



Università degli Studi
Mediterranea
di Reggio Calabria



Dipartimento di
Architettura e Analisi
della Città Mediterranea

Le Città del Mediterraneo

Alfab

Rad

Strateg

ATTI DEL II FORUM INTERNAZIONALE
DI STUDI "LE CITTÀ DEL MEDITERRANEO"
REGGIO CALABRIA 6 - 7 - 8 GIUGNO 2001

a cura di
Massimo Giovannini
e
Daniele Colistra

 EDIZIONI

Il Dipartimento di Architettura e Analisi della Città Mediterranea viene fondato nel 1990 in seguito all'aggregazione di docenti e ricercatori di diverse aree disciplinari (composizione architettonica, estimo, restauro, storia, urbanistica, rappresentazione) attorno a temi unificanti dell'architettura e delle città mediterranee.

Temi di grande attualità in relazione ai profondi processi di trasformazione che interessano l'Europa orientale, il Medio Oriente e l'Africa settentrionale, rispetto ai quali il Dipartimento colloca l'insieme delle conoscenze scientifiche che ha come contesto di riferimento principalmente la città e il territorio della Calabria e della Sicilia.

Sull'area del Mediterraneo il Dipartimento svolge molteplici attività dirette:

- a costruire un Centro di documentazione (grafico, cartografico, iconografico, bibliografico, ecc.) sugli aspetti architettonici, urbani e territoriali del Meridione e del Mediterraneo (ricerca filologica);
- a ricercare i caratteri storici, culturali e materiali dei diversi modi in cui i Paesi dell'area mediterranea praticano ed intendono il progetto della città e a registrare gli elementi di un alfabeto disciplinare in grado di declinare i diversi modi in cui l'architettura si rapporta con il territorio e con l'ambiente (ricerca sperimentale);
- a costruire tesi volte a delineare lo spazio vasto di una cultura disciplinare transnazionale che attraversi la geografia dei Paesi che si affacciano sul Mediterraneo (ricerca teorica).

Il Dipartimento si occupa delle tre linee di ricerca, coniugando i saperi delle diverse competenze scientifiche che lo sostanziano, attraverso ricerche istituzionali (MUR e CNR), scambi e accordi di collaborazione scientifica con Paesi dell'area mediterranea e mediante occasioni di ricerca applicata per conto di soggetti esterni.

Il volume raccoglie le relazioni e i contributi dei partecipanti al Secondo Forum Internazionale di Studi "Le Città del Mediterraneo" (Reggio Calabria, 6-7-8 giugno 2001)

In copertina: *Tassonomia di mari mediterranei* (Daniela Sidari, 2002)

Comitato scientifico: *Pier Paolo Balbo, Clementina Barucci, Franca Fatta, Massimo Giovannini*

Comitato di redazione: *Marinella Arena, Daniela Barbaro, Daniele Colistra, Gabriella Falcomatà, Paola Raffi*

Elaborazione grafica della copertina e delle tavole della mostra "Ricerche sul Mediterraneo" di *Domenico Spataro*

Traduzioni di *Roberta Nava* (francese e inglese) e *Giorgia Polito* (spagnolo)

Progetto grafico di *Massimo Giovannini* e *Daniele Colistra*

Direttore della collana: *Massimo Giovannini*

Questa pubblicazione è stata realizzata con i fondi del Dipartimento di Architettura e Analisi della Città Mediterranea

LE CITTÀ DEL MEDITERRANEO

ALFABETI RADICI STRATEGIE

ATTI DEL II FORUM INTERNAZIONALE DI STUDI
"LE CITTÀ DEL MEDITERRANEO"
Reggio Calabria 6-7-8 giugno 2001

a cura di
Massimo Giovannini

e
Daniele Colistra



EDIZIONI KAPPA

INDICE

Massimo Giovannini 9 Le Città del Mediterraneo

ALFABETI

Francesca Fatta 15 Segni, metamorfosi, metafore per la costruzione degli spazi

MITO E IMMAGINE

- Adonis 23 Ecrire la ville
 Vincenzo Consolo 25 Il villaggio e la piazza nella letteratura meridionale
 Juan Calatrava 29 Arquitectura y poesia en Granada: Federico Garcia Lorca
 Luigi Lombardi Satriani 37 Spazi realistici e itinerari simbolici
 Nora Seni 41 Istanbul sans hystérie. La photographie de Ara Güler
 Enrico Costa 49 Il Cinema, strumento di ricerca in architettura e urbanistica
 Gaspare De Fiore 63 Italia! Italia! Una storia d'amore
 Ilario Principe 65 Mediterraneo: alfabeti dell'invisibile
 Sebastiano Nuciòra 66 Mandelbrot prima di Mandelbrot
 Mario Manganaro 68 Vallate ed elementi paesaggistici della costa ionica in provincia di Messina
 Pina Novello Massai 70 Pensando a Reggio, piccole questioni di ambiente
 Gabriella Curti 72 Architetture mediterranee: geometrie e forme degli spazi per abitazione
 Giovanni Maria Falcone 74 Gli alfabeti nella lettura del paesaggio mediterraneo

ARCHITETTURE E LUOGHI

- André Raymond 77 Les éléments de permanence dans les zones de marchés de la ville arabe traditionnelle
 Anna Sgroso 83 Due coste e due versanti: la Penisola sorrentina
 Angelo Ambrosi 93 Le città "mediterranee" della costa adriatica pugliese
 Carmine Gambardella 111 Procida: una geometria del fare
 Ciro Robotti 117 L'arte musiva, linguaggio dei popoli del Mediterraneo
 Gianfranco Neri 125 Il restauro del paesaggio
 Maria Teresa Bartoli 131 Il disegno delle mura di Firenze: un'eclettica icona leonina?
 Franca Restuccia 133 I suoni, gli odori, i colori del *song* a Catania
 Maria Anna Caminiti 135 Castiglione di Sicilia. Strutture e segni dell'abitare
 L. Andreozzi, L. Barnobi, A. Giuffrida 137 La lava: segno caratterizzante un territorio
 Pasquale Tunzi 138 Segni indicatori di influssi orientali nella città di Termoli
 Elena Fossi 140 Caratteri architettonici del borgo di Fiascherino in Liguria
 Sabina Martusciello 141 La terra del mito
 Paola Lista 143 Procida: problemi di rappresentazione delle trasformazioni
 Marinella Arena 145 Architetture moderne a Catania, Messina e Reggio Calabria nel ventennio fascista
 Gabriela Frullo 147 Una questione di stile. Restauri ambientati, ristrutturazioni, nuove edificazioni

R. Saierno, C. Spadola	148	Architettura e rappresentazione del paesaggio ibleo
Daniele Colistra	150	La casa dello Stretto: tipo e dimora interiore
Maria Linda Falcidieno	152	Il linguaggio architettonico: espressioni del costruito e modelli importati
Enrico Genovesi	153	Paesaggi del Mediterraneo orientale: l'esempio del Pelion
Valeria Macrì	154	Esercizi di stile: l'Oriente mediterraneo nei "caratteri" di Ledoux
G. Crisci, V. Gangemi, B. Marenga	157	Abaco di soluzioni tipologiche costruttive per habitat mediterranei
Anna Marotta	158	Colore e decorazione: matrici mediterranee
Silvano Piras	160	Archi, volte e cupole: una tecnologia-mediterranea
Corrado Trombetta	162	Analisi di alcune soluzioni bioclimatiche nell'ambiente del Mediterraneo
Franca Giannini	165	La città dei sassi a Matera: spazi aperti, spazi di vicinato
Antonio Bertini	166	Le città scavate del Mediterraneo
Marcello Scalzo	168	L'iconostasi nelle chiese rupestri di area mediterranea
Daniel Pinson	171	L'architecture domestique comme patrimoine et l'évolution des modes de vie: contradictions et problèmes
Paola Raffa	174	Il deserto, i nomadi, l'acqua, la palma. Alle origini delle città-oasi
Anna Petino	177	Progetti per un centro di cultura mediterranea a Granada
Daniela Barbaro	179	Mediterraneo in gioco
Gabriella Falcomati	181	L'architettura e il paesaggio eoliani nei racconti dei narratori
Marcello Maltese	182	Un paesaggio rurale. Rappresentazione di un'architettura tradizionale
Domenico Spataro	184	La casa eoliana

RADICI

Clementina Barucci	187	Prospettive della ricerca storica tra Oriente e Occidente
--------------------	-----	---

PERMANENZE E INFLUENZE

Nicola Aricò	195	Appunti per una genealogia della città mediterranea
Piero Pierotti	213	Le vie mediterranee della "romanitas"
Alireza Naser Eslami	219	Poetica della contaminazione nelle città del Mediterraneo: da Filarete a Le Corbusier

CONVERGENZE CULTURALI IN ETÀ MODERNA

Gabriella Ferri Piccaluga	235	Il rinnovamento urbanistico alla metà del XV secolo: Istanbul e la capitale del Ducato di Milano
Giuseppe Pagnano	243	Difesa e forma urbana in Sicilia orientale
Alicia Cámara	249	Los ingenieros de la ilustración y la política de repoblación en Andalucía
Henri Raymond	259	Villes ou agrovilles ? A propos d'une typologie possible de villes méditerranéennes
Mimmarosa Barresi	263	Da motivi egiziani
Tatiana Kirova	265	Alghero e Carloforte: due città sulla costa occidentale della Sardegna
F. Di Paola, F. Valenzise	266	Modelli interpretativi del razionalismo illuminista in Calabria nella ricostruzione del 1783
Serena Maffioletti	268	Le ville <i>mediterrane</i> di Ludwig Persius
Alessandra Maniaci	270	Architettura mediterranea come via

TRA OTTOCENTO E NOVECENTO

Renato Nicolini	273	Novecento e Mediterraneo
Federico Cresti	281	I villaggi della colonizzazione agraria della Libia e il dibattito sull' <i>architettura mediterranea</i>
Michele Rak	295	Senza storia: Nuovi strumenti e progetti della ricerca storica nella cultura mediale
Gaetano Rubbino	299	Il confronto con la tradizione islamica nelle architetture di Ernesto Basile (1887-1911)
Francesco Rapisarda	301	La ricostruzione negli anni Trenta in Sicilia e la nuova Mascali
Maria Dolores Morelli	303	Invenire alla <i>mediterranea</i> . Opere di Marcello Canino
Claudio Roseti	304	Architettura mediterranea: ibridi, invarianti e <i>altre</i> poetiche

STRATEGIE

- Pier Paolo Balbo* 309 Strategie della ricerca e strategie del territorio

INTERPRETAZIONI E PROSPETTIVE

- Khaled Fouad Allam* 317 Le città del Mediterraneo fra globalizzazione e ripiegamento comunitario
Leonardo Urbani 319 Globalizzazione e centralità
Marcello Fabbri 337 Strategie per il futuro

MODELLI EPISTEMOLOGICI

- Giovanni Giannattasio* 349 Il sogno del progetto
Michele Sernini 353 Lo sfondo invadente
Antonio Tazzone 377 Città e identità mediterranea
Maurizio Spina 378 Identità mediterranea?
Natalina Carrà 380 Città mediterranea tra identità e innovazione
Margherita Delfino 382 Le città del mare tra miti, immagini, realtà
Concetta Fallanca De Blasio 383 Architetture e linguaggi delle città mediterranee tra sintesi di forme e scambi d'oltremare

POLITICHE DI SVILUPPO E VALORIZZAZIONE

- Sergio Caldaretti* 387 Il Mezzogiorno tra Europa e Mediterraneo. Ipotesi per una politica di sviluppo locale
Celeste Nicoletti 391 Politiche comunitarie e patrimonio culturale
Maria Adele Teti 395 Il futuro della ricerca archeologica e della tutela in ambito urbano e territoriale
Laurentia Monelli 403 La promozione dei valori identitari nello "spazio mediterraneo"
Antonella Sarlo 404 Città mediterranee: arcipelago di identità
Marina Arena 405 Ecomusei per il paesaggio mediterraneo
Concetta Alessandra Sottile 407 Il bacino euromediterraneo: rete di isole - rete di rapporti

CITTÀ E LUOGHI

- Sameh Abdalla El Alaily* 411 Villes du monde Afro-Arabe. Le cas des villes égyptiennes
Najet Boubakker 417 L'évolution urbaine de la ville de Tunis
Fakher Kharrat 425 Il linguaggio architettonico a Tunisi: origini, evoluzione e prospettive
Hedi Ben Lamar 429 La médina de Kairouan. Un site historique. Un patrimoine mondial à sauvegarder
Fausto Pagnaloni 435 Waterfront delle città-porto dell'Adriatico. Processi di formazione
Fabio Naselli 439 Il centro storico del Cairo: esperienze di riqualificazione e sviluppo locale
Gamal Moussa, Mohamed Bahey 440 Evaluation of the tourist development in the northern coast of Egypt
Caterina Gironda 441 Tunisi. Tempi e forme dell'urbanizzazione
Mohamed El Hargy 443 Le cas de la petite ville de Kébili dans le Sahara tunisien
Salvatore Fiorentino 444 Marsiglia euromediterranea
L. Capobianco, F. Capobianco 446 Barcellona città mediterranea
Manlio Marchetta 447 Fronti urbani sul mare: questioni disciplinari e casi di studio
Elena Ippoliti 450 Le città del Tronto
A. Colavitti, A. De Montis, G. Deiano 452 La Sardegna: città storiche, relazioni tra forme urbane, nuovi rapporti culturali
Fabio Rino 453 Ischia: riqualificazione ambientale in area mediterranea
Ornella Zerienga 455 La linea di costa dall'area flegrea al fiume Garigliano
F. Selicato, C. Torre, M. Zito 458 Non luoghi e spazi per la multiculturalità nelle città d'Adriatico
Rosario Russo 460 Processi di trasformazione territoriale nell'ambiente costiero
D. Corso, G. Critelli, D. Marino 461 Il sistema urbano calabrese
Elvira Petronelli 464 L'area dello Stretto: "città porta" per lo sviluppo dello spazio europeo
Serena Maffioletti 466 La lezione di Siracusa
Anirva Guardo 468 Appunti su un progetto pilota per il Lungomare di Catania

STRATEGIE

- Pier Paolo Balbo* 309 Strategie della ricerca e strategie del territorio

INTERPRETAZIONI E PROSPETTIVE

- Khaled Fouad Allam* 317 Le città del Mediterraneo fra globalizzazione e ripiegamento comunitario
Leonardo Urbani 319 Globalizzazione e centralità
Marcello Fabbri 337 Strategie per il futuro

MODELLI EPISTEMOLOGICI

- Giovanni Giannattasio* 349 Il sogno del progetto
Michele Sernini 353 Lo sfondo invadente
Antonio Taccone 377 Città e identità mediterranea
Maurizio Spina 378 Identità mediterranea?
Natalina Carrà 380 Città mediterranea tra identità e innovazione
Margherita Delfino 382 Le città del mare tra miti, immagini, realtà
Concetta Fallanca De Blasio 383 Architetture e linguaggi delle città mediterranee tra sintesi di forme e scambi d'oltremare

POLITICHE DI SVILUPPO E VALORIZZAZIONE

- Sergio Caldaretti* 387 Il Mezzogiorno tra Europa e Mediterraneo. Ipotesi per una politica di sviluppo locale
Celeste Nicoletti 391 Politiche comunitarie e patrimonio culturale
Maria Adele Teti 395 Il futuro della ricerca archeologica e della tutela in ambito urbano e territoriale
Laurentia Mannelli 403 La promozione dei valori identitari nello "spazio mediterraneo"
Antonella Sario 404 Città mediterranee: arcipelago di identità
Marina Arena 405 Ecomusei per il paesaggio mediterraneo
Concetta Alessandra Sottille 407 Il bacino euromediterraneo: rete di isole - rete di rapporti

CITTÀ E LUOGHI

- Sameh Abdalla El Alaithy* 411 Villes du monde Afro-Arabe. Le cas des villes égyptiennes
Najet Boubakker 417 L'évolution urbaine de la ville de Tunis
Fakher Kharrat 425 Il linguaggio architettonico a Tunisi: origini, evoluzione e prospettive
Hedi Ben Lamar 429 La médina de Kairouan. Un site historique. Un patrimoine mondial à sauvegarder
Fausto Pugnali 435 Waterfront delle città-porto dell'Adriatico. Processi di formazione
Fabio Naselli 439 Il centro storico del Cairo: esperienze di riqualificazione e sviluppo locale
Gamal Moussa, Mohamed Babey 440 Evaluation of the tourist development in the northern coast of Egypt
Caterina Gironda 441 Tunisi. Tempi e forme dell'urbanizzazione
Mohamed El Harzy 443 Le cas de la petite ville de Kébili dans le Sahara tunisien
Salvatore Fiorentino 444 Marsiglia euromediterranea
L. Capobianco, F. Capobianco 446 Barcellona città mediterranea
Mario Marchetta 447 Fronti urbani sul mare: questioni disciplinari e casi di studio
Elena Ippoliti 450 Le città del Tronto
A. Colavitti, A. De Montis, G. Deplano 452 La Sardegna: città storiche, relazioni tra forme urbane, nuovi rapporti culturali
Fulvio Rino 453 Ischia: riqualificazione ambientale in area mediterranea
Ornella Zerenga 455 La linea di costa dall'area flegrea al fiume Garigliano
F. Selicato, C. Torre, M. Zito 458 Non luoghi e spazi per la multiculturalità nelle città d'Adriatico
Rosario Russo 460 Processi di trasformazione territoriale nell'ambiente costiero
D. Corso, G. Critelli, D. Marino 461 Il sistema urbano calabrese
Elvira Petroncelli 464 L'area dello Stretto: "città porta" per lo sviluppo dello spazio europeo
Serena Maffioletti 466 La lezione di Siracusa
Anaëra Guardo 468 Appunti su un progetto pilota per il Lungomare di Catania

MOSTRA "RICERCARE SUL MEDITERRANEO"

- Gaetano Gines* 471 Il Mediterraneo, un mare di scritture
Concetta Fallanca De Blasio 477 Visioni di città: influenze, strategie e progetti

Regesto delle tavole

INDICI

- 483 Indice dei luoghi
489 Indice dei nomi
493 Autori

Arquitectura y poesía en Granada: Federico García Lorca

Juan Calatrava

Aunque pueda parecer difícil añadir algo nuevo a la inmensa cantidad de estudios existentes en torno al poeta granadino, lo cierto es que - al menos en mi conocimiento - aún no se ha profundizado lo suficiente - ni tampoco lo harán las pocas páginas que permiten las características del presente texto - en la cuestión de la presencia de la arquitectura en su obra literaria: una presencia que, lejos de ser anecdótica, se convierte en determinados momentos en aspecto esencial del poema o la obra de teatro, bien lejos de la ignorancia o desinterés por las cuestiones arquitectónicas y urbanísticas que a veces se ha achacado a Federico García Lorca.

Ya su primer libro, *Impresiones y paisajes*, de 1918, planteaba la idea del viaje por España como necesidad de una nueva experiencia no sólo artística sino intelectual, desde la urgencia de un nuevo tipo de mirada al paisaje construido y a los hombres que lo habitan, de un nuevo posicionamiento respecto a los conceptos mismos de cultura y tradición. *Impresiones y paisajes* representaba, así, una alternativa al concepto tradicional del viaje histórico-artístico y monumental. Heredero en este aspecto de las preocupaciones de la generación del '98, Lorca preconiza un nuevo tipo de viaje por España que supone un nuevo modo "poético" de mirar el entorno del hombre "siempre escanciando nuestra alma sobre las cosas".

La arquitectura anónima, cristalizada por la tradición secular, deviene ahora metáfora de un pueblo cuya alma esencial se quiere aprehender, de una tradición "verdadera", tan lejana del pastiche y del falso folclorismo como del cosmopolitismo artificial y el frívolo afán de modernidad no meditada. La novedosa atención prestada a la arquitectura popular se combina con una aproximación no sólo intelectual sino sensorial al paisaje urbano de las ciudades españolas. Un mundo de colores, sabores¹, olores y, sobre todo, sonidos compone un conjunto de mecanismos sensoriales y emocionales que no sustituyen a la reflexión sino que la enriquecen y le dan un nuevo poder evocador por encima de la fría descripción: "Es necesario ver por las plazas solitarias a las almas antiguas que pasaron por ellas [...] Verlo todo, sentirlo todo".

Quizás ningún ejemplo mejor de estas ciudades hechas de sonidos que las páginas dedicadas en *Impresiones y paisajes* al popular barrio del Albaicín de Granada, que incluyen todo un capítulo, "Sonidos", dedicado a la descripción de cómo "suenan" el Albaicín cuando se le contempla (no sólo con la vista) desde la Alhambra: "Lo que fascina es el sonido. Podría decirse que suenan todas las cosas... Que suena la luz, que suena el color, que suenan las formas".

Esta necesidad de absorber las ciudades a través de todos los sentidos, sin privilegiar el de la vista, se convertirá en un motivo recurrente del Lorca de los años posteriores. En 1928, en un texto significativamente dedicado a la música popular, se confiesa "un poco cansado de catedrales, de piedras muertas, de paisajes con alma, etc." y afirma: "Por las calles más puras del pueblo me encontrarás"². Y en 1933, al defender la idea de Granada como ciudad hecha para la música, se pregunta: "¿Por qué se ha de emplear siempre la vista y no el olfato o el gusto para estudiar una ciudad?"³

La reflexión en torno a los conceptos de *la tradición* y *lo popular* es, por otro lado, el fondo de la crítica lorquiana contra un doble-enemigo que será siempre considerado como las dos caras de una misma moneda: el folclorismo tópico y el afán acrítico de modernización a toda costa arrasando las tradiciones seculares.

La batalla de Lorca por la recuperación crítica del verdadero arte popular estuvo marcada como es bien conocido, por hitos de gran trascendencia

Sebbene risulti difficile aggiungere qualcosa di nuovo all'enorme quantità di studi esistenti sul poeta granadino, secondo la mia conoscenza, che ancora non si è approfondita sufficientemente - né tanto meno lo faranno le poche pagine del presente testo - è certa la presenza dell'architettura nella sua opera letteraria: una presenza che, lungi dall'essere aneddotica, si trasforma in determinati momenti nell'aspetto essenziale del poema o dell'opera teatrale, ben lontana dall'ignoranza o il disinteresse delle questioni architettoniche ed urbanistiche che a volte si sono attribuite a Federico García Lorca.

Già il suo primo libro, Impresiones y paisajes, del 1918, proponeva l'idea del viaggio in Spagna come necessità di una nuova esperienza non solamente artistica ma anche intellettuale, da cui l'urgenza di un nuovo tipo di sguardo al paesaggio costruito ed agli uomini che lo abitano, di un nuovo atteggiamento rispetto ai concetti stessi di cultura e tradizione. Impresiones y paisajes rappresentava, così, un'alternativa al concetto tradizionale del viaggio storico-artistico e monumentale. Erede in questo aspetto delle preoccupazioni della generazione del '98, Lorca preconizza un nuovo tipo di viaggio in Spagna che presuppone un nuovo modo "poetico" di osservare la cornice dell'uomo "mescolando sempre la nostra anima alle cose".

L'architettura anonima, cristallizzata da una tradizione secolare, diviene ora metafora di un popolo di cui si vuole conoscere l'anima essenziale, di una tradizione "vera", ben lontana dalla confusione e dal falso folclorismo come dal cosmopolitismo artificiale e dal frivolo desiderio di modernità non meditata. La nuova attenzione prestata all'architettura popolare si combina ad un avvicinamento non soltanto intellettuale ma anche sensoriale al paesaggio urbano delle città spagnole. Un mondo di colori, sapori¹, odori e, soprattutto, suoni, crea un insieme di meccanismi sensoriali ed emozionali che non sostituiscono la riflessione ma la arricchiscono e le danno un nuovo potere evocatore a dispetto della fredda descrizione: "Occorre vedere attraverso le piazze solitarie le antiche anime che da queste sono passate [...] Vedere tutto, sentire tutto".

Non c'è forse esempio migliore di queste città fatte di suoni se non quello espresso nelle pagine Impresiones y paisajes dedicate al quartiere gitano di Albaicín di Granada, che occupano tutto un capitolo, "Suoni", dedicato alla descrizione di come "suona" l'Albaicín quando si contempla (non solo con la vista) dall'Alhambra: "Ciò che affascina è il suono. Si potrebbe dire che suonano tutte le cose... Che suona la luce, che suona il colore, che suonano le forme".

Questo bisogno di assorbire le città attraverso tutti i sensi, senza privilegiare quello della vista, si trasformerà in un motivo ricorrente del Lorca degli anni successivi. Nel 1928, in un testo significativamente dedicato alla musica popolare, si confessa "un po' stanco di cattedrali, di pietre morte, di paesaggi con anima, ecc." ed afferma: "Mi incontrerai lungo le strade più pure del paese". E nel 1933, sostenendo l'idea di Granada come città fatta per la musica, si domanda: "Perché si deve sempre usare la vista e non l'olfatto o il gusto per studiare una città?"²

La riflessione riguardo i concetti della tradizione e del popolare è, d'altro canto, il tema di fondo della critica lorquiana contro un doppio nemico che sarà sempre considerato come le due facce della stessa medaglia: il folclorismo tipico e la bramosia acrítica di modernizzazione a tutti i costi che abbatte le tradizioni secolari.

La battaglia di Lorca per il recupero critico della vera arte popolare fu segnata, com'è noto, da pietre miliari di grande trascendenza come il Concorso del canto jondo, acclamato e realizzato con la collaborazione del musicista Manuel de Falla. Ma ora a noi interessa soprattutto l'importanza che il poeta

como el *Concurso de cante jondo*, convocado y realizado con la colaboración del músico Manuel de Falla. Pero nos interesa ahora, sobre todo, destacar la pertinencia con que el poeta se refirió, justo a propósito del cante jondo, a la relación arquitectura-música, en una conferencia pronunciada en 1922. Ya desde el comienzo de su intervención está presente la arquitectura al definir a la conferencia misma como “una maqueta de frío yeso”. Más adelante, sin embargo, la arquitectura pasa de este papel metafórico a convertirse en eje de este intento de recuperación de la verdadera alma del pueblo. Narra Lorca como, en un día de verano, paseando por Granada con Manuel de Falla, oyen una canción “antigua, pura”. Y es el encuadre arquitectónico de esta canción lo que plantea la relación entre arte popular y modernidad, pasando por encima de historicismos y folklorismos: “Nos asomamos a la ventana y a través de las celosías verdes vimos una habitación blanca, aséptica, sin un cuadro, como una máquina para vivir del arquitecto Le Corbusier, y en ella dos hombres, uno con la guitarra y el otro con su voz”²⁵. Tal fue el origen de la idea del citado concurso de cante jondo, y en él aparecen asociados, sin contradicción, la modernidad arquitectónica radical de Le Corbusier²⁶ y la desnudez, tradicional pero igualmente moderna, de la arquitectura popular.

Esa misma arquitectura popular blanca, limpia, en la que Lorca y Falla habían hallado la voz pura del pueblo - y en la que el propio Federico encontraría su paraíso privado, la Huerta de San Vicente, en las afueras de Granada - ocupa, pues, un lugar de primera importancia en la obra de Lorca, pero no es sólo el lugar místico de una supuesta felicidad incontaminada, sino el marco de conflictos, represiones y dramas personales y colectivos. En la casa de pueblo que sirve de escenario a algunos de los más famosos dramas de Lorca, y especialmente *La casa de Bernarda Alba*, se encuentran el horror y la represión tiránica. Su interior es el espacio donde estallan conflictos ancestrales: un espacio opresivamente cerrado, con una continua insistencia de Lorca en la contraposición entre el dentro y el fuera de la casa. En la calle está la vida, en el interior asfixiante de la casa la putrefacción y la muerte lenta, y los personajes lorquianos - sobre todo las mujeres - aspiran siempre a “salir” frente a las imposiciones tradicionales que las mantienen encerradas.

Pero, al lado del interior represivo de la casa de Bernarda Alba, existe otro modo de “habitar dentro”: el de la tradición granadina de “lo chico”, lo recóndito y lo silencioso²⁷, que Lorca ejemplifica, en un texto de 1926, en la figura del poeta barroco Pedro Soto de Rojas²⁸. Soto había publicado, en efecto, en 1652, su *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos*²⁹, una extraordinaria descripción poética de los jardines de su *carmen* del Albaicín, verdadero paraíso privado. Para Federico, Soto de Rojas “como buen granadino fue un escondido, un elegante de soledades, y se puso al margen del ruido de la ciudad”. Y en su jardín cerrado, hecho “con instinto de interior doméstico”, ve el símbolo de una ciudad del diminutivo, de lo pequeño, de lo doméstico, una ciudad que “trae el mundo a su cuarto”: Granada es la casa, el jardín pequeño, el mirador y la estatua “chica”, frente a Málaga o Sevilla, que son el mar y el río, la apertura³⁰. Y Lorca llama, finalmente, a recordar a Soto de Rojas pero “sin añorar el siglo en que vivió, dueños de nuestra época”. El *carmen*, la tipología arquitectónico-jardinística por excelencia de la tradición granadina, ofrece así una lección de unidad entre arquitectura culta y popular.

Las consideraciones - no muy numerosas, ciertamente, pero de gran interés - de Federico en torno a la arquitectura y las reformas urbanísticas contemporáneas son plenamente coherentes con esa revalorización de una arquitectura popular “verdadera”. Ya en el libro antes citado, *Impresiones y paisajes*, había planteado una dura crítica contra el modelo de reforma urbana que, en un afán irreflexivo de modernización mal entendida, ignoraba las lecciones de la historia y negaba cuanto de integrable en un proyecto moderno pudiera haber en la propia tradición arquitectónica de una ciudad: esa “... monomanía caciquil de derribar las cosas viejas para levantar en su lugar monumentos dirigidos por Benlliure o Lampérez” y que ha deformado lugares como la plaza de Baeza, la del Obradoiro en Santiago de Compostela, Salamanca o ha mutilado el barrio del Albaicín en Granada.

diede proprio a proposito del cante jondo nella relazione fra architettura e musica, durante una conferenza nel 1922. Già dall'inizio del suo intervento è presente l'architettura definita nella conferenza stessa come “un plastico di freddo gesso”. Più avanti, tuttavia, l'architettura supera questa rappresentazione metaforica divenendo colonna portante di un intervento di recupero della vera anima del popolo. Lorca narra come, un giorno d'estate, passeggiando per Granada con Manuel de Falla, sentano una canzone “antica, pura”. Ed è la cornice architettonica di questa canzone che stabilisce la relazione tra arte popolare e modernità, a dispetto dello storicismo e del folklorismo: “Ci affacciamo alla finestra e, attraverso le verdi persiane, vediamo una camera bianca, asettica, senza un quadro, come un congegno vivente dell'architetto Le Corbusier, e dentro, due uomini, uno con la chitarra e l'altro con la sua voce”. Questa fu l'origine dell'idea del menzionato concorso di cante jondo nel quale risultano associate, senza contraddizione, la modernità architettonica radicale di Le Corbusier²⁶ e la nudità, tradizionale, ma al tempo stesso moderna, dell'architettura popolare.

Quella stessa architettura popolare, bianca, pulita, in cui Lorca e Falla avevano ritrovato la voce pura del popolo - e nel quale lo stesso Federico avrebbe incontrato il suo paradiso privato, la Huerta di San Vincenzo, nei dintorni di Granada - occupa, quindi, un luogo di primaria importanza nell'opera di Lorca, ma non è solo un luogo mitico di una supposta felicità incontaminata, ma anche una cornice di conflitti, repressioni, drammi personali e collettivi. Nella casa della gente, che funge da scenario ad alcuni dei più famosi drammi di Lorca, e specialmente *La casa de Bernarda Alba*, si incontrano l'errore e la repressione tirannica. Il suo interno è il luogo dove ssepiano conflitti ancestrali: un luogo oppressivamente chiuso, con una continua insistenza di Lorca sulla contrapposizione tra l'interno e l'esterno della casa. Nella strada c'è la vita, nell'interno asfissiante della casa la putrefazione e la morte lenta e i personaggi lorquiani - soprattutto le donne - aspirano sempre ad “uscire” di fronte alle imposizioni tradizionali che le mantengono rinchiusi.

Ma, accanto all'interno oppressivo della casa di Bernarda Alba, esiste un altro modo di “vivere dentro”: quello della tradizione granadina del “piccolo”, quello del recóndito e del silenzioso²⁷, che Lorca esemplifica, in un testo del 1926, nella figura del poeta barocco Pedro Soto de Rojas²⁸. Soto aveva pubblicato, infatti, nel 1652, il suo *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos*²⁹, una straordinaria descrizione poetica dei giardini del suo *carmen* di Albaicín, vero paradiso privato. Per Federico, Soto de Rojas “da buon granadino fu un appartato, un bello della solitudine e si pose al di fuori del rumore della città”. E nel suo giardino chiuso, fatto “con l'istinto dell'interno domestico”, vede il simbolo di una città del diminutivo, del piccolo, del domestico, una città che “porta il mondo nella sua abitazione”: Granada è la casa, il piccolo giardino, il balvedere e la statua “bambina”, di fronte a Málaga o Siviglia, che sono il mare e il fiume, l'apertura³⁰. E Lorca giunge, finalmente, a ricordare Soto de Rojas ma “senza rimpiangere il secolo in cui visse, capostipite della nostra epoca”. Il *carmen*, la tipologia architettonico-jardinística per eccellenza della tradizione granadina, offre, così, una lezione di unità tra l'architettura colta ed quella popolare.

Le considerazioni - non molte, certo, ma di grande interesse - di Federico sull'architettura e le riforme urbanistiche contemporanee sono pienamente coerenti con questa rivalorizzazione di un'architettura popolare “vera”. Già il libro prima citato, *Impresiones y paisajes*, aveva sollevato una dura critica contro il modello di riforma urbana che, nella bramosia irreflessiva di modernizzazione mal intesa, ignorava le lezioni della storia e negava quanto di integro in un progetto moderno ci potesse essere nella tradizione architettonica di una città: questa “mania arbitraria di demolire le cose vecchie per innalzarvi monumenti diretti da Benlliure o Lampérez”, monomania che ha deformato luoghi come la piazza di Baeza, quella dell'Obradoiro a Santiago de Compostela, Salamanca o ha mutilato il quartiere di Albaicín a Granada.

Ma la riflessione di Lorca sulla questione dell'architettura nella città si concretizza, alcuni anni più tardi, nel contesto e con il riferimento al mito di Granada. Infatti, le trasformazioni urbanistiche che la città ha subito nella seconda metà del XIX secolo (tra le quali spiccava la copertura del tratto urbano del fiume Darro) avevano suscitato, già nel 1896, la critica feroce dello scri-

Pero la reflexión de Lorca en torno a la cuestión de la arquitectura en la ciudad cristaliza, años más tarde, en el contexto y con el referente del mito de Granada. En efecto, las transformaciones urbanísticas que la ciudad había sufrido en la segunda mitad del siglo XIX (entre las que destacaba la cubrición del tramo urbano del río Darro) habían suscitado ya, en 1896, la crítica demoledora del escritor Angel Ganivet, quien, en su obra *Granada la bella*¹², había diseñado una imagen ideal de la Granada premoderna y rechazado, desde posiciones ostensiblemente arcaizantes, toda intervención de reforma urbana. Si, por una parte, Ganivet se encuadraba dentro de la amplísima lista de intelectuales y urbanistas europeos descontentos por el advenimiento de la ciudad capitalista y nostálgicos de la supuesta felicidad y armonía preindustrial, por otro su crítica alcanzaba tintes reaccionarios difíciles de superar, con ejemplos tan pintorescos como el rechazo a las redes de agua potable en aras del mantenimiento del viejo y romántico oficio del aguador. Ganivet será uno de los principales responsables (aunque no el primero, ni el único) de la existencia - que todavía hoy se vive en nuestra ciudad como un pesado lastre ideológico - de un cierto mito de una Granada aurca y armónica, eterna, autosuficiente y autosatisfecha, cerrada sobre sí misma, y para la cual todo cambio supone una amenaza.

La persistencia de este mito vino a unirse a la importancia de algunas intervenciones urbanísticas posteriores, de las dos primeras décadas del siglo XX¹³, sobre todo la apertura de la Gran Vía, una dura operación de haussmannismo tardío que arrasó una buena parte del viejo casco histórico. Estas y otras muchas graves pérdidas del patrimonio arquitectónico y urbanístico suscitarían, más allá de la nostalgia retrógrada de Ganivet, la mucho más atinada intervención de personajes como el arquitecto y restaurador Leopoldo Torres Balbás, que protagonizaba por esos mismos años una lúcida reflexión sobre el concepto de *tradición* en arquitectura que presentará evidentes puntos de contacto con la aspiración lorquiana a reintegrar el discurso popular en una nueva idea de modernidad. De hecho, ya en su propia actuación como conservador de la Alhambra Torres Balbás se había ganado las iras del granadinismo oficial al desmontar algunas arbitrarias restauraciones decimonónicas del monumento musulmán. Torres Balbás publicaría, además, en 1923 un importante texto, *Granada: la ciudad que desaparece*¹⁴, que constituía una llamada pionera - y por desgracia desoída en las décadas posteriores - a un modelo de ciudad que combinara los necesarios procesos modernizadores con la conservación y protección de su rico patrimonio arquitectónico y urbano. Un modelo, además, en el que era fundamental el repensar desde nuevos parámetros los conceptos mismos de *tradición* y de *historia*.

En este contexto, la reelaboración del mito de Granada es, evidentemente, una parte esencial del conjunto de la obra de Federico. Aunque no podamos aquí ni tan siquiera resumir la cuestión, es necesario recordar unas palabras suyas de 1928 que adquieren todo el valor de un manifiesto: "Con el amor a Granada, pero con el pensamiento puesto en Europa"¹⁵. Un concepto de tradición, pues, que no es incompatible con la modernidad y con la apertura del pensamiento: bien al contrario, la verdadera tradición no puede ser otra cosa que modernidad, frente al falso modernismo.

Las aludidas polémicas ciudadanas en torno a la arquitectura y el urbanismo no fueron desconocidas por Federico y aparecen, como se ha señalado, con frecuencia sobreentendidas en numerosos momentos de su obra. Pero, además, a ellas dedicó dos textos de gran interés, aparecidos en la revista "Gallo". El primero de ellos, publicado sin firma en el num. 1 y titulado *La construcción urbana*¹⁶, significaba un ajuste de cuentas con la arquitectura del regionalismo folklorista pseudo-andaluz. Este estilo "andaluzoide" ha venido a sustituir, en opinión de Lorca, "a la ola catalanista que dejó a su paso por la ciudad nada menos que la Gran Vía". El modernismo superficial y falso de algunos de los bloques de pisos de la nueva calle ha dado paso, según él, a los excesos del sainete: "Se diría que el afán de estos constructores es convertir cada casa en pabellón de feria de muestras, cuando no en fondo propicio a sainetes de costumbres locales - que la diferencia depende de la riqueza con que la construcción haya sido costeada. Sería doloroso que este estilo seudo andaluz fuera ganando la ciudad. Ya el Albaicín

tore Angel Ganivet, il quale, nella sua opera *Granada la bella*¹², aveva descritto un'immagine ideale della Granada premoderna e rifiutato, assumendo posizioni palesemente arcaizzanti, tutti gli interventi di riforma urbana. Se, da un lato, Ganivet faceva parte della vasta lista di intellettuali ed urbanisti europei malcontenti per l'avvento della città capitalista e nostalgici di una supposta felicità ed armonia preindustriale, dall'altro la sua critica assumeva tinte reazionarie difficili da superare, con esempi tanto pittoreschi come il rifiuto delle reti di acqua potabile al fine di preservare l'antico e romantico mestiere del venditore d'acqua. Ganivet sarà uno dei principali responsabili (tuttavia né il primo, né l'unico) dell'esistenza - che ancora oggi è vissuta nella nostra città come una pesante zavorra ideologica - di un chiaro mito di una Granada aurca ed armonica, eterna, autosufficiente ed autosoddisfatta, chiusa in sé stessa e per la quale ogni cambiamento cela una minaccia.

La persistenza di questo mito si unì all'importanza di alcuni interventi urbanistici posteriori, nei primi vent'anni del XX secolo¹³, soprattutto con l'apertura della Gran Vía, una dura operazione di haussmannismo tardivo che demolì una buona parte del vecchio centro storico. Queste e molte altre gravi perdite del patrimonio architettonico ed urbanistico avrebbero suscitato - al di là della nostalgia di Ganivet - inoltre il più azzeccato intervento di personaggi come l'architetto e restauratore Leopoldo Torres Balbas, che proponeva in quegli anni una lucida riflessione sul concetto di tradizione nell'architettura. Le idee di Leopoldo Torres Balbas avranno evidenti punti di contatto con l'aspirazione lorquiana e reintegreranno il discorso popolare in una nuova idea di modernità. Di fatto, già come conservatore dell'Alhambra, Torres Balbas si era attirato le ire del granadinismo ufficiale quando demolì nel XIX secolo alcuni arbitrari restauri del monumento musulmano. Torres Balbas avrebbe pubblicato, inoltre, nel 1923, un importante testo, *Granada: la ciudad que desaparece*¹⁴, che costituì un richiamo basilare - e per sfortuna non recepito negli anni futuri - per un modello di città che combinasse i necessari processi di modernizzazione con la conservazione e protezione del proprio ricco patrimonio architettonico ed urbano. Un modello, inoltre, nel quale era fondamentale rivedere, per mezzo di nuovi parametri, i concetti stessi di tradizione e di storia.

In questo contesto, la rielaborazione del mito di Granada è, evidentemente, una parte essenziale dell'insieme dell'opera di Federico. Sebbene qui non si possa riassumere la questione, bisogna ricordare alcune sue parole del 1928 che assumono tutto il valore del manifesto: "Con l'amore per Granada, ma con il pensiero rivolto in Europa"¹⁵.

Un concetto di tradizione, quindi, che non è incompatibile con la modernità e con l'apertura di pensiero: al contrario, la vera tradizione non può essere altro che modernità rispetto al falso modernismo. Le citate controversie cittadine sull'architettura e l'urbanistica non furono sconosciute a Federico e risultano essere frequentemente indicate in numerosi passaggi della sua opera. E ad esse, inoltre, dedicò due testi di grande interesse pubblicati nella rivista "Gallo". Il primo fra questi, pubblicato anonimo nel primo numero ed intitolato *La costruzione urbana*¹⁶, rappresentava un regolamento di conti con l'architettura del regionalismo folklorista pseudo-andaluso. Questo stile "andalusoide" ha finito per sostituire, secondo Lorca, "l'onda catalanista che lasciò alla città niente di meno che la Gran Vía". Il modernismo falso e superficiale di alcuni dei blocchi di appartamenti situati nella nuova strada ha dato via, secondo lui, agli eccessi ornamentali: "Si potrebbe dire che l'affanno di questi costruttori sia quello di convertire ogni casa in padiglioni di fiera campionaria o abbellirle secondo i costumi locali - la differenza dipende dalla ricchezza con la quale la costruzione è stata finanziata. Sarebbe stato doloroso che questo stile pseudo-andaluso prendesse il sopravvento sulla città. Già l'Albaicín mostra innumerevoli balconcini in stucco stile rinascimento e c'è chi si spinge oltre arrivando perfino a costruirsi un *carmen* arabo (è un modo di dire) dalle fondamenta al tetto. Questa bramosia arabizzante contrasta con il fatto che le vere case arabe di Albaicín vanno in rovina e crollano davanti alla più totale indifferenza". Così, quindi, di fronte allo storicismo superficiale, al mutamento epidermico (anche Adolf Loos avrebbe potuto definire Granada come una "città Potemkin") di un'architettura fragile, Lorca si adopererà in ogni modo - come nella sua letteratura - a proteggere la vera cultura popolare, anonima e concretizzata in una tipologia storica che è un'opera collettiva e secolare, e non frutto del capriccio e

muestra innumerables balconillos de escayola renacimiento, y hay quien va más lejos, llegando hasta fabricarse un carmen árabe (es un decir) desde los cimientos al tejado. Este afán arabizante contrasta con el hecho de que las auténticas casas árabes del Albaicín se desmoronan y hunden ante la total indiferencia". Así, pues, frente al historicismo superficial, al disfraz epidérmico (Adolf Loos también hubiera podido calificar a Granada de "ciudad Potemkin") de una arquitectura deleznable, Lorca esgrimirá - como en su literatura - la protección a la verdadera cultura popular, anónima y cristalizada en una tipología histórica que es obra colectiva y secular y no fruto del capricho y de la arbitrariedad de comitentes y arquitectos, incultos por igual.

Contrapunto satírico de este texto sería el titulado *Urbanismo y no urbanidad*⁶. En él Lorca recurre a un método de crítica indirecta que utiliza en diversas ocasiones: la *reductio ad absurdum* de los argumentos reaccionarios, puestos en boca de un supuesto autor inventado, que asume aquí la defensa de la arquitectura historicista renacentista y árabe.

Un lugar especial ocupa, en este contexto, una de las pocas obras lorquianas de temática directamente arquitectónica: el *Soneto al eximio arquitecto Palacios*, que tiene como objeto el edificio del Círculo de Bellas Artes de Madrid, construido entre 1919 y 1926 por Antonio Palacios Ramilo en un estilo clasicista no exento, sin embargo, de ciertos ecos Art-Déco. A la hora de analizar su contenido, no se puede olvidar, sin embargo, que el soneto no viene presentado como obra del propio Lorca, sino que forma parte de los poemas satíricos que Lorca hace firmar al poeta Isidoro Capdepón Fernández, personaje inventado para personificar tanto el tradicionalismo retórico⁷ como el afán acritico de modernización monumentalista. Así, los ditirámicos elogios dirigidos al edificio de Palacios se convierten, en el fondo, en un ataque más al historicismo arquitectónico y a la resurrección acritica de los estilos históricos.

Estas ideas de Lorca en torno a la arquitectura y el urbanismo sufren, sin embargo, un fuerte impacto durante su visita a Nueva York. La estancia de Federico en la ciudad no fue muy larga (de junio de 1929 a marzo de 1930) pero nos ha dejado como resultado una de las más profundas reflexiones poéticas contemporáneas sobre la Metrópoli capitalista por excelencia, el libro *Poeta en Nueva York*, aparecido postumamente en Nueva York y en México en 1940. Con él, Lorca venía a unirse a la larga lista de intelectuales contemporáneos (nombres como Adolf Loos, Majakowsky, Eric Mendelsohn, Paul Morand, Richard Neutra, Georges Duhamel o, en el caso de España, Juan Ramón Jiménez o José Moreno Villa) fascinados por la gran manzana, a menudo con una inestable mezcla de amor/odio. Por supuesto, el mito de Nueva York estaba ya presente en la cultura española en los años previos al viaje de Lorca: el film *Metropolis* de Fritz Lang se había estrenado en Madrid en 1928 y acababa de aparecer la traducción castellana del *Manhattan Transfer* de John Dos Passos pero, sobre todo, en 1917 se había publicado el *Diario de un poeta recién casado* de Juan Ramón Jiménez (tan distinto, sin embargo, de la visión lorquiana).

Lorca era consciente de todo lo que de iniciático y de *descensus ad inferos* tenía el viaje a Nueva York, como muestra una célebre frase de su correspondencia: "Nueva York me parece horrible, pero por eso mismo voy allí"⁸. Pero la impresión producida superó todas las expectativas. Sus cartas revelan hasta qué punto fue presa, como otros muchos, de la fascinación del movimiento incesante, la luz, los sonidos y el ritmo de la metrópoli. Y la descripción de la ciudad a su llegada aparece impregnada de un sentimiento de admiración hacia el progreso: "La llegada a esta ciudad anonada, pero no asusta. A mí me levantó el espíritu ver cómo el hombre con ciencia y con técnica logra impresionar como un elemento de naturaleza pura. Es increíble. El puerto y los rascacielos iluminados confundiendo con las estrellas, las miles de luces y los rios de autos te ofrecen un espectáculo único en la tierra. París y Londres son dos pueblecitos, si se comparan con esta Babilonia trepidante y enloquecedora"⁹. No obstante, la comparación "babilónica" establece ya desde el principio el contrapunto del progreso capitalista: la crueldad devoradora en medio de la "belleza moderna", como resume cuando tan sólo han transcurrido unos días de su llegada: "y no te

dell'arbitrarietà di committenzi ed architetti ignoranti. Il contrappunto storico sarebbe stato rappresentato nel testo *Urbanismo y no urbanidad*". In esso, Lorca ricorre ad un metodo di critica indiretta che utilizza in diverse occasioni: la reductio ad absurdum dei temi reazionari criticati da un supposto autore di fantasia, che assume qui la difesa dell'architettura storica rinascimentale e araba.

Un posto speciale occupa, in questo contesto, una delle poche opere lorchiane dalla tematica direttamente architettonica: il Soneto al eximio architetto Palacios, che ha come oggetto l'edificio del Circolo delle Belle Arti di Madrid, costruito tra il 1919 ed il 1926 da Antonio Palacios Ramilo con uno stile clasicista e con richiami art-déco. Analizzando il suo contenuto, non possiamo dimenticare, tuttavia, che il sonetto non viene presentato come opera dello stesso Lorca ma fa parte di quei poemi satirici che Lorca fa firmare al poeta Isidoro Capdepón Fernández, personaggio inventato per rappresentare sia il tradizionalismo retorico⁷ che il desiderio acritico di modernizzazione monumentalista. Così, i ditirambici elogi volti all'edificio di Palacios si trasformano, alla fine, in un attacco allo storicismo architettonico ed alla risurrezione acritica degli stili storici.

Queste idee di Lorca sull'architettura e l'urbanistica subiscono, tuttavia, un forte impatto durante la sua visita a New York. Il soggiorno di Federico nella città non durò a lungo (dal giugno del 1929 a marzo del 1930), ma comunque ci ha lasciato, come risultato, una delle più profonde riflessioni poetiche contemporanee sulla Metropoli capitalista per eccellenza: il libro Poeta en Nueva York, pubblicato postumo a New York e in Messico nel 1940. Lorca, così, si univa a una lunga lista di intellettuali contemporanei (nomi come Adolf Loos, Majakowsky, Eric Mendelsohn, Paul Morand, Richard Neutra, Georges Duhamel o, per quanto riguarda la Spagna, Juan Ramón Jiménez o José Moreno Villa) affascinati dai grandi isolati urbani e spesso dotati di un precario mix di amore/odio. Certamente, il mito di New York era già presente nella cultura spagnola degli anni precedenti il viaggio di Lorca: il film Metropolis di Fritz Lang era stato proiettato in prima visione a Madrid nel 1928 ed era appena stata fatta la traduzione in spagnolo del Manhattan Transfer di John Dos Passos ma, soprattutto, nel 1917 si era pubblicato il Diario de un poeta recién casado di Juan Ramón Jiménez (così diverso, tuttavia, dalla visione lorchiana).

Lorca era consapevole di tutto quello che di iniziatico e di *descensus ad inferos* aveva il viaggio a New York, come si evince da una celebre frase di una sua lettera: "New York mi sembra orribile, ma per questo ci vado"⁸. Ma l'impressione che gli suscitò superò tutte le sue aspettative. Le sue lettere rivelano fino a che punto fu rapito, come molti altri, dal fascino dell'incessante movimento, dalla luce, dai suoni e dal ritmo della metropoli. E al suo arrivo fa una descrizione della città impregnata di un sentimento di ammirazione verso il progresso: "L'arrivo in questa città travolge ma non stanca. Mi si eleva lo spirito nel vedere come l'uomo dotato di scienza e tecnica impressioni come un elemento di pura naturalità. È incredibile. Il porto ed i grattacieli illuminati si confondono con le stelle, le mille luci e la miriade di macchine ti offrono uno spettacolo unico al mondo. Parigi e Londra sono due piccole città in confronto a questa Babilonia trepidante e che si fa amare da impazzire"⁹. Nonostante tutto, il confronto "babilonico" stabilisce, già all'inizio, il contrappunto del progresso capitalista: la crudeltà divoratrice in mezzo alla "bellezza moderna", come riassume a soli pochi giorni dal suo arrivo: "e non ti scorderai di questo poeta del Sud perso ora in questa babilonica, crudele e violenta città, ricca, d'altra parte, di una gran bellezza moderna"¹⁰.

Queste esperienze personali sono oggetto, tuttavia, di una radicale revisione in Poeta en Nueva York, un libro che non vuol essere una cronaca personale di viaggio ma rappresenta, al contrario, il risultato di una rielaborazione poetica intellettualmente separata dalle esperienze personali: una messa in atto di quel nuovo modo "poetico" di guardare la città che aveva postulato anni prima. Durante una sua conferenza del 1932, in cui lesse alcuni dei poemi che, in seguito, avrebbe pubblicato in un libro, lo stesso Lorca spiega che il suo modo di parlare della città non è descrittivo ma lirico: "Non vi descriverò New York che, insieme alla opposta Mosca, è oggetto di un fiume di libri descrittivi, né vi narrerò un viaggio, ma ciò che essa, in tutta sincerità e semplicità, mi ha liricamente suscitato"¹¹.

olvidarás de este poeta del Sur perdido ahora en esta babilónica, cruel y violenta ciudad, llena por otra parte de gran belleza moderna”²⁰.

Estas experiencias personales son objeto, sin embargo, de una radical revisión en *Poeta en Nueva York*, un libro que está lejos de ser una crónica personal de viajes y que constituye, por el contrario, el resultado de una reelaboración poética intelectualmente distanciada de las experiencias personales: una puesta en práctica de esa nueva manera “poética” de mirar las ciudades que venía postulando desde años antes. En una conferencia impartida en 1932, en la que leyó algunos de los poemas de lo que después sería el libro publicado, el propio Lorca explicaría su modo no descriptivo sino lírico de hablar de la ciudad: “No os voy a decir lo que es Nueva York por fuera, porque, juntamente con Moscú, son las dos ciudades antagónicas sobre las cuales se vierte ahora un río de libros descriptivos, ni voy a narrar un viaje, pero sí mi reacción lírica con toda sinceridad y sencillez”²¹.

De hecho, la visión lírico-intelectual de Nueva York reescrita a posteriori difiere bastante de la vivencia personal inmediata transmitida en la correspondencia. Frente al canto al progreso técnico y al ritmo de la vida moderna, Lorca saca ahora a flote y convierte en materia poética de primer orden las miserias y la explotación que sufren las gentes de la metrópoli. El poeta vaga por las calles de la gran ciudad, perdido y “agotado por el ritmo de los inmensos letreros luminosos de Times Square, añorando la pureza originaria de la infancia, solitario entre la multitud, con un deambular que recuerda unas veces al de Baudelaire por el París de Haussmann y otras al de Dante en el Infierno y que es visto a veces a través de la imagen religiosa de la Caída. La multitud, protagonista de la poesía de temática urbana desde que Baudelaire y Poe descubrieran su rostro anónimo y terrible, es para Lorca, en Nueva York, un ser rugiente marcado sobre todo por sus residuos, tanto orgánicos (el vómito, la orina) como industriales (latas, papeles, colillas de cigarrillos). El ocio de las masas en los domingos de Coney Island, que en sus cartas era simplemente un espectáculo “estupendo aunque excesivo”, deviene ahora orgía salvaje y metáfora de la degradación humana: la muchedumbre borracha y brutal protagoniza los poemas del *Paisaje de la multitud que vomita* y el *Paisaje de la multitud que orina*. Y en la citada conferencia de 1932 Lorca nos presenta ya la reelaboración poética de este tema como si se tratase de su verdadera experiencia vital: “Beben, gritan, comen, se revuelcan y dejan el mar lleno de periódicos y las calles abarrotadas de latas, de cigarrillos apagados, de mordiscos, de zapatos sin tacón”. En general, esta temática de la podredumbre y la degradación está presente por todas partes: Nueva York es siempre, a lo largo del poemario lorquiano, la ciudad del cieno, del agua podrida, del lodo, del óxido del hierro de sus puentes o del aceite con que se emborracha el Hudson.

Esa ciudad marcada por la herrumbre y el desecho es, sobre todo, el lugar donde el hombre es sometido a la más cruel explotación, no sólo económica sino cultural, que es presentada por Lorca en diversos momentos bajo los términos religiosos de “crucifixión”²² y “sacrificio”. Símbolo máximo de ese proceso de explotación global es ese gran protagonista colectivo que son los negros: los negros de Harlem representan el único resto posible, en la gran metrópoli, de una cultura colectiva ligada a la Naturaleza, pero, al mismo tiempo, el capitalismo los somete a un proceso de aculturación tal que están ya a punto de perder sus propias señas de identidad: es el “rey de Harlem” “prisionero en un traje de conserje”²³.

Ante este panorama de explotación salvaje, de la ciudad-matadero, de los millones de cadenas que se forjan en ella²⁴, de la sangre que se encuentra bajo las operaciones matemáticas de los balances empresariales²⁵, del lugar donde “no hay mañana ni esperanza posible”, el poeta no puede ya limitarse a cantar la realidad: denuncia²⁶ o, simplemente, grita²⁷, y lo hace desde la cima de un rascacielos. El rascacielos (ese Chrysler Building desde donde lanza su grito de denuncia “hacia Roma”, o ese otro edificio de Wall Street desde cuyo piso 32 había contemplado el panorama de la urbe²⁸) es, por supuesto, un icono arquitectónico que aparece en diversas ocasiones en *Poeta en Nueva York*. Y, como siempre, existe una clara diferencia entre la admiración que se desprende de sus cartas y la transformación poética de esa realidad. Así, “el barrio de los rascacielos de Wall Street es maravilloso”²⁹. Y en otra carta describe entu-

Infatti la visione lirico-intellettuale di New York riscritta a posteriori differisce abbastanza dal suo modo di vivere subito la città e trasmettesse per corrispondenza. Di fronte al canto del progresso tecnico e del ritmo della vita moderna, Lorca, ora, rimette a galla e trasforma in tema poetico di prim'ordine le miserie e la dura prova a cui è sottoposta la gente della metropoli. Il poeta vaga per le vie della grande città, perso ed “esausto per il ritmo delle immense insegne luminose di Times Square”, rimpiangendo la vera purezza infantile, solitario fra la moltitudine, con un deambulare che ricorda a volte quello di Baudelaire nella Parigi di Haussmann, altre volte quello di Dante nell'Inferno visto attraverso l'immagine religiosa della Caída.

La moltitudine di New York, di cui Baudelaire e Poe avrebbero scoperto il volto anonimo e violento, è, per Lorca, un essere ruggente, marcato soprattutto dai suoi residui tanto organici (vomito, orina) quanto industriali (lattine, carte, mozziconi di sigarette). Il passatempo delle masse a Coney Island durante le domeniche che, nelle sue lettere, “era uno spettacolo “stupendo ma eccessivo”, diventa ora un'orgia selvaggia e una metafora del degrado umano: tanta gente ubriaca e brutale è la protagonista dei poemi del Paisaje de la multitud que vomita e del Paisaje de la multitud que orina. E nella citata conferenza del 1932, Lorca ci presenta già la rielaborazione poetica di questo tema come se si trattasse della sua reale esperienza di vita: “Bebono, schiamazzano, mangiano, ruggolano e lasciano il mare pieno di giornali e le strade piene zeppe di lattine, di mozziconi di sigarette, di bocconi di cibo, di scarpe senza tacco”. Generalmente, questa tematica del marciame e del degrado è presente in ogni parte: New York è sempre, nelle opere lorquiane, la città della melma, dell'acqua fradicia, del fango, dell'ossido di ferro dei suoi ponti o dell'olio con il quale si ubriaca il fiume Hudson.

Quella città marcata dalla ruggine e dai rifiuti è, soprattutto, il luogo dove l'uomo è sottoposto al più crudele sfruttamento, non solo economico, ma anche culturale e Lorca la rappresenta, in diversi momenti, con i termini religiosi di “crucifixione” e “sacrificio”. Il simbolo massimo di quel processo di sfruttamento globale è quel grande protagonista collettivo che è costituito dai neri: i neri di Harlem rappresentano l'unico resto possibile, nella grande metropoli, di una cultura collettiva legata alla Natura, ma, al tempo stesso, il capitalismo li sottopone ad un processo tale da portarli già sul punto di perdere i loro segni di identità: è il “re di Harlem” “prigioniero in una divisa da portiere”.

Davanti a questo panorama di selvaggio sfruttamento, della città-matatoio, delle milioni di catene che in essa si forgiavano, della fatica che si versa dietro le operazioni matematiche dei bilanci imprenditoriali, del luogo dove “non c'è domani, né speranza possibile”, il poeta non può limitarsi a cantare la realtà: denuncia²⁶ o, semplicemente, grida²⁷, e lo fa dalla cima di un grattacielo. Il grattacielo (il Chrysler Building, dove lancia il suo grido di denuncia “verso Roma”, o un altro edificio di Wall Street dal cui trentaduesimo piano aveva contemplato il panorama della grande città²⁸), è, certamente, un'icona architettonica che, in diverse occasioni, appare in Poeta En Nueva York. E, come sempre, esiste una chiara differenza tra l'ammirazione che si evidenzia dalle sue lettere e la trasformazione poetica di quella realtà. Così, “il quartiere dei grattacieli di New York è meraviglioso”²⁹. Ed in un'altra lettera, descrive entusiasta: “Ogni giorno innalzano nuovi grattacieli: ora ne stanno ultimando uno, bianco e nero, che è una vera meraviglia”³⁰. Quel carattere “meraviglioso” si mantiene, naturalmente, nella sue opere posteriori ma, in esse, il grattacielo, moderna cattedrale dalle false ogive, si trasforma soprattutto nel simbolo dello sfruttamento, della “gente che ignora l'altra metà”³¹. Nella citata conferenza del 1932, Lorca qualificherà già i grattacieli di New York come una “architettura inumana” e fredda, priva di reali radici spirituali: l'ammirazione del viaggiatore ha ormai dato passo all'orrore del poeta³².

Asesinado por el cielo,
entre las formas que van hacia la sierpe
y las formas que buscan el cristal,
dejaré crecer mis cabellos.³³

Il cuore gelato della metropoli, il vero altare d'immolazione dei suoi sacrifici umani è, certamente, Wall Street. I ricordi personali della visita al quartiere

siasmado: "Cada día levantan nuevos rascacielos: ahora están terminando uno, blanco y negro, que es una verdadera maravilla"³⁴. Ese carácter "maravilloso" se mantiene, desde luego, en la poetización posterior, pero en ella el rascacielos, moderna catedral de falsas ojivas³⁵, se convierte sobre todo en el símbolo de la explotación, de la "gente que ignora la otra mitad"³⁶. En la citada conferencia de 1932 Lorca calificará ya a los rascacielos neoyorquinos de "arquitectura extrahumana" y fría, sin verdaderas raíces espirituales: la admiración del viajero ha dado ya paso al horror del poeta³⁷:

Asesinado por el cielo,
entre las formas que van hacia la sierpe
y las formas que buscan el cristal,
dejaré crecer mis cabellos.³⁸

El corazón helado de la metrópoli, el verdadero altar de inmolación de sus sacrificios humanos es, por supuesto, Wall Street. Sus recuerdos personales de la visita al barrio financiero combinan el sentimiento de admiración ante el ritmo frenético y el espectáculo del poder económico con la conciencia de encontrarse en el centro neurálgico de la explotación³⁹, e incluyen una vívida descripción del *crack* de 1929, del que Lorca fue testigo presencial⁴⁰. En *Poeta en Nueva York*, Wall Street se convierte ya, ante todo, en la sede de la calculada e implacable crueldad capitalista ("Lo impresionante por frío y cruel es Wall Street"⁴¹). Pero sobre esta fortaleza del dinero se cierne ya la amenaza apocalíptica del retorno de la Naturaleza: es sin duda el espectáculo del *crack* el que inspira la impresionante *Danza de la muerte*⁴² ("No es extraño este sitio para la danza. Yo lo digo"), en la que se profetiza un Wall Street finalmente reinvadido por esa misma Naturaleza que el imperio del dinero había creído vencer:

Que ya las cobras silbarán por los últimos pisos.
Que ya las ortigas estremecerán patios y terrazas.
Que ya la Bolsa será una pirámide de musgo.
Que ya vendrán lianas después de los fusiles
Y muy pronto, muy pronto, muy pronto.
¡Ay Wall Street!

La alternativa al infierno urbano no puede ser tampoco la huida hacia un campo que nada tiene ya de idílico. Si algunos poemas de *Poeta en Nueva York* se hacen eco de sus breves estancias campestres (en Eden Mills, Vermont, como invitado de Philip Cummings, en las Castkill Mountains o en Newburgh), en ellos aparece también, como en una especie de *et in Arcadia ego*, la muerte⁴³. Y la misma *Oda a Walt Whitman*⁴⁴ plantea la imposibilidad de ese sueño bucólico y presenta de nuevo como tema principal, esta vez en relación con la represión de la homosexualidad ("¡Maricas de todo el mundo, asesinos de palomas!"), ese escenario urbano donde "los muertos se descomponen bajo el reloj de las ciudades".

Tras esta verdadera experiencia iniciática, el camino de retorno no es directo: pasa, significativamente, por esa verdadera cámara de descompresión que constituirá para Federico su estancia en Cuba, donde los negros⁴⁵ aún poseen su propia tradición y donde la Naturaleza todavía no ha sido corrompida: "Ya estoy en el barco que me separa de la urbe aulladora [...] La Habana surge entre cañaverales y ruidos de maracas [...] Y salen los negros con sus ritmos que yo descubro típicos del gran pueblo andaluz"⁴⁶. El regreso a Granada y a Madrid (y la posterior reelaboración poética del viaje) significará de nuevo, fortificado ahora por el conocimiento directo de la cara más áspera de la modernidad, el reencuentro con el problema (que, *mutatis mutandis*, por esos mismos años acuciaba también en su celda de Turi a Antonio Gramsci) del verdadero sentido de la tradición y de la cultura popular.

³⁴ Federico habla de la España de las canciones y los dulces y propone, por ejemplo, al visitante de la Alhambra comer el alfajor de Zafra antes de recorrer las salas del palacio islámico

financiero si combinano al sentimento di ammirazione davanti al ritmo frenetico e allo spettacolo del potere economico con la consapevolezza di trovarsi nel centro neurálgico dello sfruttamento" e includono una vivida descrizione del crack del 1929 del quale Lorca fu testimone³⁸. In *Poeta en Nueva York*, Wall Street si trasforma ora, prima di tutto, nella sede della calcolata ed implacabile crudeltà capitalista ("Ciò che impressiona per freddezza e crudeltà è Wall Street"³⁹). Ma su questa fortezza del denaro incombe già la minaccia apocalittica del ritorno della Natura: è, senza dubbio, lo spettacolo del crack ciò che ispira l'impressionante *Danza de la muerte*⁴⁰ ("Questo luogo non è estraneo alla danza. Lo affermo"), nella quale si profetizza una Wall Street finalmente reinvasa dalla stessa Natura che l'impero del denaro aveva creduto vincere:

Que ya las cobras silbarán por los últimos pisos.
Que ya las ortigas estremecerán patios y terrazas.
Que ya la Bolsa será una pirámide de musgo.
Que ya vendrán lianas después de los fusiles
Y muy pronto, muy pronto, muy pronto.
¡Ay Wall Street!

L'alternativa all'inferno urbano non può essere neanche la fuga verso una campagna che non ha più niente di idilliaco. Se alcuni poemi di Poeta en Nueva York destano l'attenzione sui brevi soggiorni campestri (ad Eden Mills, Vermont, invitato da Philip Cummings, nelle Castkill Mountains o a Newburgh), risultano essere, anche, una specie di *et in Arcadia ego*, la morte⁴³. E la stessa Oda a Walt Whitman⁴⁴ espone l'impossibilità di quel sogno bucolico e presenta nuovamente, come tema principale, questa volta in relazione con la repressione dell'omosessualità ("Gay di tutto il mondo, assassini di colombe!"), quello scenario urbano dove "i morti si decompongono sotto l'orologio delle città".

Dopo questa vera esperienza iniziatica, la strada del ritorno non è diretta: passa, significativamente, da quella vera camera di decompressione che, per Federico, sarà rappresentata dal suo soggiorno a Cuba, dove i neri⁴⁵ possiedono ancora la loro tradizione e dove la Natura non è stata ancora alterata: "Mi trovo sulla barca che mi separa dalla grande città che uria [...] L'Avana sorge tra cannevali e suoni di maracas [...] E spiccano i negri con quei ritmi che considero tipici della gran gente andalusa"⁴⁶. Il ritorno a Granada e a Madrid (e la successiva rielaborazione poetica del viaggio), fortificato ora dalla conoscenza diretta della faccia più aspra della modernità, significherà, nuovamente, urtare con il problema (che, *mutatis mutandis*, in quegli stessi anni riguardava, anche nella loro cella, Turi ed Antonio Gramsci) del vero senso della tradizione e della cultura popolare.

³⁵ Federico parla della Spagna, delle canzoni e dei dolci e propone, per esempio, al visitante dell'Alhambra di mangiare il panforte di Zafra prima di percorrere le sale del palazzo islamico (Canciones de cuna españolas, 1928, in F. García Lorca, *Obras, Azules*, Madrid, 1994, vol. I, pp. 293-309). In seguito i riferimenti alle opere di Lorca si faranno a

- (*Canciones de cuna españolas*, 1928, en F. García Lorca, *Obras*, Madrid, ed. Akal, 1994, vol. VI, pp. 293-309). En adelante, las referencias a las obras de Lorca se harán a partir de esta edición, mencionando un sólo el volumen y las páginas.
- Este "silencio sonoro" de plaza solitaria reaparecerá en 1925, en un nuevo contexto, relacionado ahora con la ciudad congelada de Giorgio De Chirico: Lorca evoca la presencia de Góngora, en su "aristocrática soledad", "en la gran plaza abstracta que pintó antes de él Botticelli y después de él Giorgio de Chirico", *La imagen poética de D. Luis de Góngora*, VI, p. 236.
- ¹ *Canciones de cuna españolas*, cit., p. 293.
- ² *Cómo canta una ciudad de noviembre a noviembre*, 1933, VI, p. 314.
- ³ *Arquitectura del canto jondo*, conferencia pronunciada en 1922 y revisada en 1930, p. 34.
- ⁴ Lorca alude a Le Corbusier también en otro importante texto, *Sketch de la nuova pittura* (VI, pp. 269-278), en el que también hace referencia a El Lissitzky. Hay que recordar que el arquitecto suizo impartió una conferencia en la Residencia de Estudiantes en 1928.
- ⁵ En este contexto, adquiere un valor muy superior al de la mera anécdota biográfica la carta en que, desde Nueva York, declara preferir el tradicional brasero a los radiadores de la calefacción central (*Carta a su familia*, 21 de octubre de 1929, VI, pg. 1090).
- ⁶ *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos. Un poeta gongorino del siglo XVI*, VI, pp. 260-263.
- ⁷ Edición moderna, a cargo de Aurora Egido, Madrid, 1981.
- ⁸ En un texto escrito a sólo cuatro meses de su fusilamiento por los fascistas, Lorca vuelve a insistir en esta contraposición a propósito de una manifestación cultural y popular de tanta importancia en el Sur de España como es la Semana Santa: la Semana Santa de Granada es interior, silenciosa, contemplativa, frente al "túmulto barroco de la universal Sevilla" (*Semana Santa en Granada*, allocución radiofónica luego publicada en diversos diarios entre el 4 y el 9 de abril de 1936; VI, pp. 444-446).
- ⁹ A. Ganivet, *Granada la bella*, edición moderna con estudio preliminar de A. Isac, Granada, 1996.
- ¹⁰ Un excelente resumen de estos problemas (con amplia bibliografía), es el de A. Isac, *Granada, en Atlas histórico de ciudades europeas. I: Península Ibérica*, Barcelona, 1994, pp. 315-335.
- ¹¹ Existe una edición reciente de este texto, publicada por la Escuela de Arquitectura de Granada en 1997, con estudio introductorio de J. Gallego Roca.
- ¹² *Allocución al banquete del gallo*, 1928, VI, p. 370.
- ¹³ VI, p. 1271.
- ¹⁴ VI, p. 1292.
- ¹⁵ A propósito de la invención de este poeta, vid. las páginas del libro de Francisco García Lorca *Indicios y su mundo* que aparecen incluidas en VI, 516-518. Parece conveniente incluir aquí el soneto completo (VI, 520):
- ¡Oh qué bello edificio, qué portento!
¡Qué grandeza! ¡Qué estilo! ¡Qué armonía!
¡Qué masa de blancura al firmamento
para hacer competencia con el día!
La ciencia con el arte aquí se alía
con tanta perfección según yo siento,
que en este soneto sólo intento,
tres mil enhorabuena, dar la mía.
En Guatemala existe un edificio
de menor importancia en mi concepto,
y no obstante tuvieron el buen juicio
de nombrar general al arquitecto.
Más en Madrid yo no he encontrado indicio
de que piensen honrar a tu intelecto.
Ya lo sabes Palacios, ¡gran patrio!,
que a Babilonia antigua has resurreto.
- ¹⁶ Carta a Carlos Morla, junio de 1929 (VI, p. 1050).
- ¹⁷ Carta a su familia, 28 de junio de 1929 (VI, p. 1052).
- ¹⁸ Carta a Philip Cummings, 6 ó 7 de julio de 1929 (VI, p. 1060).
- ¹⁹ *Un poeta en Nueva York* (VI, p. 343).
- ²⁰ *Crucifixión*, II, pp. 288-289.
- ²¹ "Ay, Harlem! ¡Ay, Harlem! ¡Ay, Harlem! / No hay angustia comparable a tus rojos oprímidos, / a tu sangre estremecida dentro de tu eclipse oscuro / a tu violencia granate, sordomuda en la penumbra, / a tu gran rey prisionero en un traje de conserje" (*El rey de Harlem*, II, p. 253).
- ²² "No hay más que un millón de herreros / forjando cadenas para los niños que han de venir. / No hay más que un millón de carpinteros / que hacen ataúdes sin cruz" (VI, p. 293).
- ²³ "Debajo de las multiplicaciones / hay una gota de sangre de pato, / debajo de las divisiones / hay una gota de sangre de marinero, / debajo de las sumas / un río de sangre tierna" (VI, p. 281).
- ²⁴ "Qué voy a hacer. ¿Ordenar los paisajes? / ¿Ordenar los amores que luego son fotografías? / ¿Qué luego son pedazos de madera y bocanadas de sangre? / No, no; yo denuncio" (VI, p. 282).
- ²⁵ *Grito hacia Roma (desde la torre del Chrysler Building)* (VI, pp. 293-295).
- ²⁶ *Letra a Carlos María*, giugno 1929 (VI, p. 1050).
- ²⁷ *Letra a su familia*, 28 giugno 1929 (VI, p. 1052).
- ²⁸ *Letra a Philip Cummings*, 6 o 7 luglio 1929 (VI, p. 1060).
- ²⁹ *Un poeta en Nueva York* (VI, p. 343).
- ³⁰ *Crucifixión*, II, pp. 288-289.
- ³¹ "Ay Harlem! ¡Ay Harlem! ¡Ay Harlem! / No hay angustia comparable a tus rojos oprímidos, / a tu sangre estremecida dentro de tu eclipse oscuro / a tu violencia granate, sordomuda en la penumbra, / a tu gran rey prisionero en un traje de conserje" (El rey de Harlem, II, p. 253).
- ³² "No hay más que un millón de herreros / forjando cadenas para los niños que han de venir. / No hay más que un millón de carpinteros / que hacen ataúdes sin cruz" (VI, p. 293).
- ³³ "Debajo de las multiplicaciones / hay una gota de sangre de pato, / debajo de las divisiones / hay una gota de sangre de marinero, / debajo de las sumas / un río de sangre tierna" (VI, p. 281).
- ³⁴ "Qué voy a hacer. ¿Ordenar los paisajes? / ¿Ordenar los amores que luego son fotografías? / ¿Qué luego son pedazos de madera y bocanadas de sangre? / No, no; yo denuncio" (VI, p. 282).
- ³⁵ *Grito hacia Roma (desde la torre del Chrysler Building)* (VI, pp. 293-295).
- ³⁶ *Letra a su familia*, segunda semana de agosto del 1929, VI, p. 1074.
- ³⁷ *Letra a su familia*, segunda semana de agosto del 1929, VI, p. 1074.

²⁶ Carta a su familia, segunda semana de agosto de 1929, VI, p. 1074.

²⁷ Carta a su familia, segunda semana de agosto de 1929, VI, p. 1074.

²⁸ Carta a su familia, primera semana de noviembre de 1929, VI, p. 1094.

²⁹ "La nieve de Manhattan empuja los anuncios / y lleva gracia pura por las faixas ojivas" (VI, 287).

³⁰ "Yo denuncio a toda la gente / que ignora la otra mitad, / la mitad irredimible / que levanta sus montones de cemento / donde laten los corazones" (VI, p. 282).

³¹ "Las aristas suben al cielo sin voluntad de nube ni voluntad de gloria. Las aristas góticas manan del corazón de los viejos muertos enterrados; éstas ascienden frías, con una belleza sin raíces ni ansia final, torpemente seguras, sin lograr vencer y superar, como en la arquitectura espiritual sucede, la intención siempre inferior del arquitecto" (VI, p. 345).

³² II, p. 27.

³³ "Es el espectáculo del dinero del mundo en todo su esplendor, su desenfreno y su crueldad" (Carta a su familia, segunda semana de agosto de 1929, VI, pp. 1074).

³⁴ Carta a su familia, primera semana de noviembre de 1929, VI, pp. 1094-1096.

³⁵ II, pg. 257.

³⁶ II, pp. 259-262.

³⁷ Es sobre todo el caso del poema *Niña ahogada en el pozo* (Granada y Newburgh), II, pg. 275.

³⁸ II, pp. 296-300.

³⁹ *Son de negros en Cuba*, II, pp. 303-304.

⁴⁰ II, pg. 301.

⁴¹ *Lettera alla sua famiglia, prima settimana di novembre del 1929*, VI, p. 1074.

⁴² "La nieve de Manhattan empuja los anuncios / y lleva gracia pura por las faixas ojivas" (VI, 287).

⁴³ "Yo denuncio a toda gente / que ignora la otra mitad, / la mitad irredimible / que levanta sus montones de cemento / donde laten los corazones" (VI, p. 282).

⁴⁴ "Las aristas suben al cielo sin voluntad de nube ni voluntad de gloria. Las aristas góticas manan del corazón de los viejos muertos enterrados; éstas ascienden frías, con una belleza sin raíces ni ansia final, torpemente seguras, sin lograr vencer y superar, como en la arquitectura espiritual sucede, la intención siempre inferior del arquitecto" (VI, p. 345).

⁴⁵ II, p. 247.

⁴⁶ "Es el espectáculo del dinero del mundo en todo su esplendor, su desenfreno y su crueldad" (*Lettera alla sua famiglia, seconda settimana di agosto del 1929*, VI, p. 1074).

⁴⁷ *Lettera alla sua famiglia, prima settimana di novembre del 1929*, VI, pp. 1094-1096.

⁴⁸ II, p. 257.

⁴⁹ II, pp. 259-262.

⁵⁰ *Es soprattutto il caso del poema Niña ahogada en el pozo* (Granada e Newburgh), II, p. 275.

⁵¹ II, pp. 296-300.

⁵² Son de negros en Cuba, II, pp. 303-304.

⁵³ II, p. 301.