretto) di questa Annunciazione: nei versi 41-42 ritroviamo due termini dell'elemento-fuoco -il sostantivo *fulgor* (v. 41), l'aggettivo *encendida* (v. 42)- congiunti dal riferimento *floreale jazmines* (v. 41); il termine legato alla terra rappresenta l'aspetto naturale della vita che diviene tramite divino - grazie ai due riferimenti al fuoco-, come da lì a poco confermerà l'incarnazione del dio nel ventre femminile.

Il termine 'terrestre' del verso 46 si trova connesso all'elemento-aria -*tallos de la brisa*- ed entrambi sono riferiti al nascituro: grazie al loro accostamento e all'iperbole di cui partecipano (vv. 45-46), i due elementi sono simbolo dell'eccezionalità dell'evento che viene annunciato.

Denso di suggestioni simboliche è anche il riferimento floreale del verso 50 (*clavellinas*): emblema d'amore ed al tempo stesso presagio di morte, grazie all'associazione cromatica con le ferite dei versi successivi.

El niño canta en el seno  
de Anunciación sorprendida.  
Tres balas de almendra verde  
tiemblan en su vocecita.

Ya San Gabriel en el aire  
por una escala subía.  
Las estrellas de la noche  
se volvieron siemprevivas. (vv. 63-70).

Ancora tre riferimenti agli elementi presenti nel *romance*: quello dell'elemento-terra [*almendra verde* (v. 65)], che associa il gusto amaro del frutto al colore verde -la cui connotazione mortale abbiamo già commentato in altri 'luoghi' del *Romancero*<sup>46</sup> per ribadire il presagio funesto legato alla vita del bimbo ancor prima di nascere; mentre *el aire* del verso 67 svolge una funzione estraniante rispetto al contesto in cui è inserito, dato che sposta l'azione espressa nel verso 68 dal piano reale a quello simbolico, semplicemente suggerendo uno spazio ormai ultraterreno attraverso il quale il giovane gitano, ormai San Gabriel, si muove. I versi 69-70

<sup>46</sup> A proposito del valore simbolico del colore verde nella poesia di García Lorca, si rammentino i riferimenti nel commento al *Romance sonámbulo*.

ripropongono l'immagine della trasformazione degli astri in fiori (vv. 37-38), questa volta non più simbolo di morte ma di eternità, attraverso la scelta delle *siemprevivas*.

Con il successivo componimento -*Prendimiento de Antoñito El Camborio en el camino de Sevilla*- si inaugurano una serie di *romances* sui eventi occorsi a singoli protagonisti<sup>47</sup>.

La maggior ricorrenza interessa i termini dell'elemento-terra [*toros, limones, ramas de un olmo, aceitunas, monies (de plomo), monte, polvo, potro*] e quelli dell'elemento-acqua [*agua, mar y los arroyos, una fuente (de sangre), (cinco) chorros*], rispetto all'elemento-aria [*brisa, cielo (reluce)*] e fuoco [*cielo reluce*].

Antonio Torres Heredia,  
hijo y nieto de Camborios,  
con una vara de mimbre  
va a Sevilla a ver los toros. (vv. 1-4).

Nella presentazione iniziale del gitano, incontriamo il primo riferimento all'elemento terra nel verso 4 -*toros*- che assume una triplice funzione all'interno del *romance*: infatti da un punto di vista formale il verso 4 è un richiamo alla tradizione che Lorca ribadisce nei versi 9 e 13 (*A la mitad del camino/ Y a la mitad del camino*), attraverso una versificazione che serve ad inquadrare spazio-temporalmente il momento narrativo del *romance* ed allo stesso tempo, a spostare la narrazione su un piano storico<sup>48</sup>. La seconda funzione del termine *toros* del verso 4 riguarda il suo legame con la terra andalusa e gitana, il mondo della tauromachia, e questa connotazione la ritroviamo nei versi 17-20 un funzione metaforica. Infine (come avevamo già visto in *Reyerta*, v. 11) il riferimento del verso 4 insinua l'idea del pericolo e del sacrificio futuri, idea amplificata attraverso i piccoli dettagli disseminati sia nel titolo che in questi primi versi che evocano la passione cristologica: il termine *prendimiento* che conserva un sapore religioso, così come l'analogia fra il protagonista e il Nazzareno nel riferimento del verso 3 (*vara de mimbre*).

A la mitad del camino  
cortó limones redondos,

<sup>47</sup> Sul mito di Antoñito el Camborio, cfr. Beverly J. De Long, «Mythic unity in Lorca's Camborio poems», in *Hispania*, 52 (1969), pp. 840-845.

<sup>48</sup> Juan Cano Ballesta, «Una veta reveladora en la poesía de Federico García Lorca», in Gil Ildefonso Manuel (ed.), *Federico García Lorca*, cit., pp. 45-75: «El *Romancero gitano*, en que elementos populares son presentados en esquisitas formas artísticas, adopta un presente narrativo que ha perdido su carácter de histórico, por faltarle el marco real o fingido de la narración en pasado, y cuya función fundamental es la actualización intensificadora y hasta dramática de hechos legendarios. (...) García Lorca, que por vocación es un dramaturgo y por andaluz vigorosamente sensorial, reproduce sus escenas míticas apelando a los sentidos todos más que a la memoria y actualizando los objetos de la narración como en un escenario ante nuestros ojos. Para ello la continua reiteración del presente juega un papel decisivo (...)» (p. 50).

y los fue tirando al agua  
 hasta que la puso de oro.  
 Y a la mitad del camino,  
 bajo las ramas de un olmo  
 guardia civil caminera  
 lo llevó codo con codo. (vv. 9-16).

Il riferimento alla terra del verso 10 *-limones-* e quello all'acqua del verso 11 (*agua*) entrano a far parte di un misterioso rituale che il protagonista compie lungo il suo cammino, e forse questa 'cerimonia purificatrice' di unione dei due elementi è da collegare all'analogia proposta fin dal principio fra il gitano e Cristo<sup>49</sup>, tanto da riproporsi nel verso 14 *-bajo las ramas de un olmo-*, dove la sineddoche dell'elemento-terra diviene un rinvio alla cattura nell'Orto del Jetzemani.

El día se va despacio,  
 la tarde colgada a un hombro,  
 dando una larga torera  
 sobre el mar y los arroyos.  
 Las aceitunas aguardan  
 la noche de Capricornio,  
 y una corta brisa, ecuestre,  
 salta los montes de plomo. (vv. 17-24).

Il verso 20 (*el mar y los arroyos*) è dedicato all'elemento-acqua che ha funzione scenografica in quanto conclude la metafora taurina del crepuscolo; il riferimento 'terrestre' del verso 21 *-las aceitunas-* è una sineddoche antropomorfizzata dal verbo *aguardar* che ribadisce ancora una volta il nesso fra Antofito ed il Cristo, in quanto connota l'attesa del mondo per la nascita del figlio di Dio, attesa di quella mitica data (v. 22) che i primi cristiani consacrarono al Natale.

Subito dopo l'immagine equestre dei versi 23-24 oltre ad essere metafora di eventi naturali, è simbolo di presagi funesti<sup>50</sup>, ribadito dall'elemento-aria (*corta brisa*, v. 23) e dal riferimento alla terra (*montes*, v. 24) che viene affiancato al complemento di materia de plomo, insinuando la connotazione negativa del metallo.

Si te llamas Camborio,  
 hubieras hecho una fuente  
 de sangre, con cinco chorros.

<sup>49</sup> Rimandiamo al saggio di Josette Blanquat per un approfondimento sull'analogia esistente fra gitano/Cristo/Mithra. Cfr. Josette Blanquat, «Mithra te la Rome andalouse de Federico García Lorca», in *Revue de Littérature Comparée*, 37 (1963), pp. 337-349: «Tout les signes concordent, et les images taumachiques achèvent de nous convaincre: L'inspirateur du poème, c'est, avec le Christ, Mithra tautoctone, le dieu de la lumière des anciens mages orientaux, devenu pour l'Occident, aux premiers siècles de notre ère, un génie solaire et justicier.» (pp. 340-341). Per un approfondimento della ricorrenza dei riferimenti al Cristo e alla Passione, cfr. Derek Harris, «The theme of the Crucifixion in Lorca's «Romancero gitano»», in *Bulletin of Hispanic Studies*, 58 (1981), pp. 329-338.

<sup>50</sup> Ricordiamo che abbiamo già sottolineato il valore simbolico negativo che Lorca attribuisce al cavallo, riscontrabile lungo tutto il *Romancero Gitano*, fin dal primo componimento.

Ni tú eres hijo de nadie,  
 ni legítimo Camborio.  
 ¡Se acabaron los gitanos  
 que iban por el monte solos!  
 Están los viejos cuchillos,  
 tirando bajo el polvo. (vv. 30-38).

Continua l'analogia fra il gitano ed il Cristo: nei versi 30-34 sembra ripetersi la sfida dei carnefici al 'figlio di Dio' a rivelare il proprio potere; così in ambientazione andalusa, un vero gitano, 'figlio di Camborio', deve provare al mondo il proprio valore 'guerriero' *-una fuente/de sangre, con cinco chorros-*.

Il popolo gitano ha però perso la sua mitica forza, *por el monte* (v. 36) ossia in terra andalusa rimangono solo dei vecchi coltelli, simbolo di un eroismo ormai passato.

Y a la nueve de la noche  
 le cierran el calabozo,  
 mientras el cielo reluce  
 como la grupa de un potro. (vv. 43-46).

Il gitano è ormai prigioniero e la *guardia civil* lo rinchiude in cella, mentre il doppio riferimento aria-fuoco del verso 45 *-el cielo reluce-* ribadisce l'imminenza della morte che viene connotata attraverso la similitudine dei versi 45-46 e l'immagine equestre.

L'epico racconto della 'passione e morte' del gitano Antonio Torres Heredia continua con il componimento successivo *-Muerte de Antofito El Camborio-*: gli elementi predominanti in questo *romance* sono la terra [*clavel (varonil), jabalí, erales, alhell, clavel (varonil), aceitunas y jazmín, talle, caña de maíz*] e l'acqua [*Guadalquivir, delfín, agua (gris), Guadalquivir, Guadalquivir, Guadalquivir*], mentre troviamo un solo riferimento al fuoco [*(encendieron) un candil*] e nessuno all'aria.

Voces de muerte sonaron  
 cerca del Guadalquivir.  
 Voces antiguas que cercan  
 voz de clavel varonil,  
 Les clavó sobre las botas  
 mordiscos de jabalí.  
 En la lucha daba saltos  
 jabonados de delfín. (vv. 1-8).

Nel verso 2 ritroviamo il riferimento al fiume mitico<sup>51</sup> dell'universo gitano creato da Lorca: il *Guadalquivir* ricopre qui la duplice funzione di inquadrare scenograficamente l'episodio narrato definendo il 'luogo poetico', ma soprattutto il riferimento all'acqua enfatizza e scandisce -grazie anche alla ripetizione dello stesso verso ad intervalli 'ritmici' (v. 2, v. 18, v. 24, v. 52)-, l'andamento del racconto.

<sup>51</sup> Cfr. il commento al *romance San Rafael (Córdoba)*.

Il riferimento floreale del verso 4 [*voz de clavel varonil*], ribadito nel verso 22, connota la passionalità del gitano e la sua furezza virile, mentre rimanda cromaticamente alle ferite sanguinanti; i riferimenti alla terra -*jabalí* (v. 6)- ed all'acqua -*delfín* (v. 8)- sono connessi alla disperata lotta per la sopravvivenza che Antoñito combatte contro i suoi carnefici, e la scelta dei due animali è in questo senso assai precisa, come ci suggerisce Cirlot:

«De un lado, (el jabalí) figura como símbolo de la intrepidez y del arrojo irracional hasta el suicidio. De otro, es símbolo de desenfreno.»<sup>52</sup>;

«En sí, el delfín es el animal alegórico de la salvación, en virtud de antiguas leyendas que lo consideraban como amigo del hombre»<sup>53</sup>.

Le connotazioni simboliche dei due animali riferite al protagonista concorrono a delinearne il temperamento ed il modo in cui affronta il pericolo.

Cuando las estrellas clavan  
rejonas al agua gris,  
cuando los erales sueñan  
verónicas de alhellí,  
voces de muerte sonaron  
cerca del Guadalquivir. (vv. 13-18).

Ritornano i riferimenti alla tauromachia come avevamo visto nel *romance* precedente: l'azione violenta cui si assiste viene riprodotta dalla natura stessa attraverso l'immagine delle stelle del verso 13 che infieriscono sull'acqua torbida (*agua gris*, v. 14) e nel riferimento 'terrestre' degli *erales* (v. 15), animali sacrificali per eccellenza, che marcano l'associazione fra la morte del protagonista ed il sacrificio del Cristo, attraverso l'ambiguità del termine *verónicas* connesso al fiore (*alhellí*, v. 16).

Antonio Torres Heredia,  
Camborio de dura crin,  
moreno de verde luna,  
voz de clavel varonil:  
¿Quién te ha quitado la vida  
cerca del Guadalquivir? (vv. 19-24).

Zapatos color corinto,  
medallones de marfil,  
y este cutis amasado  
con aceituna y jazmín.  
¡Ay Antoñito el Camborio  
digno de una Emperatriz! (vv. 29-34).

Il verso 22 ripropone il riferimento floreale del *clavel* che abbiamo precedentemente commentato, come ritroviamo la ripetizione dell'elemento-acqua *Guadalquivir* nel verso 24, con la sola variante interrogativa.

<sup>52</sup> Juan-Eduardo Cirlot, *op. cit.*, p. 269.

<sup>53</sup> Ivi, p. 172.

Il doppio riferimento alla terra del verso 32 (*con aceituna y jazmín*) produce una successione di suggestioni sensoriali -cromatiche, tattili ed olfattive- che contribuiscono a innalzare la descrizione del gitano al livello mitico, fino a sfociare nell'iperbole del verso 34.

¡Ay Federico García!  
llama a la Guardia civil.  
Ya mi talle se ha quebrado  
como caña de maíz. (vv. 37-40).

Otros de rubor cansado,  
encendieron un candil.  
Y cuando los cuatro primos  
llegan a Benamejí,  
voces de muerte cesaron  
cerca del Guadalquivir. (vv. 47-52).

Nel momento in cui il personaggio agonizzante si rivolge direttamente al poeta (vv. 37-38), utilizza due riferimenti alla terra (*talle*, v. 39; *caña de maíz*, v. 40) nella metafora della morte imminente.

L'unico riferimento al fuoco del *romance* -*encendieron un candil* (v. 48)- rinvia alla ritualità delle cerimonie funebri, mentre il verso 52 (*cerca del Guadalquivir*) ripete ancora una volta il doloroso *refrain* carico di valenze di morte.

Il tredicesimo *romance* della raccolta -*Muerto de amor*- presenta una maggioranza di termini legati alla terra [*ajo (de agónica plata)*, *perros*, *caña (mojada)*, *bueyes y rosas*, (*tristes mujeres del*) *valle*, *flor (cortada)*, *monte*, *adormideras*, (*coronitas de*) *flores*, *bosque*] e al fuoco [(*aquello que*) *reluce*, *relumbran cuatro faroles*, *cuatro luces*, *furor*, *luces*], mentre sono solo due quelli dell'acqua [(*viejas mujeres del*) *río*, *el mar*] ed uno dell'aria (*cielo*).

Il componimento presenta alcune analogie con il quarto della raccolta (*Romance sonámbulo*), sia perché in entrambi ricorrono alcuni riferimenti simbolici con lo stesso valore connotativo<sup>54</sup>, sia perché nei due componimenti l'aneddoto narrato è 'offuscato' da una misteriosa atmosfera carica di suggestioni che permette la trasposizione ad un piano evocativo.

¿Qué es aquello que reluce  
por los altos corredores?  
Cierra la puerta, hijo mío,  
acaban de dar las once.  
En mis ojos, sin querer,

<sup>54</sup> Analoga connotazione veicolano *las altas barandas* (v.48) del quarto componimento e *los altos corredores* (v.2) del tredicesimo: entrambi i termini, oltre a condividere lo stesso aggettivo, suggeriscono l'impossibilità fisica di realizzazione amorosa. Inoltre è da sottolineare la funzione simile che all'interno dei due *romances* svolgono i riferimenti cromatici *verde* (di cui è pervaso tutto il componimento 4) e *amarillo* (colore ripetuto nei versi 11-12, ma che ritroviamo costantemente nel *romance* 13 attraverso la connotazione dei termini riferiti al fuoco), entrambi colori associati alla morte.

relumbran cuatro faroles.  
Será que la gente aquella,  
estará fregando el cobre. (vv. 1-8).

Già nei primi due versi è suggerita l'idea della non realizzazione e del valore nefasto del colore giallo<sup>55</sup> che viene espressa attraverso il riferimento al fuoco del verso 1 (*reluce*) che con la sua luce illumina *los altos corredores* (v. 2).

I versi 1-8 non fanno altro che suggerire l'imminenza di un evento misterioso e negativo: l'aneddoto (ossia la storia di una morte per mancanza d'amore) che ci viene raccontato è già riassunto nel titolo *-Muerto de amor-* mentre lungo tutto il *romance* non sarà mai esplicitata la storia nei suoi dettagli.

Il verso 6 è interamente formato dall'elemento-fuoco (*relumbran cuatro faroles*) che dà un'idea di preveggenza e di lutto imminente attraverso il suo riferimento agli occhi che vedono involontariamente (v. 5) e l'associazione con l'attività di forgiare i metalli (vv. 7-8), dove l'uso metonimico del metallo *-cobre* (v. 8) rimanda all'arma bianca.

Ajo de agónica plata  
la luna menguante, pone  
cabelleras amarillas  
a las amarillas torres.  
La noche llama temblando  
al cristal de los balcones  
perseguida por los mil  
perros que no la conocen,  
y un olor de vino y ámbar  
viene de los corredores. (vv. 9-18).

Il riferimento alla terra del verso 9 [*ajo (de agónica plata)*] introduce un'immagine della luna -già emblema di morte- che evoca e rafforza tutta una serie di reiterazioni connotanti l'evento funesto *-agónica plata, luna menguante* (v. 10) -fino a culminare col totale dominio del colore *amarillo*.

La sensazione di pericolo avvolge ogni cosa rendendo partecipe anche la natura: l'immagine antropomorfizzata della notte che cerca aiuto fuggendo (vv. 13-15) da *mil perros* (vv. 15-16) -elementi 'terrestri' dalla connotazione negativa- e la predominanza olfattivo-cromatica del verso 17 (*olor de vino y ámbar*) che rimanda ai due colori mortiferi -il rosso ed il giallo-, sono tutti segni di una azione simpatica della natura all'evento che sta avvenendo.

Brisas de caña mojada  
y rumor de viejas voces,  
resonaban por el arco  
roto de la media noche.  
Bueyes y rosas dormían.  
Sólo cuatro luces clamaban  
con el furor de San Jorge.

<sup>55</sup> Cfr. Christian de Paepé, «'La esquina de la sorpresa': Lorca entre el 'Poema del cante jondo' y el 'Romancero gitano'» cit., pp. 25-26.

Tristes mujeres del valle  
bajaban su sangre de hombre,  
tranquila de flor cortada  
y amarga de muslo joven.  
Viejas mujeres del río  
lloraban al pie del monte,  
un minuto intransitable  
de cabelleras y nombres. (vv. 19-34).

Il triplo riferimento aria-terra-acqua del verso 19 *-brisas de caña mojada-* diviene sineddocoche della partecipazione naturale al pericolo incombente: il termine riferito all'aria (*brisas*) ha il compito di diffondere attraverso lo spazio ed il tempo [*media noche* (v. 22)] l'allarmante presagio di morte che culmina con l'aggettivo *roto* del verso 22, termine che funge da cassa di risonanza ad eventi apparentemente insignificanti come la strana 'fusione' dell'elemento-terra con l'acqua *-caña mojada-* (che ricorda i versi 39-40 del *romance* precedente, anche lì con preciso significato mortifero) associata al rumore di voci del verso 20, il cui valore metaforico di veglia funebre verrà esplicitato nei versi 27 e 31.

Se il riferimento alla terra del verso 19 nel complesso rimando di significazioni precedentemente esposte conserva una funzione passiva (in quanto subisce l'azione dell'acqua), i riferimenti alla terra del verso 23 (*bueyes y rosas dormían*) sembrano suggerire l'idea che parte della natura voglia continuare il suo ciclico corso, anche attraverso la connotazione negativa veicolata dal verbo *dormir*, in qualche modo assimilabile semanticamente e foneticamente a *morir*.

Il luogo in cui la tragedia è già realtà è altrove: *sólo por los corredores* (v. 24) infatti si sta consumando un rito funebre la cui eco era giunta come 'rumore' di presagio nello spazio circostante. L'elemento-fuoco reiterato nei versi 25 e 26 *-cuatro luces, furor-* ha il compito di rendere evidente ciò che finora era solo una sensazione presagita dalla natura: le tristi gitane *del valle* (v. 27) e le vecchie gitane *del río* (v. 31) che piangevano *al pie del monte* (v. 32) sono le testimoni della morte di un giovane, quella *flor cortada* (v. 29) appartenente al loro stesso sangue.

Siete gritos, siete sangres,  
siete adormideras dobles,  
quebraron opacas lunas  
en los oscuros salones.  
Lleno de manos cortadas  
y coronitas de flores,  
el mar de los juramentos  
resonaba, no sé dónde.  
Y el cielo daba portazos  
al brusco rumor del bosque,  
mientras clamaban las luces  
en los altos corredores. (vv. 43-54).

La reiterazione del numero sette nei versi 43-44 accanto a sostantivi come *gritos* e *sangres* ed il riferimento floreale del verso 44 (*adormideras*

*dobles*) ribadiscono ancora una volta la vittoria della morte ed il dolore che essa produce: in questo senso la ripetizione del numero non solo ribadisce l'analogia fra la morte gitana e quella del Cristo (attraverso il rimando alla *Virgen de los siete dolores*), ma suggerisce la simpatetica partecipazione dell'universo intero all'evento, in quanto il sette possiede un valore simbolico più ampio, perché:

«Corresponde a las siete direcciones del espacio (las seis existentes más el centro)»<sup>56</sup>.

Infatti gli ultimi versi del *romance* ci presentano un mondo 'emotivamente' partecipe al dolore attraverso lo sconvolgimento dei quattro elementi: il riferimento alla terra del verso 48 -*coronitas de flores*- insieme al verso precedente è un'ennesima riproposta della morte sotto forma di rituale funebre che però coinvolge l'elemento-acqua nella sua accezione vitalistica (*el mar*) trasformandolo in luogo di passaggio fra ciclo finito dell'esistenza ed eternità. Così anche *el cielo* (v. 51) reagisce violentemente tuonando, rispondendo al richiamo dell'elemento-terra -*del bosque* (v. 52)- mentre *las luces* del verso 53 ribadiscono per l'ultima volta che qualcosa di tragico sta accadendo *en los altos corredores*.

Il componimento successivo -(*Romance d*)*el Emplazado*<sup>57</sup>- si struttura attorno ad una prevalenza dei termini legati all'elemento-terra [*caballo, peñascos, bueyes (del agua), caballo, adelfas, cicutas y ortigas, montes (imantados), bueyes (del agua), juncos, peñascos*], e all'elemento-acqua [*trece barcos, (bueyes del) agua, se bañan, (bueyes del) agua*], mentre sono solo tre i riferimenti all'aria [*aires (fríos), aire, cielo*] ed uno al fuoco (*luces*).

¡Mi soledad sin descanso!  
Ojos chicos de mi cuerpo  
y grandes de mi caballo,  
no se cierran por la noche  
ni miran al otro lado  
donde se aleja tranquilo  
un sueño de trece barcos.  
Sino que limpios y duros  
escuderos desvelados,  
mis ojos miran un norte  
de metales y peñascos  
donde mi cuerpo sin venas  
consulta naipes helados. (vv. 1-13).

<sup>56</sup> Juan-Eduardo Cirlot, *op. cit.*, p. 342.

<sup>57</sup> La significazione del titolo è ben spiegata da Manuel Durán, «Raíces medievales del 'Romancero gitano'», cit., pp. 183-190: «Quizá el romance lorquiano más claramente medieval por su tema es el 'Romance del Emplazado', con su 'sueño de trece barcos', en que los ojos del protagonista son 'escuderos desvelados' y su cuerpo sin venas 'consulta naipes helados'. (Probable alusión a las cartas del Tarot, de origen medieval, y su uso para predecir el futuro). (...) Claro está que la alusión medieval más importante de este romance hay que buscarla en el mismo título. En efecto, todos los que han estudiado la historia medieval de España saben que hubo un rey de Castilla, Fernando IV, que, a causa de una leyenda trágica y sombría, fue denominado 'el Emplazado'». (pp. 186-187).

Anche questo *romance* è in qualche modo la cronaca di una morte annunciata: i versi d'esordio ci immettono direttamente in una sorta di riflessione interiore di un 'io' narrante, una riflessione di morte.

Senza eccezione tutti i riferimenti all'elemento-terra presenti nel *romance* hanno valenza negativa.

Già nel verso 3 ritroviamo un chiaro simbolo funesto -*mi caballo*-, collegato al sostantivo *ojos* presente nel verso 2 e riproposto nel verso 10 (*mis ojos*) ed entrambi i termini evocano una confusa visione che è prefigurazione di una morte violenta. Gli occhi vedono un futuro segnato dalla cattiva *sorte de metales y peñascos* (v. 11), di cui i riferimenti alla terra ed ai metalli sono simboli evidenti, mentre lo sguardo veggente elude la possibilità di una vita che si esaurisca tranquillamente in una morte naturale, rappresentata dal riferimento all'acqua del verso 7 (*trece barcos*). C'è quindi una diversa concezione della morte che si esplicita attraverso la contrapposizione degli elementi: da un lato il verso 11 (riproposto senza alcuna variazione nel verso 39) i cui termini -*metales y peñascos*- suggeriscono l'idea di una morte prematura scaturita da un atto di violenza, ribadita dai versi 12-13 attraverso il parallelismo *cuerpo sin venas/naipes helados*; dall'altro il verso 7 dove il termine legato all'elemento-acqua -*barcos*- è metonimia del mare quindi simbolo di eterna ciclicità, di alternanza fra vita e morte, la cui serena accettazione è ribadita nei versi 6-7 dall'aggettivo *tranquilo* e dal sostantivo *sueño*, oltre che dal numero *trece*, non solo portatore di sfortuna, ma simbolo di:

«Muerte y nacimiento, cambio y renudación tras el final»<sup>58</sup>.

Los densos bueyes del agua  
embisten a los muchachos  
que se bañan en las lunas  
de sus cuernos ondulados.  
Y los martillos cantaban  
sobre los yunques sonámbulos,  
el insomnio del jinete  
y el insomnio del caballo. (vv. 14-21).

La complessa metafora del verso 14 -*bueyes del agua*<sup>59</sup>- crea un'immagine poetica in cui terra e acqua nel fondersi evocano la luna, quindi la morte, così come i martelli e le incudini dei versi 18-19 rimandano sia al lavoro quotidiano dei gitani nel forgiare i metalli che al valore mortifero dei coltelli che si collegano al *caballo* del verso 21, la cui veglia è definitivo segno di morte imminente.

<sup>58</sup> Juan-Eduardo Cirlot, *op. cit.*, p. 343.

<sup>59</sup> Ricordiamo che l'espressione *buey del agua* è usata dallo stesso Lorca nel saggio già citato «La imagen poética en Góngora», pp. 67-90, come esempio del vivo repertorio popolare della lingua castigliana: «El lenguaje está hecho a base de imágenes, y nuestro pueblo tiene una riqueza magnífica de ellas. (...) A un cauce profundo que discurre lento por el campo lo llaman un *buey de agua*, para indicar su volumen, su acometividad y su fuerza; y yo he oído decir a un labrador de Granada: 'A los mimbres les gusta estar siempre en la lengua del río.' Buey de agua y lengua del río son dos imágenes hechas por el pueblo y que responden a una manera de ver ya muy cerca de don Luis de Góngora». (p. 68).

El veinticinco de junio  
le dijeron a el Amargo:  
Ya puedes cortar si gustas  
las adelfas de tu patio.  
Pinta una cruz en la puerta  
y pon tu nombre debajo,  
porque cicutas y ortigas  
nacerán en tu costado,  
y agujas de cal mojada  
te morderán los zapatos.  
Será de noche, en lo oscuro,  
por los montes imantados  
donde los bueyes del agua  
beben juncos soñando.  
Pide luces y campanas.  
Aprende a cruzar las manos,  
y gusta los aires fríos  
de metales y peñascos. (vv. 22-39).

L'intera sequenza dei riferimenti che ritroviamo nei versi 24-39 è connessa con l'annunciata morte dell'Amargo: il cambio di persona verbale di questi versi introduce una voce che si appella direttamente al morituro, esigendo l'adempimento di un lugubre rituale preparatorio alla fine imminente, suggerita dal 39 (*metales y peñascos*) ed esplicitata nei due versi successivi (*Porque dentro de dos meses/yacerás amortajado*). Il riferimento floreale del verso 25 (*adelfas*) è connesso ad una serie di atti simbolici costituenti questo rito: la valenza negativa veicolata dai fiori recisi (v. 24) viene ribadita dalle varie fasi di cui si compone la cerimonia (vv. 26-27), dal riferimento alla terra del verso 28 (*cicutas y ortigas*) che prefigura l'azione devastante della morte sul corpo e la sua trasformazione, dalla scelta della notte (v. 32) che permette ai riferimenti naturali presenti nei versi successivi [*montes imantados* (v. 33), *bueyes del agua* (v. 34), *juncos* (v. 35)] di manifestare il loro lato oscuro. Anche il riferimento al fuoco del verso 36 - *luces* - oltre ad evocare sotteraneamente il valore positivo della consapevolezza del proprio destino, rimanda senza ombra di dubbio al rituale connesso alla veglia funebre, rituale a cui si accenna nei versi successivi: il verso 37 seguito dal riferimento all'aria (*aires fríos*, v. 38) e dal verso 39 sono tutte fasi prevedibili della sepoltura, la cui predizione viene definitivamente annunciata nei versi 40-41.

Espadón de nebulosa  
mueve en el aire Santiago.  
Grave silencio, de espalda,  
manaba el cielo combado. (vv. 42-45).

I due riferimenti all'aria dei versi 42 e 43 (*el aire, el cielo*), inseriti nella metafora che evoca la celebrazione liturgica del santo, simboleggiano la partecipazione simpatetica dell'elemento alla tragica fine annunciata del protagonista: incitazione a lottare fino alla fine (v. 42) e profondo rispetto per la morte di un uomo (v. 43).

Con il *Romance de la Guardia Civil Española* siamo giunti alla fine della prima parte in cui è diviso il *Romancero Gitano*: gli ultimi tre componimenti della raccolta fanno parte infatti della sezione denominata *romances históricos*<sup>60</sup>.

Nel quindicesimo componimento osserviamo un equilibrio distributivo dei termini legati agli elementi, specie fra terra [*caballos (negros), calaveras, arena, calabaza, guindas, almizcle, caballo, gallos (de vidrio), almendras, siemprevivas, caballos, rosas (de pólvora negra), tierra, arena*], aria [*viento (vuelve desnudo), (un éxtasis de) cigüeña, cielo, vuelo (de gritos), brisas, aire*] e fuoco [(*sobre las capas*) *relucen (manchas), fraguas, faroles, (verdes) luces, (sembrando) hogueras, (la imaginación) se quema, llamas*]; invece l'elemento-acqua è rappresentato solo due volte [*agua (y sombra, sombra y) agua, (lejos del) mar*].

Non è un caso se questo *romance* presenta una costante connotazione di morte, violenza e distruzione: la storia di cui si narra è la 'cronaca' di un massacro perpetrato dalla *guardia civil* e come tale il componimento propone delle immagini ascrivibili al resoconto 'realista' dei fatti. Ma l'evento 'storico' che Lorca ci racconta è sineddoche dell'universo gitano, simbolo di un annientamento di una razza che sta chiedendo il suo riscatto attraverso i diciotto *romances* della raccolta, attraverso la ricreazione della propria epopea.

Los caballos negros son.  
Las herraduras son negras.  
Sobre las capas relucen  
manchas de tinta y de cera.  
Tienen, por eso no lloran,  
de plomo las calaveras. (vv. 1-6).

Jorobados y nocturnos,  
por donde animan ordenan  
silencios de goma oscura  
y miedos de fina arena. (vv. 9-12).

La sensazione della presenza della morte ci investe immediatamente fin dal primo verso e viene ribadita nei successivi: il riferimento 'terrestre' *los caballos negros* (v. 1) indica assiomaticamente l'imminente venuta della fine, come il termine *relucen* (v. 3) che viene associato ai colori *de tinta y de cera* delle macchie del verso 4, connotando l'idea di rivelazione di un presagio funesto. Ancora veicolato di valenze negative sono i due riferimenti alla terra nella sua accezione 'privativa' -*las calaveras* (v. 6) e *arena* (v. 12)-, simboli di assenza di vita e sterilità.

En la esquina banderas.  
La luna y la calabaza  
con las guindas en conserva.

<sup>60</sup> Cfr. Christian de Paepe, Introducción a Federico García Lorca, *Primer Romancero Gitano* cit., pp. 61-89.

¡Oh ciudad de los gitanos!  
 ¿Quién te vio y no te recuerda?  
 Ciudad de dolor y almizcle  
 con torres de canela. (vv. 18-24).

I riferimenti alla terra dei versi 19-20 -*calabaza, guindas*- oppongono la valenza positiva dell'elemento, connessa con la quotidianità della vita dei gitani, alla morte prefigurata dalla luna (v. 19), il cui potere nefasto si impossessa della città in festa (v. 18), trasformandola in *ciudad de dolor y almizcle* (v. 23), riportando l'elemento-terra a connotare il negativo.

Un caballo malherido,  
 llamaba a todas las puertas.  
 Gallos de vidrio cantaban  
 por Jerez de la Frontera.  
 El viento, vuelve desnudo  
 la esquina de la sorpresa,  
 en la noche platinoche  
 noche, que noche nochera. (vv. 29-36).

Gli animali 'terrestri' presenti nei versi 29-30 (*caballo malherido, gallos de vidrio*) sono impotenti messaggeri del pericolo imminente: il loro tentativo di mettere in guardia la città dall'arrivo del nemico si risolve in una impossibilità, implicita nei termini ad essi connessi *malherido e de vidrio*. Il riferimento all'aria del verso 33 è un sostantivo su cui ci siamo già soffermati: infatti anche in questo *romance* il termine *viento* subisce un processo antropomorfizzante e connota l'arroganza sessuale maschile, in un contesto notturno (vv. 35-36) in cui la paronomasia costruisce un'ennesima evocazione del senso di morte nel neologismo *platinoche*.

La virgen viene vestida  
 con un traje de alcaldesa  
 de papel de chocolate  
 con los collares de almendras.  
 San José mueve brazos  
 bajo una capa de seda.  
 Detrás va Pedro Domenecq  
 con tres sultanes de Persia.  
 La media luna, soñaba  
 un éxtasis de cigüeña.  
 Estandartes y faroles  
 invaden las azoteas.  
 Por los espejos sollozan  
 bailarinas sin caderas.  
 Agua y sombra, sombra y agua  
 por Jerez de la Frontera. (vv. 41-56).

Ci ritroviamo immersi nell'atmosfera natalizia: accanto all'aneddoto gioioso delle celebrazioni e dei festeggiamenti, emerge la connotazione sacrificale che l'intera città acquista, grazie alla reiterata analogia fra il Cristo e l'intero popolo gitano-andaluso. Storia e leggenda si fondono (vv. 45-48). Il riferimento al frutto amaro -*almendras*- insinua il senso tragico soggiacente all'apparente allegria della rappresentazione religiosa, così

come irrealizzabile è l'antico sogno di sopravvivenza di una civiltà, simboleggiata dalla media luna (v. 49) e dal riferimento benaugurante dell'uccello -*éxtasis de cigüeña*-.

Il senso di gioia che si diffonde per le vie della città, viene espresso attraverso la metonimia del verso 51, dove il termine legato al fuoco (*faroles*) ritrova la sua valenza positiva anche se solo per un momento perché il verso 55 ribadisce attraverso il chiasmo *Agua y sombra, sombra y agua* l'impossibilità di sopravvivenza.

Apaga tus verdes luces  
 que viene la benemérita  
 ¡Oh ciudad de los gitanos!  
 ¿Quién te vio y no te recuerda?  
 Dejadla lejos del mar  
 sin peines para sus crenchas.  
 Avanzan de dos en fondo  
 a la ciudad de la fiesta.  
 Un rumor de siemprevivas,  
 invade las cartucheras.  
 Avanzan de dos en fondo.  
 Doble nocturno de tela.  
 El cielo, se les antoja,  
 una vitrina de espuelas. (vv. 59-72).

Il pericolo così a lungo annunciato è giunto: il riferimento al fuoco -*verdes luces* (v. 59)-ha qui una chiara connotazione funesta sottolineata dal colore verde, simbolo di morte; il richiamo all'acqua del verso 63 è un'incitazione a proteggere Jerez, lasciandola *lejos del mar*, cioè lontana dal senso di morte che l'elemento connota. La *Guardia Civil* avanza per le strade di una città in preda all'allegria: il termine connesso alla terra (*siemprevivas*) del verso 67 acquista una valenza ambigualmente negativa connesso alle armi, per cui il senso di eternità e di vittoria sulla ciclicità di vita/morte viene neutralizzata dalla violenza del verso 68 cui partecipa anche il riferimento-aria del verso 71 -*el cielo*- che si prepara alla lotta.

La ciudad libre de miedo,  
 multiplicaba sus puertas.  
 Cuarenta guardias civiles  
 entran a saco por ellas. (vv. 73-76).

Un vuelo de gritos largos  
 se levantó en las veletas.  
 Los sablès cortan las brisas  
 que los cascos atropellan.  
 Por las calles de penumbra,  
 huyen las gitanas viejas  
 con los caballos dormidos  
 y las orzas de moneda. (vv. 81-88).

Il numero dei nemici aumenta ed inizia in questi versi la cronaca del massacro: i due riferimenti all'elemento-aria dei versi 81 (*un vuelo de gritos*) e 83 (*las brisas*) concorrono alla creazione di bellissime immagini

dal sapore epico (vv. 81-84), evidenziando la connotazione densamente tragica dell'elemento, così come *los caballos dormidos* del verso 87 che ribadiscono l'azione incalzante della morte.

Pero la Guardia Civil  
avanza sembrando hogueras,  
donde joven y desnuda  
la imaginación se quema.  
Rosa la de los Camborios,  
gime sentada en su puerta  
con sus dos pechos cortados  
puestos en una bandeja.  
Y otras muchachas corrían  
perseguidas por sus trenzas,  
en un aire donde estallan  
rosas de pólvora negra.  
Cuando todos los tejados  
eran surcos en la tierra,  
el alba meció sus hombros  
en largo perfil de piedra. (vv. 101-116).

Il riferimento al fuoco del verso 102 -*sembrando hogueras*- descrive realisticamente l'azione distruttrice della *Guardia Civil* ma si ammanta di un'aura altamente simbolica nel riproporsi nel verso 104 nel verbo *se quema* connesso all'immaginazione trasformata in donna, la stessa che ritroviamo nei versi 105-108, la gitana Rosa Camborio, vittima della mutilazione dei suoi attributi femminili.

Così la città si presenta al nostro sguardo come un cumulo di macerie: il termine *aire* del verso 111 moltiplica e propaga ovunque il senso di morte innaturale che coinvolge e sconfigge gli elementi, come i fiori del verso 112 che si 'snaturano' in polvere nera ed il termine *tierra* del verso 114 è precisa sineddoche che connota la definitiva distruzione di un universo.

¡Oh ciudad de los gitanos!  
La Guardia Civil se aleja  
por un túnel de silencio  
mientras las llamas te acercan.

¡Oh ciudad de los gitanos!  
¿Quién te vio y no te recuerda?  
Que te busquen en mi frente.  
Juego de luna y arena. (vv. 117-124).

Stiamo assistendo alla fine di questa lotta impari: *las llamas* del verso 120 rappresentano l'azione distruttiva del fuoco che si spande ovunque, così come della città gitana non resta che un *juego de luna y arena* (v. 124).

Il *Martirio de Santa Olalla* è il primo *romance histórico* della raccolta: aneddoti che vengono inseriti da Lorca nella sua ricostruzione del mito gitano.

Il componimento presenta una distribuzione equa dei termini legati ai quattro elementi: la terra [*caballo (de larga cola)*], (*medio*) monte (*de*

*Minerva*), (*brazos sin hojas*), (*aristas de las*) *rocas*, *toro*, *nardos*, *tallos de zarzamoras*, *flora (desnuda)*, (*pájaro en las*) *zarzas*, *mil arbolillos (de sangre)*, *árbol*, *árbol*, *árbol*, (*ruiseñores en*) *ramos*], l'acqua [*agua (en vilo)*], (*escaleras de*) *agua*, *chorro (de venas verdes)*, *arroyos (de leche blanca)*, *nieve*, *nieve*, *nieve*, (*gargantas de*) *arroyos*], l'aria [*pájaro (en las zarzas)*], *cielos (diminutos)*, *cielo*, *aires (helados)*, *cielos (quemados)*, *ruiseñores (en ramos)*] ed il fuoco [(*bisturi de las*) *llamas*, *senos ahumados*, *desnudo de carbón*], (*noche tirante*) *reluce*, (*una custodia*) *reluce*, (*cielos quemados*].

Por la calle brinca y corre  
caballo de larga cola,  
mientras juegan o dormitan  
viejos soldados de Roma.  
Medio monte de Minervas  
abre sus brazos sin hojas.  
Agua en vilo redoraba  
las aristas de las rocas. (vv. 1-8).

Il titolo della lirica<sup>61</sup> rende già esplicito l'argomento che verrà trattato, anticipando sin dall'inizio la connotazione funesta dell'evento che sarà introdotto definitivamente nella II sezione del *romance*. La I parte (*Panorama de Mérida*) si apre con il riferimento del verso 2 -*caballo de larga cola*- che evoca il sopraggiungere della morte in una natura ancora ignara, in un luogo descritto con pochi accenni attraverso le suggestive immagini dei versi 5-6 e 7-8. Il riferimento alla terra del verso 5 (*medio monte de Minerva*) veicola l'idea di fusione fra architettura e natura, trasformando l'anfiteatro romano in dorato monte *sin hojas* (v. 6), come dorate diventano *las aristas de las rocas* del verso 8, per effetto dell'elemento *agua* (v. 7). Nella breve descrizione della città il colore dorato conserva una valenza positiva confrontata con variazione cromatica cui assisteremo nel momento in cui inizierà il racconto del martirio.

La rueda afila cuchillos  
y garfios de aguda comba:  
Brama el toro de los yunques,  
y Mérida se corona  
de nardos casi despiertos  
y tallos de zarzamoras. (vv. 17-22).

<sup>61</sup> È stato delucidato da Miguel García Posada, «Un romance mítico: el 'Martirio de Santa Olalla' de García Lorca», in *Revista de Bachillerato*, (Madrid) 1978, suppl. del n. 8, pp. 51-62: «(...) 'Olalla', como 'Olaja' y 'Olaria', es término derivado de 'Eulalia'. Pero el uso del vocablo popular en el poema va más allá de las etimologías, pues implica una reelaboración básica de los materiales históricos. En el título de la composición que figura en la citada carta a Jorge Guillén (carta n. 14 a Jorge Guillén, II, 1154), la protagonista es llamada la gitana *Santa Olalla de Mérida*. Tanto el antropónimo como, y sobre todo, la matización racial, conducen a la creación de una santa nueva, que en cierta manera ha nacido en la imaginación del poeta. (...) en nuestro romance ha bastado el nombre de la santa para generar ese mundo andaluz transhistórico.» (p. 55).

Il riferimento al *toro* (v. 19), unito agli arnesi utili per forgiare i metalli, è un ulteriore, e ricorrente, rinvio alla tradizione gitano-andalusa - l'arte della taumachia e il lavoro nelle fucine- ma è evidente simbolo di morte violenta e di sacrificio, anche attraverso il precedente riferimento dagli strumenti di tortura nei versi 17-18; sotto l'effetto di queste evocazioni funeste, la città di Mérida subisce una trasformazione cromatica attraverso i due riferimenti floreali dei versi 21 e 22 -*nardos, zarzamoros*-, il bianco ed il rosso, simboli di dolore e sofferenza. Questi versi introducono la sezione II del *romance* (*El martirio*).

Flora desnuda se sube  
por escalerillas de agua.  
El Cónsul pide bandeja  
para los senos de Olalla.  
Un chorro de venas verdes  
le brota de la garganta.  
Su sexo tiembla enredado  
como un pájaro en las zarzas. (vv. 23-30).

Por los rojos agujeros  
donde sus pechos estaban  
se ven cielos diminutos  
y arroyos de leche blanca.  
Mil arbolillos de sangre  
le cubren toda la espalda  
y oponen húmedos troncos  
al bisturí de las llamas.  
Centuriones amarillos  
de carne gris, desvelada,  
llegan al cielo sonando  
sus armaduras de plata.  
Y mientras vibra confusa  
pasión de crines y espadas,  
el Cónsul porta en bandeja  
senos ahumados de Olalla. (vv. 35-50).

Il riferimento del verso 23 -*flora desnuda*- è metafora del corpo nudo della fanciulla che si avvia al martirio, attraversando l'elemento-acqua (*por las escalerillas del agua*) del verso 24, simbolo di movimento e di congiunzione fra vita e morte. I riferimenti cromatici insieme ai termini legati agli elementi che ritroviamo dal verso 27 in poi hanno la funzione di trasferire ad un piano quasi visionario e surreale le reali fasi del martirio subito da Olalla: così il *chorro de venas verdes* (v. 27) è metafora dello sgozzamento; il riferimento aria-terra del verso 30 (*pájaro en las zarzas*) acquista connotazione sessuale perché riferito agli spasimi del sesso della giovinetta. L'amputazione del seno lascia il posto all'immagine che unisce aria e acqua [*cielos diminutos* (v. 37), *arroyos de leche blanca* (v. 38)] la cui bellezza fa da contrappunto e non sminuisce la profonda crudeltà del momento; così come i *mil arbolillos de sangre* (v. 39) si riferiscono alla spada che infierisce sul corpo ormai straziato e grondante sangue che viene affidato alle drastiche cure del fuoco [*bisturí de las llamas* (v. 42)]. Il riferimento al cielo

(v. 45) inquadra una lenta processione di soldati romani caratterizzati dal colore *amarillo*, portatori di morte, mentre nel verso 50 i resti carbonizzati -*senos ahumados*- della povera martire sono portati in trionfo. Da questi versi inizia la III sezione (*Infierno y gloria*).

Nieve ondulada reposa.  
Olalla pende del árbol.  
Su desnudo de carbón  
tizna los aires helados.  
Noche tirante reluce.  
Olalla muerta en el árbol. (vv. 51-56).

Negros maniqués de sastre  
cubren la nieve del campo  
en largas filas que gimen  
su silencio mutilado.  
Nieve partida comienza.  
Olalla blanca en el árbol. (vv. 59-64).

Inizia qui il passaggio dalla visione realista del martirio, ormai conclusosi con la morte atroce della fanciulla, e la sublimazione di quella morte nella gloria celeste. L'elemento-acqua, sublimato nella sua variante *nieve*, è l'agente che permette la trasformazione: la *nieve* del verso 51 apre alla suggestione cromatica del bianco che culminerà negli ultimi versi del *romance*. Il riferimento alla terra del verso 52 -*árbol*- si ripresenta ad intervalli ritmici nei versi 56 e 64, segnando il tempo della lenta trasformazione: in questo contesto l'elemento-terra ribadisce l'aspetto terreno della morte e si oppone all'acqua che invece sembra adombrare l'idea del possibile riscatto ultraterreno. La santa è ora un *desnudo de carbón* (v. 53) che macchia *los aires helados* (v. 54), ma qualcosa sta accadendo: il riferimento al fuoco del verso 55 -*noche tirante reluce*- è il mezzo per giungere ad illuminare l'illusoria realtà, perché la *nieve* (v. 60) continua a cadere coprendo ogni cosa; la *nieve* del verso 63 è giunta a ricoprire il corpo mutilato appeso all'albero. La santa è ora *blanca en el árbol* (v. 64): la metamorfosi è compiuta.

Una custodia reluce  
sobre los cielos quemados,  
entre gargantas de arroyo  
y ruiseñores en ramos.  
¡Saltan vidrios de colores!  
Olalla blanca en lo blanco.  
Ángeles y serafines  
dicen: Santo, Santo, Santo. (vv. 67-74).

Il riferimento al fuoco del verso 67 -*una custodia reluce*- evidenzia la forza della luce divina rispetto alla miseria degli uomini, sovrapponendo il 'bianco' corpo di Cristo sublimato nel rituale eucaristico (*custodia*) ai resti mortali della santa, connotati dai riferimenti dei versi 68 (*cielos quemados*), 69 (*gargantas de arroyo*) e 70 (*ruiseñores en ramos*), opponendo quindi gli elementi della vita terrena (*cielos-aire, arroyo-agua, ramos-tierra*) al bianco, simbolo di purificazione.

Il penultimo *romance* della raccolta è la *Burla de Don Pedro a caballo* (*Romance con Lagunas*): il componimento presenta un certo equilibrio nella distribuzione dei termini legati ai quattro elementi anche se in ultima analisi è l'acqua a costituire l'asse portante della complessa rete di significazioni. I riferimenti alla terra [*vereda, caballo, bosque de cedros, yerbaluisa y romero, chopos, cañaverales, azafranes, caballo, unicornio, tierras, flor (enfriada), ranas*], all'aria [*(preguntan al) viento, aire, nubes, ruiseñor, (círculo de) pájaros (y llamas), cielo*] ed al fuoco [*velones (de plata), (círculos de pájaros y) llamas, velones (de plata), (la gran ciudad está) ardiendo*] sono da inquadrare in connessione al loro rapporto con l'acqua [*lagunas, (primera) laguna, (bajo el) agua, (sobre el) agua, se baña, (segunda) laguna, (bajo el) agua, (sobre el peinado del) agua, (última) laguna, (bajo el) agua*].

Por una vereda  
venía Don Pedro.  
¡Ay cómo lloraba  
el caballero!  
Montado en un ágil  
caballo sin freno,  
venía en la busca  
del pan y del beso.  
Todas las ventanas  
preguntan al viento,  
por el llanto oscuro  
del caballero. (vv. 1-12).

I termini legati all'elemento-acqua svolgono in primo luogo una funzione organizzativa dal punto di vista formale del *romance*: infatti il termine *laguna(s)* appare fin dal titolo e viene riproposto nei sottotitoli delle varie sezioni in cui è strutturata la *Burla*; in questo modo il riferimento coopera alla scansione ritmica del *romance* ma anche a ribadire ad intervalli cadenzati l'onnipresenza dell'elemento nello svolgimento della storia. Inoltre la progressione numerica associata al termine *-lagunas: primera laguna, segunda laguna, última laguna-* è come se confermasse graficamente e metaforicamente la connotazione simbolica della laguna come acqua chiusa, stagnante, legata alla valenza negativa dell'elemento.

Nei primi versi del *romance* non ritroviamo nessun riferimento all'acqua in quanto già nella sua ricorrenza nel titolo essa avvia la sua funzione coordinatrice che influirà nella connotazione degli altri elementi: il termine legato alla terra del verso 1 *-vereda-* introduce scenograficamente nel vivo del racconto, anche se acquista una valenza metaforica nel suggerire la trasposizione in chiave simbolica dell'immagine realista di cui è paesaggio, attraverso il presagio funesto veicolato dai versi 3-4. L'idea dell'uomo a cavallo che piange associa il protagonista alla morte ed al dolore, allora la *vereda* diventa simbolo del percorso vitale, il sentiero che ogni uomo intraprende lungo il corso della sua vita e che porta irrimediabilmente alla morte. Il riferimento del verso 6 (*caballo sin freno*)

ribadisce l'impossibilità da parte del protagonista -sineddoche dell'umanità- di dirigere il proprio destino e di come la spinta vitale dei desideri (vv. 7-8) sia spesso illusoria, mentre il termine dell'aria *-viento* (v. 10)- si propone come referente di una domanda senza risposta sul senso profondo della vita (v. 11). Con questo interrogativo si apre la prima sezione del *romance*.

#### PRIMERA LAGUNA

Bajo el agua  
siguen las palabras.  
Sobre el agua  
una luna redonda  
se baña,  
dando envidia a la otra  
¡tan alta! (vv. 13-19).

La funzione descrittiva dei riferimenti legati all'acqua dei versi 13 (*bajo el agua*) e 15 (*sobre el agua*) che rimanda al termine *laguna* del sottotitolo si arricchisce di connotazioni funeste connesse con l'immagine della luna che *se baña* (v. 17) nell'acqua<sup>62</sup>, invadendo con il suo riflesso la scena. Si ha quindi una identificazione fra la laguna e il satellite, per cui anche l'acqua diviene simbolo di morte.

A una ciudad lejana  
ha llegado Don Pedro.  
Una ciudad lejana  
entre un bosque de cedros.  
¿Es Belén? Por el aire  
yerbaluisa y romero.  
Brillan las azoteas  
y las nubes. Don Pedro  
pasa por arcos rotos.  
Dos mujeres y un viejo  
con velones de plata  
le salen al encuentro.  
Los chopos dicen: No.  
Y el ruiseñor: Veremos. (vv. 24-37).

Il luogo di approdo del protagonista è connotato attraverso gli elementi terra ed aria: sia il riferimento del verso 27 *-bosque de cedros-* che quello floreale del verso 29 *-yerbaluisa y romero-* connesso con il termine *aire* (v. 28), ci rimandano un'immagine di questa città lontana avvolta nei profumi della sua terra; città mediorientale la cui associazione con la Terra Santa ripropone l'analogia fra il destino del protagonista e quella del Cristo.

<sup>62</sup>Doris Margaret Glasser, «La 'Burla de don Pedro a caballo' de Lorca», in Manuel Hildefonso Gil (ed.), *Federico García Lorca* cit., pp. 199-210: «El mundo de la realidad externa queda transformado en un universo fantasmagórico en el que tanto el lector como el caballero quedan sumergidos "bajo el agua". Esto se logra con un lenguaje aparentemente sencillo y altamente evocador, mediante imágenes multi-sensoriales y metáforas complicadas. La fusión de fantasía y realidad es tan completa que la narración resulta imprecisa; se relata el crimen en una serie de escenas que se suceden como en un sueño, enmarcadas en un ambiente de luna, sombra y aguas profundas.». (p. 200).

Il riferimento de *las nubes* (v. 31) colora di strani presagi il luogo, sensazione reiterata nel 32 dove l' accenno alle rovine archeologiche (*arcos rotos*) insinua allo stesso tempo l'idea di imminente sventura<sup>63</sup>.

Il primo riferimento al fuoco del *romance* (*velones de plata*, v. 34), attraverso l'associazione al metallo connesso per analogia cromatica alla luna, allude alle candele votive, tributo ai defunti; in quest'atmosfera lugubre si confrontano terra ed aria -*los chopos* (v. 36), *el ruiseñor* (v. 37)- simboleggiando due differenti modi di affrontare la morte, accettandola realisticamente o eludendola.

## SEGUNDA LAGUNA

Bajo el agua  
siguen las palabras.  
Sobre el peinado del agua  
un círculo de pájaros y llamas.  
Y por los cañaverales,  
testigos que conocen lo que falta. (vv. 38-43).

I due riferimenti all'acqua dei versi 38 e 40 -*bajo el agua, sobre el peinado del agua*- rimandano ai versi 13 e 15 della *Primera Laguna*, solo che in questo caso è il sole che si specchia nell'acqua contornato da uccelli (*un círculo de pájaros y llamas*, v. 41): l'ambientazione diurna della scena non annulla la connotazione mortale che ha assunto la vicenda in quanto le suggestioni evocate dal verso 41 non si esauriscono nella metafora, ma si tingono di valenze negative proprio attraverso l'immagine degli uccelli fra le fiamme. Il senso di pericolo che pervade questi versi è ribadito dal riferimento alla terra del verso successivo, in cui *los cañaverales* sono sineddoche della natura che già conosce quanto accadrà nel futuro.

Por el camino llano  
dos mujeres y un viejo  
con velones de plata  
van al cementerio.  
Entre los azafranes  
han encontrado muerto  
el sombrero caballo  
de Don Pedro.  
Voz secreta de tarde  
balaba por el cielo.  
Unicornio de ausencia  
rompe en cristal su cuerno.  
La gran ciudad lejana  
está ardiendo  
y un hombre va llorando  
tierras adentro. (v. 46-61).

La reiterazione del riferimento al fuoco del verso 34 nel verso 48 (*velones de plata*) ribadisce il valore rituale della luce nella processione

<sup>63</sup> Rimandiamo al *romance Muerto de amor* in cui troviamo l'uso dello stesso sintagma nominale (*arco roto*, vv. 21-22).

funebre, mentre il termine legato alla terra *azafranes* (v. 50) connota la morte attraverso la simbologia cromatica del giallo, introducendo l'immagine senza vita del *caballo* (v. 52).

Il riferimento all'aria del verso 55 -*cielo*- prefigura la partecipazione della natura all'evento, così come l'*unicornio* (v. 56), termine legato alla terra ma metafora della luna, ricongiunge i due elementi nel momento funesto.

Nel verso 59 ritroviamo il riferimento al fuoco come sintagma verbale -*está ardiendo*- associato alla città lontana, quasi anch'essa fosse coinvolta dolorosamente dalla morte incalzante, così come l'immagine dell'uomo che piange nella profondità della terra -*tierras adentro*, v. 61- proietta su un piano universale la tragicità del momento, amplificato anche dall'uso del termine *tierras*, più che mai sineddoche dell'universo andaluso.

## ÚLTIMA LAGUNA

Bajo el agua  
están las palabras.  
Limo de voces perdidas.  
Sobre la flor enfriada,  
está Don Pedro olvidado  
¡ay! jugando con las ranas. (vv. 64-69).

Lo stesso riferimento dell'acqua dei versi 13 e 38 si ripresenta nel verso 64 -*bajo el agua*- ribadendo l'identità fra 'luogo poetico' e morte: l'acqua è lo scenario naturale in cui essa agisce, dove ritroviamo la *flor enfriada* del verso 67, metafora del corpo senza vita del protagonista. Infine *las ranas* dell'ultimo verso, proprio in virtù della loro natura anfibia, rimarcano la relazione fra gli elementi terra ed acqua e la morte:

«(La rana) representa la transición entre los elementos tierra y agua, e inversamente. Debe a su carácter anfibio esta relación con la fecundidad natural. Por esta causa, es también animal lunar.  
(...) la rana fue uno de los principales seres asociados a la idea de creación y resurrección, no sólo por ser anfibia, sino por sus períodos alternos de aparición y desaparición (que, de otro lado, caracterizan a todos los animales lunares)»<sup>64</sup>.

I versi 68-69 non solo propongono un'immagine di 'morte per acqua' ma evocano una visione della morte come momento di passaggio nel ciclico alternarsi di stadi della vita, come *juego* fra manifestazione e latenza, come trasmissione dell'essenza vitale alla vita stessa.

Siamo arrivati all'ultimo componimento della raccolta -*Thamar y Amnón*<sup>65</sup>- che chiude il *Romancero Gitano* con la rievocazione di un episodio biblico tradizionalmente collocato in terra andalusa e che Lorca inserisce nell'epopea del popolo gitano.

<sup>64</sup> Juan-Eduardo Ciriot, *op. cit.*, p. 393.

<sup>65</sup> Sulle origini popolari della storia di Thamar e Amnón e sulle possibili fonti che ispirarono la versione lorchiana, cfr. Manuel Alvar, *El Romancero. Tradicionalidad y pervivencia*, Barcelona, Planeta, 1970, pp. 167-249.

La distribuzione dei termini legati ai quattro elementi all'interno del *romance* è sapientemente equilibrata: la terra [*tierras (sin agua), (rumores de) tigre (y llamas), tierra, arena, rosas y dalias, musgo de los troncos, la cobra (tendida canta), yedra (del escalofrío), rosa (encerrada), (¿)ien) caballos, flor (martirizada), pámpanos, jaca, cuatro cascós*], l'acqua [(*tierras sin) agua, copos (a vientre), granizo (a sus espaldas), (llenas las ingles de) espuma, (linfa de) pozo, (color de vena y) Danubio, dos peces, arroyos, peces*], l'aria [*cielo, aire (rizado), pájaros (en su garganta), cinco palomas (heladas), (ojos llenos de) alas, avispas; vientecillos, enjambre, nubes (paradas)*] ed il fuoco [(*rumores de tigre y) llama, (cauterios de) luces (blancas), (desnudo) iluminado, luz (maciza), carne quemada, sol (en cubos)*].

Il protagonista di questo *romance* è il desiderio, sentimento che diviene propulsore di violenza e morte. Sotto questo aspetto è possibile riscontrare delle analogie con un altro componimento della raccolta, *Preciosa y el aire*, anch'esso strutturato attorno all'idea centrale del desiderio sessuale che da forza vitale si trasforma in violenza e negatività.

La luna gira en el cielo  
sobre las tierras sin agua  
mientras el verano siembra  
rumorea de tigre y llama.  
Por encima de los techos  
nervios de metal sonaban.  
Aire rizado venía  
con los balidos de lana.  
La tierra se ofrece llena  
de heridas cicatrizadas,  
o estremecida de agudos  
cauterios de luces blancas. (vv. 1-12).

I versi d'esordio del *romance* (vv. 1-4) propongono i termini legati ai quattro elementi in stretta connessione fra loro, svolgendo sia una funzione di inquadramento scenografico della vicenda narrata, sia suggerendo l'atmosfera di palpitante eccitazione. Il termine *cielo* del verso 1 è connesso alla luna, elemento che si presenta fin dal principio con tutto il suo bagaglio di funeste connotazioni, mentre il doppio riferimento terra-acqua del verso 2 - *tierras sin agua* - in funzione privativa, sottolinea il senso di aridità e pericolo che viene confermato dal verso 4 (*rumores de tigre y llama*) dove fuoco e terra si congiungono per creare un'intensa immagine di imminente sciagura.

In questa fase preparatoria del racconto continua la descrizione del 'luogo poetico': nel verso 7 il riferimento *aire rizado* crea l'immagine dei riccioli di lana che si diffondono nell'aria assieme alla musica (vv. 5-6), anche se l'aggettivo *rizado* sembra suggerire l'idea di tensione. Il termine *tierra* presente nel verso 9 si ricollega al verso 4 per ribadire l'aridità del luogo, inoltre grazie alla metafora antropomorfizzante del verso successivo ed all'associazione con l'elemento fuoco nel verso 12 -*luces blancas*- l'elemento-terra si colora di presagi di violenza e morte, di cui le ferite cicatrizzate sono metonimia.

Thamar estaba soñando  
pájaros en su garganta,  
al son de panderos fríos  
y cítaras enlunadas.  
Su desnudo en el alero,  
agudo norte de palma,  
pide copos a su vientre  
y granizo a sus espaldas.  
Thamar estaba cantando  
desnuda por la terraza.  
Alrededor de sus pies,  
cinco palomas heladas. (vv. 13-24).

Entra in scena la protagonista: il riferimento all'aria del verso 14 - *pájaros en su garganta* - si riferiscono al dolce suono della voce di Thamar che canta trasognata sotto la luce lunare (vv. 15-16) -emblema di presagi funesti- avvolta dalla sua nudità. Il senso di eccitazione erotica che la bellezza della fanciulla induce è connotato attraverso l'opposizione caldo/freddo fra alcuni termini legati all'acqua e all'aria e le parti anatomiche del corpo femminile: infatti i due riferimenti all'acqua *copos* e *granizo* (vv. 19-20) si confrontano con i termini *vientre* e *espaldas*, ribadendo anche sintatticamente, grazie al parallelismo, l'intensa carica sensuale della scena, così come le *cinco palomas heladas* del verso 24 si oppongono al termine *pies* (v. 23).

Amnón delgado y concreto,  
en la torre la miraba  
llenas las ingles de spuma  
y oscilaciones la barba.  
Su desnudo iluminado  
se tendía en la terraza,  
con un rumor entre dientes  
de flecha recién clavada.  
Amnón estaba mirando  
la luna redonda y baja,  
y vio en la luna los pechos  
durísimos de su hermana. (vv. 25-36).

Con l'ingresso di Amnón sulla scena egli diviene il catalizzatore di tutta la serie di connotazioni erotiche di cui l'ambiente è carico: l'immagine di Thamar, la cui nudità è quasi una rivelazione -grazie alla connessione fra il sostantivo *desnudo* ed il participio passato con funzione aggettivale *iluminado* del verso 29-, risveglia nel fratello una passione incontenibile, come suggerisce l'intensissima metafora erotica del verso 27 (*llenas las ingles de espuma*). L'innamoramento incestuoso è quasi un *hechizo* voluto dalla luna che impera sulla scena: infatti il satellite si prodiga affinché il malsano desiderio di Amnón aumenti fino a trasformarsi in furia cieca, diventando specchio in cui il giovane vede l'immagine riflessa del seno di Thamar.

Amnón a las tres y media  
se tendió sobre la cama.  
Toda su alcoba sufría

con sus ojos llenos de alas.  
La luz maciza, sepulta  
pueblos en la arena parda,  
o descubre transitorio  
coral de rosas y dalias.  
Linfá de pozo oprimida,  
brota silencio en las jarras.  
En el musgo de los troncos  
la cobra tendida canta.  
Amnón gime por la tela  
fresquísima de la cama.  
Yedra del escalofrío  
cubre su carne quemada. (vv. 37-52).

Il riferimento *alas* del verso 40 connota il desiderio irrealizzato di possesso derivato dal potere eccitante delle immagini impresse negli occhi del protagonista, mentre fuoco (*luz maciza*, v. 41) e terra (*arena parda*, v. 42; *coral de rosas y dalias*, v. 44) agiscono congiuntamente nel veicolare il carattere devastante della passione che inaridisce e brucia. Così nel verso 45 il riferimento all'acqua stagnante -*linfa de pozo*- ribadisce l'impossibilità di esprimere naturalmente la propria pulsione, nonostante questa sia sempre più devastante, come suggeriscono i due termini connessi alla terra dei versi 47-48 -*musgos de los troncos, la cobra*-; il serpente, già simbolo della tentazione biblica, indica ora la sterilità, già connotata da *la arena parda* del verso 42. La *yedra* del verso 51, associata alla sensazione del brivido ripropone l'opposizione freddo/caldo, attraverso la connessione fra elemento-terra e l'immagine del corpo rovente del ragazzo (*carne quemada*, v. 52).

Thamar entró silenciosa  
en la alcoba silenciada,  
color de vena y Danubio  
turbia de huellas lejanas. (vv. 53-56).

Déjame tranquila, hermano.  
Son tus besos en mi espalda,  
avispa y vienteçillos  
en doble enjambre de flautas.  
Thamar, en tus pechos altos  
hay dos peces que me llaman  
y en las yemas de tus dedos  
rumor de rosa encerrada. (vv. 61-68).

Thamar entra nella stanza del fratello in un silenzio carico di tensione, mentre la sua presenza viene enfatizzata attraverso una suggestione cromatica che congiunge in un'indicazione di gamma un elemento anatomico ed un termine 'acquatico': la fanciulla *color de vena y Danubio* (v. 55), è dunque caratterizzata dal rosso e dal blu<sup>66</sup>, simboli di amore e morte, tradizionali attributi dell'acqua.

<sup>66</sup> Il termine *vena* assume una doppia connotazione cromatica: *vena* è infatti il termine specifico riferito ai vasi in cui scorre il sangue privo di ossigeno e di riflusso, e viene rappresentata di colore blu per distinguerla dal rosso del sangue arterioso. Ma *vena* è anche metonimia del sangue ed perciò rimanda al colore rosso.

Inizia qui una parte dialogata in cui i due fratelli confrontano ciascuno il proprio ruolo: Thamar rappresenta l'aspetto passivo dell'amore, induce alla passione ma ne è oggetto, mentre Amnón è la parte attiva, il soggetto in cui insorge il desiderio.

I riferimenti all'aria del verso 63 -*avispa* e *vienteçillos*- collegati al *doble enjambre de flautas* del verso successivo costruiscono un'immagine che è simbolo delle contrastanti emozioni vissute dalla fanciulla, quel misto di attrazione pericolosa e repulsione che rende l'idea incestuosa così eccitante. Il riferimento all'acqua del verso 66 -*dos peces*- è invece metafora del seno di Thamar la cui malia ha acceso il fuoco del desiderio nella mente di Amnón; metafora sessuale è anche la *rosa encerrada* del verso 68.

Los cien caballos del rey  
en el patio relichaban.  
Sol en cubos resistía  
la delgadez de la parrá.  
Ya la coge del cabello,  
ya la camisa le rasga.  
Corales tibios dibujan  
arroyos en rubio mapa. (vv. 69-76).

Émbolos y muslos juegan  
bajo las nubes paradas.  
Alrededor de Thamar  
gritan vírgenes gitanas  
y otras recogen las gotas  
de su flor martirizada.  
Paños blancos, enrojecen  
en las alcobas cerradas.  
Rumores de tibia aurora  
pámpanos y peces cambian. (vv. 83-92).

*Los cien caballos* (v. 69) che nitriscono ed il riferimento al fuoco -*sol en cubos*- del verso 71 sono segnali legati al paesaggio ma anche segni premonitori della prossimità di eventi funesti. Infatti subito dopo si consuma l'incesto sotto l'effetto di una violenza ormai irrefrenabile (vv. 73-76): nel contesto realista della scena evocata, il riferimento all'acqua *arroyos* (v. 76) diviene metafora della deflorazione della giovane e dello spargimento del sangue vergine.

Vertiginosamente il ritmo dell'azione incalza e rende partecipe contesto naturale ed umano: la violenza incestuosa si consuma sconvolgendo gli elementi, come suggerisce il riferimento all'aria del verso 84, dove *las nubes* fermano attonite il loro moto, mentre grida disperate di giovani zingare si alzano e si diffondono per l'Andalusia. Al totale sgomento del momento si sovrappongono delle immagini connesse alla tradizione gitana: così le donne mostrano la prova tangibile del sangue che testimonia l'adempimento dell'atto sessuale, e il riferimento alla terra del verso 88 -*flor martirizada*- ribadisce ancora una volta la valenza erotica della metafora floreale, così come l'associazione dei termini terra e acqua del verso 92 -*pámpanos y peces*- ribadiscono lo scambio carnale non ancora concluso.

Violador enfurecido,  
Amnón huye con su jaca.  
Negros le dirigen flechas  
en los muros y atalayas.  
Y cuando los cuatro cascós  
eran cuatro resonancias,  
David con unas tijeras  
cortó las cuerdas del arpa. (vv. 93-100).

La fuga di Amnón sulla *jaca* (v. 94) è già presagio di morte, sia per la connotazione simbolica dell'animale, reiterata dalla metonimia del verso 97 -*cuatro cascós*-, sia alla suggestione mortale veicolata dalle *tijeras*.

Si chiude così, con un sipario calato all'improvviso, non solo il *romance* ma tutta la raccolta lorchiiana: la brusca interruzione del racconto dell'epopea gitana -suggerita dalle *tijeras*- ne lascia presagire la possibile continuità, quasi il mito fosse una lunga e poliedrica narrazione *in fieri*.

#### BIBLIOGRAFIA<sup>67</sup>

##### a) Materiale metodologico:

- Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dizionario dei Simboli*, Milano, BUR, 1995.  
Cirlot, Juan-Eduardo, *Diccionario de Símbolos*, Barcelona, ed. Labor, 1969.

##### b) Bibliografia critica:

- Allen, Rupert, «An analysis of narrative and symbol in Lorca's 'Romance sonámbulo'», in *Hispanic Review*, 36 (1968), pp. 338-352.  
Alvar, Manuel, *El romancero. Tradicionalidad y pervivencia*, Barcelona, Planeta, 1974.  
Alvar, Manuel, «Los cuatro elementos en la obra de García Lorca», in *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 433 (1986), pp. 69-88.  
Arango, Manuel Antonio, *Símbolo y simbología en Federico García Lorca*, Madrid, Fundamentos, 1998.  
Blanquat, Josette, «Mithra et la Rome andalouse de Federico García Lorca», in *Revue de Littérature Comparée*, 37 (1963), pp. 337-349.  
Blanquat, Josette, «La lune manichéenne dans la mythologie du 'Romancero gitano'», in *Revue de Littérature Comparée*, 38 (1964), pp. 376-399.

<sup>67</sup> La presente bibliografia è circoscritta agli studi pubblicati sul *Primer Romancero Gitano* che interessano più da vicino lo specifico argomento di questo lavoro; la lista bibliografica che segue dunque è solo una piccola parte del vasto volume di opere critiche dedicate alla raccolta poetica di Federico García Lorca.

- Cano Ballesta, Juan, «Una veta reveladora de Federico García Lorca», in Gil, Ildelfonso Manuel (ed.), *Federico García Lorca*, Madrid, Taurus (El escritor y la crítica), 1973, pp. 45-75.  
Cirre, José Francisco, «El caballo y el toro en la poesía de García Lorca», *Cuaderno Americano*, LXVI, n. 6 (1952), pp. 231-245; anche in Gil, Ildelfonso Manuel (ed.), *Federico García Lorca*, Madrid, Taurus (El escritor y la crítica), 1973, pp. 77-91.  
Correa, Gustavo, *La poesía mítica de F. García Lorca*, Madrid, Gredos, BRH, 1970.  
Cossío, José María, *Los toros en la poesía castellana (Estudio y antología)*, Madrid, CIAP, 1931.  
Debicki, Andrew P., «Metonimia, metáfora y mito en el 'Romancero gitano'», in *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 334 (1986), pp. 609-618.  
De Long, Beverly J., «Mythic unity in Lorca's Camborios poems», in *Hispania*, 52 (1969), pp. 840-845.  
De Paepe, Christian, «F. García Lorca: posiciones, oposiciones, proposiciones y contraposiciones (Apostillas a la documentación lorquiiana)», in *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 269 (1972), pp. 271-299.  
De Paepe, Christian, «"La esquina de la sorpresa": Lorca entre el 'Poema del cante jondo' y el 'Romancero gitano'», in *Revista de Occidente*, n. 65 (1986), pp. 9-31.  
Devoto, Daniel, «Notas sobre el elemento tradicional en la obra de Federico García Lorca», in Gil, Ildelfonso Manuel (ed.), *Federico García Lorca*, Madrid, Taurus (El escritor y la crítica), 1973, pp. 115-164.  
Díaz Roig, Mercedes (ed. de), *El Romancero viejo*, Madrid, Cátedra, 1994.  
Durán, Manuel, «Raíces medievales del 'Romancero gitano'», in *Homenaje a Juan López-Morillas*, Madrid, Castalia, 1982, pp. 183-190.  
Fearl Deibe, Carlos, *Eros y Lorca*, Barcelona, Edhasa, 1973.  
Frenk, Margit (ed. de), *Lírica española de tipo popular*, Edad Media y Renacimiento, Madrid, Cátedra, 1994.  
Gallo, Lidia, «García Lorca y el romancero español», in *Logos*, (Buenos Aires), 8 (1946), pp. 168-174.  
García Lorca, Francisco, «Verde», in *Homenaje a Casaldueiro* (eds. Rizel Pincus Sigeele & Gonzalo Sobejano), Madrid, Gredos, 1972, pp. 135-139.  
García Lorca, Francisco, *Federico y su mundo* (ed. Mario Hernández), Madrid, Alianza, 1981.  
García Lorca, Federico, *Canti Gitanos andalusi* (a cura di Oreste Macrì), Parma, Guanda, 1950.  
García Lorca, Federico, «Conferencia-Recital del 'Romancero Gitano'», in *Primer Romancero Gitano* (ed. crítica de Christian De Paepe), Madrid, Espasa-Calpe, 1991, pp. 306-315.  
García Lorca, Federico, «La imagen poética en Góngora», in *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1954, pp. 67-90.  
García Lorca, Federico, «Teoría y juego del duende», in *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1954, pp. 36-48.  
García Lorca, Federico, *Epistolario I* (ed. Chr. Maurer), Madrid, Alianza, 1983.  
García Lorca, Federico, *Primer Romancero Gitano* (ed. crítica de Christian De Paepe), Madrid, Espasa-Calpe, 1991.  
García Lorca, Federico, *Poema del Cante Jondo* (ed. crítica de Christian De Paepe), Madrid, Espasa-Calpe, 1986.  
García Lorca, Federico, *Poema de Cante Jondo, Romancero Gitano* (ed. crítica de Allen Josephs y Juan Caballero), Madrid, Cátedra, 1981.  
García-Posada, Miguel, «Un romance mítico: el 'Martirio de Santa Olalla' de García Lorca», in *Revista de Bachillerato*, (Madrid) 1978, supl. del n. 8, pp. 51-62.  
Gibson, Ian, Lorca-Dalí, *El amor que no pudo ser*, Barcelona, Plaza-Janés, 1999.  
Gil, Ildelfonso Manuel (ed.), *Federico García Lorca*, Madrid, Taurus (El escritor y la crítica), 1973.

- Glasser, Doris Margaret, «'La burla de don Pedro a caballo'», in Gil, Ildefonso Manuel (ed.), *Federico García Lorca*, Madrid, Taurus (El escritor y la crítica), 1973, pp. 199-210.
- Hall, J. B., «Lorca's 'Romancero gitano' and the traditional romances viejos with especial reference to 'San Rafael (Córdoba)'», in *Studies of the Spanish and Portuguese Ballad* (ed. N. D. Shelgold), London, Tamesis and University of Wales Press, 1972, pp. 141-164.
- Harris, Derek, «The theme of the Crucifixion in Lorca's 'Romancero gitano'», in *Bulletin of Hispanic Studies*, 58 (1981), pp. 329-338.
- Josephs, Allen, *White Wall of Spain: the Mysteries of Andalusian Culture*, Ames, Iowa State University Press, 1983.
- Menarini, Piero, *Introduzione a García Lorca*, Bari, Laterza, 1993.
- Panebianco, Candido, *Lorca e i gitani*, Roma, Bulzoni, 1984.
- Sánchez García, Encarnación, «Evocación de un mito clásico en el Romancero gitano: 'Preciosa y el aire'», in *Signoria di parole, Studi offerti a Mario Di Pinto*, (a cura di Giovanna Calabrò), Napoli, Liguori Ed., 1998, pp. 541-557.
- Sánchez García, Encarnación, «Góngora y el Primer Romancero Gitano: 'Preciosa y el aire'», in *Actas del Congreso Internacional «Federico García Lorca y su época»*, (Córdoba, 17-19 oct. 1996), (in corso di stampa).
- Santos Torroella, Rafael, *Salvador Dalí escribe a Federico García Lorca*, in «Poesía», Madrid, 27-28 (1987); ed. italiana: *Salvador Dalí. Lettere a Federico*, Milano, Archinto, 1989.
- Tijeras, Eduardo, «Hacia García Lorca por las imágenes del agua», in *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 433 (1986), pp. 89-102.
- Xirau, Ramón, «La relación metal-muerte en la poesía de García Lorca», in *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 7 (1953), pp. 364-371; anche in Gil Ildefonso Manuel (ed.), *Federico García Lorca*, Madrid, Taurus (El escritor y la crítica), 1973, pp. 343-352.
- Xirau, Ramón, «Federico García Lorca. Poesía y poética», in *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 334 (1986), pp. 425-429.