



Le grandi foglie della Luna e della Morte in *Bodas de sangre*

Valeria Scorpioni

Incomincio con il delimitare il campo di indagine: non mi occuperò genericamente di tutto il testo di *Bodas de sangre*; ho scelto, invece, di analizzare due gruppi di versi^[1], la cui particolare significatività scaturisce dall'essere simmetrici sul piano della struttura formale e speculari su quello del contenuto. Essi riguardano le invocazioni di tre "leñadores", rispettivamente alla luna ed alla morte affinché non contribuiscano ad uccidere gli amanti fuggiaschi^[2]; le suppliche sono separate tra loro nel contesto drammatico da un monologo della luna, da un dialogo tra la luna e la morte e da un altro tra il Novio e la morte; l'intervallo tra le due invocazioni ha la funzione di palesare la complicità tra la luna e la morte. La luna, infatti, proclama: "¡Que quiero entrar en un pecho/ para poder calentarme!/ ¡Un corazón para mí!/ ¡Caliente!, que se derrame/ por los montes de mi pecho;"^[3]. La morte, da parte sua, ordina con impazienza alla luna, trovandola consenziente, di usare la propria luce affinché gli amanti vengano scoperti e "las navajas" trovino la propria via^[4]. Pertanto le suppliche dei "leñadores", all'oscuro dell'alleanza ormai stretta, sono destinate a non essere esaudite e le loro speranze si rivelano fallaci.

Una prima rapidissima notazione si riferisce alla funzione del verso all'interno dell'opera teatrale di Lorca, ed in particolare in *Bodas de sangre*. Sia che si tratti della riproduzione di canti popolari (si veda la ninna-nanna del primo atto, o il canto di nozze del secondo), sia di lamenti corali (al terzo atto il coro funebre delle tre fanciulle rappresentanti le Parche e il responsorio della madre e delle vicine), sia di monologhi e dialoghi (ad esempio, il caso che ci occupa), il risultato ultimo non muta; il passaggio dall'azione all'inserito lirico e viceversa, produce un effetto straniante ed antinaturalistico, che ha una doppia conseguenza: il verso si carica di significati aggiuntivi, mentre l'azione vede esaltata la propria tensione drammatica^[5].

Per praticità riporto in parallelo i testi delle due invocazioni:

Testo A

(Por la izquierda surge una claridad)

LEÑADOR 1°.

v1 ¡Ay luna que sales!

v2 Luna de las hojas grandes.

LEÑADOR 2°.

v3 ¡Llena de jazmines la sangre!

Testo B

(Vuelven los LEÑADORES. [...])

LEÑADOR 1°.

¡Ay muerte que sales!

Muerte de las hojas grandes.

LEÑADOR 2°.

¡No abras el chorro de la sangre!



Federico García Lorca, Amor

LEÑADOR 1°.
v4 *¡Ay luna sola!*
v5 *¡Luna de las verdes hojas!*
 LEÑADOR 2°.
v6 *Plata en la cara de la novia.*
 LEÑADOR 3°.
v7 *¡Ay luna mala!*
v8 *Deja para el amor la oscura rama.*
 LEÑADOR 1°.
v9 *¡Ay triste luna!*
v10 *¡Deja para el amor la rama oscura!*
 (Salen. [...])

LEÑADOR 1°.
¡Ay muerte sola!
Muerte de las secas hojas.
 LEÑADOR 3°.
¡No cubras de flores la boda!
 LEÑADOR 2°.
¡Ay triste muerte!
Deja para el amor la rama verde.
 LEÑADOR 1°.
¡Ay muerte mala!
¡Deja para el amor la verde rama!
 (Van saliendo mientras hablan. [...])

La liceità dell'estrapolazione di questi due gruppi di versi è garantita, sul piano della costruzione formale del dramma, dalle didascalie che inaugurano e chiudono le invocazioni, isolandole in qualche modo dal contesto e dando loro la veste di struttura conclusa.

Cominciamo, innanzitutto, con una sorta di descrizione sintetica di equivalenze, inversioni sintattiche e della sequenza dei versi nei testi A e B. Entrambi i gruppi constano di dieci versi, singoli o appaiati in base ad uno stesso schema e posti in bocca a tre "leñadores". Dei versi singoli o delle coppie di versi, alcuni mutano solo l'oggetto dell'invocazione ("luna" o "muerte")^[6]; in un caso cambia l'aggettivazione, in base alla diversità dell'interlocutore: "verdes hojas" della luna, "secas hojas" della morte^[7]. Al cambio di aggettivazione si abbina l'inversione del rapporto lineare sostantivo/aggettivo applicato in versi successivi alla luna e alla morte, per cui alla "luna mala" corrisponde la "triste muerte" ed alla "triste luna" la "muerte mala"^[8]; la stessa aggettivazione ("mala" e "triste") applicata alle due entità comporta una collocazione in forma di chiasmo, se pur a distanza^[9].

Passiamo ora all'analisi dei singoli versi e della loro disposizione all'interno del microcosmo enucleato.

Un medesimo verbo, "salir", è impiegato per lo spuntare della luna e per la comparsa della morte (vv.1A, 1B); nel primo caso il termine è usato in senso proprio, nel secondo si carica di implicazioni metaforiche, che rimandano fin d'ora alla concezione lorchiiana dell'inscindibilità dell'uomo dalla natura. E' appena il caso di ricordare che il ciclo vitale risulta comune: il matrimonio è concepito come fonte di nuove vite, esattamente come la semina è origine della produzione fruttifera della terra. L'assimilazione tra umani, vegetali ed animali è costante: per esempio, la Madre rammenta che il marito "le olía a clavel", lo paragona ad un toro e afferma orgogliosa "lo disfruté", così come la terra gode della semina in vista della perpetuazione della vita^[10]. I suoi morti, che erano "geranios" vivaci e fiorenti, sono ora "llenos de hierba"^[11]. La morte riporta l'uomo nel grembo della natura, procurandogli un "lecho de tierra", assimilando il cadavere ad un "montón de nieve", o, addirittura, ad un "espejo de la tierra"^[12], e sottoponendolo agli stessi processi di disfacimento per cui saranno "flores rotas los ojos, y sus dientes/dos puñados de nieve endurecida"^[13].

Nessuno stupore, pertanto, se in questo universo di impronta panica, ad un elemento della natura cosmica (la luna) e ad un evento ineludibile per tutti gli esseri (la morte) viene attribuito, anche sul piano lessicale ("salen"), un comportamento comune. In più, per quanto riguarda la morte, in quel "salir" compare una connotazione di progressiva ineluttabilità che ben si accorda con la scansione del precipitare della tragedia.

Sia la luna che la morte hanno "hojas grandes" (vv.2A, 2B): la materialità vegetale non fa che accomunare le due realtà nell'onnicomprendente seno della natura^[14]; fondamentale è il fatto che qui le foglie stanno a simboleggiare il potere dei due enti, tant'è che l'aggettivo "grandes" rimanda all'illimitata e insindacabile facoltà della luna di illuminare la scena in cui la morte è chiamata a

distruggere. Dall'identica qualificazione nasce la giustificazione formale della loro complicità, già stabilita sul piano del contenuto dal loro colloquio.

A partire da questo punto la supplica dei "leñadores" rivelerà in crescendo tutta la propria tragica inattività: i versi che seguono scandiscono il progressivo svanire della speranza di fronte all'ineluttabile decisione delle due complici.

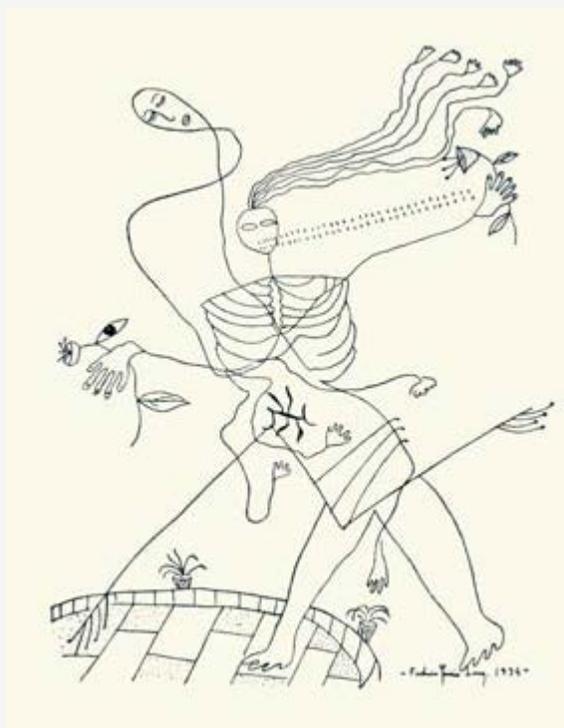
I vv.3A e 3B rappresentano rispettivamente un invito alla luna affinché agisca, favorendo la felicità degli amanti, ed una supplica alla morte affinché non agisca a loro danno. I due versi sono accomunati dall'uguale numero di sillabe, dalla forma imperativa esclamativa e, soprattutto dal termine "sangre". Nel lessico lorchiano "sangre" assume almeno tre accezioni; la prima -puramente denotativa- si riferisce al fluido vitale che la morte violenta sparge; le altre -entrambe connotative- mettono in campo l'ereditarietà -la stirpe, buona o cattiva che sia^[15] - ed il principio stesso della passione amorosa - l'istinto e la pulsione vitale^[16] - .

Ora, è chiaro che nel verso del testo A l'invocazione alla luna intende far sì che questa renda più fresca e dolce (riempia di metaforici gelsomini) la passione ("sangre") di Leonardo e della Novia, mentre quella alla morte è tesa ad evitare che essa uccida, spargendo in tal modo il fluido vitale ("sangre"). La luna, nella prospettiva dei "leñadores", appare ancora virtualmente un elemento positivo, in grado di esaudire il desiderio d'amore; dalla morte si invoca solo un'improbabile pietà. Ma, come già annunciato, esse sono complici nello scovare gli amanti ed aprire la via ai coltelli.

Luna e morte sono entrambe sole ("¡Ay luna sola!", "¡Ay muerte sola!") nella loro unicità e nell'autonomia delle proprie decisioni che, in questo caso, si riveleranno esiziali a causa della complicità dei due enti; all'equivalenza della loro condizione corrisponde, sul piano formale, l'equivalenza lessicale.

Ritorna il motivo delle foglie come immagine di potere (vv.5A-5B). Al di là della consueta simbologia vegetale lorchiana espressa dalle "hojas", quelle della luna sono "verdes", quindi vitali, quindi ancora fonte potenziale di speranza: la luna potrebbe ancora rifiutare di rivelare il nascondiglio degli amanti; quelle della morte sono "secas", in quanto la sua stessa essenza comporta il prosciugamento del fluido vitale. Significativo, in questo senso, appare l'uso del punto esclamativo, presente nell'appello alla luna (v.5A) ed assente in quello alla morte (v.5B): alla luna, infatti, appare ancora possibile rivolgere un'esortazione; della morte ci si limita a riconoscerne l'ineluttabilità.

La constatazione del fatto, apparentemente sereno e scevro di minaccia, che la luna inargenta il volto della Novia (v.6A) è in realtà un sinistro presagio, in quanto denuncia appunto la complicità con la morte nel far scoprire gli amanti. Analogamente, l'invocazione alla morte si riferisce non ai fiori nuziali (in tal caso il verso non avrebbe senso), bensì a quelli funebri, alle "amargas adelfas", pur non menzionate espressamente, con cui si compongono croci da depositare sui cadaveri^[17]. In questo senso il contenuto semantico risulta speculare rispetto al v.3A, in cui la luna è invitata a riempire "la sangre" di dolci e inebrianti gelsomini. Anche in questo caso sono significative la presenza e l'assenza del punto esclamativo: in 6A si prende semplicemente atto della rovinosa decisione della luna; in 6B si invoca nuovamente dalla morte un'impossibile pietà. La situazione è chiaramente ribaltata rispetto ai versi immediatamente precedenti; l'alternanza di constatazioni e suppliche indirizzate ora all'una ora all'altra delle due entità non fa che ribadire il progressivo



Federico García Lorca, Muerte

affievolirsi della speranza e l'angosciosa ricerca di una misericordia che si intuisce già negata.

È importante anche notare come la morte sia fatta oggetto, all'interno della serie di versi in questione, di due invocazioni (sottolineate dai punti esclamativi), entrambe in negativo ("¡No abras...!", 3B; "¡No cubras...!", 6B). La luna, invece, viene esortata al v.3A in senso positivo, sia dal punto di vista formale (punto esclamativo e verbo imperativo affermativo) che da quello semantico (favorisca la passione amorosa); al v.6A ("Plata en la cara de la novia"), per contro, si prende semplicemente nota degli effetti del suo comportamento. Per quanto riguarda la luna, allora, risulta evidente che si produce un climax ascendente verso il precipitare della tragedia, che va di pari passo con la perdita della speranza di trovare in lei un alleato degli amanti.

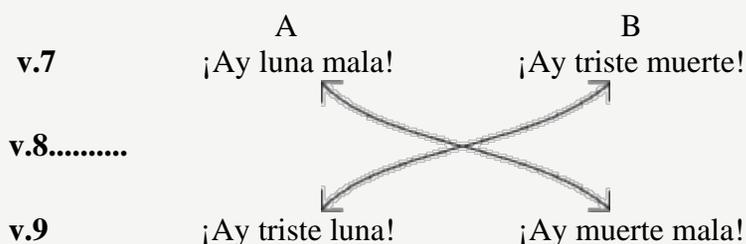
La diversa aggettivazione riservata alla luna e alla morte è strettamente legata a quanto detto in precedenza: la luna viene definita "mala" al v.7A, in quanto rifiuta agli amanti la salvezza, rendendosi complice della morte, dalla

quale nulla ci si poteva aspettare, per cui si constata solo che essa è "triste" (v.7B). Vedremo come questi versi intrattengano una stretta relazione con i successivi vv.9A e 9 B.

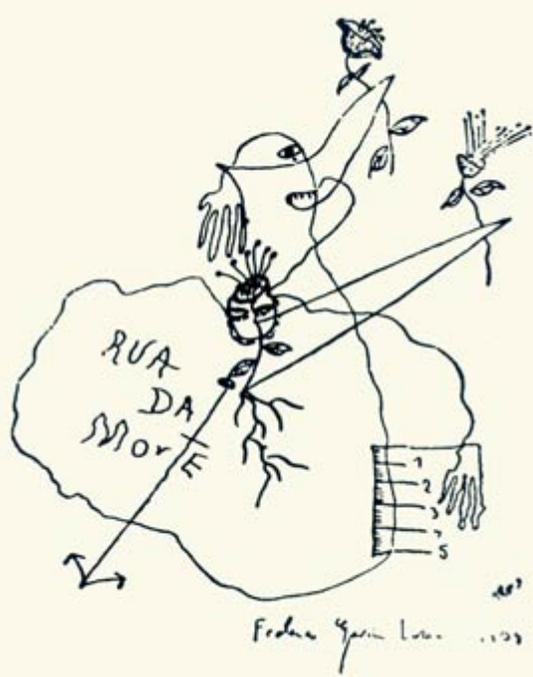
L'ottavo verso si ripete in A e B con le uniche varianti dell'aggettivazione e dell'ordine sintattico ("oscura rama" / "rama verde"), varianti che, per altro, si rivelano assai significative. Il termine "rama" è polisemico, e viene qui usato nel senso metaforico con cui appare varie volte in *Bodas de sangre*^[18], cioè quello di vene in cui scorre il sangue. Le esortazioni alla luna e alla morte hanno, dunque, un senso simile: si lasci che le vene restino oscure (nascoste e, quindi, intatte) e verdi (cioè vitali) affinché in esse possa continuare a scorrere il sangue (inteso come principio dell'esistenza e come pulsione amorosa).

Interessante mi pare il fatto che questi versi rappresentino anche un'inversione, sul piano semantico, speculare nei confronti dei vv.3A e 3B: là si chiedeva alla luna di render dolce e profumato il sangue (inteso come passione) ed alla morte di non spargere il sangue (inteso come fluido vitale); qui, al contrario, si chiede alla luna di lasciare intatte le vene (oscuere, in quanto il sangue rimane occulto in esse) ed alla morte di permettere che le vene siano "verdi" (cioè percorse dalla passione e dalla pulsione vitale). Ci troviamo di fronte ad una struttura chiastica significativa basata sulla polisemia dei termini.

I vv.9A, 9B ("¡Ay triste luna!", "¡Ay muerte mala!") sono speculari rispetto ai vv.7A e 7B ("¡Ay luna mala!", "¡Ay triste muerte") e formano un vero e proprio chiasmo:



Nella prospettiva dei "leñadores", quella che era definita come "luna mala", poiché sorda alle suppliche, è diventata "triste", in quanto ormai piegata alle imposizioni della morte, che l'ha



Federico García Lorca, Rua da Morte

convinta a far chiarore intorno agli amanti, aprendo così la via ai coltelli assassini. La morte, “triste” per sua natura, è “mala” avendo esercitato il proprio nefasto potere di convinzione nei confronti della luna, in modo da renderla sua complice.

Nei vv.10A, 10B, rispetto ai vv.8A e 8B si verifica l’inversione della sequenza aggettivo/sostantivo (“oscura rama”/“rama oscura”, “rama verde”/“verde rama”), pur permanendo costante l’impiego degli stessi aggettivi nelle due diverse invocazioni (“oscura” per la luna, “verde” per la morte, con evidente effetto ossimorico nei confronti della luminosità lunare e delle “hojas secas” della morte). Non si tratta di un puro fatto formale, bensì è una scelta gravida di senso. Il termine “rama” in 10A è usato in senso proprio, non simbolico né metaforico: sono le fronde degli alberi che devono permanere nell’oscurità; “Deja para el amor la rama oscura” è, infatti, un invito a lasciare nel buio l’ambiente, favorendo la passione degli amanti ed impedendo la sanguinosa conclusione. L’invito alla morte “Deja para el amor la verde rama”, invece, ha connotazioni metaforiche, se non simboliche: lascia che le giovani e vitali (“verdes”) vene si preservino per la passione amorosa. Nel primo caso il termine alluso, *sangre*, è il fluido vitale; nel secondo è l’ardore amoroso.

Tirando le fila del discorso, si può affermare che le due serie di versi presi in esame costituiscono, di per se stesse, un nucleo capace di fornire un’emblematica chiave di lettura dell’intero dramma, in quanto ne sintetizzano gran parte dei meccanismi fondamentali e degli elementi caratterizzanti ai diversi livelli di senso.

Si è visto come al cambiamento di interlocutore -luna o morte- possa corrispondere un’identica aggettivazione (“sola”), l’uso proprio o improprio di un medesimo verbo (“salir”), o l’attribuzione di uguali caratteristiche (“de las hojas grandes”): artifici, questi, che indirizzano alla concezione panica dell’universo. Sul piano del significato, si stabilisce qui non solo l’appartenenza dei due enti ad un unico cosmo le cui regole sono immutabili, ma anche la sostanziale identità funzionale della luna e della morte, in quanto simboli di un destino ineluttabile^[19].

Per contro, la diversificazione degli attributi dell’interlocutore a cui si rivolge la supplica è funzionalmente legata all’inversione del rapporto lineare sostantivo/aggettivo nei due gruppi di versi, il che produce una sorta di specularità. Nella prospettiva dei “leñadores”, la morte e la luna sono ancora entità distinte, autonome, cui è possibile rivolgere invocazioni disgiunte: la speranza è ancora viva, se pur si affacciano dubbi sulla complicità delle due (“triste” o “mala”). Dubbi che si concretizzano nei versi nei quali si verifica un’apparente assenza di specularità (vv.3 A,B; 6A,B), in cui la supplica si alterna alla constatazione della sua stessa inattività.

Infine, la disposizione di alcuni versi in forma di chiasmo si fa interprete della crescente angoscia dei “leñadores”, che si rivolgono ora alla luna ora alla morte, implorando una risposta alla propria supplica. Sullo stesso piano opera l’uso dei punti esclamativi, ora presenti al fine di esortare, ora assenti di fronte ad una rassegnata constatazione.

E’ ovvio, dunque, che gli artifici formali, oltre a generare un’eccedenza di senso, imprescindibile per la comprensione della porzione di testo presa in esame, contribuiscono a scandire un climax ascendente che prepara alla consumazione della tragedia, partendo dalla progressiva presa di coscienza della natura degli enti responsabili del destino e della loro inesorabilità, passando attraverso l’invocazione, la constatazione della sua stessa inutilità e del precipitare degli eventi.

Fondamentale, su questo versante, si rivela l’uso polisemico del lessico. Vengono sfruttate, ad esempio, le possibili accezioni dei termini “sangre” e “rama”. Ancora sul piano semantico la luce (della luna) assume connotazioni inusuali di morte (normalmente legate all’oscurità), mentre l’oscurità risulta essere un rifugio salvifico; gli accostamenti ossimorici, infine, tendono a coniugare realtà normalmente contrapposte. Tutti questi procedimenti attengono alla visione panica del macrocosmo, in cui i singoli esseri ed enti -umani, vegetali, animali, cosmici o virtuali- obbediscono

alle medesime leggi di natura.

La simbologia vegetale opera nello stesso senso: i sostantivi "hojas", "flores", "ramas" e gli aggettivi "verde", "seco" rimandano all'intera concezione lorchiana del rapporto panico di parallelismo e compenetrazione dei cicli vitali.

Le due serie di versi che ho esaminato, autonome e concluse, si configurano, dunque, come specimen, come concentrazione tematico-strutturale dell'intero dramma, il cui messaggio è prevalentemente affidato alla polisemia del lessico, alla creazione di un'atmosfera progressivamente tesa e tragica, alla simbologia capace di trasmettere il senso cosmico della vicenda umana, all'uso sapiente delle forme come veicoli significanti del contenuto.

A riprova del fatto che singoli, piccolissimi nuclei di senso (quali versi isolati o gruppi di versi) si fanno portatori dell'intera tematica dell'opera, spendo due parole sul suo titolo, di per se stesso polisemico e denso di significati: *Bodas de sangre*. Il plurale "bodas" (^[20]) compare solo nel titolo, mentre il termine al singolare compare ben ventisette volte nel testo (^[21]); nel corso del dramma, infatti, si fa riferimento ad accezioni diverse del termine "boda": voti consacrati (dal latino "vota"), accoppiamento naturale in vista della procreazione e fatto culturale con valenze sociali (riti nuziali e unione di stirpi diverse). Sta di fatto che la "boda" nel testo assume, di volta in volta, i singoli significati e che il titolo risulta comprensivo di essi, con evidenti ripercussioni sul piano ideologico. Quanto a "la sangre", abbiamo già visto come il termine abbracci un ampio ventaglio semantico (stirpe/ereditarietà, pulsione passionale amorosa, fluido vitale). Le "bodas de sangre" coprono, in effetti, tutto lo spettro semantico cui fanno riferimento, propongono un senso globale riassuntivo delle singole occorrenze. L'infrazione alle regole delle "bodas" (comprensive di tutte le accezioni), causata da "la sangre" (la passione colpevole e la cattiva stirpe di Leonardo) finisce ineluttabilmente con lo spargimento del fluido della vita, il sangue stesso. La medesima funzione, insieme sintetizzante ed universalizzante, è affidata ai versi che ho analizzato, minima ma significativa concentrazione tematica, nella sua inanità di supplica destinata a restare inascoltata. Le grandi foglie della luna e della morte, per la loro essenza vegetale, accomunano i due enti alla natura della terra, mentre la personificazione (nel "leñador" e nella Mendiga) li rende parte del modo umano. Luna e morte rappresentano il destino segnato da regole immutabili, in quanto presiedono allo svolgersi del ciclo vitale che tutti gli esseri condividono. Le loro grandi foglie estendono la propria lunga ombra non solo sul dramma contingente, bensì sull'intera vicenda umana.

Note

[1] *Bodas de sangre*, ACTO III-cuadro primero. Cito da F.GARCIA LORCA, *Obras completas*, Aguilar, Madrid 1990 (23ªed.), pp.775-6 e 782.

[2] Di passata osservo che la personificazione della luna in un "leñador joven" è confinata in una didascalia: ([...] *Por la claridad de la izquierda aparece la LUNA . La LUNA es un leñador joven con la cara blanca [...]*), p.776; nell'indicazione del personaggio dialogante, essa viene sempre nominata come LUNA. Al contrario, la morte, in quanto partecipante al dialogo, viene indicata tramite la sua personificazione (MENDIGA), e solo una didascalia ci rivela la sua vera essenza : ([...] *El NOVIO se dirige rápidamente hacia la izquierda e tropieza con la MENDIGA ,la Muerte.*), p.780. Siamo di fronte ad un' inversione che, in questo caso, riguarda il rapporto ente/personificazione. Le ipotesi che spiegherebbero questa scelta potrebbero riguardare la reticenza esorcizzante nel nominare la morte, oppure l'incorporeità dell'ente, che necessita di un supporto iconografico, ecc. Quanto alla varia simbologia cui ricorre Lorca per la luna e la morte, cfr., ad esempio, Manuel Antonio ARANGO, *Simbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca*, Fundamentos, Madrid 1995; Ignacio ELIZALDE, *La metáfora y el símbolo en la estructura poética de 'Bodas de sangre'*, in *Crítica semiológica de textos literarios hispánicos*, ed. M.A. GARRIDO GALLARDO, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid 1986, pp.665-678

[3] p.777

[4] pp.777-779

[5] Il problema meriterebbe un discorso a parte. Per fare un solo esempio, la ninna-nanna, con il procedere degli avvenimenti, assume progressivamente un contenuto violento (le "patas heridas" del cavallo, il "puñal de plata" negli occhi); viene, cioè, influenzata dall'evolversi

dell'azione. Quest'ultima, per altro, inizialmente connotata da un'atmosfera serena da quadretto familiare, assume un ritmo teso in base al canto, che funziona come presagio della tragedia di sangue. L'effetto generale è di antinaturalismo, astrazione e stilizzazione.

[6] Cfr. vv. 1A e B, 2 e B, 4 e B.

[7] vv.5A, 5B.

[8] vv.7A-B, 8A-B, 9A-B e 10A-B.

[9] Tangenzialmente osservo che i punti esclamativi ai vv.5A e 6B (assenti nei simmetrici vv.5B e 6A) sono responsabili di un'ulteriore disposizione chiasmica. Non mi pare significativa, invece, l'inversione della sequenza dei "leñadores" -in quanto distinti solo in base alla numerazione progressiva- a cui è posta in bocca la supplica alla luna e alla morte (1°, 2°, 3° ai vv.4-8 del testo A; 1°, 3°, 2° ai medesimi vv. del testo B).

[10] ACTO I, cuadro primero, p.703.

[11] *Ibidem*.

[12] p.797.

[13] p.793.

[14] Di secondaria importanza mi pare la decodificazione puntuale della metafora, che potrebbe essere basata sul propagarsi dei raggi lunari e sull'allargarsi fluttuando dei "tenues paños verde-oscuro" di cui veste la Mendiga: "(...) Sale una MENDIGA totalmente cubierta por tenues paños verde-oscuro. Lleva los pies descalzos. Apenas si se le verá el rostro entre los pliegues. Este personaje no figura en el reparto.", p.777. Lo scarso rilievo del riferimento concreto è testimoniato dalla varietà di immagini cui si presta il manto della Mendiga, paragonato alle immense ali di un uccello nella didascalia che suggella il quadro (p.788).

[15] P. es. la Madre, commentando la violenza di tutti i congiunti di Leonardo, commenta "¿Qué sangre va a tener? La de toda su familia", p.755.

[16] P.es. i "leñadores", commentando la fuga di Leonardo e della Novia, affermano che "Hay que seguir la inclinación" e, successivamente, "al fin la sangre pudo más" (p.773).

[17] Cfr. il pianto della Madre sul cadavere del Novio (p.797). La versione inglese della tragedia (prima rappresentazione a New York nel 1935) sceglie come titolo gli oleandri amari, anziché le nozze di sangue.

[18] Cfr. l'esplicito "las ramas azules y el murmullo de tus venas" (p.784) e il più allusivo "[...] el otro era un río oscuro, lleno de ramas, que acercaba a mí el rumor de sus juncos [...]" (p.796).

[19] È appena il caso di ricordare che nella poesia di Lorca alla luna è attribuito un carattere malefico e fatidico, del tutto antiromantico. La presenza della luna rappresenta simbolicamente quella della morte: basti pensare a "La luna y la muerte" del *Libro de los poemas* o al "Romance de la luna luna" del *Romancero gitano*.

[20] Nessuna rilevanza ha la constatazione che, nel linguaggio colloquiale, il termine viene usato talvolta al plurale. La non casualità della scelta di Lorca è testimoniata dal calcolo delle frequenze.

[21] Due volte nel I ACTO (1°, 2°, 3° cuadro); diciannove volte nel II ACTO (1°, 2° cuadro), sei volte (1°, 2° cuadro). La sproporzione è dovuta al diverso uso che si fa del termine.

– per citare questo articolo:

Artifara, n. 1, (luglio - dicembre 2002), sezione Addenda, <http://www.artifara.com/rivista1/testi/Lorca1.asp>

© Artifara

ISSN: 1594-378X

