

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DEL PIEMONTE ORIENTALE

AMEDEO AVOGADRO

DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI



UNIVERSITÀ DEL PIEMONTE ORIENTALE

Corso di laurea magistrale

Lingue, culture, turismo LM-37

Tesi di laurea magistrale in Letteratura spagnola

**VOCI AI MARGINI: *GITANISMO, NEGRITUD* ED *EROS*
NELLA POETICA DI FEDERICO GARCÍA LORCA**

Relatore: prof. José Manuel Martín Morán

Correlatrice: prof.essa Marcella Trambaioli

Candidata: Erika Vercellino

Matricola: 20034525

ANNO ACCADEMICO 2025/2026

Indice

Resumen	4
Abstract italiano	6
Introduzione	7
Capitolo 1 Contesto, vita e poetica di Federico García Lorca	
1.1 Il contesto storico, sociale e culturale	9
1.2 Federico García Lorca: una vita in difesa degli emarginati	14
1.3 Tra tradizione e modernità: La Generazione del '27 e la visione poetica di Lorca	29
Capitolo 2 L'universo gitano: origini, identità e tradizione culturale nelle opere di Federico García Lorca	
2.1 Storia di un popolo ai margini: dalle origini all'età contemporanea	36
2.1.1 Il flamenco come voce dell'anima gitana	42
2.2 Il cante jondo come espressione dell'anima andalusa: dal concorso del 1922 al poema di Lorca	49
2.3 Dall'emarginazione al mito: valori, simboli e personaggi in Romancero Gitano	59
Capitolo 3 Lorca in America: Harlem, Cuba e la cultura afroamericana in Poeta en Nueva York	
3.1 Un poeta a New York: l'arrivo nella metropoli e il primo impatto con la cultura nera	74
3.2 La visione della cultura afroamericana in Lorca: il parallelismo tra gitani e neri, jazz e flamenco	80
3.3 Struttura e temi di Poeta en Nueva York: l'alienazione urbana e la condizione del popolo nero	86
3.4 La rinascita del poeta: il viaggio a Cuba	100
Capitolo 4 Desiderio nell'ombra: l'amore omosessuale nella Spagna del XX secolo e nelle opere di Lorca	
4.1 La percezione dell'omosessualità come devianza nella Spagna novecentesca	110
4.2 Gli amori di Lorca: delusioni, conflitti ed erotismo	118
4.3 Desiderio, identità e silenzio: Los sonetos del amor oscuro, El maleficio de la mariposa e El público	135
Conclusione	148
Ringraziamenti	151
Bibliografia	154

*Al mio caro nonno Franco,
che mi ha fatto innamorare della letteratura spagnola e che,
attraverso i versi inconfondibili di Lorca, mi ha insegnato
che la poesia rende immortale anche le voci che il mondo spesso dimentica.*

Resumen

El presente trabajo tiene como objetivo principal analizar el fenómeno de la marginalidad y de la alteridad en la producción poética de Federico García Lorca, a través de tres ejes fundamentales: el gitanismo, la cultura afroamericana y el amor homosexual en la España de la primera mitad del siglo XX. Lorca convirtió estas realidades en uno de los temas más relevantes de su obra, otorgándoles visibilidad y dignidad humana.

El estudio se estructura en cuatro capítulos con el fin de comprender mejor la complejidad de la obra lorquiana y la manera en que las distintas figuras se entrelazan entre sí. El primer capítulo ofrece una panorámica del contexto histórico y cultural de aquel periodo, haciendo hincapié en la biografía y en la experiencia personal del poeta andaluz. El segundo capítulo se centra, en cambio, en el tema del gitanismo en las obras de Lorca, el tercero se focaliza en el análisis de la cultura negra en *Poeta en Nueva York* y, el último, aborda el tema del deseo sexual en *Los Sonetos del amor oscuro* y en dos obras teatrales.

En definitiva, a través de estos cuatro capítulos temáticos, la investigación se propone demostrar que el gitanismo, la cultura afroamericana y el amor homosexual no constituyen temas aislados, sino diferentes manifestaciones de una misma reflexión universal sobre la diversidad, la marginación y la búsqueda de identidad. De esta manera, la obra de Lorca se revela como un espacio de representación y reivindicación de todas aquellas voces que la sociedad ha intentado silenciar y oprimir a lo largo de la historia.

Abstract in italiano

Il presente lavoro di ricerca ha come obiettivo principale analizzare il fenomeno dell'emarginazione e del concetto di diversità nella produzione poetica di Federico García Lorca attraverso tre assi fondamentali: il gitanismo, la cultura afroamericana e l'amore omosessuale nella Spagna della prima metà del Novecento. Lorca trasformò queste realtà in alcuni dei temi più rilevanti della sua opera, conferendo loro visibilità e dignità umana.

Lo studio si struttura in quattro capitoli in modo da comprendere meglio la complessità dell'opera lorchiana e il modo in cui le diverse figure si intrecciano tra loro. Il primo capitolo offre una panoramica sul contesto storico e culturale di quel periodo, ponendo l'attenzione sulla biografia e sull'esperienza personale del poeta andaluso. Il secondo capitolo si concentra, invece, sul tema del gitanismo nelle opere di Lorca; il terzo è incentrato sull'analisi della cultura afroamericana in *Poeta en Nueva York* e l'ultimo affronta il tema del desiderio sessuale espresso in *Sonetos del amor oscuro* e in due opere teatrali.

In conclusione, attraverso questi quattro capitoli, la ricerca si propone di dimostrare che il gitanismo, la cultura afroamericana e l'omosessualità non costituiscano temi isolati, bensì diverse manifestazioni di una stessa riflessione universale sull'alterità, la marginalità e la ricerca d'identità. In questo modo, l'opera di Lorca si rivela uno spazio di rappresentazione e di rivendicazione di tutte quelle voci che la società dominante ha cercato di soffocare nel corso della storia.

Introduzione

Il presente lavoro di ricerca si propone di affrontare il modo in cui la marginalità si articola nella produzione poetica lorchiana attraverso tre assi fondamentali: il gitanismo, la cultura afroamericana e l'amore omosessuale nella Spagna del primo Novecento e nella vita di Federico García Lorca. Questi tre nuclei tematici, pur appartenendo a contesti culturali differenti, convergono nella costruzione di un immaginario poetico in cui la diversità, anziché essere negata o rifiutata, diventa uno spazio privilegiato carico di simboli ed emozione.

L'attenzione verso queste tre dimensioni non rappresenta un elemento accessorio o passeggero nella traiettoria artistica di Lorca, ma ne costituisce l'elemento più incisivo e significativo. Si tratta di una tematica centrale che attraversa la sua intera produzione poetica e, in parte anche teatrale, e che ha suscitato un ampio dibattito critico tra gli studiosi. Dallo studio della critica, persiste talvolta una tendenza a considerare questi elementi come tre tematiche separate. L'obiettivo di questa tesi è quello di superare tale frammentazione, dimostrando come questi ambiti siano in realtà accomunati da una medesima riflessione sulla condizione dell'individuo escluso, perseguitato o costretto a vivere la propria identità in una situazione di conflitto con le norme sociali dominanti. Attraverso la rappresentazione di queste tre figure, gitani, afroamericani e omosessuali, si osserverà come Lorca non si limiti a descrivere realtà specifiche, ma costruisca un discorso poetico universale sulla sofferenza, sul desiderio di libertà e sulla ricerca d'identità.

La tesi è articolata in quattro capitoli, in modo da meglio dividere le tematiche e analizzare in modo esauriente ogni figura attraverso le opere poetiche in cui compaiono. La metodologia utilizzata combina l'analisi testuale delle opere con il confronto della principale bibliografia critica dedicata all'autore, mettendo a paragone le differenti proposte degli studiosi. Nel corso della tesi, si svilupperà inoltre una riflessione personale sull'argomento per porre l'attenzione su aspetti importanti e offrire uno spunto per future analisi.

Nel primo capitolo, si analizzerà brevemente il contesto storico e culturale della Spagna del XX secolo, approfondendo il profilo biografico del poeta andaluso in modo

da offrire un quadro generale per meglio comprendere le tematiche affrontate nelle opere selezionate. La vita di Lorca offre uno spunto per comprendere come il vissuto personale e le dinamiche dell'epoca si riflettano direttamente anche nella sua produzione letteraria.

Nel secondo capitolo, dedicato al gitanismo presente in *Poema del cante jondo* e *Romancero Gitano*, si approfondirà inizialmente la storia del popolo gitano in cammino dalla lontana India alla cattolica Spagna del XV secolo, concentrando il discorso sulla loro condizione di esclusione e discriminazione. Verrà inserita, inoltre, l'origine e l'evoluzione dell'arte flamenca, elevata da Lorca a massima rappresentazione gitana e andalusa. Attraverso le sue due opere, sarà interessante notare come Lorca innalzi la figura del gitano da individuo emarginato a emblema della vera anima della terra decantata dal poeta, trasformando la sua storia e il suo sistema di valori in un mito senza tempo.

Il terzo capitolo, invece, è dedicato al viaggio a New York e a come la cultura nera abbia rinnovato la poetica di Lorca e la sua visione del mondo. Attraverso la rappresentazione della comunità afroamericana all'interno di *Poeta en Nueva York*, il poeta interpreta le discriminazioni razziali e le conseguenze terribili della modernità capitalista, utilizzando un linguaggio innovativo. Inoltre, si analizzerà come Lorca paragoni i gitani dell'Andalusia agli afroamericani del quartiere di Harlem, equiparando la musica flamenca ai canti di lavoro nelle piantagioni del sud degli Stati Uniti.

Il quarto e ultimo capitolo affronta il tema dell'eros omosessuale nella vita personale di Lorca e nelle sue opere. Dopo una ricostruzione del contesto storico, sociale e culturale, verranno analizzate le forme di discriminazione e di repressione che colpivano gli individui omosessuali in una società fortemente cattolica e dominata da una politica persecutoria. Attraverso l'analisi di *Los Sonetos del amor oscuro*, *El público* e di *El maleficio de la mariposa*, Lorca esplora il tema dell'amore proibito, della ricerca d'identità e della sessualità negata, mettendo in luce la modalità con cui egli esprime il desiderio, il conflitto interiore e la repressione sociale.

Si ipotizza, infine, che il risultato finale permetterà di dimostrare che l'emarginazione e la diversità in Lorca non sono temi puramente negativi, legati solo al dolore o alla sconfitta, bensì rappresentano un punto di forza in cui gli individui discriminati vengono inseriti in un contesto più naturale, diventando portatori di valori

quali l'autenticità, il coraggio, la capacità di entrare in contatto con la parte più vera di sé ed esprimere con maggiore intensità le emozioni più profonde dell'animo umano, sfidando le norme sociali dominanti. Inoltre, la ricerca proporrà di definire la figura di Lorca non solo come poeta dell'Andalusia, ma poeta della collettività e di temi ancora oggi molto attuali.

Capitolo 1

Contesto, vita e poetica di Federico García Lorca nella Spagna del primo Novecento

1.1 Il contesto storico, sociale e culturale

Per comprendere pienamente l'opera e la poetica di Federico García Lorca non si può non analizzare il contesto storico della Spagna dei primi anni del XX secolo. Il periodo in cui visse il poeta protagonista di questo elaborato è fortemente caratterizzato da forti squilibri interni, tensioni politiche e importanti avvenimenti che trasformarono sostanzialmente la storia della Paese. È doveroso, pertanto, introdurre l'argomento contestualizzando l'epoca storica che fece da sfondo alla vita e all'attività artistica dell'autore granadino.

All'inizio del secolo scorso la Spagna si trovava in una situazione di forte instabilità economica, politica e sociale. Il Paese era ancora prevalentemente agricolo: circa il 70% dell'economia era basato sull'agricoltura e la maggior parte delle terre era concentrata nelle mani dei latifondisti. Questo fatto creò un enorme divario tra proprietari terrieri e contadini, costretti a lavorare in condizioni di povertà estrema, con salari bassi e scarse possibilità di miglioramento sociale. L'industrializzazione era limitata e concentrata specialmente in alcune zone quali la Catalogna, i Paesi Baschi e le Asturie. Sebbene si fosse sviluppato nelle suddette regioni, il settore industriale era ancora debole rispetto ad altri paesi europei e spesso dipendeva da capitali stranieri. A causa delle difficili condizioni economiche, molti spagnoli emigrarono verso l'America in cerca di migliori opportunità e riscatto sociale.

In questo contesto si consolidò il fenomeno del *Caciquismo*, un sistema di potere locale basato sul dominio dei grandi proprietari terrieri, i cosiddetti *caciques*, che esercitavano un forte controllo sulla vita pubblica e politica della comunità e contribuirono a rafforzare le già presenti disparità tra *élite* e classi popolari.

Le forti disuguaglianze sociali favorirono la diffusione di movimenti operai e delle organizzazioni sindacali. Tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo si affermarono in particolare due correnti ideologiche: il socialismo e l'anarchismo, che portarono a scontri, scioperi e varie rivolte. Tra gli episodi più significativi del conflitto vi fu la *semana trágica* di Barcellona avvenuta nel 1909.¹ La rivolta fu scatenata in seguito alla decisione del governo di inviare truppe in Marocco per la guerra coloniale. La protesta, che colpiva principalmente i lavoratori e i padri di famiglia delle classi popolari, si trasformò rapidamente in un vasto movimento di scioperi e scontri, alimentato maggiormente dall'influenza dei movimenti anarchici e antimilitaristi.

Un altro evento cruciale per comprendere il clima di crisi che caratterizzava il Paese fu la cosiddetta "crisi del 1898", causata dalla sconfitta nella guerra contro gli U.S.A e dalla conseguente perdita delle ultime colonie dell'immenso impero: Cuba, Porto Rico e le Filippine. Questo episodio generò un forte sentimento di frustrazione nazionale e stimolò una profonda riflessione sul futuro della Spagna, dando origine a correnti di pensiero come il *regeneracionismo* e alla Generazione del '98.

Quest'ultima fu un gruppo di scrittori e pensatori che si unirono per discutere della forte instabilità che afflisse la Spagna in quel periodo turbolento. Tra i principali esponenti si ricordano Miguel de Unamuno, Pio Baroja, Ramiro Maetzu, José Martínez Ruiz detto "Azorín", Ramón María de Valle-Inclán e Antonio Machado. Attraverso le loro opere, volte a riscoprire l'essenza spagnola, questi autori analizzarono i problemi sociali, politici e culturali della Spagna, contribuendo ad avviare un ampio dibattito sull'identità nazionale e sul futuro del Paese.

Nonostante le tensioni politiche e sociali, i primi decenni del Novecento rappresentano anche un grande periodo di fermento intellettuale. Si sviluppò, infatti, un importante movimento culturale e pedagogico influenzato dalle idee del filosofo austriaco Karl Krause, intento a unificare i concetti di religione e laicismo. Questo

¹ EDUMUNDO ESCUER FAYANAS, «Los inicios de la España del siglo XX», *Nuevatribunas.es*, <https://www.nuevatribuna.es/articulo/sociedad/historia-inicios-espana-siglo-xx-cultura-politica/20240327032211225313.html>, 2024.

orientamento, noto come *krausismo*, fu introdotto in Spagna da Julián Sanz del Río e successivamente sviluppato in ambito educativo da Francisco Giner de los Ríos. Il *Krausismo* promuoveva una visione dell'educazione basata sullo sviluppo del pensiero critico, sul contatto con la natura, sull'unione tra il corpo e lo spirito e sulla formazione dell'individuo, con l'obiettivo di contribuire alla rigenerazione del Paese.

Da queste idee sorsero importanti istituzioni culturali, tra cui la *Institución Libre de Enseñanza*, fondata nel 1876, che svolse un ruolo fondamentale nella modernizzazione del sistema educativo spagnolo. L'istituzione, nacque come alternativa al sistema universitario tradizionale, fortemente controllato dallo Stato e dalla chiesa, con l'obiettivo di promuovere un modello educativo più libero, laico e moderno.

Ispirata ai principi del *Krausismo*, l'*Institución Libre de Enseñanza* sosteneva un'educazione fondata sullo sviluppo del pensiero critico e sull'osservazione diretta della realtà. Grande importanza veniva, infatti, attribuita al contatto con la natura, all'esperienza pratica e alle escursioni, visti come nuovi strumenti di apprendimento in opposizione al tradizionale metodo mnemonico e nozionistico dominante nell'educazione dell'epoca.

L'influenza dell'*Institución Libre de Enseñanza* fu molto ampia e attorno ad essa si sviluppò una fitta rete di iniziative culturali e scientifiche, tra cui la *Residencia de Estudiantes*, fondata a Madrid nel 1910, e divenuto uno dei principali centri d'incontro per artisti e giovani intellettuali provenienti da famiglie facoltose. La *Residencia* non garantiva solo un alloggio, ma offriva un vero e proprio centro di scambio intellettuale e culturale, in cui studenti, artisti e scienziati potevano confrontarsi liberamente e partecipare a conferenze, incontri e attività culturali. Tra i vari ospiti della *Residencia* vi furono numerose figure destinate a diventare protagonisti della scena artistica e letteraria del Novecento, tra cui il proprio Federico García Lorca, il pittore surrealista Salvador Dalí e il regista Luis Buñuel. Inoltre, questo ambiente favorì il dialogo tra diverse discipline artistiche e scientifiche e contribuì alla diffusione in Spagna delle principali avanguardie europee.

Dal 1914 al 1936 si diffusero in tutta Europa, infatti, nuove correnti letterarie e artistiche volte a rinnovare profondamente i linguaggi tradizionali del passato e sperimentare nuove forme espressive. Le avanguardie si caratterizzano per il rifiuto verso i canoni poetici tradizionali, una forte attenzione alla modernità, alla sperimentazione formale e alla libertà creativa. Tra i principali movimenti ricordiamo il Futurismo, sviluppatosi in Italia e introdotto da Filippo Tommasi Marinetti nel 1909, il Cubismo francese, l'Espressionismo e il Dadaismo di area tedesca. In seguito si diffuse il movimento del Surrealismo in Francia, profondamente influenzato dalle teorie dello psicoanalista Sigmund Freud. Obiettivo primario della corrente fu, quindi, quello di esaltare la parte irrazionale e inconscia presente in ognuno di noi e riscontrabile nel mondo onirico, lasciandola libera di manifestarsi anche nella realtà di tutti i giorni. In Francia il movimento si sviluppò grazie al ruolo di un noto poeta e saggista, André Breton, che redasse nel 1924 il *Manifesto del Surrealismo*. Come analizzeremo in seguito, l'influenza di tale corrente si può notare nella poetica di Federico García Lorca.

In Spagna le avanguardie assunsero caratteristiche proprie e si svilupparono attraverso movimenti originali. Una figura centrale è Ramón Gómez de la Serna, autore delle *Greguerías*. Queste, sono brevi testi capaci di combinare metafora, umorismo e associazioni insolite tra elementi della realtà. Le *Greguerías* creano immagini poetiche inconsuete e spesso attribuiscono caratteristiche umane agli oggetti e agli elementi della realtà quotidiana, offrendo una visione nuova e ironica del mondo.

Accanto a questa forma espressiva emersero anche due importanti movimenti poetici: il *creacionismo* e l'*ultraísmo*. Il primo è legato soprattutto al poeta cileno Vicente Huidobro, secondo il quale la poesia non dovesse unicamente imitare la realtà, ma creare immagini nuove e indipendenti dal mondo esterno.² Il poema in questione si costruisce a partire da un'immagine centrale che si sviluppa progressivamente, facendo germinare l'intero testo attraverso una fitta rete di immagini strettamente collegate. L'*ultraísmo*, invece, si propose di rinnovare il

² Rachele Cicotti, Liliana Garzillo, *Contextos literarios*, Milano, Zenichelli, 2016, p. 361.

linguaggio poetico eliminando elementi retorici e ornamentali, la logica e il sentimentalismo, promuovendo una sintassi più essenziale e una successione d'immagini senza un'apparente relazione. L'esponente principale di questa corrente fu Guillermo de Torre, autore di numerosi calligrammi.³ Sebbene non ne facesse direttamente parte, Lorca entrò in contatto con queste due tendenze e l'influenza di esse si può notare in alcune sue poesie.

Le avanguardie influenzarono profondamente tutte le arti, comprese la pittura e la musica e rappresentarono inoltre un concetto fondamentale per un gruppo di poeti, la cosiddetta Generazione del '27, di cui lo stesso Lorca prese parte, diventandone uno degli esponenti maggiori. Tra le caratteristiche principali della Generazione, di cui andremo ad approfondire le principali caratteristiche in seguito, fu proprio quello di unire tradizione popolare e sperimentazione.

Questo periodo di grande vitalità culturale s'interruppe bruscamente con la crisi degli anni Trenta. Dopo il periodo buio della dittatura di Miguel Primo De Rivera (1923-1931), fu proclamata la Seconda Repubblica nel 1931. Tuttavia l'esperienza della repubblica fu fallimentare, anche a causa delle forti tensioni e delle forze conservatrici che andavano a intensificarsi. La profonda crisi, le rivolte e l'avanzata della *Falange Española*, condussero la Spagna al *golpe* militare del 1936, che diede inizio alla guerra civile. Il conflitto si rivelò violento e sanguinoso e divise il paese in due fronti contrapposti, spesso descritti come "le due Spagne": il fronte repubblicano, mosso da ideali progressisti di sinistra e la *Falange*, sostenitrice del generale Francisco Franco. La guerra assunse rapidamente una dimensione internazionale con le potenze della destra europea che sostennero i ribelli capeggiati da Franco, come la Germania nazista di Adolf Hitler e l'Italia fascista di Benito Mussolini. Questi ultimi fornirono supporto militare alla Spagna, concedendo armi e truppe. Un episodio simbolico di questo intervento fu il bombardamento della città basca di Guernica nell'aprile del 1937, realizzato dall'aviazione tedesco-italiana come esperimento di guerra aerea contro la popolazione civile. Il tragico evento scosse talmente tanto l'opinione pubblica che il noto pittore spagnolo Pablo Picasso,

³ Cicotti, Garzillo, *op.cit*, p. 361.

in risposta all'accaduto, immortalò il drammatico episodio in un celebre dipinto conservato tutt'oggi al museo d'arte Reina Sofía a Madrid.

Al contrario, la Repubblica ricevette aiuti principalmente dall'Unione Sovietica (URSS) e dalle Brigate Internazionali, composte da civili antifascisti provenienti dall'Europa e dall'America. Dopo tre anni di violenti scontri nel 1939 le forze nazionaliste, guidate da Franco, ottennero la vittoria definitiva con la presa di Madrid, ponendo fine alla guerra. Franco s'impossessò del potere con la forza e instaurò nel paese una violenta e repressiva dittatura militare che seminò il terrore per circa quarant'anni. Il suo regime, che terminò solo nel 1975 con la morte del *caudillo*, si caratterizzò per il controllo politico, la repressione delle opposizioni e la censura. Furono limitate le libertà civili e individuali tra cui, come approfondiremo in seguito in relazione alla figura e all'opera di Lorca, represses aspramente l'omosessualità, considerata immorale, deviante e pericolosa per l'ordine sociale.⁴

Si può dunque affermare che il periodo storico e culturale in cui si mosse Lorca non rappresenta solo un semplice sfondo, ma costituisce una componente essenziale per comprendere la profondità e la forza delle sue opere, le cui poesie riflettono i tormenti e le inquietudini della Spagna del suo tempo.

1.2 Federico García Lorca: una vita in difesa degli emarginati

Federico García Lorca è universalmente riconosciuto come uno dei protagonisti indiscussi del panorama letterario del XX secolo. Dotato di una personalità estremamente versatile, non fu solo uno dei poeti più conosciuti e tradotti della letteratura spagnola, ma si dedicò a diverse arti quali la musica, il teatro e la pittura. La sua opera si caratterizza per un forte impegno sociale e politico, con immagini e simboli che riprendono la tradizione popolare andalusa. La forte musicalità che emerge dalle sue poesie, richiama i ritmi e la sonorità di quella regione che cercò per tutta la vita di valorizzare e rappresentare attraverso la sua produzione poetica: l'Andalusia, terra di contrasti, lotte e disuguaglianze.

⁴ Victor Mora Gaspar, «Ciencia, Política y sexo. La homosexualidad durante el Franquismo en sus textos», *La manzana de la discordia*, 2019, Vol. 14, 1, pp. 37-49, [p. 39].

Come abbiamo accennato in precedenza, Lorca vive e scrive in una società densa di avvenimenti culturali e storici che cambieranno per sempre la storia della Spagna.

Il poeta e drammaturgo andaluso nacque il 5 giugno del 1898 a Fuente Vaqueros, in provincia di Granada, da una famiglia benestante. Il padre, Federico García Rodríguez, era un proprietario terriero mentre la madre, Vicenta Lorca, era una maestra elementare con un'innata passione per la musica classica. La sua influenza fu determinante per la formazione artistica del futuro poeta; fu lei, infatti, a trasmettergli l'amore per la musica e la letteratura sin dalla prima infanzia. Il padre, invece, rappresentò per il figlio una figura solida, legata al mondo rurale, ambiente nel quale crebbe il giovane Federico e che riporterà anche in molte sue opere.

Il contatto con la sua terra d'origine gli fece maturare una precoce coscienza delle disuguaglianze sociali, percependosi privilegiato rispetto ai suoi coetanei, più poveri, poiché figlio di un possidente. Tale consapevolezza alimentò in lui, sin dalla giovane età, un profondo senso etico e di vicinanza verso gli emarginati, che diventeranno in seguito protagonisti nelle sue opere. Come egli stesso annunciò in una conferenza del 1928: « Mi infancia es aprender letras y música con mi madre, ser el niño rico en el pueblo, un mandón ».⁵ La dichiarazione, riportata da Ian Gibson, fa riferimento alla prima infanzia del poeta. Dalle sue parole emerge non solo l'importanza dell'educazione letteraria e musicale impartitagli dalla madre, ma anche la consapevolezza del poeta della propria condizione avvantaggiata, evidenziando, in questo modo, il rapporto non paritario tra lui e i bambini del paese. Si scontrò, quindi, ben presto con la povertà, le differenze sociali, la solitudine e la sofferenza che regnavano al di fuori della sua piccola realtà.

⁵ Ian Gibson, *Federico García Lorca I. De Fuente Vaqueros a Nueva York*, Ediciones Grijalbo S.A., Barcellona, 1985, p. 46.



Fig.1 Federico a 12 anni



Fig.2 Federico con sua madre e i suoi fratelli, 1920

Il suo legame con l'ambiente rurale di Granada si evince dalle sue numerose affermazioni del poeta che Gibson riporta nel suo manuale:

Amo a la tierra. Me siento ligado a ella en todas mis emociones. Mis más lejanos recuerdos de niño tienen sabor a tierra. La tierra, el campo, han hecho grandes cosas en mi vida. Los bichos de la tierra, los animales, las gentes campesinas, tienen sugerencias que llegan a muy pocos. [...] mis primeras emociones están ligada a la tierra y a los trabajos del campo. [...] ⁶

E ancora:

Toda mi infancia es pueblo. Pastores, campos, cielo, soledad. Sencillez en suma. Yo me sorprendo mucho cuando creen que esas cosas que hay en mis obras son atrevimientos míos, audacia de poeta. No. Son detalles auténticos, que a mucha gente le parecen raros porque es raro también acercarse a la vida con esta actitud tan simple y tan poco practicada: ver y oír... yo tengo un gran archivo en los recuerdos de mi niñez de oír hablar a la gente. [...] ⁷

Inoltre, in una lettera inviata ai genitori nel 1925, Lorca scrisse: «[...] el campo y el silencio dan a mi cabeza todas las ideas que tengo»⁸. Da queste dichiarazioni traspare chiaramente l'impatto della terra dell'Andalusia nei suoi componimenti poetici. Possiamo dunque sostenere quanto la giovinezza di Lorca, trascorsa nella *vega*⁹ granadina, costituisca il fondamento della sua intera opera.

⁶Gibson, *op.cit.* p.63.

⁷Ivi, p.63.

⁸ Lettera ai genitori scritta nel 1925 riportata da Ian Gibson, *Federico García Lorca I. De Fuente Vaqueros a Nueva York*, Ediciones Grijalbo S.A, Barcellona, 1985.

⁹ Per *vega* s'intende una pianura fertile di origine alluvionale, generalmente attraversata da un fiume; nel caso di Granada, indica l'area circostante la città, profondamente legata all'immaginario poetico di Lorca.

Come già evidenziato, oltre al profondo legame con la sua terra, Lorca maturò sin dall'infanzia una particolare sensibilità per i canti e la musica tradizionale andalusa: «Antes de hablar, Federico tarareaba ya las canciones populares y se entusiasmaba con la guitarra».¹⁰ La dichiarazione risalta l'innata inclinazione del poeta verso la tradizione musicale della sua regione, che metterà in pratica nell'adolescenza, grazie alle lezioni di piano e solfeggio con il maestro Antonio Segura Mesa, figura decisiva per la sua formazione artistico-musicale.

L'insegnante, attivo principalmente a Granada, fu un compositore e autore di numerose *zarzuelas*;¹¹ egli riconobbe in Lorca il talento e la potenzialità di un futuro musicista, contribuendo allo sviluppo della sua sensibilità artistica ed emotiva.¹² Tra i due si sviluppò presto un profondo sentimento di stima e amicizia che andava oltre alle semplici lezioni di pianoforte. La prematura scomparsa del suo mentore segnò il poeta, determinando una crisi che lo condusse ad allontanarsi dalla musica per orientarsi definitivamente alla poesia, sebbene Lorca non abbandonasse mai del tutto l'esperienza musicale. L'affetto e l'ammirazione nei confronti del suo maestro emerge in modo evidente nella dedica della sua prima raccolta in prosa *Impresiones y paisajes* (1918):

A la venerada memoria de mi viejo maestro de música, que pasaba sus sarmentosas manos, que tanto habían pulsado pianos y escrito ritmos sobre el aire, por sus cabellos de plata crepuscular, con aire de galán enamorado y que sufría sus antiguas pasiones al conjuro de una sonata Beethoveniana. ¡Era un santo! Con toda la piedad de mi devoción.¹³

Nel 1915 Lorca entrò all'Università di Granada e si immatricolò al corso di lettere, filosofia e diritto. All'epoca il sistema universitario permetteva, infatti, l'iscrizione al corso propedeutico comune alle facoltà di Lettere e Filosofia e a quella di Diritto.¹⁴ Come riporta Gibson nel suo primo volume dedicato alla giovinezza dell'autore granadino, il panorama accademico di quegli anni non era tra i migliori. L'università della città

¹⁰ Gibson, *op.cit*, p. 45.

¹¹ La zarzuela è un genere lirico-drammatico spagnolo che alterna scene dialogate e numeri musicali. Nata nel XVII secolo alla corte spagnola, prende il nome dal Palazzo della Zarzuela, nei pressi di Madrid, dove venivano rappresentati i primi spettacoli.

¹² Ian Gibson, *op. cit*, p. 100.

¹³ Dedicata ad Antonio Segura Mesa in *Impresiones y paisajes* pubblicato nel 1918, citato da Ian Gibson, *op. cit*, p. 113.

¹⁴ Ivi, p. 103.

andalusa fu fondata nel 1526 dall'imperatore Carlo V con l'obiettivo di imporre la cultura cristiana ed europea, marginalizzando quella musulmana.¹⁵ Nonostante l'ambiente rigido, privo di strumenti avanzati per la ricerca, l'università ospitava alcuni tra i professori più eminenti dell'epoca quali, Martín Domínguez Berrueta, insegnante di Teoria della Letteratura e delle Arti e Fernando de los Ríos, titolare della cattedra di Diritto.¹⁶ Come vedremo, entrambe queste figure furono significative per la formazione del giovane Lorca.

La carriera universitaria del poeta non fu particolarmente brillante, ma l'incontro con il cattedratico Domínguez Berrueta segnò una svolta per la sua formazione, sia artistica che accademica. Il docente era solito organizzare una serie di viaggi studio attraverso città artistiche spagnole. I viaggi, inaugurati nel 1913, avevano due tappe fondamentali: l'Andalusia, in primavera e in estate, Castilla.¹⁷

Nel giugno del 1916, Lorca viaggiò da Granada verso Baeza, in provincia di Jaén, nella sua prima escursione didattica con Berrueta. Con il docente, il poeta fece diversi viaggi in giro per la Spagna nel periodo tra il 1916 e il 1918: visitò Ubeda, Córdoba, Ronda in Andalusia, Castilla, León e Galizia.¹⁸ Questi viaggi rappresentarono per Lorca un'esperienza fondamentale, permettendogli di scoprire diverse realtà culturali.

È interessante ricordare che durante uno di questi primi viaggi a Baeza, Lorca ebbe l'occasione di conoscere il noto poeta Antonio Machado, esponente tra i più celebri della generazione del '98 e autore di *Campos di Castilla*.

Nel 1919 Lorca si trasferì nella capitale, centro nevralgico della conoscenza e dell'arte, dove divenne uno degli ospiti della rinomata *Residencia de Estudiantes*. La "Resi", come veniva spesso abbreviata dagli artisti che entrarono a farne parte, non si limitava a offrire un alloggio agli studenti privilegiati, ma si configurava come centro culturale in cui ampliare i propri studi ed entrare in contatto con le figure più in vista del panorama letterario e scientifico del tempo. Come già evidenziato nel paragrafo precedente, la *Residencia* era figlia della *Istitución libre de enseñanza*, entrambe ispirate alla corrente filosofica ed educativa del *Krausismo*. Tra i corridori della *Residencia*, Lorca

¹⁵ Gibson, *op.cit*, p. 103.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Ivi, p. 114.

¹⁸ Ivi, p. 115.

conobbe e strinse rapporti di amicizia con alcune delle menti più brillanti dell'epoca, tra cui il pittore Salvador Dalí e il regista Luis Buñuel.

Il rapporto spesso ambiguo tra il pittore, l'autore granadino e il regista, fu caratterizzato da una profonda intensità emotiva e artistica, ma anche da tensioni personali che porteranno progressivamente alla rottura. I tre artisti, all'interno dell'ambiente avanguardistico della "Resi", cercarono di superare i modelli tradizionali del loro tempo, trovando nelle avanguardie e, in particolar modo nella corrente del Surrealismo, il mezzo per esprimere al meglio una visione della realtà fortemente soggettiva e innovativa. Tutti e tre cominciarono a guardare il mondo che li circondava con un nuovo sguardo, attraverso nuovi occhi, capaci di andare al di là delle impostazioni e delle rigide regole dell'ambiente circostante. Questo nuovo punto di vista è espresso mediante una serie di deformazioni grottesche, stravaganti e da un distacco dall'espressione sentimentale. Ciascuno presenta caratteristiche proprie, in relazione anche all'espressione artistica in cui eccelle, ma si può affermare che alcuni esponenti della stessa corrente condividano una medesima visione del mondo e dell'arte.¹⁹

L'ammirazione e la stima che instaurarono Dalí e Lorca si possono notare anche nei lavori successivi del poeta. I due si influenzarono mutuamente e, tra il 1923 e il 1928, Dalí svolse un ruolo importante nello stimolare la vocazione pittorica di Lorca, che, infatti, espose i propri disegni a Barcellona nel 1927, mentre sul piano teatrale collaborò direttamente con il poeta e drammaturgo, realizzando le scenografie per *Mariana Pineda*, opera composta da Lorca ispirata alla vita e al coraggio di Mariana Pineda Muñoz, figura rilevante della Resistenza alla restaurazione dell'assolutismo in Spagna nel XIX secolo. Il rapporto ambivalente tra i due artisti sfociò in un'intensa e tormentata relazione amorosa di cui approfondiremo le dinamiche nei capitoli successivi.

¹⁹ María Abril Hernández, «Simbiosis surrealistas en las figuras de Buñuel, Lorca y Dalí», *Journal of Artistic Creation and Literary Research*, vol. 2, 1, 2014, pp. 51-71, [p. 51].



Fig.3 Federico, a destra, con Salvador Dalí

In concomitanza con quegli anni, intensi sia sul punto di vista professionale che personale, Lorca fece uno dei tanti incontri chiave che determinarono la sua formazione musicale e poetica. Nel 1922 conobbe il compositore spagnolo Manuel de Falla, profondamente legato alle vecchie tradizioni musicali andaluse.

Il grande musicista nacque nel 1876 nella città andalusa di Cadice, un luogo profondamente legato alle ricche tradizioni spagnole. Fin da giovane mostrò una particolare inclinazione per la musica, studiando pianoforte e iscrivendosi al conservatorio di Madrid.²⁰ Dopo i sette anni trascorsi nella capitale francese dove sviluppò il suo linguaggio compositivo e maturò l'idea di creare una musica puramente spagnola senza alcuna influenza straniera, tornò in patria nel 1914.²¹ A Madrid compose dei balletti che lo renderanno famoso in tutta Europa tra cui *El amor Brujo*, una delle opere che costituisce un esempio emblematico della sua rielaborazione del folklore andaluso.²² La trama si ispira alla cultura gitana, popolo di antiche origini e da sempre soggetto a discriminazioni sociali, culturali ed economiche che, come approfondiremo successivamente nell'elaborato, rivestirà un ruolo centrale anche nell'opera di Lorca. In *El amor brujo*, Falla rivisita la ricca eredità popolare andalusa insieme al vario patrimonio del Cante Jondo, forma più antica e profonda del flamenco, caratterizzata da un'intensa

²⁰ Paolo Pinamonti, «Manuel de Falla», in *Ricordi*, <https://www.ricordi.com/it-IT/Composers/F/Falla-Manuel-de.aspx>, 2025.

²¹ Ibidem.

²² Ibidem.

espressione drammatica. La vicenda è ambientata in un ambiente notturno e carico di elementi magici appartenenti ai riti gitani.²³

Trasferitosi definitivamente a Granada, Falla conobbe Lorca; l'incontro fu particolarmente proficuo poiché insieme decisero di organizzare il primo concorso di Cante Jondo nel 1922, un evento culturale molto importante volto a salvare e valorizzare il vero canto tradizionale andaluso che secondo i due organizzatori stava scomparendo.

All'inizio del XX secolo il flamenco si stava trasformando nei *café* e nei locali, dove si esibivano cantanti e ballerini, la tipica espressione culturale andalusa diventava sempre più commerciale e moderna.

Secondo i due artisti, questo cambiamento radicale stava snaturando il Cante Jondo autentico, minacciandone le forme più antiche.

L'obiettivo fu, dunque, quello di riportare in auge la forma più primitiva e pura del flamenco, descritta come simbolo dell'identità andalusa ed espressione del dolore universale dell'essere umano. Frutto di questa intensa collaborazione fu la pubblicazione del *Poema del Cante Jondo*.

Nel 1928 pubblicò forse il suo maggior successo, *Romancero Gitano*, massima rappresentazione della condizione sociale e culturale dei gitani, elevati nelle sue opere a simbolo della vera anima andalusa e portavoce dei dolori e delle forti passioni, spesso contrastanti, che smuovono l'animo umano.

Il successo del *Romancero* fu accompagnato anche da numerose critiche, tra cui spiccano quelle di Dalí e Luis Buñuel.

In una lettera che Dalí spedì a Lorca nel 1928, il pittore surrealista commenta la pubblicazione del libro, intrecciando chiari riferimenti sessuali a critiche letterarie, e giudicando l'opera eccessivamente legata a una visione stereotipata e folklorica:

Federiquito, en el libro tuyo (...) te he visto a ti, la bestiecita que eres, bestiecita erótica, con tu sexo y tus pequeños ojos de tu cuerpo (...) tu dedo gordo en estrecha correspondencia con tu p...". (...) Tu poesía se mueve dentro de la ilustración de los lugares comunes más estereotipados y más conformistas.²⁴

²³ Paolo Pinamonti, «Manuel de Falla», in *Ricordi*, <https://www.ricordi.com/it-IT/Composers/F/Falla-Manuel-de.aspx>, 2025.

²⁴ Carles Geli, «Dalí e Lorca, cartas de seducción», *El país*, 17-6-2013, https://elpais.com/cultura/2013/06/17/actualidad/1371498538_661276.html.

Sempre Dalí, insieme al regista Buñuel, lavorarono a un cortometraggio presentato nel 1929, *Un chien andalou*. Il corto è considerato una delle opere più radicali e rivoluzionarie del cinema d'avanguardia. A causa del titolo ambiguo, Lorca si sentì preso in causa, interpretando il film come un chiaro attacco verso la sua persona e segnando la fine dei rapporti con i due artisti.

I due collaboratori costruirono la sceneggiatura a partire da immagini oniriche e svincolate da qualsiasi associazione con la realtà. Il film, appartenente al movimento del surrealismo, non segue una trama logica, ma un susseguirsi incalzante di scene disturbanti e scollegate tra di loro, proprio come accade nei sogni. Celebri esempi si riscontrano nella scena iniziale, con l'occhio della donna reciso da un rasoio, e in una delle successive sequenze in cui dalla mano dell'uomo fuoriescano formiche, simbolo della passione incontrollata destinata a degenerare in ossessione.²⁵



Fig.4 Scena iniziale di *Un chien andalou*, 1929



Fig.5 Sequenza di *Un chien andalou*, 1929

²⁵ María Abril Hernández, «Simbiosis surrealista en las figuras de Buñuel, Lorca y Dalí», *Journal of Artistic Creation and Literary Research*, vol. 2, 1, 2014, pp. 51-71, [p. 53].

Il film di Buñuel esplora, dunque, i tormenti e le torbide passioni dell'animo umano. Interessante notare come nell'articolo "Simbiosis surrealistas en las figuras de Buñuel, Lorca e Dalí", María Abril Hernández analizza gli elementi erotici presenti nel film. Le pulsioni sessuali, spesso represses, che emergono in *Un chien andalou* non sono portate sullo schermo in maniera esplicita e tradizionale, ma attraverso immagini, simboli e metafore, in linea con le teorie di Sigmund Freud.²⁶

Uno degli aspetti su cui si concentra l'autrice è il contrasto tra forme allungate e circolari. La scena iniziale si paragona alla sequenza successiva in cui appare la luna in cielo attraversata da una nube. Le forme del rasoio e della nuvola possono essere interpretate come simboli della genitalità maschile, mentre le forme tondeggianti, quali l'occhio e la luna, rimandano alla dimensione femminile. Questa dualità tra elementi allungati e circolari si inserisce perfettamente nel quadro teorico della psicoanalisi di Freud, che individua in tali immagini la sessualità maschile e femminile.²⁷



Fig.6 La luna attraversata dalla nube, *Un chien andalou*, 1929

Come approfondiremo, le forti passioni e l'*eros* represso appaiono anche nella poetica lorchiana, spesso espressi attraverso immagini simboliche e intrise di surrealismo.

In seguito alle critiche dei suoi amici più intimi e alla delusione d'amore causata dallo scultore Emilio Aladrén, Lorca decise di cambiare ambiente e attraversare l'oceano. Grazie, infatti, a una borsa di studio concessagli da Fernando de los Ríos, il poeta tentò di evadere dalla profonda crisi esistenziale e amorosa in cui era sprofondata viaggiando a New York.

²⁶ María Abril Hernández, *op.cit.*, p.53.

²⁷ Ibidem.

Il viaggio segnò una svolta per la sua produzione letteraria e la sua visione artistica, dando origine a *Poeta en Nueva York*, caratterizzata da un intenso linguaggio innovativo in cui possiamo riscontrare tracce della corrente francese.

Dall'altra parte del mondo, a contatto con una realtà profondamente diversa da quella a cui era abituato, Lorca visse un'esperienza destinata a trasformare la sua opera e accentuare ulteriormente il suo ruolo di poeta socialmente impegnato: «El viaje a Nueva York puede decirse que enriquece y cambia la obra del poeta ya que es la primera vez que éste se enfrenta con un mundo nuevo».²⁸

Durante il suo soggiorno, il poeta si trova immerso in una metropoli fredda e distante, simbolo della modernità industriale e capitalista, generando in lui un profondo turbamento interiore. Passeggiando per i quartieri più degradati della metropoli, Lorca entrò in contatto con la cultura nera del posto, stabilendo un forte legame con la comunità afroamericana e riconoscendo nei neri d'America una forma di emarginazione analoga a quella subita dai gitani in Spagna. Il poeta si sentì particolarmente vicino alla loro condizione di emarginazione e ingiustizia sociale, la cui sofferenza e frustrazione saranno riportate anche nella sua opera. Conseguentemente a questa esperienza, Lorca si schierò apertamente dalla parte degli ultimi, degli esclusi, di coloro che vivono ai margini della società, impossibilitati di esprimere liberamente sé stessi e la propria identità.

In seguito, Lorca viaggiò a Cuba per una serie di conferenze. Qui visse un'esperienza completamente diversa, giacché Cuba rappresentava una sorte di ritorno simbolico alle radici, alla sua terra, anche per il fatto che fosse il primo paese di lingua spagnola fuori dal suo contesto geografico per la prima volta. Il poeta percepì una realtà più vicina alla Spagna, riconoscendo nella cultura elementi familiari quali, libertà, calore, sensualità e gioia di vivere. Il forte legame che instaurò con la cultura cubana, le sue origini e il suo popolo emerge chiaramente da queste parole che Lorca confessò in una lettera inviata ai suoi genitori: «Si yo me pierdo, que me busquen en Andalucía o en Cuba».²⁹

Oltre a Cuba, viaggiò a Buenos Aires e Montevideo dove conobbe alcune delle figure culturali più in vista del tempo, tra cui il poeta cileno Pablo Neruda e Nicolás Guillén. In seguito, a Buenos Aires nel 1933, Lorca fu invitato da Lola Membrives, attrice

²⁸ Richard L. Predmore, «Nueva York y la conciencia social de Federico García Lorca», *Revista Hispánica Moderna*, 36, 1-2, 1970, pp.32-40, [p. 32].

²⁹ Lettera inviata ai suoi genitori da Cuba riportata da Ian Gibson, *op.cit.*, p. 83.

e intima amica del poeta, per assistere alla prima di una delle sue tragedie più note: *Bodas de Sangre*.

A partire dal 1931 Lorca approfondì il suo ruolo di drammaturgo dirigendo insieme a Eduardo Ugarte una compagnia di teatro itinerante, chiamata “La Barraca”, specializzato in opere rappresentative del fiorent *Siglo de Oro* scritte da autori celeberrimi come Miguel de Cervantes, Lope de Vega, Tirso de Molina e Calderón de la Barca. Il gruppo teatrale universitario aveva lo scopo di diffondere la cultura anche nelle zone più periferiche e tra la gente semplice del popolo.



Fig. 7 Lorca, il secondo a partire da sinistra in basso, insieme a Eduardo Ugarte e ai componenti de La Barraca (1933). Fotografia anonima

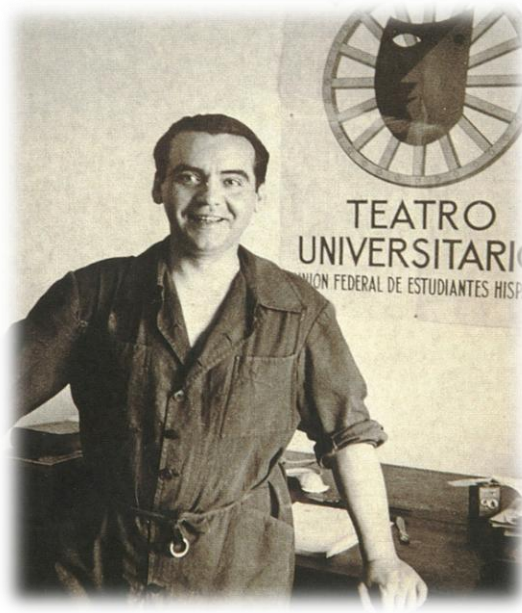


Fig. 8 Lorca con il manifesto del teatro de La Barraca nel 1933

All'interno di questo contesto si sviluppò l'intensa relazione amorosa con il segretario della compagnia, ovvero il giovane Rafael Rodríguez Rapún, figura rilevante nella vita personale di Lorca e da molti ricordato come il suo più grande amore.³⁰

Il legame tra i due nasce a partire dal 1933 e coincide con uno dei periodi più fertili del poeta drammaturgo. Rodríguez Rapún, soprannominato dall'autore stesso "*Tres erres*" per via della ripetizione della sua iniziale, non fu solo uno dei più stretti collaboratori di questo grandioso progetto, ma anche un sostegno emotivo e intellettuale, contribuendo alla maturazione artistica di Lorca. Il rapporto fu uno dei più intensi e significativi della vita del poeta, a cui egli dedicò forse la sua opera più tormentata pubblicata postuma, *Los sonetos del amor oscuro*, espressione dell'amore omosessuale vissuto nella repressione.

³⁰ Ian Gibson, *Federico García Lorca. De Nueva York a Fuente Grandes (1929-1936)*, Ediciones Grijalbo, Barcellona, 1987, p. 243.



Fig. 9 *Federico García Lorca per le strade di Madrid con Rafael Rodríguez Rapún (a destra)*

Come già accennato, gli anni 1934-1936 coincidono con il periodo più fertile per la produzione artistica di Lorca. In quegli anni estremamente produttivi videro, infatti, la luce alcune delle sue opere teatrali più celebri e rappresentate del drammaturgo: *Yerma*, *La casa de Bernarda Alba*, *Doña Rosita la soltera*.

Questi intensi anni corrispondono, inoltre, a uno dei periodi più turbolenti della Spagna, caratterizzato da forti tensioni politiche e sociali che sfociarono nella Guerra Civile. Lorca venne da subito considerato un nemico del regime e una figura “scomoda” a cause delle idee apertamente repubblicane e le sue tendenze sessuali. Nel 1936, allo scoppio della rivolta, Lorca decise di tornare a Granada, trovando rifugio presso la famiglia Rosales, intimi amici di Lorca e tra i membri più attivi della *Falange*, in Calle Ángulo n°1.³¹ La vicinanza e il sostegno di una famiglia falangista, in particolar modo dell’amico Luis Rosales, apparvero da subito una scelta prudente giacché egli stesso confidò che la loro influenza potesse garantirgli protezione. Nonostante i tentativi della

³¹ Gibson, *op. cit.*, p. 466.

famiglia, Lorca fu prelevato dalla casa dei Rosales il 16 agosto del 1936 dall'ex deputato della *CEDA*³², Ramón Ruiz Alonso.³³

Il poeta fu portato di fronte al Gobierno Civil di Granada con l'accusa di essere comunista, massone e omosessuale.³⁴

L'alba del 19 agosto del 1936 fu l'ultima che vide il poeta granadino. Lorca venne fucilato lungo la strada di Víznar, nei pressi di Granada, e il suo corpo non fu mai ritrovato, alimentando in questo modo la leggenda intorno alla sua figura.

La sua amata Granada, terra da lui tanta celebrata e che gli diede i natali, fu anche teatro della sua tragica morte. Di recente si è riaperto il dibattito sulla responsabilità della cattura e dell'omicidio del poeta, spostando l'attenzione su un presunto tradimento che avrebbe portato al suo arresto. Alcuni studi hanno condotto alla luce un'opera teatrale inedita risalente al 1946, “¿Por qué?”, attribuita proprio a Luis Rosales, il quale sembrerebbe autoaccusarsi di aver denunciato il poeta. *Il Giornale* presenta un articolo dedicato alla scoperta di tale manoscritto in cui riporta un passaggio chiave dell'opera, sottolineando come il protagonista Luis - alter ego evidente di Rosales - confessa di aver denunciato un uomo rifugiato nella sua casa.³⁵ Chiunque potrebbe pensare che in quel frammento si sia autoaccusato ma questo, secondo l'articolo pubblicato, è impossibile. Come hanno chiarito gli studiosi, Rosales non tradì Lorca eppure è innegabile che l'amico del poeta si sia sentito in parte responsabile dell'accaduto e che portò per tutta la vita il peso di non essere stato in grado di salvarlo.

L'autore dell'articolo ricorda che i fratelli Rosales fecero di tutto per proteggerlo, arrivando persino a sfidare le autorità falangiste e rischiando di essere essi stessi condannati. Per fornire altre delucidazioni sul caso, è stato interpellato anche lo storico e biografo di Lorca, Ian Gibson, il quale spiega come a tradirlo non fu la famiglia che lo nascose in casa bensì, secondo l'autore, Ramón Ruiz Alonso³⁶. Quest'ultimo fu rivale

³² La *CEDA* (Confederación Española de Derechas Autónomas) era una coalizione di forze politiche della destra cattolica spagnola, sorta nel 1933 nel contesto della Seconda Repubblica. Caratterizzata da idee conservatrici, si oppose con fermezza alle riforme sociali proposte dai progressisti e si propose come garante della tutela dei valori tradizionali, quali la famiglia e la religione.

³³ Ivi, p. 469.

³⁴ Alicia Burton, Victor Lloret, «Federico García Lorca, el asesinato de un poeta eterno», in *National Geographic España*, <https://historia.nationalgeographic.com.es/a/federico-garcia-lorca-asesinato-poeta>

³⁵ Alessandro Gnocchi, «Chi fu a tradire Lorca? l'indagine ora è riaperta», *Il Giornale*, agosto 2025, <https://www.ilgiornale.it/news/chi-fu-tradire-garc-lorca-lindagine-ora-riaperta-2521417.html>.

³⁶ Alessandro Gnocchi, *op.cit.*

politico dei Rosales che, approfittando della situazione, si vendicò e li denunciò per aver protetto un “rosso”.³⁷

Ancora oggi, a novant’anni di distanza, Lorca è considerato simbolo di resistenza e libertà. Anche dopo il suo assassinio, la sua voce continua a risuonare, una voce che la violenza e la repressione hanno tentato di spegnere, ma che tutt’ora riecheggia presente e viva, oltre il tempo e la storia.

1.3 Tra tradizione e modernità: La Generazione del ‘27 e la visione poetica di Lorca

Dopo aver delineato il quadro storico e culturale in cui visse Lorca è opportuno dedicare un paragrafo alla generazione di cui fece parte, spostando l’attenzione sulla sua personale concezione poetica in modo da comprendere appieno le tematiche delle opere che andremo ad analizzare.

La generazione presa in esame fu un gruppo eterogeneo di poeti che si riunirono nell’Ateneo di Siviglia nel 1927, anno da cui deriva la sua denominazione, per celebrare il tricentenario dalla morte di Luis de Góngora, autore barocco riscoperto e valorizzato proprio da questi scrittori.

La generazione si propose di coniugare tradizione e sperimentazione: da un lato volle recuperare la grande eredità della letteratura spagnola, in particolare il fiorente *Siglo de Oro* e, dall’altro, assimilare le principali correnti delle avanguardie europee. Come emerge dall’articolo di Biruté Cipliauskaitė “La trasgresión, ruptura y el lenguaje del deseo en los poetas de la Generación del ‘27”, le avanguardie si presentano come forme di rottura e trasgressione rispetto ai modelli culturali dominanti. Esse, infatti, mirano a distruggere le convenzioni esistenti, sia artistiche che sociali, opponendosi alla tradizione borghese. Un punto fondamentale espresso nell’articolo che vale la pena menzionare è il concetto di rivoluzione, che si realizza innanzitutto sul piano estetico: la trasformazione della realtà passa attraverso la trasformazione del linguaggio.³⁸ In questo senso, la poesia

³⁷ Ibidem.

³⁸ Biruté Cipliauskaitė, «Transgresión, ruptura y el lenguaje del deseo en los poetas de la Generación del ‘27» *Modernismi alle avanguardie: Atti del Convegno dell’Associazione degli Ispanisti Italiani*, Palermo, 1990, pp. 29–40, [p. 30].

diventa strumento capace di rinnovare e creare realtà alternative. È proprio in questo contesto, tra passato e modernità, che si collocano alcuni dei poeti più famosi dell'epoca: Dámaso Alonso, Vicente Aleixandre, Luis Cernuda, Rafael Alberti, Gerardo Diego, Pedro Salinas, Emilio Prados e, ovviamente, García Lorca.

Il termine “generazione”, attribuito a questo gruppo di poeti, fu utilizzato per la prima volta da Dámaso Alonso nel 1948, sebbene nella seconda metà del Novecento questo concetto sia stato messo in discussione poiché gli autori che vi sono inclusi non soddisfano pienamente i criteri individuati da Peterson per designare una generazione di poeti, inoltre lo si ritenne eccessivamente limitante.³⁹ Nel corso del tempo sono state proposte altre declinazioni come *Generación Guillén-Lorca*, *Generación de la amistad*, *Generación de la Revista de Occidente*. Tuttavia il termine “Generazione del ‘27” rimane, senza dubbio, la definizione più conosciuta e presente ancora oggi nel linguaggio comune.⁴⁰

José Luis Cano nel suo articolo “Una aventura española: La Generación del 1927 ” insiste sul fattore amicizia in quanto la maggior parte dei poeti erano uniti tra di loro da un intenso legame: «La amistad era el signo cálido de aquella generación».⁴¹ Molti di questi, infatti, si erano conosciuti nella già citata *Residencia* e condividevano alcuni tratti comuni, tra cui la ricerca di equilibrio tra passato e modernità, l'interesse per la metafora e l'immagine poetica.

L'influenza del poeta Juan Ramón Jiménez, Premio Nobel per la letteratura nel 1956 e tra i membri più influenti della generazione del '14, è evidente nel concetto di “poesía pura”, promossa da Jiménez e riscontrabile nella prima fase poetica della generazione. Questa concezione esalta la bellezza formale, la perfezione estetica e la rimozione di ogni elemento retorico e sentimentale superflui:

Para Juan Ramón y para los poetas del 27 en su fase inicial, la poesía pura significaba desdén por lo falso y lo retórico, lo vulgar y lo prosaico, poesía, en suma, libre de toda ganga

³⁹ José Luis Cano, «Una aventura española: la generación de 1927», in *Boletín de la Asociación Europea de Profesores de Español (AEPE)*, n.15, 1976, pp. 23-31, [p. 24].

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ Ivi, p. 25.

sentimental y de anécdota humana. Lo importante para los poetas puros era la belleza, el goce estético, no la emoción que pudiera comunicar un sentimiento o una expresión de vida.⁴²

La poesia è quindi intesa come arte autonoma, depurata e separata dalla visione emotiva. Dal punto di vista stilistico, essa presenta immagini astratte e totalizzanti e l'uso di un linguaggio essenziale e preciso. La seconda fase poetica di Lorca (1920-1927) è intrisa di elementi che richiamano il folklore andaluso e la sperimentazione tipica dalle avanguardie, con versi e immagini che rimandano alla tradizione popolare e alla modernità. Tra queste opere si annoverano *Suites*, *Canciones*, *Romancero Gitano*, *Poema del Cante Jondo*.

Soffermandoci in maniera particolare sul pensiero di Lorca, un primo aspetto fondamentale da analizzare riguarda la sua concezione della poesia, espressa magistralmente nelle seguenti parole:

Pero ¿qué voy a decir yo de la Poesía? ¿Qué voy a decir de esas nubes, de ese cielo? Mirar, mirar, mirarlas, mirarle, y nada más. Comprenderás que un poeta no puede decir nada de la Poesía. Eso déjase a los críticos y profesores. Pero ni tú ni yo ni ningún poeta sabemos lo que es la Poesía. Aquí está; mira. Yo tengo el fuego en mis manos. Yo lo entiendo y trabajo con él perfectamente, pero no puedo hablar de él sin literatura. Yo comprendo todas las poéticas; podría hablar de ellas si no cambiara de opinión cada cinco minutos. No sé. Puede que algún día me guste la poesía mala muchísimo, como me gusta (nos gusta) hoy la música mala con locura. Quemaré el Partenón por la noche, para empezar a levantarlo por la mañana y no terminarlo nunca. En mis conferencias he hablado a veces de la Poesía, pero de lo único que no puedo hablar es de mi poesía. Y no porque sea un inconsciente de lo que hago. Al contrario, si es verdad que soy poeta por la gracia de Dios —o del demonio—, también lo es que lo soy por la gracia de la técnica y del esfuerzo, y de darme cuenta en absoluto de lo que es un poema.⁴³

In questo passo, Lorca riflette sull'impossibilità di definire davvero la poesia. Secondo l'autore, essa non è qualcosa che si possa spiegare a parole, ma piuttosto qualcosa che si vive e si sente. Per questo motivo, egli invita a percepirla direttamente e a "guardarla" anziché tentare di fornire una definizione razionale.

⁴² Cano, *op.cit.*, p. 26.

⁴³ Federico Garcia Lorca, *Poética*, in *Biblioteca digital Ciudad Seva*, <https://ciudadseva.com/texto/poetica-lorca/>.

Inoltre, chiarisce che la poesia non è solo ispirazione ma anche tecnica e lavoro. Essere poeta, quindi, secondo la sua concezione, significa unire talento, impegno, tenacia e consapevolezza. Dalle sue parole emerge così l'idea di una poesia viva, impossibile da delineare, ma da vivere e creare.

In una conferenza tenutasi nel 1933 a Buenos Aires, Lorca elabora una delle più celebri riflessioni sulla creazione poetica, distinguendo tre principi fondamentali che, secondo lui, guidano l'atto poetico: la musa, l'angelo e il *duende*.⁴⁴ Questa tripartizione rappresenta tre diverse concezioni dell'arte e della poesia, che richiedono un'analisi più approfondita per capirne appieno il significato e le caratteristiche.

Per quanto riguarda il primo concetto, la musa, essa è associata all'intelligenza e all'immaginazione: rappresenta una forza ordinatrice, legata alla tradizione e alla costruzione formale del testo poetico. È un principio razionale, una forza che arriva dall'esterno e che Lorca attribuisce a figure come Góngora, simbolo di poesia elaborata e tecnica.

Con queste parole Lorca definisce la musa:

La musa dicta, y, en algunas ocasiones, sopla. Puede relativamente poco, porque ya está lejana y tan cansada (yo la he visto dos veces), que tuve que ponerle medio corazón de mármol. Los poetas de musa oyen voces y no saben dónde, pero son de la musa que los alienta y a veces se los merienda [...] La musa despierta la inteligencia, trae paisaje de columnas y falso sabor de laureles, y la inteligencia es muchas veces la enemiga de la poesía, porque imita demasiado, porque eleva al poeta en un bono de agudas aristas y le hace olvidar que de pronto se lo pueden comer las hormigas o le puede caer en la cabeza una gran langosta de arsénico, contra la cual no pueden las musas que hay en los monóculos o en la rosa de tibia laca del pequeño salón.⁴⁵

⁴⁴ Federico García Lorca, «Poética», Biblioteca digital Ciudad Seva, <https://ciudadseva.com/texto/poetica-lorca/>.

⁴⁵ García Lorca, «Juego y teoría del duende» *Círculo de poesía*, 2019 <https://circulodepoesia.com/2016/08/federico-garcia-lorca-teoria-y-juego-del-duende/>.

L'angelo, invece, incarna la grazia e l'ispirazione: è una forza luminosa che deriva anch'essa dall'esterno, donando al poeta una dimensione quasi mistica. Lorca lo associa ad artisti come San Juan de la Cruz, poeta e religioso spagnolo del Rinascimento.

Così il principio dell'angelo è descritto dal poeta:

El ángel guía y regala como San Rafael, defiende y evita como San Miguel, y previene como San Gabriel. El ángel deslumbra, pero vuela sobre la cabeza del hombre, está por encima, derrama su gracia, y el hombre, sin ningún esfuerzo, realiza su obra o su simpatía o su danza [...]⁴⁶

Entrambi questi concetti, come si è analizzato, sono dunque forze esterne: arrivano “da fuori” non dall'interno, donando al poeta forma e ispirazione.

Diversamente dalla musa e dall'angelo, il *duende* è una forza interna e misteriosa, fondamentale per la concezione artistica di Lorca. Il *duende* è una forza oscura, profondamente legata al corpo, alla terra, alla cultura. Il poeta lo definisce come una potenza ancestrale, associata al sangue, al dolore e alla morte. Non si tratta solo di un dono, ma di una forza che deve essere “risvegliata” da dentro, nella profondità dell'essere:

Ángel y musa vienen de fuera; el ángel da luces y la musa da formas [...] En cambio, al duende hay que despertarlo en las últimas habitaciones de la sangre [...] Así, pues, el duende es un poder y no un obrar, es un luchar y no un pensar. Yo he oído decir a un viejo maestro guitarrista: "El duende no está en la garganta; el duende sube por dentro desde la planta de los pies". Es decir, no es cuestión de facultad, sino de verdadero estilo vivo; es decir, de sangre; es decir, de viejísima cultura, de creación en acto.⁴⁷

Il *duende*, come si può notare, si definisce come un'energia tragica, interna e viscerale. Lorca insiste sul fatto che il *duende* non è tecnica né ispirazione, ma uno “stile vivo” che nasce e si sviluppa dentro di noi.

⁴⁶ García Lorca, «Juego y teoría del duende» *Circulo de poesía*, 2019

<https://circulodepoesia.com/2016/08/federico-garcia-lorca-teoria-y-juego-del-duende/>.

⁴⁷ Ibidem.

Il *duende* rappresenta il cuore della poetica lorchiana. Come chiarisce il poeta, esso è strettamente legato all'idea di movimento, di musica e danza, poiché ha bisogno di un corpo che vibra, che si muove e si espone:

Todas las artes son capaces de duende, pero donde encuentra más campo, como es natural, es en la música, en la danza y en la poesía hablada, ya que estas necesitan un cuerpo vivo que interprete, porque son formas que nacen y mueren de modo perpetuo y alzan sus contornos sobre un presente exacto.⁴⁸

Inoltre aggiunge:

Todas las artes, y aun los países, tienen capacidad de duende, de ángel y de musa; y así como Alemania tiene, con excepciones, musa, y la Italia tiene permanentemente ángel, España está en todos tiempos movida por el duende, como país de música y danza milenaria, donde el duende exprime limones de madrugada, y como país de muerte, como país abierto a la muerte. En todos los países la muerte es un fin. Llega y se corren las cortinas. En España, no. En España se levantan. Muchas gentes viven allí entre muros hasta el día en que mueren y los sacan al sol. Un muerto en España está más vivo como muerto que en ningún sitio del mundo [...].⁴⁹

Quando Lorca spiega che la Spagna è “País de música y danza milenaria” è, a mio avviso, un chiaro riferimento al flamenco, dove il *duende* trova la sua massima espressione. L'antica arte del ballo popolare andaluso è considerata dal poeta come simbolo dell'identità gitana, profondamente legata al dolore, alle intense emozioni umane e alla morte. È proprio quest'ultimo concetto, tra i più importanti della sua poetica, che Lorca evidenzia nelle ultime righe, come a voler creare una vera e propria identità culturale spagnola profondamente segnata dall'intensità emotiva e da un destino drammatico. Dalle ultime righe si evince come la morte sia considerata in Spagna un'esperienza condivisa, visibile ed esibita, parte integrante della vita sociale e culturale della comunità. Essa rappresenta un punto d'incontro tra vivi e defunti. È in questo contesto che si inserisce il *duende*, perfetto legame tra vita, morte ed emozione.

⁴⁸ García Lorca, *Juego y teoría del duende*, *Circulo de poesía*, agosto 2019, <https://circulodepoesia.com/2016/08/federico-garcia-lorca-teoria-y-juego-del-duende/>.

⁴⁹ Ibidem.

Alla luce di quanto analizzato, si può affermare che la poesia, per il poeta granadino, è prima di tutto un'esperienza da vivere e sentire. È qualcosa che elude la logica e la razionalità, rifiutandosi di essere definita e racchiusa in una mera spiegazione critica. Se la musa rimanda alla forma e all'intelligenza, e l'angelo a una dimensione di grazia e armonia, è nel *duende* che la poetica di Lorca trova la sua massima rappresentazione. Esso incarna una forza interiore, primordiale, che esalta gli istinti, le passioni più profonde dell'animo umano, il dolore e la morte. La poesia, infatti, non è solo tecnica e forma, ma prima di tutto essa nasce da un'energia profonda, oscura e viscerale che scuote l'animo dell'artista e si manifesta nell'atto poetico, rompendo gli equilibri e permettendo alla parola di "andare oltre".

In questo primo capitolo abbiamo analizzato il profilo biografico di Lorca, evidenziando in maniera particolare la sua vicinanza con gli emarginati, protagonisti indiscussi della sua produzione letteraria. In primo luogo si è voluto introdurre l'argomento, tratteggiando un quadro generale del panorama culturale e sociale di quegli anni, arrivando poi alla minuziosa analisi della sua concezione poetica, fornendo così la base interpretativa per i capitoli successivi, nei quali emergeranno come nuclei tematici centrali il *gitanismo*, il contatto con la cultura afroamericana e la dimensione dell'*eros* represso.

Capitolo 2

L'universo gitano: origini, identità e tradizione culturale nelle opere di Federico García Lorca

2.1 Storia di un popolo ai margini: dalle origini all'età contemporanea

Prima di soffermarsi sull'analisi delle opere di Lorca è opportuno introdurre l'argomento spiegando l'origine del popolo protagonista della sua poetica, concentrandoci sulla loro tradizione culturale e sulla loro condizione di comunità da sempre vessata da discriminazioni e profonde ingiustizie sociali. Il popolo gitano, anima vibrante dell'Andalusia, ha una storia millenaria, ricca di avvenimenti e racconti, intrisi di magia e mistero che merita di essere riscoperta.

La storia di questo popolo si perde nel tempo, le prime testimonianze risalgono tra il 1000 e il 1100 d.C., altri studi invece collocherebbero la loro origine ancor prima, tra il IX- X secolo.⁵⁰ Indipendentemente dalla data esatta, vi è un generale consenso sul fatto che i gruppi rom abbandonarono l'India per stabilirsi in Persia, dove assimilarono numerosi elementi linguistici e culturali. In seguito, prima della conquista araba, si divisero in due principali rotte migratorie: una attraverso l'Armenia, fino a Bisanzio, e un'altra attraverso la Siria, il Vicino Oriente e il Mediterraneo, da cui deriverebbero influssi lessicali di origine araba.⁵¹ In seguito, a causa dei continui attacchi dei soldati bizantini, le popolazioni nomade furono costrette a emigrare e insediarsi in Grecia, dove arricchirono ulteriormente la loro lingua. In quel periodo, i contadini dell'Impero Bizantino li chiamavano “egizi” perché tale presenza evocava, nella loro memoria, una precedente migrazione di autentici egiziani avvenuta circa sette secoli prima.⁵² Da qui, derivò il termine “gitano” che conosciamo oggi.⁵³

⁵⁰ Helena Sánchez Ortega, «Los gitanos españoles desde su salida de la India hasta los primeros conflictos en la península», *Espacio, Tiempo y Forma*, serie IV, *Historia Moderna*, 7, 1994, pp.319-353, [p.321].

⁵¹ Ibidem.

⁵² Ibidem.

⁵³ Il termine deriva dal lat. *aegyptanus*, der. di *Aegyptus* «Egitto», <https://www.treccani.it/vocabolario/gitano/>.

Tra i vari gruppi gitani che si diffusero in vicino Oriente, andremo ad analizzare quelli che approdaron in Europa e principalmente quelli che si insediarono nel Sud della Spagna.



Fig. 10 Rafael Estrany (1884–1958) - *Gitanos*

L'arrivo dei gruppi di gitani nel nostro continente risale al XV secolo, tra il 1417 e il 1422, un periodo di intenso commercio ed espansione che favorì anche i flussi migratori.⁵⁴ Proprio in questo contesto emergono dei testi rilevanti che descrivono le caratteristiche di questi gruppi nomadi con un misto di curiosità e timore. Una delle fonti più attendibili è l'anonimo *Journal d'un bourgeois de Paris* incentrato sull'arrivo della popolazione gitana nella capitale francese.⁵⁵ La narrazione riportata nella cronaca attribuisce ai gitani un'origine quasi leggendaria, collegandoli al "Basso Egitto" – così erano conosciute alcune zone della Grecia nel Medioevo - e costruendo un racconto di espiazione religiosa.⁵⁶ Si racconta, infatti, che i gitani si recarono a Roma per confessare

⁵⁴ Sánchez Ortega, *op.cit.*, p.325.

⁵⁵ Ivi, p.325.

⁵⁶ Ivi, p.326.

i propri peccati al Pontefice, il quale impose loro come penitenza di vagare per il mondo per sette anni consecutivi senza dormire in un letto. Dopo anni di peripezie, giunsero a Parigi.⁵⁷

In questo senso, il mito dei “penitenti erranti”, contribuisce a giustificare la loro condizione di nomadismo forzato e marginalità sociale.⁵⁸ Allo stesso tempo, il testo preso in esame evidenzia come le prime testimonianze europee delle popolazioni rom siano state fortemente influenzate da stereotipi religiosi e narrazioni costruite, più che da una reale base storica.

In generale, si può affermare che i gitani furono accolti favorevolmente nei primi tempi del loro arrivo in Europa grazie alle protezioni ottenute dalla loro condizione di pellegrini cristiani, facilitando in questo modo i loro spostamenti e ottenendo il sostegno di una parte della popolazione e della nobiltà. Tuttavia, allo stesso tempo, le cronache dell’epoca li rappresentano con un’immagine dispregiativa e caricaturale, già ampiamente diffusa nel continente.⁵⁹

Los hombres eran muy negros, de cabellos crespos. Las mujeres las más feas y oscuras que puedan verse. Todas tenían el rostro surcado de arrugas, cabellos negros como la cola de un caballo y vestían una vieja manta muy ordinaria, prendida al hombro como un lazo de paño o de cuerda, y bajo esa prenda, como todo adorno, un pobre corpiño con una camisa. Eran, en suma, las criaturas más miserables que jamás se haya visto en Francia. A pesar de su pobreza, había entre ellos brujas que adivinaban examinando las líneas de la palma de la mano, lo que a uno le había ocurrido o había de pasarle. Con sus afirmaciones trajeron dificultades a varios matrimonios, pues le decían al marido: «Tu mujer te ha engañado», o a la mujer: «tu marido te es infiel». Lo peor era que mientras hablaban a los curiosos, ya por arte de magia o por procedimiento, ya sea por obra del enemigo que está en el infierno, o por hábiles manejos, les vaciaba de dinero la bolsa para engrosar la propia, según se decía [...]⁶⁰

Questa è solo un esempio delle tante fonti giunte sino a noi che ci consegnano l’immagine di gruppi di vagabondi e ladri, dediti al furto, all’inganno e alla magia. Dai tratti rozzi e sgraziati, i gitani suscitavano timore e diffidenza, accusando inoltre le donne

⁵⁷ Sánchez Ortega, *op.cit.*, p.325.

⁵⁸ Ibidem.

⁵⁹ Ivi, p.327.

⁶⁰ Ivi, p.330.

di tale origine di praticare la stregoneria. Queste prime rappresentazioni, esotiche e negative dei gitani, rimarranno nell'immaginario collettivo fino ai nostri giorni, emarginandoli ai confini della società.

È importante notare, inoltre, come queste cronache riflettano i pregiudizi dovuti alla rigidità mentale dell'epoca, trasformando l'alterità in qualcosa da temere, allontanare e condannare. Il concetto di diversità, infatti, ha da sempre avuto connotazioni negative poiché "l'altro" non viene percepito come opportunità di confronto bensì come minaccia capace di provocare paura e disorientamento.

Per quanto concerne l'insediamento dei primi gruppi gitani nella Penisola iberica essa presenta caratteristiche molto simili a quelle descritte per il resto d'Europa. Si tratta probabilmente degli stessi gruppi che dichiaravano di provenire dal "Basso Egitto" (in realtà area greco-orientale) e che già erano passati per la Francia e l'Italia. Insieme a questi ultimi, che oltrepassarono i Pirenei all'inizio del XV secolo, si aggiunsero altri, verso la fine del Quattrocento, giunti sin lì dalla Grecia per fuggire dall'invasione ottomana, assumendo il nome di "grecianos".⁶¹ Come già analizzato con altri gruppi europei, la prima fase delle migrazioni in Spagna ebbe aspetti contraddittori: alle accuse di furti, stregoneria si contrapposero numerose manifestazioni di difesa e sostegno. Infatti, presentandosi come pellegrini diretti a Santiago de Compostela e ad altre mete religiose, riuscirono a ottenere benefici e protezioni.⁶²

In questa fase iniziale, possiamo dedurre quindi che i gitani furono ben accolti dal resto della popolazione ma questo clima favorevole fu bruscamente interrotto con la fine della *Reconquista* e con l'aumento del controllo e dell'intolleranza.⁶³

Mandamos a los egipcianos que andan vagando por nuestros reinos y señoríos con sus mujeres e hijos, que del día que esta ley fuera notificada y pregonada en nuestra corte, y en las villas, lugares y ciudades que son cabeza de partido hasta sesenta días siguientes, cada uno de ellos viva por oficios conocidos, que mejor supieran aprovecharse, estando atada en lugares donde acordasen asentar o tomar vivienda de señores a quien sirvan, y los den lo hubiese menester y no anden más juntos vagando por nuestros reinos como lo hacen, o dentro de otros sesenta días primeros siguientes, salgan de nuestros reinos y no vuelvan a ellos en

⁶¹ Penina Meller, «Federico García Lorca, lo gitano y lo judío en su vida y en su obra», *Actas del XXXV Congreso Internacional de la Asociación Europea de Profesores de Español*, 7, 2000, pp.51–61, [p.58].

⁶² Ivi, p.59.

⁶³ Sánchez Ortega, *op.cit*, p.333.

manera alguna, so pena de que si en ellos fueren hallados o tomados sin oficios o sin señores juntos, pasados los dichos días, que den a cada uno cien azotes por la primera vez, y los destierren perpetuamente de estos reinos; y por la segunda vez, que les corten las orejas, y estén sesenta días en las cadenas, y los tornen a desterrar, como dicho es, y por la tercera vez, que sean cautivos de los que los tomasen por toda la vida. ⁶⁴

Così stabiliva la prima legge anti gitana promulgata dai Re Cattolici, Fernando de Aragón e Isabel de Castilla. Il loro matrimonio, avvenuto nel 1469, fu particolarmente significativo in quanto unì per la prima volta i due regni, quello di Aragona e quello di Castiglia, unificando la Spagna sotto un'unica corona e un'unica religione. Il 1492 fu un anno cruciale per la storia dell'umanità e per il regno di Spagna segnò la fine della *Reconquista* con la ripresa di Granada, ultima roccaforte araba in Spagna. Con l'ascesa dei due sovrani e la vittoria contro i mori, si intensificò l'intolleranza e il rifiuto nei confronti di musulmani, ebrei e in generale di popoli stranieri. La politica dei Re Cattolici assunse negli anni un carattere fortemente repressivo che si tradusse nell'emanazione di numerose leggi che limitavano la libertà gitana: se inizialmente la loro presenza era stata tollerata poiché ritenuta temporanea, quando divenne evidente la stabilità del popolo nel Paese, l'obiettivo fu quello di sradicarne ogni elemento sociale e culturale. ⁶⁵

Come si può notare dalla legge sopra citata promulgata nel 1499, i gitani furono costretti a stabilirsi, abbandonare la loro vita nomade, servire un signore e adottare un mestiere. Si richiedeva pertanto di rinunciare alla propria identità culturale, come la lingua e l'abbigliamento. In caso di rifiuto, si prevedeva l'espulsione dal Paese oppure un susseguirsi di pene, tra cui la mutilazione e la prigionia, che potevano condurre anche alla schiavitù.

Tuttavia, la *Real Prágmatica* era difficilmente applicabile, poiché provvedimenti simili erano adottati contemporaneamente in diverse zone europee, rendendo così impossibile un reale esilio. ⁶⁶ Di fatto, ai gitani fu chiesto di scomparire ma la loro presenza era ormai diventata troppo incisiva per essere ignorata.

Come si può facilmente intuire, il tentativo di eliminazione socioculturale non ebbe successo poiché molti gitani adottarono mestieri riconosciuti e si stabilirono nelle

⁶⁴ Prima legge anti gitana promulgata dai Re Cattolici nel 1499 riportata in Ortega *op.cit.*, p. 335.

⁶⁵ Helena Sánchez Ortega, *op.cit.*, p.33.

⁶⁶ Ivi, p.338.

periferie, dando origine a comunità autonome chiamate *gitanerías*.⁶⁷ Nonostante ciò, la maggior parte del popolo gitano non cambiò stile di vita, rimase fortemente ancorato alle proprie tradizioni e alla propria cultura. Molti continuarono, infatti, a parlare la loro lingua d'origine, il *romaní*, variante derivante dal sanscrito hindu, e a vivere come nomadi, vendendo animali, come cavalli e asini, e partecipando a fiere.⁶⁸

Nei corsi dei secoli, tra il Seicento e il Settecento, l'immagine negativa dei gitani, già ampiamente diffusa nei secoli precedenti, si radicò nella società. Lo Stato cercava di controllarli e integrarli con la popolazione autoctona, imponendo loro di vivere e comportarsi come perfetti sudditi spagnoli. Furono introdotte nuovamente molte leggi restrittive, tra cui il divieto di commerci animali, limitazioni sul lavoro, obbligo di vivere in luoghi fissi e persino la proibizione di usare la loro lingua.⁶⁹ Per questo motivo, si diffuse un nuovo termine per indicare quei gruppi di gitani che ormai erano stati assimilati al resto della popolazione: "*Castellanos nuevos*". In questo modo si cercò di cancellare l'identità gitana e considerarli unicamente sudditi spagnoli.⁷⁰

Nonostante queste leggi repressive, nel corso del XVIII secolo si sviluppò lentamente un processo d'integrazione positiva con i *payos* (come erano chiamati i non gitani da parte del popolo gitano). La convivenza era abbastanza buona e si hanno notizie anche di matrimoni misti.⁷¹

Durante la prima metà dell'Ottocento la maggior parte dei gitani era ormai sedentaria e i rapporti con i *payos* erano pressoché pacifici, ma l'idea dei gitani visti come persone di seconda categoria, poveri, con vite sregolate e lavori incerti, rimase fino al Novecento dove, sotto il regime di Franco, erano fortemente discriminati e trattati come un gruppo sospetto e pericoloso. La polizia franchista, infatti, effettuava regolarmente controlli, retate, pestaggi e intimidazioni.⁷²

Nel corso del Novecento, soprattutto dopo la fine del regime franchista, si possono notare i primi miglioramenti. Sorsero, infatti, i primi movimenti in difesa dei diritti gitani, grazie anche all'appoggio della Chiesa, attraverso i quali si sviluppò un maggior

⁶⁷ Sánchez Ortega, *op.cit.*, p.339.

⁶⁸ Ibidem.

⁶⁹ Ibidem.

⁷⁰ Ivi, p.340.

⁷¹ Ibidem.

⁷² Ivi, p.344.

coinvolgimento sociale tra i vari gruppi etnici e un maggior accesso all'educazione.⁷³ Quando negli anni Ottanta del secolo scorso la Spagna attraversò una pesante crisi economica, i gitani furono i primi a risentirne a causa della loro condizione precaria e della forte discriminazione razziale che ancora regnava nel Paese. Molti rimasero nuovamente esclusi dalla società e dal mercato del lavoro, accentuando in modo sproporzionato l'avversione e la competizione tra i diversi gruppi etnici.⁷⁴

Alla luce di quanto analizzato fino ad ora, possiamo dunque affermare che i gitani, nonostante i loro sforzi per essere accettati dalla società senza mai rinnegare la propria identità e le proprie origini, non riuscirono mai a estirpare completamente dalla mentalità dominante quell'immagine stereotipata e negativa che la storia e la letteratura avevano cucito attorno alla loro figura. Per secoli furono costretti a nascondersi, a rimanere in silenzio, sopportando ingiustizie e gli sguardi severi della gente attorno a loro incapaci di comprenderli e accoglierli.

Per Lorca, invece, come vedremo, il popolo gitano non rappresentava solo una realtà culturale marginale bensì incarnava l'essenza più autentica dell'Andalusia. Con il loro universo di passioni, tormenti, musica e libertà essi divennero la rappresentazione più viva di quella terra tanto travagliata quanto amata dal poeta.

2.1.1 Il flamenco come voce dell'anima gitana

Come si può facilmente dedurre, quando i gitani arrivarono in Andalusia all'inizio del XV secolo, portarono con sé numerosi canti e danze di origine indiana e orientale. In quel periodo la Spagna si trovava ancora sotto la dominazione araba e, come abbiamo accennato precedentemente, anche i gitani furono pesantemente perseguitati dai Re Cattolici e dall'Inquisizione. Le leggi e le restrizioni emanate contro di loro portarono alla formazione di gruppi misti composti da gitani, ebrei ed arabi che trovarono rifugio nelle zone montuose e isolate, dove era più difficile rintracciarli. Queste culture differenti vissero insieme per molto tempo e da questa fusione di danze e musiche popolari, nacque ciò che oggi conosciamo come flamenco.⁷⁵

⁷³ Sánchez Ortega, *op.cit.*, p.345.

⁷⁴ Ibidem.

⁷⁵ Daniel Pineda Novo, «Lorca y el Flamenco», *Monteagvdo*, 3ª Época, 12, 2007, pp.169–184, [p.174].



Fig. 11 Ignacio Zuloaga - *Danza gitana en la terraza*, Granada, 1922-1923



Fig. 12 Ignacio Zuloaga - *Gitanilla*, 1922

El flamenco non es solo música del Sur de España, como generalmente se cree. Más que eso, es una forma de vida que influye en las actividades diarias de muchos españoles del Sur. No

hay que ser un artista de flamenco para ser flamenco: Flamenco es todo aquel que está emocional y activamente comprometido con esta filosofía única [...].⁷⁶

Con queste poche ma significative parole, D. E. Pohren non riduce il flamenco semplicemente a un genere musicale o a una danza tipica dell'Andalusia ma lo eleva a valore culturale, identitario ed esistenziale, presentandolo come una vera e propria forma di vivere.

Secondo la visione di D.E.Pohren, flamencologo e chitarrista nordamericano, il flamenco è qualcosa di molto più profondo: è un atteggiamento emotivo che attraversa la vita quotidiana degli spagnoli, soprattutto gli andalusi. Quando dichiara che “influye en las actividades diarias”, vuole intendere che esso entra nella vita di tutti i giorni, insinuandosi nei gesti, nelle parole e nelle relazioni sociali.

A mio avviso, la parte più incisiva del testo è quando l'autore insiste sull'affermare che “no hay que ser un artista de flamenco para ser flamenco”. Con questa frase sembra voler suggerire, secondo il mio punto di vista, che una persona può non saperlo ballare ma sentirlo comunque scorrere nelle vene, intendendolo come maniera di vivere e sentire le emozioni più profonde che scuotono l'animo umano. “Ser flamenco”, come evidenzia il testo, indica, quindi, un modo di essere e di stare al mondo, di lasciarsi travolgere dal desiderio più ardente e convivere con la sofferenza.

Secondo quanto riportato dall'autore, il termine “flamenco” deriva da un'alterazione fonetica di due parole arabe: *felag* y *mengu* (*felagmengu*): «campesino fugitivo».⁷⁷ È probabile che questi termini indicassero i perseguitati che si rifugiavano nelle montagne, così come era successo a loro. Grazie all'influsso del castigliano, questo termine si trasformò in «flamenco» e ancora oggi la parola «flamencos» viene usata dalla comunità gitana per far riferimento alla loro stessa etnia, indipendentemente dall'attività artistica.⁷⁸

La componente più intensa e importante era il *cante jondo*, forma più pura e primitiva dell'arte flamenca. Esso esprimeva i sentimenti più profondi di rabbia e frustrazione di quel popolo costretto a vivere ai margini e che attraverso i secoli furono

⁷⁶ Donn E. Pohren, *El arte del flamenco*, Edición española, Siviglia, 1970, p. 15.

⁷⁷ Ivi, p. 39.

⁷⁸ Ivi, p. 40.

spesso imprigionati, condannati, esclusi e obbligati a vivere secondo il gusto e la morale dell'epoca. Sarà proprio questo canto travolgente e disperato che Lorca rivaluterà e tenterà di riportare alla luce.

Secondo gli studi di D. E. Pohren, il flamenco, nella sua totalità (canto, ballo, chitarra) può essere suddiviso in *jondo*, *chico* e *comercial*.⁷⁹

Il *cante jondo* indica, come abbiamo già anticipato, la forma più profonda, tragica e tradizionale. Si tratta della componente considerata più autentica e antica, legata all'espressione del dolore e della morte. Manifesta i sentimenti più intimi e tragici dell'essere umano e, secondo lo studioso, esso si può paragonare al *blues*, genere musicale popolare sorto tra le comunità di schiavi afroamericani nelle piantagioni di cotone degli Stati Uniti del sud.⁸⁰

In definitiva, il *cante jondo* è un flamenco primitivo, intenso, lento e drammatico e spesso difficile da comprendere e ascoltare; per questo motivo è considerato la manifestazione artistica in cui il *duende* si esprime con maggiore intensità.⁸¹

El flamenco *chico*, invece, riproduce l'effetto opposto del *cante jondo*. Non affronta temi tragici bensì privilegia temi più leggeri e festosi quali la gioia, l'ironia, l'amore, la festa e la socialità. È generalmente più vivace e spettacolare rispetto al primo, oggi viene rappresentato durante feste e fiere, soprattutto in Andalusia, ed è caratterizzato da ritmi veloci e strutture musicali più leggere.⁸²

Infine, il flamenco *comercial* non indica un vero stile tradizionale ma una trasformazione moderna del flamenco destinata al mercato, al turismo e allo spettacolo di massa. L'autore del libro critica aspramente questa categoria, considerandolo la causa della decadenza artistica di questa espressione musicale: « Es una baja comercialización de todas las formas de flamenco [...], esta enfermedad popular dirigida a un público inmaduro y sin cultivar, apartándolo de cualquier música que ofrezca valor o belleza ». ⁸³

Il flamenco *comercial* è caratterizzato dalla ricerca dell'effetto scenico e da una forte spettacolarizzazione che con il tempo hanno snaturato il vero significato del flamenco tradizionale, riducendolo a un mero spettacolo da bar, teatri e locali notturni.⁸⁴

⁷⁹ Pohren, *op.cit*, p.42.

⁸⁰ Ibidem.

⁸¹ Ivi, p.43.

⁸² Ivi, p.42.

⁸³ Ivi, p.43.

⁸⁴ Ibidem.

A differenza del flamenco de *juerga*, più intimo, caloroso e conviviale, quello commerciale è più freddo e anonimo, esprime, al contrario, rigidità e indifferenza.⁸⁵

Un'altra caratteristica altrettanto interessante da analizzare è quella erotica. Nell'articolo "Flamenco y sexo" l'autore introduce l'argomento spiegando che la componente sessuale indiretta presente in molte danze antiche è un fenomeno già noto e su cui vale la pena soffermarsi. Prima di concentrarsi in particolar modo sul flamenco, F. Quiñones rileva come le danze rituali africane e afroamericane posseggano nel profondo una valenza simbolica e sessuale molto evidente grazie alla musica e al movimento corporeo che trasmettono passione e tensione erotica in chi la guarda.⁸⁶ Spostando l'attenzione sul flamenco, F. Quiñones sostiene che anche quest'arte eserciti influenze legate alla sessualità dovute, secondo l'autore, al carattere primitivo e ancestrale di questo genere di ballo, molto simile per certi aspetti ai ritmi rituali e tribali africani citati in precedenza. Il potere seduttivo del flamenco agisce soprattutto dagli interpreti verso il pubblico e, in particolare, con maggiore intensità sulle donne.⁸⁷ A tal proposito, F. Quiñones propone una sorte di gerarchia della "sessualità flamenca", cioè una classificazione degli artisti in base alla loro capacità di provocare attrazione erotica, mettendo al primo posto il *cantaor* piuttosto che la *bailadora*.⁸⁸

La *bailadora* flamenca, secondo l'autore, rappresenta, oltre la seduzione erotica, anche e soprattutto il lato spirituale, misterioso e rituale. Egli paragona la ballerina a una "fiamma che si innalza" il cui movimento di braccia e mani non esprimerebbero desiderio sessuale esplicito, bensì raccoglimento interiore, tensione spirituale e una forma di energia quasi sacra.⁸⁹

⁸⁵ Pohren, *op.cit.*, p.44.

⁸⁶ Fernando Quiñones, «Flamenco y sexo», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 262, 1972, pp.671-682, [p.673].

⁸⁷ Ibidem.

⁸⁸ Ibidem.

⁸⁹ Ivi, p.674.



Fig.13 *La ballerina Carmen Amaya, considerata la più grande interprete femminile di flamenco*

Diversa, invece, è la figura del ballerino poiché il fulcro del ballo maschile è lo *zapateado*, qui interpretato come simbolo di forza, possesso e fertilità. Il movimento dei piedi richiama energie terrestri e primitive, presenti in diversi rituali antichi, trasmettendo virilità e suscitando una risposta istintiva nelle donne.⁹⁰



Fig.14 *Il grande Antonio Gades, tra i ballerini più importanti di flamenco*

⁹⁰ Quiñones, *op.cit.*, p.675.

Ancora più potente però, secondo l'autore, è la figura del *cantaor* che, pur essendo meno spettacolare del ballerino, agisce in maniera più incisiva in quanto il canto flamenco comunica direttamente emozioni intense quali il dolore, la passione e l'istinto. Il canto, quindi, raggiunge le zone più intime dell'essere.⁹¹

In conclusione, si può affermare che il flamenco non può essere considerato solo uno spettacolo erotico o forma di intrattenimento, ma piuttosto una manifestazione profonda di energie istintive, emotive e ancestrali radicate nell'essere umano.

Il flamenco, come abbiamo visto fino ad ora, affonda le sue radici in epoche antichissime. Dalla lontana India, si mescolò con danze e rituali di origine araba fino a diventare il ballo che noi tutti conosciamo oggi. Con la sua musica e i suoi ritmi tribali, è diventato simbolo di un popolo in continua lotta, capace di trasformare il dolore e la sofferenza in arte. Attualmente non viene più considerato come una semplice forma di spettacolo, ma una significativa manifestazione identitaria e culturale della Spagna più profonda. Nel 2010 il flamenco è stato riconosciuto come Patrimonio Culturale Immateriale dell'Umanità.⁹²



Fig.15 Foto tratta dall'album di famiglia Vercellino scattata negli anni '60 a Siviglia

⁹¹ Quiñones, *op.cit.*, p.676.

⁹² Sito Unesco, <https://ich.unesco.org/es/RL/el-flamenco-00363>.



Fg.16 Foto tratta dall'album di famiglia Vercellino scattata negli anni '60 a Siviglia

2.2 Il cante jondo come espressione dell'anima andalusa: dal concorso del 1922 al poema di Lorca

Come già ricordato nel primo capitolo, Lorca e il grande musicista Manuel de Falla organizzarono il primo concorso di *cante jondo* nel 1922 volto a recuperare e valorizzare la forma più antica e autentica del canto andaluso. L'evento ha avuto un impatto significativo sulla storia dell'arte flamenca, portando a una maggiore attenzione e consapevolezza della musica tradizionale.

Il concorso si svolse il 13 e il 14 giugno nella Plaza de los Aljibes di Granada, all'interno del complesso monumentale dell'Alhambra.⁹³ L'obiettivo principale era quello di salvaguardare il *cante jondo* che rischiava di scomparire a causa della crescente commercializzazione del genere nei *café* cantante e negli spettacoli teatrali. Alla preparazione dell'evento parteciparono, oltre a Manuel de Falla e Lorca, numerosi artisti e intellettuali disposti a salvare quell'arte ormai in declino.

⁹³ Marco Antonio de la Ossa-Martínez, «El Concurso y Fiesta de Cante Jondo de Granada (1922): papel de los intérpretes profesionales, bases, premios, facturas y pagos», *Música Oral del Sur*, 21, 2024, pp.23-76, [p.25].

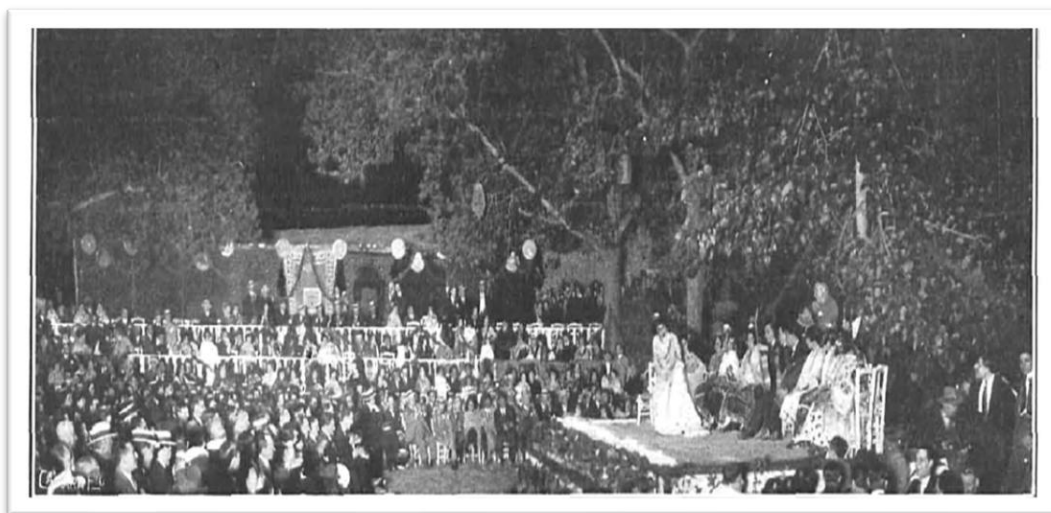


Fig.17 Immagine originale del primo concorso del *cante jondo* del 1922, fonte: Universo Lorca, <https://www.universolorca.com/el-concurso-de-cante-jondo-de-1922/>

Le basi del concorso definivano il *cante jondo* come l'insieme dei canti andalusi derivati dalla *siguiriya* gitana.⁹⁴ Gli organizzatori insistevano sulla necessità di recuperare la sobrietà e la purezza del canto tradizionale e, per questa ragione, al *cantaor* era richiesto di esprimere autenticità e passione piuttosto che tecnica.

Uno degli aspetti più discussi del concorso fu l'esclusione dei cantanti professionisti con più di ventun anni.⁹⁵ Tale decisione provocò numerose polemiche nel mondo del flamenco, poiché molti artisti ritenevano assurdo escludere coloro che meglio conoscevano il *cante jondo* dal punto di vista artistico e stilistico. Nonostante ciò, diversi interpreti professionisti parteciparono comunque come ospiti o artisti invitati.

Dal punto di vista culturale, il concorso rappresentò un momento fondamentale per la rivalutazione del flamenco come patrimonio artistico e identitario dell'Andalusia, contribuendo così a trasformare il *cante jondo* in un simbolo dell'anima gitana.

⁹⁴ De la Ossa-Martínez, *op.cit*, 30.

⁹⁵ Ivi, p.35.



Fig.18 Locandina con programma del primo concorso del 1922, Fonte: Universo Lorca, <https://www.universolorca.com/el-concurso-de-cante-jondo-de-1922/>

In relazione a ciò, Lorca tenne una conferenza sull'importanza del *cante jondo* e sul suo impatto nel panorama culturale e storico andaluso intitolato "Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado "cante jondo" nel 1922, in cui propose una nuova visione del canto, presentandolo non come semplice forma di intrattenimento popolare, ma come una delle espressioni artistiche più vive e antiche dell'anima andalusa. Uno dei primi aspetti centrali del discorso riguarda la distinzione tra *cante jondo* e flamenco. Lorca rileva che il primo rappresenta la forma più antica, mentre il secondo ne costituisce una derivazione più moderna e spettacolare:

Se da el nombre de cante jondo a un grupo de canciones andaluzas, cuyo tipo genuino y perfecto es la *siguiriya gitana*, de las que derivan otras canciones aún conservadas por el pueblo, como los polos, martinetes, carceleras y soleares. Las coplas llamadas malagueñas, granadinas, rondeñas, peteneras, etc. etc, no pueden considerarse más que como consecuencia de las citadas, y tanto por su arquitectura como por su ritmo, defieren de las otras. Estas son las llamadas flamencas.⁹⁶

La *siguiriya gitana* è indicata come il modello più autentico e antico, insieme ad altri come le *soleares*, i *martinetes* e le *carceleras*. Secondo Lorca, questi canti

⁹⁶ García Lorca, «Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado «cante jondo»», Obras completas, ed. Di Miguel García-Posada, Madrid, 1994, pp.1281-1305, [p.1282].

conservano caratteristiche primitive che li collegano alle prime manifestazioni musicali orientali, originarie dell'India.

Il poeta, inoltre, attribuisce al *cante jondo* un carattere arcaico e sacrale, che nasce direttamente dalla voce umana e dalla sofferenza. Come lui stesso dichiara, esso non è solo musica costruita meccanicamente ma un'espressione spontanea e profonda dell'emozione.⁹⁷ La *siguiriya* in particolare viene descritta come “un grido terribile”, capace di evocare il dolore delle generazioni passate di gitani, come si può leggere in questo passo: «La siguiriya gitana comienza por un grito terrible, un grito que divide el paisaje en dos hemisferios ideales. Es el grito de las generaciones muertas, la aguda elegía de los siglos desaparecidos, es la patética evocación del amor bajo otras lunas y otros vientos». ⁹⁸ Da queste parole si può dedurre che il canto diventa così un ponte tra passato e presente, tra Occidente e Oriente.

Inoltre, Lorca riporta nella sua conferenza alcuni studi di Falla, il quale collegava l'origine del *cante jondo* a tre grandi eventi storici: l'influenza del canto liturgico, la presenza araba in Spagna e soprattutto l'arrivo dei gitani in Andalusia.⁹⁹ Questa fusione culturale rende quindi il *cante jondo* un prodotto profondamente andaluso, ma allo stesso tempo universale, capace di riunire culture e tradizioni differenti.

[...] Es hondo, verdaderamente hondo, más que todos los pozos y todos los mares que rodean el mundo, mucho más hondo que el corazón actual que lo crea y la voz que lo canta, porque es casi infinito. Viene de razas lejanas, atravesando el cementerio de los años y las frondas de los vientos marchitos. Viene el primer llanto y el primer beso.¹⁰⁰

Da queste parole si evince che il *cante jondo* per il poeta è qualcosa di profondo e senza fine, non un semplice canto popolare, ma una forma artistica antichissima, quasi originaria dell'umanità stessa. È un canto che racchiude in sé sofferenza, morte, passione e nostalgia. Per Lorca, dunque, esso è qualcosa di arcaico, capace di conservare le emozioni più vere e universali dell'essere umano come “el primer llanto y el primer beso”.

⁹⁷ García Lorca, *op.cit.*, p.1283.

⁹⁸ Ibidem.

⁹⁹ Ivi, p.1284.

¹⁰⁰ Ivi, p.1290.

Un altro concetto fondamentale che Lorca riporta nella sua celebre conferenza è l'insieme dei temi universali che ripercorrono tutte le sue poesie come l'amore tragico, la morte, il dolore e la solitudine. Tra questi occupa un ruolo centrale la *pena*, sentimento tormentato tipico della sua poetica. Nel *cante jondo* la pena assume una dimensione concreta, diventando una presenza viva e reale che attraversa i versi poetici:

La mujer en el cante jondo se llama Pena...Es admirable cómo a través de las construcciones líricas un sentimiento va tomando forma y cómo llega a concretarse en una cosa casi material. Éste es el caso de la Pena. En las coplas la Pena se hace carne, toma forma humana y se acusa con una línea definida. Es una mujer morena que quiere cazar pájaros con redes de viento.¹⁰¹

Lorca rappresenta la *pena* come una figura femminile che cerca invano di cacciare uccelli con reti fatte di vento. Questa immagine simbolica esprime, a mio parere, l'impossibilità della *pena* nell'ottenere ciò che desidera, essa vive di una ricerca impossibile, in quanto tenta di afferrare qualcosa che le sfugge sempre. Il poeta insiste, quindi, sulla presenza di questo sentimento, protagonista della sua produzione poetica, intesa qui non come semplice tristezza, ma come dolore antico, profondo, inevitabile e tipico dell'anima gitana.

Nella sezione "Arquitectura del cante jondo", Lorca riprende un tema per lui cruciale per descrivere l'emozione viscerale che scaturisce dalle profondità dell'animo umano: il *duende*, cui abbiamo già dedicato un paragrafo nel primo capitolo. Questo concetto è inteso qui come una forza misteriosa e creatrice, che dà energia all'arte.¹⁰² Lorca lo collega a un essere demoniaco, ma sottolinea anche che non si tratta di qualcosa di malvagio bensì di una presenza inquieta, irrazionale, che invade l'artista nel momento della creazione:

El duende es una fuerza fecunda que se acerca en cierto modo a lo que Goethe llama demoniaco, que se manifiesta principalmente entre músicos y poetas de viva voz, más que entre pintores y arquitectos, porque necesita el instante estremecido y un largo silencio después. Y no hay que confundir el duende con el diablo teológico negativo [...]

¹⁰¹ García Lorca, *op.cit.*, p.1295.

¹⁰² Ivi, p.1304.

NO. El duende del cantaor es descendiente de aquel diablillo de Sócrates, mármol y sal y del otro demoncillo de Descartes que, harto de líneas y círculos, salía para ver remar a los grandes marineros borrosos. [...] ¹⁰³

Un altro passo importante è quando afferma: «[...] con duende es más fácil amar, comprender, y es seguro ser amado, ser comprendido [...]».¹⁰⁴

Con queste significative parole, il poeta intende sottolineare come il *duende* permetta all'artista di instaurare una comunicazione autentica con gli altri, consentendo alle emozioni e sentimenti più veri di venir fuori. L'artista che è attraversato dal *duende* non si limita a esibire abilità canore o tecniche particolari, ma riesce a esprimere emozioni universali, rendendo più immediato il legame con chi ascolta.

Nella parte finale Lorca collega il *duende* alla tradizione araba e andalusa. Egli afferma che, nella musica e nella danza islamica, l'apparizione del *duende* è salutato con espressioni come «Alá, Alá» o «Dios, Dios» molto vicine, secondo il poeta, al celebre «Olè» esclamato durante gli spettacoli taurini in Spagna.¹⁰⁵ Con questo parallelismo, Lorca evidenzia come il *duende* rappresenti un'esperienza emotiva intensa e collettiva, capace di coniugare corpo, arte e spiritualità.

Un ultimo aspetto da ricordare è l'uso della chitarra, strumento che gioca un ruolo fondamentale nell'esecuzione del *cante jondo* e che viene spesso descritta da Lorca come strumento in grado di esprimere la sofferenza e il dolore più intensi:

Lo que no cabe duda es que la guitarra ha construido el Cante Jondo. Ha labrado, ha profundizado en la oscura musa oriental judía y árabe antiquísima, pero por eso balbuciente. La guitarra ha occidentalizado el cante, y ha hecho belleza sin par, una belleza positiva del drama andaluz: Oriente y Occidente en pugna que hacen de Bética una isla de cultura.¹⁰⁶

Il concorso del 1922 e la conferenza "Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado "cante jondo", sono cruciali per comprendere la rilevanza del poema, iniziato nel 1921 e pubblicato solo nel 1931. Per scrivere il poema, Lorca prende ispirazione dalle forme tradizionali del flamenco, tuttavia, il suo obiettivo

¹⁰³ García Lorca, *op.cit.*, p.1304.

¹⁰⁴ Ivi, p.1305.

¹⁰⁵ Ibidem.

¹⁰⁶ Ian Gibson, *Federico García Lorca I. De Fuente Vaqueros a Nueva York*, Ediciones Grijalbo S.A, Barcellona, 1985, p.314.

non è imitare le canzoni popolari e riprodurre fedelmente il linguaggio dei *cantaores*, bensì trasformare l'essenza emotiva del *cante jondo* in un'esperienza poetica universale. Il poeta reinventa queste forme attraverso una scrittura personale, sintetica ed evocativa. Le poesie sono brevi, essenziali e costruite mediante l'utilizzo di immagini simboliche.

Uno degli aspetti più importanti dell'opera è il rifiuto della rappresentazione folkloristica e stereotipata della sua terra d'origine. Lorca, infatti, non descrive una terra esotica e gioiosa, ma un mondo dominato dalla sofferenza, dalla fatalità e dall'angoscia esistenziale. L'Andalusia descritta in *Poema del cante jondo* appare oscura, tragica e profondamente umana, così come viene espresso magistralmente da Eustaquio Flores García nel prologo del poema :

*El Poema del cante jondo está atravesado por una constante presencia del dolor, una forma de sufrimiento que no se expresa como lamento superficial, sino como una herida metafísica que define la existencia. Esta visión trágica del mundo no es pesimismo, sino lucidez poética: Lorca capta en el cante jondo la expresión más pura de la condición humana, marcada por la pérdida, la nostalgia, la impotencia frente al destino.*¹⁰⁷

Al centro dell'opera si trova il concetto della *pena negra*, cioè il dolore esistenziale che caratterizza l'identità gitana. Come già accennato in precedenza, questa sofferenza non è soltanto individuale ma collettiva e universale, volto a rappresentare il destino tragico dell'essere umano. Lorca per esprimere ciò si serve di alcuni importanti simboli spesso ricorrenti nelle sue opere come il coltello, il sangue, la luna e il cavallo.¹⁰⁸

Il paesaggio andaluso non costituisce semplicemente uno sfondo scenico, ma assume un forte valore simbolico: la luna, il fiume, la notte, l'ulivo, il sangue non sono solo elementi naturali, ma immagini simboliche con cui rappresentare l'angoscia esistenziale e i conflitti interiori dell'animo umano.¹⁰⁹ Lorca, quindi, non si limita a descrivere l'ambiente circostante ma lo trasforma in un mezzo capace di dare concretezza alle emozioni e alla dimensione tragica.

¹⁰⁷ Eustaquio Flores García, «Prólogo», in Federico García Lorca, *El poema del Cante Jondo*, Editorial Letra Minúscula, Wrocław, 2025, p.11-105, [p.17].

¹⁰⁸ Ivi, p.16.

¹⁰⁹ Ivi, p.18.

Dal punto di vista stilistico, il poema presenta una forte musicalità.¹¹⁰ Il poeta granadino, appassionato di musica popolare sin dalla tenera età, sembra aver scritto questi versi non solo per essere letti, ma anche per essere ascoltati, come fossero un canto malinconico capace di scuotere l'animo e suscitare emozioni profonde.

L'opera presenta un ritmo incalzante e intenso, a volte irregolare, con silenzi e numerose pause in grado di rievocare l'eco di quella musica ancestrale.¹¹¹

Particolarmente interessante è la struttura metrica dei versi e la mancanza di ornamenti stilistici elaborati, privilegiando un linguaggio sobrio ed essenziale. Come sottolinea E. Flores García, il poema ha lo scopo di arrivare dritto al cuore di chi ascolta attraverso versi brevi e puri, con i quali Lorca riesce a trasmettere l'intensità delle emozioni.¹¹²

Per quanto concerne la struttura del poema, si può notare che l'opera è suddivisa in diverse parti tra cui risaltano particolarmente quelle riferite a una specifica componente del flamenco: "Poema de la siguiriya", "Poema de la soleá", "Poema de la saeta" e "Gráfico de la Petenera".¹¹³

La *siguiriya*, come già accennato, rappresenta la componente più antica e dolorosa del *cante jondo*, caratterizzato da un tono drammatico e solenne. In Lorca rappresenta il dolore assoluto, il pianto, la morte e il destino tragico.

La *soleá*, invece, rappresenta uno dei *palos* più profondi del flamenco ed esprime solitudine e malinconia. Il termine richiama, infatti, la parola spagnola "soledad" e si contraddistingue per un tono intimo, riflessivo e particolarmente emotivo.¹¹⁴

Per quanto riguarda la *saeta*, invece, essa rappresenta una forma di canto popolare religioso, interpretato tradizionalmente durante la *Semana Santa*. Caratterizzata da un tono particolarmente straziante, la *saeta* si focalizza sulla tematica del dolore sacro, riprendendo l'episodio della morte di Cristo e la sofferenza profonda della Vergine.¹¹⁵

¹¹⁰ Flores García, *op.cit.*, p. 20.

¹¹¹ Ibidem.

¹¹² Ibidem.

¹¹³ Ivi, p.21.

¹¹⁴ García Lorca, *op.cit.*, p. 37.

¹¹⁵ Ivi, p. 47.

Per ultimo, la *petenera* rappresenta uno dei *palos* più enigmatici del flamenco. Un genere avvolto nel mistero e nella leggenda, la cui origine è ancora incerta. Questo canto è sempre stato strettamente legato alla superstizione e alla fatalità.¹¹⁶

Nell'articolo "Dolor, muerte y mito del Poema del cante jondo", Manuel Antonio Arango analizza il modo in cui Lorca rappresenta questi temi attraverso la cultura gitana. La poesia lorchiana riproduce il ritmo e l'intensità del flamenco attraverso immagini simboliche come la chitarra, il vento, il fiume e il grido.¹¹⁷

La chitarra, come abbiamo visto in precedenza, è uno strumento molto importante per Lorca. Il suo suono diventa una voce capace di esprimere sofferenza, nostalgia e sentimenti profondi che le parole non riescono a comunicare. Nella poesia "La guitarra", il pianto simbolico dello strumento diventa manifestazione del dolore umano universale, un pianto continuo e inarrestabile.¹¹⁸

Empieza el llanto
de la guitarra.
se rompen las copas
de la madrugada.
Empieza el llanto
de la guitarra.
es inútil callarla.
es imposible
callarla. [...]

¡Oh guitarra!
Corazón malherido
Por cinco espadas.¹¹⁹

Le "cinco espadas" rappresentano le cinque dita della mano che suonano e che, simbolicamente, trafiggono il cuore della chitarra, riproducendo un suono carico di dolore e passione.

¹¹⁶ García Lorca, *op.cit.*, p. 57.

¹¹⁷ Manuel Antonio Arango, «Dolor, muerte y mito en Poema del Cante Jondo», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 23-24, 1986, pp.575-580, [p.575].

¹¹⁸ Ivi, p.576.

¹¹⁹ García Lorca, *op.cit.*, p.31-32.

Un altro tema centrale riportato nell'articolo e presente in diverse poesie di Lorca è quello della Guardia Civil, qui descritta come simbolo di autorità repressiva, responsabile della violenza e dell'emarginazione del popolo gitano. La figura della Guardia Civil appare in "Escena del teniente coronel de la guardia civil" e "Canción del gitano apaleado".¹²⁰ Lo stesso tema lo riprenderà anche in *Romancero gitano*.

Inoltre, Lorca nella sua immensa opera celebra la cultura e l'identità andalusa in poesie come "Sevilla", in cui rende omaggio a due importanti centri culturali e politici un tempo appartenuti al regno arabo: Siviglia e Cordova. Nella poesia il poeta contrappone queste due città andaluse trasformandole in simboli emotivi, come si può leggere da questo verso: «Sevilla para herir y Córdoba para morir».¹²¹ La città di Siviglia presenta la passione, il desiderio, il fascino e la ferita amorosa. Essa viene considerata una città viva, sensuale, legata all'energia del flamenco e all'idea di movimento e festa.¹²² Cordova, invece, assume un valore più tragico e malinconico: la associa all'idea di morte, al destino irreversibile, al silenzio e alla spiritualità, luogo perfetto per far riposare l'anima dopo la fine del viaggio.¹²³

Il destino tragico dei gitani viene espresso anche in poesie come "El diálogo del amargo", in cui la figura del *jinete* simboleggia la morte che invita il protagonista della poesia a salire in groppa al suo cavallo verso il cammino per Granada. Qui l'etnia gitana viene rappresentata come condannata, perseguitata e destinata alla sofferenza, mediante l'utilizzo di una serie di simboli che richiamano la morte e il dolore come il *cuchillo*.¹²⁴

In conclusione, possiamo affermare che il *cante jondo* rappresentò per Lorca molto più di una semplice manifestazione musicale: fu un tentativo di preservare una tradizione popolare minacciata dalla modernità. Attraverso il suo poema, cercò di dare voce a un popolo segnato dalla ferita e dal dolore, tentando di riscattarne la tradizione e la cultura.

¹²⁰ Arango, *op.cit.*, p.576.

¹²¹ Federico García Lorca, *op. cit.*, p.49.

¹²² Ibidem.

¹²³ Ibidem.

¹²⁴ Ivi, p.95.

2.3 Dall'emarginazione al mito: valori, simboli e personaggi in *Romancero Gitano*

El libro en conjunto, aunque se llama gitano, es el poema de Andalucía; y lo llamo gitano porque el gitano es lo más elevado, lo más profundo, más aristocrático de mi país, lo más representativo de su modo y el que guarda el ascua, la sangre y el alfabeto de la verdad andaluza y universal.¹²⁵

Così Lorca definisce la sua opera più rappresentativa pubblicata nel 1928 in *Revista de Occidente* e volta a elevare la figura del gitano da minoranza etnica a incarnazione dell'anima andalusa, di una cultura antica, istintiva e profondamente legata alla natura. Il gitano nella sua celebre opera si trasforma così in un personaggio mitico, sospeso tra realtà e leggenda. L'opera nasce dall'intento di recuperare l'essenza più autentica dell'Andalusia, liberandola dagli stereotipi folkloristici e pittoreschi con cui spesso veniva rappresentata.

Oltre a difendere ed esaltare la loro cultura e tradizione millenaria, qui la figura del gitano assume un valore più simbolico e universale. Dal punto di vista strutturale, Lorca riprende il modello del *romance* tradizionale spagnolo, composizione narrativa di origine medievale tramandata oralmente e caratterizzata da versi ottosillabi con rima assonante nei versi pari. Tuttavia, il poeta rinnova profondamente questa forma poetica in quanto, il *romance* non è più soltanto narrazione, ma si trasforma in uno spazio lirico e simbolico seguendo l'esempio di Luis de Góngora. Il suo obiettivo fu dunque quello di unire i due generi, *romance* narrativo e *romance* lirico, in modo da creare uno spazio più misterioso, frammentario ed enigmatico, con diversi dialoghi e numerose scene senza un apparente filo logico.

Seguendo sempre l'esempio del grande autore del *Siglo de Oro*, Lorca cerca di coniugare immagini meravigliose, intense, con elementi quotidiani banali, utilizzando la metafora come figura retorica in grado di rivelare la realtà più nascosta e profonda delle

¹²⁵ Mónica Tello, «Conferencia recital del Romancero Gitano», *Apuntes lorquianos*, 2020, <https://monicatello.es/conferencia-recital-del-romancero-gitano>.

cose. In questo universo poetico, la natura non è un semplice sfondo, ma una forza viva e primordiale che dialoga continuamente con i personaggi.

Tra i temi principali dell'opera emerge soprattutto il sentimento tragico della vita. La morte attraversa costantemente il *Romancero*, accompagnata da un sentimento che abbiamo già analizzato: la *pena negra*, simbolo di un dolore esistenziale oscuro e collettivo. A essa si affiancano altri importanti temi come l'amore impossibile, la passione ardente, il tradimento, la ribellione, l'oppressione, la violenza, l'orgoglio e la dignità gitani.

Secondo Félix Herrero Salgado nel suo articolo "El gitano en la obra de Federico García Lorca", il tema del gitano non deve essere interpretato in senso politico o sociologico, bensì poetico e simbolico.¹²⁶ Come viene riportato dall'autore, Lorca stesso affermò: «Mi gitanismo es un tema literario. Nada más»¹²⁷, chiarendo che esso rappresenta soprattutto un elemento artistico nella sua poesia. L'articolo insiste sul fatto che tra *Poema del cante jondo* e *Romancero gitano* esista una continuità molto profonda. Nel *Poema*, Lorca non raccontava ancora personaggi concreti, ma cercava soprattutto di esprimere l'essenza dell'Andalusia attraverso la musica, i simboli e il flamenco, senza ancora dare un volto vero a queste immagini poetiche. Nel *Romancero*, invece, il poeta sente il bisogno di dare una forma concreta a quell'universo poetico, tramite personaggi reali che incarnano i valori gitani, il dolore, la passione e l'oppressione. Per questo, l'autore consiglia di leggerli per ordine: prima bisognerebbe affrontare il *Poema* e poi il *Romancero*, in quanto uno prepara alla lettura dell'altro.¹²⁸

Come anticipato prima, Lorca cerca di costruire una vera e propria mitologia gitana, cioè un universo poetico autonomo, simbolico e quasi leggendario. Per creare ciò, introduce personaggi che assumono il ruolo di eroi e antieroi, incarnando ognuno passioni profonde e conflitti tragici. Nell'articolo di Félix Herrero Salgado, l'autore individua la presenza di alcune importanti figure femminili che incarnano aspetti diversi

¹²⁶ Félix Herrero Salgado, «El gitano en la obra de Federico García Lorca», *Revista de Pedagogía de la Universidad de Salamanca*, 3, 1990, pp. 9–20, [p.10].

¹²⁷ Ivi, p.9.

¹²⁸ Ivi, p.13.

dell'esperienza umana: la monaca in “La monja gitana”, la donna adultera in “La casada infiel” e Soledad Montoya.

Nella poesia “La monja gitana”, l'immagine della monaca intenta a ricamare rinchiusa nello spazio solitario del convento, simboleggia una forte repressione del desiderio e della libertà individuale. La monaca sta ricamando fiori, ma la sua mente vaga continuamente verso l'esterno del convento e questo crea un forte conflitto costante tra libertà e obbligo. La monaca vive quindi una sorta di prigionia interiore poiché, anche se fisicamente chiusa all'interno delle mura di quel luogo sacro, emotivamente appartiene ancora al mondo gitano e passionale.¹²⁹ Come suggerisce l'autore dell'articolo, molti critici leggono la poesia come una metafora della condizione personale di Lorca stesso. Il conflitto tra desiderio e repressione sociale richiama il disagio vissuto dal poeta in una società che ostacolava la sua libertà d'identità ed espressione.¹³⁰

Al contrario, la donna sposata di “La casada infiel”, rappresenta il desiderio sessuale libero di manifestarsi. Nella poesia, i due amanti cercano un luogo nascosto, lontano dalle luci della città, per dar sfogo alla loro passione. Vicino alle sponde di un fiume, in mezzo alla natura, i due sono liberi di amarsi per una notte e molti sono i riferimenti erotici che appaiono nel testo:

[...]

Yo me quité la corbata

ella se quitó el vestido.

Yo el cinturón con revólver.

Ella sus cuatro corpiños.

Ni nardos ni carocolas

tienen el cutis tan fino,

ni los cristales con luna

relumbran con ese brillo.

sus muslos se me escapan

¹²⁹ Herrero Salgado, *op.cit.*, p.14.

¹³⁰ Ibidem.

como peces sorprendidos.

[...] ¹³¹

Il desiderio fisico qui è vissuto in maniera istintiva e più libera, lontano dalle regole morali imposte dalla società. La componente erotica è protagonista in questa poesia e, in generale, nelle opere di Lorca dove si coniugano sempre *eros* e *thanatos*. Come sottolinea Félix Herrero Salgado: «El sexo se hace mito en el *Romancero*». ¹³²

Il personaggio di Soledad Montoya è forse quello che meglio incarna il concetto di *pena negra*, vera protagonista dell'intera opera. Non rappresenta soltanto una donna concreta, ma diventa personificazione del popolo gitano e dell'intera Andalusia. Anche il suo nome possiede un significato simbolico che richiama, infatti, la solitudine e il dolore, mentre il cognome è tipicamente gitano. Nel corso del *romance* la donna viene descritta mentre vaga inquieta e tormentata insieme alla voce narrante che cerca di consolarla da una sofferenza che però si rivela troppo grande per essere alleviata.

[...]

-Soledad, lava tu cuerpo
con agua de alondras,
y deja tu corazón
en paz, Soledad Montoya.

[...]

¡Oh! pena de los gitanos!
Pena limpia y siempre sola.
¡Oh! pena de cauce oculto
y madrugada remota! ¹³³

¹³¹ Salgado, *op.cit*, p. 28.

¹³² Ivi, p.14.

¹³³ Federico García Lorca, *op.cit*, p.31.

Come dichiarò il poeta stesso:

En romancero gitano non hay más que un solo personaje...que es la pena. Que se filtra en el tuétano de los huesos y en la savia de los árboles... que es un sentimiento más celeste que terrestre, pena andaluza que es una lucha de la inteligencia amorosa con el misterio que la rodea y no puede comprender.¹³⁴

Con queste parole il poeta spiega che il vero protagonista del *Romancero* non è un personaggio concreto bensì questo sentimento doloroso, assoluto e viscerale che s'insinua nell'anima umana e attraversa l'intera opera. Come specifica Lorca, non è solo tristezza, ma una condizione esistenziale, tipicamente andalusa, che nasce dalla frustrazione e l'impossibilità di comprendere pienamente il mistero della vita.

Da questa iniziale analisi, si evince che nel *Romancero Gitano*, i gitani non vengono rappresentati da Lorca in modo realistico o folkloristico, ma diventano simboli universali di libertà, passione, emarginazione e conflitto con la società moderna. Attraverso una lettura trasversale delle poesie della raccolta emerge infatti un mondo di conflitti e tensioni, desideri repressi, violenza e fatalismo, in cui uomini e donne gitani incarnano i valori primitivi e autentici opposti all'ordine repressivo rappresentato dalla società borghese e dalla Guardia Civil. Andrò ad analizzare ora in maniera più approfondita le interazioni tra i vari personaggi, maschili e femminili, aggiungendo il sistema dei valori gitani, la simbologia e i diversi conflitti all'interno dell'opera.

I personaggi maschili incarnano il codice d'onore gitano. È interessante quindi approfondire questo aspetto per comprendere appieno le reazioni e i comportamenti dei personaggi protagonisti. Come evidenzia l'articolo di Sánchez Ortega "Los gitanos españoles desde su salida de la India hasta los primeros conflictos en la península", il popolo gitano, nonostante la loro storia complessa e spesso ignorata, è stato comunque in grado di conservare un solido sistema etico e sociale basato sulla comunità, sul rispetto e sulla tradizione.

Il valore più importante nella loro cultura era sicuramente la coesione familiare. A differenza della famiglia nucleare tipica della società maggioritaria, formata da genitori e figli, la famiglia gitana comprendeva una rete molto più ampia di parenti, sia diretti sia

¹³⁴ Salgado, *op.cit.*, p.15.

acquisiti attraverso il matrimonio.¹³⁵ Il sistema familiare era inoltre patrilineare, cioè la discendenza veniva fatta risalire attraverso la linea maschile. Questi grandi gruppi familiari, chiamati *raza* o *rai*, si consideravano discendenti di un antenato comune e potevano comprendere diverse generazioni.¹³⁶ Un grande pilastro della cultura gitana era, inoltre, il profondo rispetto per gli anziani. Le persone anziane che avevano dimostrato nel corso della vita saggezza, onestà e capacità di guidare gli altri, ricevevano il titolo di “Hombre de respeto” o “Tío”.¹³⁷ Questo riconoscimento non dipendeva dall’età anagrafica, ma dai meriti acquisiti nel tempo. Per essere considerato un “uomo di rispetto” occorreva aver dimostrato: senso dell’onore, generosità, rispetto.¹³⁸

Per quanto riguarda il ruolo femminile, alle donne era riservato un ruolo particolarmente importante, pur rimanendo soggette a rigide norme. Durante i periodi della repressione, era lei che sosteneva la famiglia, che si occupava di tramandare ai figli i valori e le tradizioni della loro società. Al tempo stesso però, fino al matrimonio, la donna rimaneva sotto il rigido controllo del padre e dei fratelli e doveva loro obbedienza, anche quando questi erano più giovani di lei.¹³⁹ La virtù della giovane gitana era legata all’impegno, al suo comportamento sessuale, in particolare alla verginità, e alla fedeltà nei confronti del marito.¹⁴⁰ Questa visione, fortemente patriarcale e maschilista, viene ripresa nella poesia “La casada infiel”, in cui il gitano, portatore dei valori della sua comunità e depositario del codice d’onore maschile, esercita una sorta di potere che rivela lo squilibrio tra i comportamenti concessi agli uomini e quelli imposti alle donne. L’uomo si muove con totale libertà, rivendicando il diritto al desiderio e all’esperienza erotica senza che ciò comprometta la sua rispettabilità. In “La casada infiel” infatti, il protagonista maschile non solo non viene giudicato per l’atto sessuale, ma lo racconta con tono quasi trionfante, paragonando la donna a un puro oggetto di conquista. Alla fine della poesia, quando l’uomo scopre che la giovane è in realtà sposata, l’idillio erotico si spezza immediatamente e, nonostante l’attrazione, l’onore gitano gli impedisce di innamorarsi di lei. Il maschilismo del giovane emerge in modo evidente quando le offre

¹³⁵ Sánchez Ortega, *op.cit.*, p. 333.

¹³⁶ Ivi, p. 334.

¹³⁷ Ivi, p. 335.

¹³⁸ Ivi, p. 340.

¹³⁹ Ivi, p. 345.

¹⁴⁰ Ibidem.

un “costurero”, oggetto solitamente associato alle mansioni femminili. Tale gesto assume quindi un doppio valore: da una parte, il dono in sé rappresenta una compensazione per il rapporto appena consumato, riducendo la donna a un bene di scambio e paragonandola a una prostituta; dall’altro, la scelta stessa dell’oggetto, una cesta da cucito, non appare casuale, in quanto esso richiama l’ideale tradizionale della donna come “angelo del focolare”, relegata alla sfera domestica e responsabile della cura della casa. Attraverso questo simbolo, emerge una concezione profondamente patriarcale della femminilità, definita in funzione delle esigenze e delle aspettative dell’uomo.

Gli uomini del *Romancero Gitano*, rappresentano quindi il sistema di valori della loro società, l’orgoglio, la virilità, l’importanza della famiglia, della vendetta e dell’onore. Sono figure spesso ribelli e profondamente legate all’istinto e alla natura. Tra questi spicca sicuramente Antoñito el Camborio, protagonista di due poesie: “Prendimiento de Antoñito el Camborio en el camino de Sevilla” e “Muerte de Antoñito el Camborio”. Il personaggio è quello che meglio incarna la prestanza e l’orgoglio gitano, venendo descritto come l’ideale del vero gitano, elegante, fiero e legato alla tradizione, alla famiglia e all’onore. Nella prima poesia, Antoñito si dirige verso Siviglia per vedere i tori, ma viene arrestato dalla Guardia Civil con l’assurda accusa di aver tagliato dei limoni lungo la strada. Nella seconda, Antoñito viene ucciso, ma non dallo Stato, bensì dai suoi stessi cugini, accecati dall’invidia nei suoi confronti. Qui la situazione si ribalta: se nel primo caso era la Guardia Civil a rappresentare il maggiore conflitto, qui è la comunità stessa gitana, creando l’idea che anche il mondo marginale è attraversato da conflitti e autodistruzione. Nonostante il coraggio del giovane, soccombe alla morte, come un eroe tragico che accetta senza combattere il suo destino. La morte di Antoñito viene descritta come una morte poetica e simbolica, la vittima diventa spazio sacro e simbolo dell’Andalusia mitica, segnata da rivolte violente e gelosie. Il conflitto tra natura e autorità, una delle dicotomie più diffuse che abbraccia l’intera opera, viene perfettamente descritto in questa poesia, in cui Antonio Torres Heredia incarna la comunità gitana, la libertà e il mondo naturale, invece, la Guardia Civil, rappresenta la forza oppressiva e violenta che turba il mondo gitano.

Un’altra poesia che meglio simboleggia questo conflitto è “La reyerta”, terzo poema del *Romancero*. Sin dai primi versi emergono vari simboli della morte tipici della poetica di Lorca: il colore verde, i cavalli e cavalieri e il riferimento ai coltelli di Albacete:

En la mitad del barranco
Las navajas de Albacete,
bellas de sangre contraria,
relucen como los peces.
Una dura luz de naípe
Recorta en el agrio verde
caballos enfurecidos
y perfiles de jinetes.¹⁴¹

Il titolo annuncia una lotta violenta, improvvisa, ambientata in uno spazio popolare gitano in cui due gruppi di uomini gitani si scontrano per un motivo non chiarito. Il poema non racconta la causa dello scontro, ma si concentra sull'esplosione del conflitto e sulla ferocia della rissa, in cui viene ucciso brutalmente Juan Antonio de Montilla, giovane travolto dal destino tragico tipico dell'Andalusia lorchiiana. La Guardia Civil appare solo alla fine, interviene su una violenza già esplosa.

La poesia simboleggia la violenza ancestrale e la vendetta che fanno continuamente da sfondo alla terra dell'Andalusia. Quando il narratore afferma:

Aquí pasó lo de siempre¹⁴²

Sta suggerendo che queste lotte si ripetono continuamente, come una tragedia collettiva senza fine.

In "La reyerta" gli scontri violenti tra gruppi di gitani diventano protagonisti indiscussi, mettendo l'accento sulla violenza interna e rituale, mentre la Guardia Civil è solo cornice finale del tragico. La poesia mostra come il mondo gitano sia segnato da profonde ferite interne e i conflitti avvengono anche tra membri della stessa comunità.

Il personaggio maschile di "Romance Sonámbulo", rappresenta l'amore passionale destinato a un epilogo tragico. Il giovane torna ferito dopo uno scontro violento in cerca della sua amata. Durante il cammino incontra il padre della giovane e gli chiede

¹⁴¹ García Lorca, *op.cit.*, p. 18.

¹⁴² Ivi, 19.

ospitalità. Quando finalmente raggiunge la casa, scopre che la gitana è già morta dopo averlo tanto aspettato, e senza esplicitarlo chiaramente, il finale fa supporre che il giovane abbia seguito la stessa sorte dell'innamorata. Il personaggio maschile incarna i valori tipici dell' uomo gitano: coraggioso, passionale, perseguitato e vittima di un destino avverso.

Continuando ad approfondire i personaggi maschili, interessanti sono anche le tre figure degli arcangeli, ciascuno rappresentante delle tre città andaluse più importanti. Il primo che incontriamo è San Miguel, associato a Granada. La poesia si apre con la descrizione dell'arcangelo, rappresentato come una figura maestosa e luminosa che domina il paesaggio granadino. Lorca però lo trasforma in un personaggio poetico e quasi umano, immerso in un'atmosfera sensuale e misteriosa.

San Miguel, lleno de encajes
en la alcoba de su torre,
enseña sus bellos muslos
ceñidos por los faroles.¹⁴³

San Miguel appare come una figura che osserva dall'alto la realtà umana senza riuscire a modificarla. La sua presenza è potente ma statica, quasi immobilizzata nella contemplazione della società.¹⁴⁴

Il secondo arcangelo che appare è San Rafael, associato a Cordova e considerato il più contemplativo dei tre. Egli rappresenta l'armonia, l'equilibrio e la fusione tra la cultura cristiana e quella araba.¹⁴⁵ La sua immagine è collegata al fiume Guadalquivir e all'identità storica di Cordova.

L'ultimo è San Gabriel, associato a Siviglia. È il messaggero che annuncia la maternità alla gitana Anunciación de los Reyes. Il riferimento all'episodio evangelico della Vergine Maria che riceve la visita dell' arcangelo è evidente. La poesia simboleggia chiaramente la fertilità, la nascita e la speranza, tuttavia, come spesso accade nella poetica lorchiana, anche questa promessa di vita è attraversata da un sentimento tragico.

¹⁴³ García Lorca, *op.cit.*, p. 35.

¹⁴⁴ Nardoni, «Estudio preliminar», in García Lorca, *op.cit.*, p. 5.

¹⁴⁵ Ivi, p. 6.

Tu niño tendrá en el pecho un lunar y tres heridas [...]

El niño canta en el seno

de Anunciación sorprendida.

Tres balas de almendra verde

Tiemblan en sus vocecita.¹⁴⁶

La strofa rappresenta una visione poetica sospesa tra nascita, mistero e avversità.

Un altro dei personaggi maschili che meglio incarna la drammaticità e la fatalità è el Amargo nella poesia “El emplazado”, uno dei personaggi più tragici dell’opera. La poesia inizia con un lamento: il protagonista soffre perché è vittima di una solitudine continua, senza sosta, che gli impedisce di dormire. L’insonnia gli produce la terribile visione di tredici navi, che lo perseguitano come simbolo di morte imminente. El amargo avverte che presto dovrà morire e immagina già il proprio corpo steso, inerme e privo di vita. Il giorno 25 giugno viene avvisato del suo destino e, due mesi dopo, il 25 agosto, la profezia si avvera. El Amargo muore e degli uomini si radunano attorno al corpo per vegliarlo. La poesia, una delle più intense della raccolta, racchiude in sé il tema centrale dell’intera opera: il destino inevitabile, idea tipica di Lorca. La visione delle tredici navi è un presagio funebre in quanto richiama infatti il numero tredici, tradizionalmente associato alla sfortuna e alla fatalità.¹⁴⁷

Degno di nota è la componente erotica e sensuale che compare nel *Romancero*. L’articolo di Luis Antonio de Villena, “La sensibilidad homoerótica en le Romancero Gitano”, propone un’interpretazione innovativa dell’opera più caratteristica di Lorca. Secondo il critico, il vero nucleo dell’opera non è il folklore andaluso nè la rappresentazione realistica dei gitani, ma una profonda tensione erotica che attraversa l’intera raccolta.

Secondo l’articolo, tutta la raccolta ruota attorno a cinque grandi temi: il desiderio erotico, la libertà, la morte, la violenza e il mondo onirico e simbolico.¹⁴⁸

¹⁴⁶ García Lorca, *op.cit.*, p. 44.

¹⁴⁷ Nardoni, *op.cit.*, 10.

¹⁴⁸ Luis Antonio de Villena, «La sensibilidad homoerótica en el Romancero Gitano», *Los cuadernos de la literatura*, 40, 1986, pp. 28-35, [p. 28].

L'aspetto più originale riguarda la presenza timida dell'omosessualità. De Villena sostiene che Lorca costruisca gran parte della raccolta attraverso un'esaltazione della bellezza e del desiderio maschile. In numerosi *romances*, infatti, Lorca descrive giovani uomini particolarmente belli, sensuali e desiderabili.

Antoñito el Camborio, ad esempio, viene rappresentato come un modello di bellezza fisica e virilità, anche i tre arcangeli assumono una dimensione sacro-profana. San Miguel appare come un giovane efebo elegante e delicato, che mostra le sue cosce avvolte dalla luce; San Rafael è associato ai ragazzi che si bagnano nudi nel fiume Guadalquivir, giocando con un pesce che sguazza in mezzo a loro, mentre San Gabriel viene descritto come un giovane di straordinaria bellezza.¹⁴⁹ Secondo De Villena, la continua celebrazione della bellezza dell'uomo rivela il punto di vista personale di Lorca e la sua attrazione verso il genere maschile. Il critico, inoltre, analizza il contrasto tra libertà individuale e società oppressiva, rappresentata nelle poesie attraverso la figura della Guardia Civil, grande nemico dei gitani e del loro mondo istintivo e naturale. La città dei gitani rappresenta, infatti, uno spazio ideale di libertà, desiderio e autenticità e la sua distruzione diventa quindi la metafora della repressione esercitata contro tutto ciò che è diverso, spontaneo e marginale.¹⁵⁰

Un altro elemento centrale dell'articolo di De Villena è il collegamento con Sodoma, città biblica del piacere e della perdizione destinata alla distruzione. L'autore osserva che in alcuni *romances*, soprattutto nel "Romance de la Guardia Civil española" e ne "La burla de Don Pedro a caballo", compare simbolicamente una città della libertà ma destinata a un epilogo tragico.¹⁵¹ La città dei gitani, per l'autore, richiama la città descritta nella Bibbia, in cui il desiderio potrebbe esprimersi liberamente. Tuttavia, tale spazio viene sempre annientato, suggerendo l'impossibilità di realizzare pienamente il desiderio omoerotic nella società del tempo.

Riassumendo, l'articolo si propone di offrire una diversa interpretazione del *Romancero*, basato sulla celebrazione della bellezza e del desiderio sessuale. Comprendere anche questo concetto è fondamentale per cogliere il significato più

¹⁴⁹ Luis Antonio de Villena, *op.cit*, p. 30.

¹⁵⁰ Ivi, p. 34.

¹⁵¹ Ivi, p. 33.

profondo dell'opera: il conflitto tra desiderio e repressione, tra libertà e autorità, che fu anche uno dei drammi personali vissuti da Lorca.

I personaggi maschili, come si è analizzato, lottano contro una forza più grande di loro e quasi sempre vengono sconfitti. È proprio questa tensione tragica che rende il personaggio maschile di *Romancero Gitano* uno dei nuclei centrali della poetica di Lorca.

Accanto agli uomini compaiono le donne gitane, figure sensuali, misteriose e spesso segnate dalla sofferenza. Le figure femminili sono tra gli elementi più affascinanti e complessi dell'opera. Lorca non presenta mai donne semplicemente realistiche, bensì esse diventano simbolo di desiderio, passione, repressione, libertà, maternità, dolore e marginalità. Attraverso di loro il poeta rappresenta la condizione umana e, spesso, la stessa Andalusia.

In molte poesie le donne vivono un desiderio frustrato o una profonda solitudine come la già citata Soledad Montoya, perfetta incarnazione della *pena negra*, sentimento viscerale e tragico che attraversa tutta l'opera.

La protagonista di "La monja gitana" rappresenta uno dei conflitti più ricorrenti nell'opera: il conflitto tra desiderio e religione, tra corpo e spirito. La monaca viene descritta mentre ricama fiori e motivi ornamentali, ma la sua mente vaga verso fantasie sensuali e amorose, fuori dalle mure opprimenti del convento. Il ricamo diventa, quindi, il simbolo della sua immaginazione erotica repressa, che tenta di nascondere ma che viene fuori in maniera dirompente.

Ne "La casada infiel", la figura femminile, come è stato già ricordato in precedenza, appare più libera e passionale, desiderosa anch'essa di giacere con l'uomo. La voce della donna, però, è del tutto assente, in quanto la storia è raccontata interamente dal punto di vista maschile, privando la giovane di parola e dignità. La poesia, dai toni fortemente maschilisti, affronta i temi della seduzione, dell'erotismo, del tradimento e il contrasto, spesso ricorrente nella produzione poetica di Lorca, tra città e natura. La coppia si allontana dall'atmosfera rigida e opprimente dello spazio urbano e si rifugia in un ambiente naturale, più accogliente e protettivo, dove i due sono liberi di amarsi per una notte distesi sulle rive di un fiume.

In “Romance Sonámbulo”, la donna amata non compare mai direttamente come protagonista attiva, ma è il centro simbolico dell’intero poema. La giovane, credendo morto l’amato, si suicida gettandosi nel pozzo, e la sua figura assume quindi un carattere quasi spettrale. Come molte donne lorchiane, essa è vittima di un destino inevitabile. L’amore impossibile di questa giovane coppia è segnato dalla separazione fisica e temporale: qui è il tempo il nemico principale in quanto il gitano arriva troppo tardi per evitare la tragedia. Interessante notare il potente parallelismo con “Romeo e Giulietta” di William Shakespeare, composta tra il 1594 e il 1596, che presenta molti dei temi riportati in questa poesia. La corsa contro il tempo, le ostilità, il suicidio dell’amato credendo che l’altro sia morto e la tragedia finale sono tematiche che legano entrambe le opere.

La figura femminile di “Preciosa y el aire” simboleggia la purezza e la giovinezza minacciata da una forza violenta che cerca di approfittarsi di lei. La giovane gitana viene presentata mentre passeggia di notte lungo un sentiero suonando un tamburello, descritto come “luna de pergamino”. Questa immagine simbolica richiama la purezza e la verginità della giovane gitana.¹⁵² Il paesaggio è silenzio, il cielo senza stelle, mentre i carabinieri dormono dove abitano gli inglesi, presenza che ritornerà alla fine della poesia e da cui si rifugia la giovane Preciosa.

Nella seconda parte del poema, un vento furioso si alza e cerca di inseguire la giovane con l’evidente scopo di abusare di lei. Il vento assume le caratteristiche maschili di un aggressore sessuale violento che intenta appropriarsi della purezza di Preciosa. I riferimenti erotici sono molto espliciti:

Niña, deja que levante
tu vestido para verte.
Abre en mis dedos antiguos
la rosa azul de tu vientre.¹⁵³

La giovane fugge, gettando il tamburo, simbolo di rottura con la scena iniziale e perdita di innocenza, e corre impaurita mentre la natura si agita intorno a lei.

¹⁵² Nardoni, *op.cit*, p. 6.

¹⁵³ García Lorca, *op.cit*, p. 15.

Nella terza e ultima parte, Preciosa trova rifugio nella casa del console degli inglesi e la loro presenza non è casuale. Dal XIX secolo, infatti, si insediò una colonia inglese in Andalusia, soprattutto in Granada. La presenza straniera nella poesia funge da figura protettrice ma al tempo stesso ambigua. Il console offre rifugio alla giovane ma le porge un bicchiere di gin che Preciosa rifiuta, dopo aver intuito le intenzioni dell'uomo. Il suo rifiuto all'offerta del gin, elemento della tradizione straniera, si può intendere anche come un rifiuto alla cultura inglese, molto diversa dalla sua e che ella cerca di difendere.

Tra i conflitti più intensi della poesia c'è sicuramente quello tra il corpo femminile e la forza maschile violenta. Lorca denuncia la vulnerabilità femminile e la violenza patriarcale. Un altro dei conflitti più evidenti è rappresentato dalla natura ostile, in quanto si agita anche lei quando il vento cerca di violentare simbolicamente la gitana. Un altro dei conflitti più interessanti è proprio la presenza degli inglesi nella poesia: il mondo gitano, libero e naturale, viene disturbato dalla presenza di ricchi stranieri, proprietari di case bianche in zone privilegiate. La presenza straniera rappresenta modernità, colonialismo culturale, alterità sociale che si scontrano con il modo di vivere più autentico dei gitani. Il conflitto quindi, tra autorità e natura, libertà e società, è presente anche in questa poesia.

Il poema "Preciosa y el aire", è potentissimo, a mio avviso, poiché combina erotismo, denuncia sociale e natura in modo estremamente efficace.

Oltre ai personaggi di *Romancero Gitano*, importanti sono anche i simboli che appaiono nell'opera e che presentano significati emotivi e tragici. Nell'articolo "Simbolismo en el Romancero gitano" Rosario Martínez Galán analizza in maniera approfondita il sistema simbolico presente nell'opera lorcheana, mostrando come il poeta costruisca un universo poetico basato su immagini, colori ed elementi naturali.

Uno dei nuclei tematici centrali affrontati nell'articolo è la presenza costante del presagio funesto nell'opera e, secondo l'autrice, Lorca costruisce un vero sistema simbolico attorno a questo tema attraverso immagini ripetute come la luna, i coltelli, il sangue, la notte, il cavallo.¹⁵⁴ La luna è l'elemento naturale più ricorrente nella produzione lorcheana, i cui significati richiamano inoltre la femminilità, la bellezza e la

¹⁵⁴ Rosario Martínez Galán, «El simbolismo en el Romancero Gitano», *Revista Electrónica de Formación de Profesorado en Comunicación Lingüística y Literaria*, 7, 1990, pp. 23–45, [p. 24].

fertilità, mentre il cavallo è un simbolo maschile, rappresenta la forza, la passione e il desiderio irrefrenabile, oltre ad essere annunciatore di morte. Anche la luna compare come personaggio femminile in alcune poesie del *Romancero*, come “Romance de la luna, luna”, in cui appare come una figura femminile e seducente, che anticipa e accompagna la morte del bambino.

Per quanto riguarda i colori, appaiono spesso nelle poesie il verde, il bianco, il rosso, il giallo e il nero. L'utilizzo di questi colori non è casuale, ma ciascuno di essi assume un significato particolare, tra cui presagio funesto, morte, purezza, sangue, passione e lutto.¹⁵⁵ Il colore verde in particolare fu reso celebre dalla poesia “Romance sonámbulo”, il cui uso è associato alla natura e al ciclo della vita: da un lato esso rappresenta il presagio di morte e dall'altro allude alla giovinezza, alla rinascita e alla generazione di una nuova vita. Inoltre, l'accostamento dei due colori, verde e bianco, a mio parere, richiama simbolicamente la bandiera andalusa, rafforzando così il legame con la sua terra d'origine.

Concludendo, i gitani dalla lontana India, arrivarono in Spagna, dove divennero bersaglio di maldicenze, soprusi e pregiudizi. La loro tradizione e cultura hanno costituito la base della produzione poetica lorichiana, elevati dal poeta come vera essenza dell'Andalusia. Attraverso le opere che abbiamo approfondito, il poeta costruisce un universo simbolico e mitico in cui il gitano diventa emblema di libertà, passione, emarginazione, dolore e destino tragico. I personaggi di *Poema del cante jondo* e *Romancero gitano* si trovano spesso sospesi tra *eros* e sofferenza, desiderio e repressione; essi incarnano le inquietudini più profonde e i sentimenti più contrastanti dell'animo umano, mediante l'utilizzo di una simbologia complessa e affascinante. Con la loro storia di persecuzione ed esclusione, divennero simbolo di una terra ferita, segnata da lotte, violenza e desiderio di libertà.

¹⁵⁵ Martínez Galán, *op.cit.*, p. 30.

Capitolo 3

Lorca in America: Harlem, Cuba e la cultura afroamericana in *Poeta en Nueva York*

3.1 Un poeta a New York: l'arrivo nella metropoli e il primo impatto con la cultura nera

Come anticipato nel primo capitolo, Lorca nel 1929 attraversò l'oceano e giunse nella Grande Mela, grazie a una borsa di studio presso la Columbia University generosamente offerta da Fernando de los Ríos, suo professore e mentore che lo accompagnò durante il viaggio. In quegli anni intensi e turbolenti dal punto di vista sia letterario che privato, i rapporti già abbastanza delicati tra il poeta di Granada e Salvador Dalí si ruppero definitivamente mentre la relazione amorosa con lo scultore Emilio Aladrén si interruppe, gettando il poeta in una profonda crisi esistenziale.

Questo viaggio in America gli servì in parte per cambiare aria e fuggire dalla cocente delusione dovuta alla rottura dei rapporti con due persone che avevano rappresentato per lui dei punti di riferimento.

Il suo biografo Ian Gibson riporta che Lorca e Fernando de los Ríos approdaron a New York il 25 giugno 1929, dopo sei giorni di navigazione sul grande transatlantico *Olympic*.¹⁵⁶ Il primo impatto con una realtà completamente diversa da quella rurale e tradizionale a cui era abituato lo sconvolse profondamente, cosa che dissimulò nelle numerose lettere inviate alla famiglia: «New York è allegrissima e accogliente. La gente, ingenua e incantevole»¹⁵⁷, così Lorca riportò in una lettera del 28 giugno per rassicurare i genitori, che tra l'altro, si occupavano in parte del sostegno economico del soggiorno.¹⁵⁸ Durante i nove mesi passati nella metropoli, alloggiò nel campus della Columbia University, dove si iscrisse a un corso d'inglese per stranieri, lingua che gli fu sempre ostica.¹⁵⁹

¹⁵⁶ Ian Gibson, *Federico García Lorca II. De nueva York a Fuente Grande*, Ediciones Grijalbo S.A, Barcellona, 1987, p. 9.

¹⁵⁷ Gabriele Morelli, «Lorca “poeta a New York”, una storia di amore e odio», *Il giornale*, giugno 2020, <https://www.ilgiornale.it/news/lorca-poeta-new-york-storia-amore-e-odio-1873469.html>.

¹⁵⁸ Ibidem.

¹⁵⁹ Rossella Ciprio, «Federico García Lorca: un poeta a New York», *Università di Bologna*, maggio 2024, <https://site.unibo.it/canadausa/it/articoli/federico-garc-a-lorca-un-poeta-a-new-york>.

In realtà, il poeta guardava con ostilità e diffidenza quella città grande e dispersiva, gremita di persone, in cui il rumore assordante dei clacson delle automobili si confondeva con il chiacchiericcio e il frastuono dei passanti. Pochi giorni dopo, infatti, confessò all'amico e amante Philip Cummings: «Sono un poeta del Sud, ora perduto in questa babilonica, crudele e violenta città».¹⁶⁰ La figura di questo giovane studente statunitense, spesso dimenticata dalla biografia ufficiale, rappresentò un momento decisivo dal punto di vista sentimentale e poetico. Come approfondiremo successivamente, il soggiorno a Vermont nell'estate del 1929 come ospite della famiglia Cummings, ebbe un impatto decisivo sulla stesura di *Poeta en Nueva York*. Grazie alla compagnia e al clima di serenità che trovò lontano dalla frenetica New York, il poeta tornò a scrivere dopo settimane di blocco creativo, componendo poesie come “Poema doble del lago Eden”, “Cielo vivo”, “Muerte” e “Tierra y luna”.¹⁶¹ In questi testi emerge chiaramente il conflitto interiore del poeta: da una parte il desiderio di libertà e amore e dall'altro il senso di angoscia e l'impossibilità di esprimere apertamente la propria identità.¹⁶²

New York, già nel 1929, era il simbolo della modernità, soprattutto grazie allo sviluppo dell'industria cinematografica.¹⁶³ Da un lato rappresentava l'emblema del progresso, della tecnologia e del capitalismo americano; dall'altro, agli occhi del poeta, appariva come uno spazio disumano, caotico e alienante, dominato da immensi grattacieli, dalla brama di ricchezze e dalle disuguaglianze sociali. In una lettera scrisse:

Es el espectáculo del dinero del mundo en todo su esplendor, su desenfreno y su crueldad. Sería inútil que yo pretendiera expresar el inmenso tumulto de voces, gritos, carreras, ascensores, en la punzante y dionisiaca exaltación de la moneda. [...] Es aquí donde yo he tenido una idea clara de [que] es una muchedumbre luchando por el dinero. Se trata de una verdadera guerra internacional con una leve huella de cortesía.¹⁶⁴

¹⁶⁰ Morelli, «Lorca “poeta a New York”, una storia di amore e odio», *Il giornale*, giugno 2020, <https://www.ilgiornale.it/news/lorca-poeta-new-york-storia-amore-e-odio-1873469.html>.

¹⁶¹ Patricia A. Billingsley, «El verano secreto de Lorca: su amor por Philip Cummings y la verdad detrás de “Poeta en Nueva York”», *infobae*, 2020, <https://www.infobae.com/cultura/2026/05/25/el-verano-secreto-de-lorca-su-amor-por-philip-cummings-y-la-verdad-detras-de-poeta-en-nueva-york/>

¹⁶² Ibidem.

¹⁶³ Ciprio, *op.cit.*

¹⁶⁴ Citato da Ciprio, *op.cit.*

Da questo passo, possiamo notare come la città di New York rappresenti il trionfo assoluto del denaro, un luogo in cui la ricchezza non è vista come progresso positivo, bensì come una forza che rovina i rapporti umani e trasforma la vita in una lotta continua. Nella metropoli tutto appare accelerato, meccanico e privo di umanità.



Fig. 19 *New York negli anni '30*

Qualche mese dopo il suo arrivo, si verificò il crollo della borsa di Wall Street, nell'ottobre del 1929, evento che sconvolse l'ordine pubblico e che mise in ginocchio l'economia globale. Lorca quindi visse quel periodo di profonda crisi finanziaria e ingiustizia sociale visitando i quartieri più degradati della metropoli, tra cui il quartiere di Harlem, dove il poeta entrò in contatto con la musica e la cultura nera del posto. Il poeta restò profondamente sconvolto dalla disperazione della folla che riempiva le strade del quartiere.



Fig. 20 Il crollo della borsa di Wall Street nell'ottobre del 1929

Ad Harlem Lorca si confrontò con la musica e l'arte afroamericana, che il poeta non tardò a paragonare con il cante jondo andaluso. Insieme a Nella Larsen, scrittrice e infermiera statunitense, entrò in cabaret e locali in cui quella musica malinconica gli portò alla mente gli echi di quel canto disperato che aveva reso celebre nella sua opera.¹⁶⁵ Dietro al jazz, al *blues* e alle performance artistiche nere non c'era soltanto intrattenimento o ritmo, ma anche un profondo dolore storico e collettivo, che Lorca percepì subito. La malinconia di quelle note struggenti trae la sua origine dalla loro condizione di schiavitù, dalla discriminazione razziale e dall'emarginazione sociale subita per secoli dalla popolazione nera.¹⁶⁶ Entrambi i generi musicali nacquero all'interno delle comunità afroamericane tra la fine del XIX e gli inizi del XX secolo negli Stati Uniti del sud, ma nel corso dei decenni si differenziarono per stile e complessità musicale.¹⁶⁷

Il *blues* si diffuse tra le comunità di schiavi delle piantagioni di cotone alla fine del XIX secolo e si caratterizza per temi che esprimono il dolore, la sofferenza e la lotta quotidiana, mentre il jazz nacque principalmente nelle comunità afroamericane di New Orleans agli inizi del Novecento.¹⁶⁸ Quest'ultimo si distingue per ritmi più complessi ed elaborati e una più vasta gamma di strumenti musicali come la tromba, il sax e la

¹⁶⁵ Gibson, *op.cit.*, p.29.

¹⁶⁶ Dario Venuto «Storia del jazz dal 1900 ai giorni nostri», *Elegance café*, maggio 2026, <https://www.elegancecafe.it/storia-del-jazz-le-origini/>.

¹⁶⁷ Ibidem.

¹⁶⁸ Ibidem.

batteria.¹⁶⁹ Negli anni Trenta del secolo scorso, la musica jazz cominciò a risuonare all'interno di locali nel quartiere di Harlem a New York, fulcro dello sviluppo di questo genere musicale con cui Lorca entrò in contatto.¹⁷⁰



Fig. 21 La scrittrice afroamericana Nella Larsen, esponente della “Harlem Renaissance”



Fig. 22 Il grande trombettista Louis Armstrong, massimo esponente della musica jazz

Come abbiamo specificato precedentemente, Lorca non aveva una particolare predisposizione per lo studio delle lingue straniere, ma la sua padronanza della musica, da sempre considerata lingua universale, fu la chiave del suo successo a New York.¹⁷¹ Ian Gibson riporta nella sua biografia che, durante il suo soggiorno nel campus, Lorca insegnò

¹⁶⁹ Sandro Dandria, «Che differenza c'è tra blues e jazz», aprile 2025, androdandria.com/che-differenza-ce-tra-il-blues-e-il-jazz/.

¹⁷⁰ Venuto op.cit.

¹⁷¹ Gibson, op.cit, p. 23.

alcune canzoni spagnole agli studenti dell'università, cantando e suonando il pianoforte.¹⁷² La sua emozione la trasmetterà anche nelle lettere inviate alla famiglia:

No tenéis idea lo que se emocionan estos americanos con las canciones de España. [...] En el invierno daré seguramente en algún salón muy elegante varias audiciones de música popular española. Es una buena propaganda de España y sobre todo de Andalucía. Así pues, mi día tuvo un final alegre.¹⁷³

In queste righe si può notare quanto il poeta fosse colpito dall'interesse degli americani verso la cultura spagnola. Le musiche andaluse, soprattutto, suscitavano grande interesse nel pubblico statunitense, unendo persone di etnia e lingua diverse, rivelando così il valore della musica e la sua capacità di superare le barriere linguistiche e culturali.

Inoltre, come si può leggere in questo frammento, il poeta ricorda la sua amata terra anche dall'altra parte del mondo, considerando le sue esibizioni non solo come intrattenimento musicale, ma come vera e propria "propaganda" per far conoscere anche all'estero l'anima più profonda della Spagna.

Si può dunque affermare che, nonostante le difficoltà linguistiche, Lorca riuscì a inserirsi nell'ambiente newyorkese proprio grazie alla musica.

Il poeta ben presto si rese conto della stretta somiglianza tra la situazione delle persone di colore negli Stati Uniti e quella dei gitani in Spagna: due etnie di origine diverse ma entrambe emarginate ai confini della società, accomunate da un'innata sensibilità artistica e musicale e da una storia millenaria alle spalle.

Con questo breve, ma intenso verso, Lorca sintetizzò il loro legame:

la misma pena cantando
detrás de una sonrisa.¹⁷⁴

Come si analizzerà nel corso dei paragrafi successivi, la due culture si intrecciarono inevitabilmente nella poesia lorchiana e il poeta, da sempre a favore degli ultimi, si schierò dalla parte di questa categoria soffocata da una società fatta di macchine, asfalto e fumo.

¹⁷² Gibson, *op.cit.*, p. 23.

¹⁷³ Ivi, p. 24.

¹⁷⁴ Ivi, p. 30.

3.2 La visione della cultura afroamericana in Lorca: il parallelismo tra gitani e neri, jazz e flamenco

Nel pensiero poetico di Lorca esiste un legame profondissimo tra gitani e neri. Nel periodo in cui visse a New York, maturò l'idea di voler scrivere «el poema de la raza negra en Norteamérica»¹⁷⁵ e di voler sottolineare il dolore dei neri costretti a vivere in un mondo dominato dall'uomo bianco e dalle sue macchine, lontano dalla natura e dalla loro terra. I neri, nella sua poetica, vengono presentati come vittime della modernità industriale, schiacciata da una società meccanica e disumanizzata. Il poeta di Granada percepisce la loro sofferenza come qualcosa di profondamente umano e universale; se il gitano rappresentava soprattutto l'anima più autentica e vera dell'Andalusia, i neri assumono una dimensione più moderna e tragica, legata al capitalismo e alla crisi dell'uomo contemporaneo.¹⁷⁶ Come si può notare dal paragrafo precedente, il poeta rimane profondamente colpito dalla segregazione razziale che osserva durante il suo soggiorno nella metropoli e sviluppa un forte senso di solidarietà nei confronti dei neri del quartiere di Harlem.

L'articolo "El gitano y el negro en la poesía de García Lorca" di José Lopez Ortega, associa i neri e i gitani a una sensibilità primitiva, non in senso dispregiativo, come erano spesso giudicati, ma come capacità di mantenere un legame più autentico con le emozioni, con il dolore e la spiritualità.¹⁷⁷ È interessante notare il parallelismo con il fenomeno della *Négritude*. Questo movimento culturale e letterario nacque negli anni Trenta del secolo scorso tra intellettuali neri francofoni provenienti dall'Africa e dai Caraibi. Come ricorda l'autore dell'articolo, la *Négritude* nacque come reazione al colonialismo europeo, al razzismo e alla cultura bianca imposta in Occidente.¹⁷⁸ Alcuni importanti scrittori come Aimé Césaire e Léopold Sédar Senghor, cercarono di rivalutare e recuperare l'identità e le tradizioni africane che per secoli erano state considerate

¹⁷⁵ José López Ortega, «El gitano y el negro en la poesía de García Lorca», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 433-434, 1986, pp. 145-168, [p.160].

¹⁷⁶ Ivi, p. 161.

¹⁷⁷ Ibidem.

¹⁷⁸ López Ortega, *op.cit.*, p.161.

inferiori alla cultura europea.¹⁷⁹ Questo concetto, come vedremo, si collega molto al pensiero di Lorca in quanto anche lui, attraverso la sua opera, denunciò il razzismo e l'oppressione delle persone di colore, esaltando la cultura afroamericana e la musica jazz.

Un altro degli aspetti più affascinanti dell'articolo è appunto il paragone tra questi due generi musicali diversi, ma al tempo stesso collegati da una storia affascinante e ricca di mistero:

El origen del jazz, como el flamenco, es misterioso y de carácter sincrético. En el jazz se mezclan las tradiciones tribales del Africa occidental, la música de los esclavos de las plantaciones y ferrocarriles del sur de E.E U.U la música religiosa (himnos, cantos funerales), la actividad musical de los prostíbulos y la música de los blancos.¹⁸⁰

Da queste righe si può notare come il jazz, allo stesso modo del flamenco, abbia origini antichissime e misteriose, dentro il quale convivono diverse tradizioni che con il trascorrere del tempo hanno dato origine alla forma musicale attuale. Questo passaggio mette in evidenza il carattere complesso e multiculturale di questa musica, in quanto non nasce da una sola cultura ma dalla fusione di più elementi: dai ritmi tribali africani ai canti di lavoro nelle piantagioni del sud, passando poi dai canti religiosi delle chiese alle musiche suonate all'interno delle case di tolleranza e dei locali notturni di New Orleans. Inoltre, il jazz assimila anche elementi della musica europea, come l'armonia e alcuni strumenti musicali.

Questo paragone è molto significativo in quanto anche la tipica arte andalusa, come abbiamo approfondito nel capitolo precedente, presenta la fusione di diverse culture: gitana, araba, ebraica e popolare spagnola. Entrambe queste forme diventano dunque espressione artistica di popoli emarginati, giudicati e da sempre messi da parte ma in grado di trasformare l'esperienza del dolore in arte.

¹⁷⁹ Ibidem.

¹⁸⁰ López Ortega, *op. cit.*, p.162.



Fig. 23 *Alcuni bambini nel quartiere di Harlem, 1930, aroutmagazine.co.uk/photographers-striking-pictures-capture-the-spirit-of-new-yorks-harlem-1930s/*



Fig.24 *Spettacolo di jazz, uperviaggi.com/quartiere-di-harlem-al-nord-di-manhattan/*

Approfondendo ulteriormente questo interessante aspetto, l'articolo "Federico García Lorca entre el jazz, flamenco e afrocubanismo", analizza il rapporto tra il poeta e la cultura afroamericana e afrocubana, mostrando come Lorca costituisca un ponte tra queste diverse culture.

Il poeta, secondo l'articolo di Rabassó, si trova sospeso "tra più mondi" in quanto nella sua poesia confluiscono elementi della cultura gitana, europea e nera.¹⁸¹

Federico García Lorca se encuentran situado entre varios mundos. Por ello efectúa una simbiosis de culturas ancestrales también presentes es lo hispano: la cultura gitana, la cultura andaluza y la cultura negra en su doble vertiente afro-americana y afro-cubana. [...] Lorca se convierte en un puente, una transición entre ambos. En él se fusionan tres naturalezas: la blanca, la gitana y la negra.¹⁸²

Come si può leggere da questo passo, è presente una forte connessione tra queste culture ancestrali, popolari e spesso oppresse dalla società bianca dominante. Il poeta diventa così un ponte simbolico tra Europa e America, tra tradizione e modernità.

Secondo l'autore dell'articolo, il gitano e il nero condividono la stessa condizione di esclusione sociale e alienazione. Lorca insiste molto sul parallelismo tra i gitani di Spagna e i neri degli Stati Uniti in quanto entrambe le categorie sono escluse dalla società dominante, vittime di discriminazioni e portatrici di una cultura orale molto antica e ricca di mistero.¹⁸³

L'articolo insiste, soprattutto, sul confronto tra flamenco e jazz. Come abbiamo già anticipato, entrambe le espressioni musicali nascono da popoli emarginati, derivano da tradizioni orali ed esprimono dolore e resistenza verso un mondo repressivo e violento. Il flamenco e il jazz, secondo l'autore funzionano come forme di liberazione e trasformano il dolore antico in arte, conservando la memoria collettiva di questi popoli da sempre oppressi.¹⁸⁴ L'Andalusia descritta da Lorca è una terra mitica, ricca di storie e credenze come si può leggere da queste parole di Carlos A. Rabbassó:

¹⁸¹ Carlos A. Rabbassó, «Federico García Lorca entre el Jazz, el Flamenco y el afrocubanismo», *Actas XII del Congreso Internacional de Hispanistas*, Vol. 4, Birmingham, 1995, pp. 208-218, [p. 208].

¹⁸² Ibidem.

¹⁸³ Ivi, p. 210.

¹⁸⁴ Ivi, p. 212.

La Andalucía de Lorca es una tierra de creencias, un mundo de brujas, universo supersticiones generador de lo flamenco. Un producto resultado de lo andaluz y lo gitano. Andaluz como una manera de ser y flamenco como una forma de estar. El cante jondo se une al jazz en una misma dirección: la opresión y las ganas de vivir, con la música como liberación.

Come sottolinea l'autore, nel flamenco Lorca vede il *duende*, cioè quella forza oscura e misteriosa che si sviluppa all'interno dell'animo umano in grado di scuotere il corpo e la mente. Anche il jazz produce nel poeta una sensazione simile in quanto anch'essa si compone di una musica intensa, malinconica e viscerale che sembra provenire dalle profondità dell'essere:¹⁸⁵

Todo lo que tiene sonidos negros tienen duende...Estos sonidos negros son el misterio, las raíces que se clavan en el limo que todos conocemos, que todos ignoramos, pero de donde nos llega lo que es sustancial en el arte. Estos sonidos negros son la base de lo lúdico, lo telúrico, poder misterioso que todos sienten y que ningún filósofo puede explicar.¹⁸⁶

Per Lorca i “sonidos negros” indicano qualcosa di profondo, oscuro e primitivo, legato alle radici dell'essere umano e all'origine dell'arte. Secondo quanto riportato dal testo, questi suoni rappresentano il mistero e il poeta li collega direttamente al *duende*, inteso come una forza primordiale che non si può spiegare razionalmente ma deve essere vissuta.

Inoltre, un altro aspetto fondamentale da ricordare è la contrapposizione con Cuba e l'afrocubanismo. Il viaggio a Cuba rappresentò per Lorca un senso di liberazione dopo l'angoscia newyorkese. Il poeta ritrovò ritmo, passione, musica e vitalità tanto da paragonarla come una sorta di “Andalusia caraibica”.¹⁸⁷ I suoni cubani vengono presentati come una fusione di elementi africani, spagnoli e improvvisazione orale che celebrano l'armonia, la vita, il ritmo e il corpo. I gitani e i neri diventano, quindi, simboli universali di dolore, esclusione e resistenza e la musica, nelle sue forme, flamenco, blues, jazz e suoni cubani, è per Lorca il mezzo attraverso il quale queste culture riescono a conservare la propria identità e umanità.

¹⁸⁵ Rabbassò, *op.cit.*, p. 212.

¹⁸⁶ Ivi, p. 209.

¹⁸⁷ Ivi, p. 214.

Tornando all'articolo "El gitano y el negro en la poesía de García Lorca", un altro aspetto importante sottolineato da J. L. Ortega è il contrasto tra natura e macchina, tema ricorrente della sua opera pubblicata postuma che racchiude in sé l'esperienza del poeta nella metropoli, *Poeta en Nueva York*.

Nelle poesie presenti nella raccolta, i neri vengono associati a immagini vitali, naturali mentre la società bianca appare accecata dal denaro e dominata dalla modernità e dalla tecnologia. La città di New York viene descritta come una città fredda, disumana, soffocante e crudele in cui l'uomo perde la sua identità.¹⁸⁸ Nonostante ciò, gli abitanti del quartiere di Harlem conservano ancora un profondo legame con la natura, con le emozioni più autentiche e sincere, cosa che invece l'uomo bianco sembra ignorare, preso com'è dal progresso e dal ritmo frenetico della metropoli.¹⁸⁹

Con la sua opera e il suo impegno nel difendere e valorizzare la cultura degli esclusi, il poeta denuncia in maniera implicita il razzismo e il materialismo della società americana, mostrando compassione verso questa categoria costretta a vivere in povertà, sola e prigioniera in un mondo che non gli appartiene.

Come sottolinea l'articolo di J. L. Ortega, i gitani e i neri incarnano i valori autentici che la modernità distrugge e occulta: libertà, istinto, spiritualità, musica, rapporto con la natura e capacità di vivere appieno le emozioni.¹⁹⁰ Queste due figure diventano il mezzo attraverso il quale Lorca critica la società moderna poiché essa rappresenta il dramma dell'uomo contemporaneo, immerso in un mondo frenetico e alienante, bramoso di potere e di ricchezze.

Nell'articolo "García Lorca, poeta social (los negros)", López Ortega analizza il valore della cultura afroamericana e collega l'impegno sociale di Lorca alla sua formazione personale e culturale a Madrid. Come anticipato nel primo capitolo, il poeta aveva assistito sin da giovane alla povertà, all'emarginazione delle classi meno abbienti e alle disuguaglianze sociali presenti nella zona. Grazie all'ambiente avanguardistico della *Residencia* e all'influenza di Fernando de los Ríos, Lorca maturò idee progressiste e liberali a contatto con la *Institución Libre de Enseñanza* che lo accompagnarono tutta

¹⁸⁸ López Ortega, *op.cit*, 163.

¹⁸⁹ Ivi, p. 164.

¹⁹⁰ Ivi, p. 165.

la vita, accentuando la sua particolare sensibilità verso gli emarginati.¹⁹¹ La critica alla borghesia retrograda del suo tempo è, dunque, secondo López Ortega, un elemento costante nella poetica lorquiana.¹⁹² Si può affermare che per Lorca, dunque, la poesia non è una semplice espressione individuale, ma un mezzo per comprendere meglio la realtà che lo circonda e, in un certo senso, trasformarla.

Una parte importante dell'articolo è dedicata al surrealismo presente in *Poeta en Nueva York*. Come ricordato nel corso del primo capitolo, il movimento del surrealismo fu una corrente letteraria che dalla Francia si diffuse ben presto in tutta Europa, raggiungendo anche le mura della *Residencia* di Madrid e manifestandosi nelle opere di artisti come lo stesso Lorca. La sua opera incentrata sulla sua esperienza a New York è intrisa, infatti, di surrealismo con immagini e simboli inquietanti che rivelano la disumanizzazione della città. Secondo l'autore, il surrealismo di Lorca non è astratto o superficiale bensì principalmente orientato verso l'alienazione sociale.¹⁹³ In questo senso, il poeta si discosta da quello che era l'irrazionalismo puro, in quanto tale corrente nella sua poetica, assume la dimensione di una aspra critica nei confronti del capitalismo e della modernità che minaccia l'autenticità dell'uomo.¹⁹⁴

Nel paragrafo successivo analizzeremo la struttura e i temi centrali di *Poeta en Nueva York*, concentrandoci sull'utilizzo del surrealismo come strumento attraverso il quale il poeta rappresenta l'alienazione della società moderna.

3.3 Struttura e temi di *Poeta en Nueva York*: l'alienazione urbana e la condizione del popolo nero

«He dicho «un poeta en Nueva York» y he debido decir «Nueva York en un poeta». Un poeta que soy yo».¹⁹⁵

¹⁹¹ López Ortega, «García Lorca, poeta social: “Los negros” (“Poeta en Nueva York”)», in *Cuadernos Hispanoamericanos*, 320–321, 1977, pp. 407–419, [p.408].

¹⁹² Ibidem.

¹⁹³ Ivi, p.410.

¹⁹⁴ Ibidem.

¹⁹⁵ Monica Tello, «Conferencia Poeta en Nueva York», *Apuntes lorquianos*, gennaio 2022, <https://monicatello.es/conferencia-poeta-en-nueva-york?utm>.

Così Lorca parlò della sua opera scritta tra il 1929 e il 1930, ma pubblicata solo nel 1940 qualche anno dopo la sua tragica morte. In una celebre conferenza, il poeta spiegò come la raccolta poetica avrebbe dovuto chiamarsi “Nueva York en un poeta” in quanto essa rappresenta l’effetto terribile che la città ebbe sulla sua interiorità.

Secondo il poeta, New York è caratterizzata da un ritmo frenetico e violento, da una società dominata dalla macchina e dalla modernità. All’inizio il ritmo della città sembra trasmettere energia e vitalità, ma osservando più attentamente l’ambiente circostante, Lorca percepì l’alienazione, la schiavitù moderna delle macchine e il vuoto esistenziale come si può leggere in queste righe:

Los dos elementos que el viajero capta en la gran ciudad son: arquitectura extrahumana y ritmo furioso. Geometría y angustia. En una primera ojeada, el ritmo puede parecer alegría, pero cuando se observa el mecanismo de la vida social y la esclavitud dolorosa de hombre y máquina juntos, se comprende aquella típica angustia vacía que hace perdonable, por evasión, hasta el crimen y el bandidaje [...]¹⁹⁶

Come anticipato nel paragrafo precedente, l’intento di Lorca fu quello di rappresentare la sofferenza della popolazione afroamericana di Harlem, esaltandone cultura e tradizioni.

Yo quería hacer el poema de la raza negra en Norteamérica, y subrayar el dolor que tienen los negros de ser negros en un mundo contrario, esclavos de todos los inventos del hombre blanco y de todas sus máquinas, con el perpetuo susto de que se les olvide un día encender la estufa de gas o guiar el automóvil o abrocharse el cuello almidonado o de clavarse el tenedor en un ojo. Porque los inventos no son suyos, viven de prestado y los padrazos negros han de mantener una disciplina estrecha en el hogar para que la mujer y los hijos no adoren los discos de la gramola o se coman las llantas del auto.¹⁹⁷

Attraverso queste parole, Lorca voleva sottolineare il suo impegno nel rappresentare la condizione dei neri in America, mettendo in evidenza il loro dolore e la loro emarginazione. Secondo Lorca, i neri vivono in un “mondo al contrario”, dominato dall’uomo bianco, dalla tecnica, dalla geometria di immensi grattacieli e dal capitalismo. La società che caratterizza la città di New York costringe gli uomini di colore a vivere

¹⁹⁶ Billingsley, *op.cit.*

¹⁹⁷ Ibidem.

secondo modelli estranei alla loro cultura. Possiamo quindi affermare che in *Poeta en Nueva York*, il popolo nero diventa simbolo dell'umanità oppressa dalla società contemporanea, sempre più frenetica e in continuo sviluppo.

Dal punto di vista strutturale, l'opera è composta da 35 poesie divise in dieci sezioni: "Poemas de la soledad en Columbia University", "Los Negros", "Calles y sueños", "Poemas del lago Eden Mills", "En la cabaña del farmer", "Introducción a la muerte", "Vuelta a la ciudad", "Dos odas," "Huida de Nueva York" e "El poeta llega a La Habana". Quest'ultima sezione è incentrata sul viaggio che fece a Cuba, dove il poeta ritrovò un po' di serenità, confrontandosi con una realtà che si avvicinava di più al suo modo di vivere in Spagna. Questo viaggio rappresentò per il poeta un ritorno alla vitalità, alla musica e alla libertà, valori perduti nella freddezza della metropoli. La divisione in dieci sezioni rappresenta simbolicamente il suo viaggio verso l'America, partendo dagli U.S.A e arrivando fino al centro-sud del continente. Dal punto di vista stilistico, l'opera è scritta prevalentemente in verso libero ed è caratterizzata da una forte influenza del Surrealismo, con immagini visionarie e cupe e un linguaggio simbolico molto intenso. Secondo A. Torres Hernández, il surrealismo lorchiano non è una semplice imitazione della corrente francese, ma una reinterpretazione personale.¹⁹⁸ Lorca, infatti, utilizza le tecniche surrealiste per esprimere la propria angoscia esistenziale e il proprio conflitto interiore, trasformando la poesia in uno spazio di denuncia della disumanizzazione della società moderna. Secondo l'autore dell'articolo, la città è descritta come uno spazio artificiale, meccanico ed ostile e il poeta si sente schiacciato dalla massa urbana. Qui Lorca appare spesso come un soggetto impotente e frammentato, "perso tra la moltitudine".¹⁹⁹

La complessità stilistica e tematica dell'opera lo rende uno dei libri più difficili da interpretare della poetica lorchiana, ricco di immagini visionarie, quasi apocalittiche. Torres Hernández mette in relazione la visione negativa e oscura della metropoli con alcune opere contemporanee di altri grandi autori come il film *Metropolis* di Fritz Lang e

¹⁹⁸ A. Torres Hernández, «Poeta en Nueva York y el surrealismo», *Actas del Simposio Internacional de Poesía Española e Hispanoamericana*, instituto Cervantes de Brasilia, 2008, pp. 41-44, [p. 42].

¹⁹⁹ Ivi, p. 44.

il romanzo *Manhattan Transfer* di John Dos Passos, che rappresentano anch'esse la città moderna come luogo di alienazione e perdita dell'umanità.²⁰⁰

Per quanto concerne i temi principali troviamo l'alienazione e meccanizzazione presenti come tema centrale in tutte le poesie. La città moderna produce solitudine, perdita dell'identità, angoscia e disumanizzazione. Emergono, inoltre, in molte poesie morte e dolore, senso di vuoto e perdita di punti di riferimento. Il poeta denuncia l'ipocrisia morale, le vecchie norme sociali e la religione corrotta dal potere. Come abbiamo accennato in precedenza, il contrasto tra natura e civiltà rappresenta uno dei punti tematici più importanti dell'opera: il quartiere di Harlem viene rappresentato come spazio ancora umano, vitale e naturale, in opposizione alla freddezza della civiltà bianca americana, fatta di muri, grattacieli e rigidità sociale. Nell'opera lorchiana la città distrugge la natura e spezza ogni armonia. Il poeta osserva un universo dominato dal denaro, dalla macchina e dalla produttività, dove l'uomo perde il contatto con le proprie radici profonde.

L'articolo "Poeta en Nueva York y el surrealismo" insiste molto anche sulla presenza dell'io poetico. A differenza delle sue opere precedenti, in cui Lorca si celava dietro figure simboliche e popolari, in questa parla apertamente in prima persona, trasformando il proprio dolore personale in universale.²⁰¹

Desde nuestro punto de vista el poeta granadino tiene una función de mero observador ante una ciudad que representa el porvenir, el progreso, el futuro de la humanidad y que ha cobrado tanta fuerza que ha impuesto sus propios valores y ha suprimido otros que pertenecen también al mundo del *Romancero Gitano* y de poemas que encontraban en la cultura popular la base de la sabiduría para saber vivir; ahora nuestro poeta formaba parte de un mundo que se estaba volviendo demasiado hostil.

Qui entra in gioco l'opposizione con *Romancero gitano* in quanto quest'ultimo era intriso di riferimenti alla cultura popolare andalusa, terra di libertà, istinto, tradizione e spiritualità. Per Lorca quel modo di vivere, così libero e a stretto contatto con la natura, rispecchiava una maniera più vera e pura di esistere, mentre la città di New York rappresenta la freddezza che distrugge l'identità individuale ed elimina il contatto umano.

²⁰⁰ Torres Hernández, *op.cit.*, p. 45.

²⁰¹ Ivi, p. 46.

Inoltre, come si può leggere da queste passo, la città moderna ha imposto i suoi valori, quali la velocità, il denaro, la produttività, cancellando quindi quelli più umani e autentici.

L'opera assume così una forte dimensione biografica. La sofferenza della città riflette il tormento interiore di Lorca, che collega questo dolore anche alla sua condizione affettiva e sessuale. Il poeta desidera libertà e amore umano in una società repressiva e ostile, così come scrive in "Poema doble del lago Eden":

Pero no quiero mundo ni sueño, voz divina,/ quiero mi libertad, mi amor humano/ en el rincón
más oscuro de la brisa que nadie quiera/ ¡Mi amor humano.²⁰²

Secondo María Clemente Millán, nell'opera emergono tre diverse "voci" poetiche: il poeta angosciato, segnato dal dolore e dalla crisi interiore; il poeta liberato, che cerca di affermare il proprio desiderio amoroso e, per ultimo, il poeta solidale, che si indentifica con gli emarginati sociali.²⁰³

Questa solidarietà verso gli ultimi è un aspetto fondamentale della poetica di Lorca. Il poeta, come abbiamo visto in varie occasioni, si sente vicino alle popolazioni meno fortunate, escluse, a coloro che devono lottare per farsi riconoscere dal mondo esterno, sempre pronto a sottometterli e reprimere le loro emozioni.

Per quanto concerne la presenza dei simboli in *Poeta en Nueva York*, il poeta utilizza una serie di elementi naturali per denunciare la disumanizzazione della società. La luce, ad esempio, simbolo della natura e della vita autentica che nella città moderna viene soffocata dalle "catene" dalla civiltà industriale. Vi si trovano diversi esempi di questa contrapposizione tra cui la poesia "La aurora" contenuta nella terza sezione di *Poeta en Nueva York*, "Calles y sueños", dove la luce viene sepolta da rumori e strutture artificiali.²⁰⁴

[...]

La luz es sepultada por cadenas y ruidos
en impúdico reto de ciencia sin raíces.

Por los barrios hay gentes que vacilan insomnes

²⁰² Hernández Torres, *op.cit*, p. 46.

²⁰³ Ibidem.

²⁰⁴ Ivi, p.47.

como recién salidas de un naufragio de sangre.²⁰⁵

Insieme alla luce troviamo la pioggia, elemento fecondatore e vitale. Essa è associata alla fertilità della terra e alla purezza naturale. Anche questo simbolo però viene imprigionato dalla crisi della città moderna.²⁰⁶

In opposizione troviamo le catene che rappresentano la repressione, la schiavitù della civiltà moderna e la perdita della libertà. Diventano simbolo dell'oppressione sociale.²⁰⁷

Uno degli elementi naturali più utilizzati è il sangue, che rappresenta la forza vitale, la rivolta, la morte ma anche il desiderio. Il sangue annuncia la futura distruzione della società disumana e l'arrivo di una realtà fondata sulla fraternità e sulla giustizia.²⁰⁸ Questo elemento ancestrale lo si può notare nella poesia "Oda al rey de Harlem", considerata una delle poesie più importanti della raccolta. Qui il poeta descrive la ribellione del popolo nero contro l'oppressione bianca e la figura del re diventa simbolo della dignità umana calpestata.²⁰⁹

Un altro elemento ricorrente che simboleggia l'alienazione dell'uomo moderno è il "vuoto". La città appare piena di individui svuotati, incapaci di relazioni autentiche e priva di valori profondi.²¹⁰

Un altro aspetto centrale è il simbolo della maschera che Manuel Antonio Arango approfondisce nel suo articolo "Simbolismo en Poeta en Nueva York". Secondo l'autore, il tema della maschera ha un significato profondo e ambiguo in quanto essa nasce nel momento in cui qualcosa cambia e si trasforma senza smettere completamente di essere

²⁰⁵ Federico García Lorca, *Poeta en Nueva York*, Cátedra, Madrid, 2022, p.7.

²⁰⁶ Hernández Torres, *op.cit.*, p. 46.

²⁰⁷ Ivi, p.47.

²⁰⁸ Ivi, p.48.

²⁰⁹ Ivi, p.49.

²¹⁰ Ibidem.

ciò che era prima. Per questo motivo la maschera serve a coprire una realtà interiore dolorosa, repressa o deformata della società moderna.²¹¹

Questo simbolo appare soprattutto nel poema “Danza de la muerte”, dove Lorca rappresenta una città dominata dalla morte e dalla perdita di spiritualità. La morte stessa indossa una maschera:

En la marchita soledad sin hondo
el abollado mascarón danzaba.
Medio lado del mundo era de arena,
mercurio y sol dormido el otro medio.

El mascarón ¡Mirad el mascarón!
¡Arena, caimán y miedo sobre Nueva York!²¹²

Sotto questa maschera, però, si nasconde il volto di un uomo di colore, che diventa simbolo di purezza primitiva, dolore e spiritualità repressa. Secondo l'autore il nero incarna una forza vitale autentica, nascosta però dietro la “maschera” della morte.²¹³

Si può, quindi, affermare che la maschera diventa il simbolo di una società in cui nessuno riesce più a mostrarsi per ciò che si è veramente. Dietro il volto artificiale imposto si celano dolore e paura.

In *Poeta en Nueva York* tutto appare instabile e deformato e la realtà perde consistenza, rendendo il linguaggio frammentato e ambiguo. Questo stile riflette perfettamente il caos della modernità e della crisi interiore del poeta.

Sulla base di quanto analizzato fino ad ora si può dichiarare che l'opera di Lorca rappresenta uno dei momenti più alti e innovativi della produzione lorchiana in quanto unisce surrealismo, denuncia sociale e dramma personale. La città moderna diventa simbolo della disumanizzazione contemporanea mentre la natura rappresenta un luogo

²¹¹ Antonio Manuel Arango, «El simbolismo como elemento de protesta en “Poeta en Nueva York” de Federico García Lorca», *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 3, Birmingham, 1995, pp. 57-64, [p. 60].

²¹² García Lorca, *op.cit.*, p. 20.

²¹³ Arango, *op.cit.*, p. 61.

ideale ormai perduto. Secondo la visione di Lorca, i neri di Harlem sono stati strappati dal contatto con la natura, con il ritmo ancestrale e con la propria identità culturale e spirituale. La modernità li ha trasformati in vittime di una società violenta, fondata sul denaro e sullo sfruttamento. Ian Gibson riporta che il poeta andaluso era solito indicare la città di New York come un “Senegal con máquinas” ²¹⁴, mettendo in contrasto le radici originarie, vitali e naturali della cultura nera con la freddezza meccanica della città industriale.

È necessario ora apportare qualche esempio: “Oda al rey de Harlem” e “Oda a Walt Whitman” richiamano entrambi, a mio avviso, i temi della denuncia alla società materiale e capitalista, della perdita dell’umanità e della crisi dell’uomo moderno ma in due prospettive diverse: una più incentrata sul tema del razzismo e sull’oppressione della popolazione nera e l’altra più rivolta alla perdita di purezza, autenticità e dei sentimenti più veri.

La poesia “Oda al rey de Harlem” è una delle più intense e visionarie del componimento, in cui Lorca rappresenta il quartiere di Harlem come simbolo di sofferenza e marginalizzazione sociale. Il “re” di Harlem non è un vero sovrano, ma una figura simbolica che rappresenta il conflitto contro la società capitalista e l’uomo bianco. La figura del re è la personificazione del popolo afroamericano, rappresentante di una sovranità umiliata, prigioniera e costretta a compiere azioni grottesche per cercare di soddisfare i bisogni insaziabili dell’uomo bianco.²¹⁵

Con una cuchara

arrancaba los ojos a los cocodrilos

y golpeaba el trasero de los monos.

Con una cuchara.²¹⁶

L’immagine è volutamente violenta e crudele. Il cucchiaino è un oggetto quotidiano ma qui Lorca lo trasforma in uno strumento di tortura, usato per cavare gli occhi dei cocodrilli e colpire il fondoschiena delle scimmie.

²¹⁴ Gibson, *op.cit.*, p. 31.

²¹⁵ Arango, *op.cit.*, p.63.

²¹⁶ García Lorca, *op.cit.*, p. 17.

Molti sono i riferimenti agli animali in questa poesia per sottolineare maggiormente il distacco con il popolo civilizzato dei bianchi. Gli animali richiamano l'istinto e la natura, per questo motivo la violenza su di loro rappresenta la distruzione della vitalità naturale da parte della società moderna.

[...]

¡Ay, Harlem! ¡Ay, Harlem! ¡Ay, Harlem!

No hay angustia comparable a tus rojos oprimidos,

a tu sangre estremecida dentro del eclipse oscuro,

a tu violencia granate sordomuda en la penumbra,

a tu gran rey prisionero, con un traje de conserje.

Tenía la noche una hendidura y quietas salamandras de marfil.²¹⁷

Il poeta invoca il quartiere di Harlem con un lamento doloroso che rappresenta l'angoscia vissuta dalla popolazione nera. I riferimenti al sangue richiamano il dolore fisico, la rabbia repressa e la vitalità soffocata. Il colore rosso simboleggia proprio la violenza ma anche il desiderio di cambiamento e di ribellarsi alla società opprimente.²¹⁸ Il re invece rappresenta la dignità e la forza spirituale della cultura afroamericana, ma viene descritto, al tempo stesso, come prigioniero e costretto a indossare un semplice abito da portiere.²¹⁹ Il surrealismo viene utilizzato in questa poesia per trasmettere emozioni profonde, paura e inquietudine.

Il conflitto dei neri non è più allora contro la figura della Guardia Civil presente in *Romancero Gitano*, ma diventa l'emblema della lotta e della ribellione nei confronti di una società basata sul razzismo e sull'emarginazione sociale, dominata dall'uomo bianco che cerca di soffocare le loro tradizioni e cultura.

In "Oda a Walt Whitman" emerge la critica nei confronti della città di New York in chiave più morale e spirituale. La passione verso i versi del grande poeta statunitense

²¹⁷ García Lorca, *op.cit.*, p. 18.

²¹⁸ Arango, *op.cit.*, p. 61.

²¹⁹ Ivi, p. 63.

deriva da quell'estate che Lorca passò in compagnia di Philip Cummings nel Vermont. Immersi in uno spazio più naturale e liberatorio, i due lessero insieme *Leaves of Grass*, capolavoro di Whitman pubblicato nel 1855.²²⁰ Attraverso i suoi versi, Lorca entrò in contatto con una dimensione più pura e autentica dell'America, molto diversa da quella da lui vissuta. Scoprì, infatti, una poesia capace di parlare di natura e affrontare liberamente il tema dell'amore tra uomini con dignità e naturalezza, favorendo in Lorca lo sviluppo di una scrittura più intensa e intima.²²¹ La riflessione dolorosa sull'omosessualità anticipa anche il concetto dell'amore omosessuale che sarà l'argomento centrale attorno cui si svilupperà il quarto capitolo di questo elaborato.



Fig.25 Philip Cummings insieme a Lorca, lago Eden Mills, agosto 1929,
<https://www.infobae.com/cultura/2026/05/25/el-verano-secreto-de-lorca-su-amor-por-philip-cummings-y-la-verdad-detras-de-poeta-en-nueva-york>

²²⁰ Gibson, *op.cit.*, p. 14.

²²¹ Patricia A. Billingsley, «El verano secreto de Lorca: su amor por Philip Cummings y la verdad detrás de “Poeta en Nueva York”», *infobae*, 2020, <https://www.infobae.com/cultura/2026/05/25/el-verano-secreto-de-lorca-su-amor-por-philip-cummings-y-la-verdad-detras-de-poeta-en-nueva-york>.



Fig. 26 *Walt Whitman*

Whitman incarna un passato più puro e umano, mentre la modernità americana appare artificiale e vuota.

Nello scenario di una New York fredda, meccanica e violenta in cui gli uomini hanno perso l'importanza del contatto umano e vivono in una società priva di valori e amore, emerge la figura di Walt Whitman, che Lorca trasforma quasi in un simbolo sacro. Il poeta americano rappresenta la libertà, la fratellanza e l'amore autentico in contrasto con la società corrotta della metropoli.²²² Lorca si rivolge direttamente a lui, quasi a voler cercare l'aiuto di una guida, che assume nel testo una figura salvifica in grado di comprendere il dramma dell'uomo moderno.²²³

[...] Ni un solo momento, viejo hermoso Walt Whitman,
he dejado de ver tu barba llena de mariposas,
ni tus hombros de pana gastados por la luna,
ni tus muslos de Apolo virginal,
ni tu voz como una columna de ceniza [...]²²⁴

²²² Nicola Palladino, «Poeta en Nueva York», a cura di S. Serafin, *Actas del XXII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Napoli, 2004, pp. 331–344, [p. 341].

²²³ Ivi, p. 342.

²²⁴ García Lorca, *op.cit.*, p.77.

La parte centrale del poema affronta apertamente il tema dell'omosessualità. Lorca parla di uomini che vivono il desiderio di nascosto, in modo sofferto e marginalizzato. Tuttavia il poeta distingue tra amore omosessuale, che considera autentico e puro, e un altro tipo di desiderio che Lorca vede come immorale e vuoto. Per questa categoria di persone usa parole molto dure come “maricas”, termine offensivo usato per indicare uomini omosessuali che nel poema vengono associati alla prostituzione e alla mercificazione del desiderio.²²⁵

[...] Por eso no levanto mi voz, viejo Walt Whítman,
contra el niño que escribe
nombre de niña en su almohada,
ni contra el muchacho que se viste de novia
en la oscuridad del ropero,
ni contra los solitarios de los casinos
que beben con asco el agua de la prostitución,
ni contra los hombres de mirada verde
que aman al hombre y queman sus labios en silencio.
Pero sí contra vosotros, maricas de las ciudades,
de carne tumefacta y pensamiento inmundo,
madres de lodo, arpías, enemigos sin sueño
del Amor que reparte coronas de alegría.

Contra vosotros siempre, que dais a los muchachos
gotas de sucia muerte con amargo veneno
¡Maricas de todo el mundo, asesinos de palomas!
esclavos de la mujer. Perras de sus tocadores.
abiertos en las plazas, con fiebre de abanico
o emboscados en yertos paisajes de cicuta.
[...]²²⁶

Questi sono alcuni degli esempi presenti nel testo in cui emerge con forza la grande contraddizione del poeta. Alcuni studiosi leggono questi versi come una forma di omofobia interiorizzata: Lorca, vivendo in una società repressiva, avrebbe interiorizzato

²²⁵ Palladino, *op.cit*, p. 343.

²²⁶ García Lorca, *op.cit*, p. 78.

vergogna e conflitto verso la propria identità sessuale.²²⁷ Altri, invece, leggono questi versi come una critica alla perdita della dimensione spirituale dell'amore nella grande città capitalista, dominata da un desiderio più commerciale e artificiale in cui il corpo dell'individuo viene visto come una merce da controllare e usare.²²⁸

Verso la fine del poema, Lorca torna a nominare Whitman come simbolo di speranza. Il poeta immagina l'arrivo di un futuro diverso e più umano, connesso alla fertilità e alla natura, in netto contrasto con la civiltà consumistica.

[...] quiero que el aire fuerte de la noche más honda
quite flores y letras del arco donde duermes
y un niño negro anuncie a los blancos de oro
la llegada del reino de la espiga.²²⁹

In conclusione, possiamo affermare che "Oda a Walt Whitman" rappresenta una critica verso la società di New York, un luogo meccanizzato in cui gli individui perdono la loro identità e la capacità di provare emozioni e desideri autentici. La ode è anche uno dei primi testi di Lorca in cui il tema dell'amore omosessuale appare in modo esplicito. Il poeta parla del desiderio come esperienza di sofferenza, esclusione, ma anche ricerca di verità. Interessante notare come nel testo stesso compaia un doppio conflitto: da un lato la celebrazione del desiderio omoerotico e dall'altro l'utilizzo di un linguaggio violento e talvolta apertamente omofobo. Il desiderio omosessuale viene rappresentato come puro e naturale ma allo stesso tempo è associato a immagini oscure e negative. Questa ambivalenza deriva sicuramente dal contesto storico e culturale fortemente repressivo di quegli anni ed è simbolo del conflitto interiore che vive Lorca stesso, in continua tensione tra desiderio e senso di colpa. Il poeta Walt Whitman appare come un figura ideale, una sorte di guida libera, umana, vicina alla natura e in grado di amare senza vergogna. Oltre alla denuncia capitalista e alla disumanizzazione urbana, il testo diventa quindi espressione del conflitto interiore vissuto dal poeta, diviso tra il desiderio di esprimere la propria identità e un sistema che condanna ogni forma di diversità, sociale e sessuale.

²²⁷Palladino, *op.cit.*, p. 344.

²²⁸ Ivi, p.344.

²²⁹ García Lorca, *op.cit.*, p.78.

In sintesi, *Poeta en Nueva York* rappresenta quindi il degrado morale della società contemporanea, bramosa di potere, denaro e ricchezze materiali, ma priva di solidarietà, legami affettivi e autenticità.



Fig.27 *Autoritratto del poeta a New York, 1929*

Il disegno mostra il poeta stesso immerso nel caos di New York. Come la descrisse in più di un'occasione, le metropoli era dominata da due cose principali: geometria e angoscia. Questi due concetti possiamo notarli chiaramente in questa rappresentazione. Secondo la mia opinione, il disegno richiama il dramma personale vissuto da Lorca, che cerca faticosamente di difendersi dagli attacchi di animali feroci, simboli dei suoi timori e delle sue sofferenze interiori che lo affliggevano in quel periodo.

3.4 La rinascita del poeta: il viaggio a Cuba

Si yo me pierdo, que me busquen en Andalucía o en Cuba.²³⁰

In seguito all'esperienza tragica di New York, Lorca viaggiò a Cuba per una serie di conferenze nel 1930. Il soggiorno a La Habana fu per il poeta granadino una delle esperienze più significative della sua vita.

Nell'articolo "Lorca en Cuba, Cuba en Lorca", Luis Rafael Hernández sottolinea come il primo contatto di Lorca con Cuba avvenne già durante l'infanzia quando il giovane Federico associava l'isola alle immagini delle scatole di sigari cubani, ai profumi dei tabacchi e alle *habaneras* che ascoltava da bambino.²³¹ Tutti questi elementi contribuirono alla ricostruzione di una Cuba quasi mitica e fantastica, caratterizzata da luce, calore e musica.

Lorca arrivò a La Habana il 7 marzo 1930, invitato dalla Sociedad Hispano-Cubana presieduta dall'intellettuale Fernando Ortiz.²³² César Leante nel suo articolo "Federico en Cuba", ricorda che il soggiorno, inizialmente previsto di poche settimane, venne prolungato per oltre sei mesi, segno evidente dell'impatto positivo che l'isola ebbe sulla sua poetica e sulla sua persona. Dopo l'atmosfera fredda, meccanica e alienante di Manhattan, Cuba apparve al poeta come uno spazio più luminoso e vitale. Leante nel suo articolo, insiste molto sulla sensazione di familiarità che Lorca provò nei confronti dell'isola: La Habana gli ricordò l'Andalusia, soprattutto Cádiz e Granada, sia nei colori sia nell'architettura coloniale.²³³

(...) el barco se aleja y comienzan a llegar, palma y canela, los perfumes de la América con raíces, la América de Dios, la América española.

²³⁰ Gibson, *op.cit.*, p. 83.

²³¹ Luis Rafael Hernández, «Lorca en Cuba, Cuba en Lorca», *Hipertexto*, 5, 2007, pp. 35-43, [p. 35].

²³² Gibson, *op.cit.*, p.84.

²³³ César Leante, «Federico a Cuba», *Cuadernos hispanoamericanos*, 243-244, 1986, pp.235-240, [p. 236].

¿Pero, qué es esto? ¿Otra vez España? ¿Otra vez la Andalucía mundial? Es el amarillo de Cádiz con un grado más, el rosa de Sevilla tirando a carmín y el verde de Granada con una leve fosforescencia de pez.

La Habana surge entre cañaverales y ruidos de maracas, cornetas divinas y marimbos. En el puerto, ¿quién sale a recibirme? Sale la morena Trinidad de mi niñez, aquella que se paseaba por el muelle de La Habana.²³⁴

In questo passo Lorca descrive Cuba come una sorte di “Andalusia universale”, una terra che conserva le radici più profonde della cultura spagnola e mediterranea.

Anche Guillermo Cabrera Infante nel suo articolo “Lorca hace llorar en la Habana” insiste sul contrasto tra New York e la capitale di Cuba. Cabrera infatti presenta il viaggio di Lorca come una fuga simbolica “dalle tenebre alla luce”²³⁵. Il poeta arriva a La Habana dopo l’esperienza traumatica nella metropoli americana, mentre Cuba appare come uno spazio vitale, musicale e sensuale, capace di restituire al poeta la gioia di vivere. L’autore sottolinea che proprio a Cuba Lorca compone la celebre poesia “Son de negros en Cuba”, definito come la “coda musicale allegra” di *Poeta en Nueva York*.²³⁶ Il componimento forma parte della decima e ultima sezione di *Poeta en Nueva York*, “El poeta llega a La Habana”, celebrazione intensa e musicale dell’isola caraibica.

La Habana viene descritta attraverso una serie di immagini poetiche e sensoriali e viene percepita dal poeta come una città luminosa, rumorosa, tropicale e dominata dal ritmo e dalla musica. L’articolo raccoglie, inoltre, diverse interpretazioni e testimonianze di artisti americani che visitarono l’isola prima di Lorca come Ernest Hemingway, offrendo una duplice immagine della città: da una parte una realtà segnata dalla povertà e dalla violenza e dall’altra una dimensione mitica e artistica, capace di affascinare gli intellettuali stranieri.²³⁷ Lorca, secondo Cabrera Infante, non percepisce la brutalità sociale descritta da Hemingway, ma scopre soprattutto il lato musicale e popolare della cultura cubana.²³⁸

²³⁴ César Leante, *op. cit.*, p. 236.

²³⁵ Guillermo Cabrera Infante, «Lorca hace llorar en La Habana», *Cuadernos hispanoamericanos*, 243-244, 1986, pp. 241-248, [p. 241].

²³⁶ Ivi, p. 242.

²³⁷ Ivi, p. 243.

²³⁸ Ibidem.

Un importante nucleo dell'articolo è la rappresentazione del mondo afro-cubano, ricco di musica, colori e profumi, in netto contrasto con il grigiore e l'odore acre delle industrie e dell'asfalto percepito a New York. Lorca rimane affascinato dalla cultura nera cubana, dai quartieri popolari, dalla musica della rumba e dei balli tipici.

Esta isla es un paraíso [...] esta isla tiene más bellezas femeninas de tipo original debido a las gotas de sangre negra que llevan todos los cubanos. Cuanto más negro, mejor. Si me pierdo que me busquen... en Cuba. [...] No olvidéis que en América ser poeta es algo más que ser príncipe.²³⁹

In una lettera ai suoi genitori datata 8 marzo 1930 scrisse:

La llegada a La Habana ha sido un acontecimiento, ya que esta gente es exagerada como pocas. Pero Habana es una maravilla, tanto la vieja como la moderna. Es una mezcla de Málaga y Cádiz, pero mucho más animada y relajada por el trópico. El ritmo de la ciudad es acariciador, suave, sensualísimo y lleno de un encanto que es absolutamente español, mejor dicho, andaluz –Habana es fundamentalmente española, pero de lo más característico y más profundo de nuestra civilización. Yo naturalmente me encuentro como en mi casa.²⁴⁰

Come possiamo leggere da questi due passi carichi di entusiasmo, Lorca vede nell'isola uno spazio vitale e umano in cui può sentirsi libero di manifestare la sua arte. Egli stesso afferma che si tratta di un paradiso naturale, un luogo di gioia, musica e libertà dove uomini e donne vivono insieme in armonia. Inoltre, aggiunge che Cuba rappresenta per lui un posto sicuro, un luogo dove gli piacerebbe perdersi e a cui sente di appartenere davvero. Possiamo definire la frase come una sorte di dichiarazione d'amore verso l'isola: dopo il dolore e la crisi vissuta nella metropoli, Cuba rappresenta per lui una sorta di rinascita, un luogo dove può ritrovare le sue origini spagnole.

Pio E. Serrano analizza il soggiorno di Lorca a Cuba concentrandosi soprattutto sul carisma del poeta, capace di incantare scrittori e intellettuali che parteciparono alle sue conferenze. Nicolas Guillén e Lydia Cabrera lo accolsero calorosamente nelle loro cerchie tanto da diventare una figura amatissima negli ambienti culturali de La Habana.²⁴¹ Serrano mostra come Lorca si sentisse finalmente compreso e valorizzato non solo come

²³⁹ Cabrera Infante, *op.cit.*, p. 243.

²⁴⁰ Hernández, *op.cit.*, p. 39.

²⁴¹ Pio E. Serrano, «Lorca en la Habana» *Centro Virtual Cervantes*, 2011, https://cvc.cervantes.es/literatura/lorca_america/lorca_habana.htm.

autore, ma anche come persona. Molte sono le testimonianze arrivate sino a noi circa l'accoglienza positiva di Lorca a Cuba:

Las gentes de mejor sensibilidad recibieron con avidez absorta el verso inesperado, y le adivinaron la calidad y la hondura a través de su resonancia popular y de aquella conexión con lo nuestro que lo hacía, de pronto, materia cercana. Por ello se dio el caso, no producido antes ni repetido después, de que un escritor en la etapa ascendente y con lenguaje inusual, fuese recibido en la isla como un valor cumplido, de lograda estatura, de grandeza andadora. Porque es lo cierto que nuestros mejores hombres del año 30 ofrecieron al muchacho presuroso y alegre un homenaje de escritor clásico.²⁴²

Un giovane studente, José Lezama Lima, ricorda:

La seguridad de su voz en el recitado, le prestaba un gracioso énfasis, un leve subrayado. La voz entonces se agrandaba, abría los ojos con una desmesura muy mesurada, y su mano derecha esbozaba el gesto de quien reteniendo una gorgona, la soltase de pronto. El recuerdo de los cantaores estaba no solo en el grave entorno de su voz, sino en la convergencia del gesto y el aliento en todo su cuerpo, que parecía entonces dar un incontrastable paso al frente.²⁴³

In particolare, la scrittrice Lydia Cabrera fu un personaggio molto importante per la letteratura cubana degli anni trenta, in quanto riscoprì e valorizzò la presenza africana a Cuba. Fu uno delle figure più significative del panorama afrocubano, i cui studi sul folklore e la religione confluirono nella sua opera più famosa, *El monte*.²⁴⁴

In quegli anni alcune poesie lorchiane vennero pubblicate per la prima volta su riviste cubane, mentre *Romancero Gitano* venne accolto positivamente dalla critica dell'isola, riconoscendogli l'originalità e il valore innovativo della sua poesia che cercava di restituire voce a coloro cui era stata tolta.²⁴⁵ Interessante notare come una poesia del *Romancero*, "La casada infiel", recita come dedica: "A Lydia Cabrera y a su negrita",

²⁴²Serrano, «Lorca en la Habana» *Centro Virtual Cervantes*, 2011, https://cvc.cervantes.es/literatura/lorca_america/lorca_habana.htm.

²⁴³ Ibidem.

²⁴⁴ Ibidem.

²⁴⁵ Hernández, *op.cit.*, p. 36.

menzionando insieme alla scrittrice cubana, anche Carmela Bejarano, nota per essere stata la sua domestica sin dall'infanzia.²⁴⁶



Fig. 28 *La scrittrice Lydia Cabrera da giovane*



Fig.29 *Lydia Cabrera con alcuni afrocubani del posto, otosdlahabana.com/dona-lydia-cabrera-cubania-a-la-altura-de-las-palmas/*

²⁴⁶ «Doña Lydia Cabrera, cubanía a la altura de las palmas», *fotos de La Habana*, maggio 2021, fotosdlahabana.com/dona-lydia-cabrera-cubania-a-la-altura-de-las-palmas/.



Fig. 30 *Lorca a Cuba, Playa Marianao, 1930,*

<https://fotosdlahabana.com/federico-garcia-lorca-poeta-habana/>

C. Leante nel suo articolo dedica un ampio spazio alla vita quotidiana di Lorca a La Habana e i suoi rapporti con il mondo culturale cubano. Un ruolo importante viene svolto dai musicisti spagnoli María Muñoz e Antonio Quevedo, che introdussero Lorca nell'ambiente artistico locale e lo accompagnarono nelle sue escursioni in giro per l'isola.²⁴⁷ Grazie a loro, il poeta entrò in contatto con la musica afro-cubana, come il *son* e con i ritmi popolari caraibici, elementi che influenzarono la sua poesia. Anche L. R. Hernández ricorda nel suo articolo che Lorca visitò numerose città, tra cui Matanzas, Cienfuegos, Pinar del Río e Santiago de Cuba. Particolarmente importante fu il viaggio a Santiago, città che esercitò un forte fascino sul poeta e che ispirò la celebre poesia "Son de negros en Cuba".²⁴⁸

Interessante è anche la relazione con la famiglia Loynaz, ricordata da Cesar Leante, importante nucleo intellettuale cubano.²⁴⁹ Lorca frequentò abitualmente la loro

²⁴⁷ Leante, *op.cit*, p. 236.

²⁴⁸ Hernández, *op.cit*, p. 38.

²⁴⁹ Leante, *op.cit*, p. 237.

casa nel quartiere di El Vedado, definita da lui stesso come “mi casa encantada.”²⁵⁰ Qui trascorse le giornate intere leggendo, recitando poesie e suonando il pianoforte, entrando in contatto con la cultura e la musica cubana del posto. Immerso in questa atmosfera mitica e vitale, Lorca compose la sua poesia, sintomo di una passione viscerale verso l’isola e la sua gente.

Come è stato detto precedentemente, “Son de negros en Cuba” è l’ultima poesia presente in *Poeta en Nueva York*, dedicata a Fernando Ortiz, il grande studioso della cultura afro-cubana. È una delle poesie più significative dell’esperienza americana di Lorca, nata da un’escursione nella zona di Matanzas quando il poeta espresse il desiderio di visitare Santiago de Cuba. Hernández sottolinea che il testo poetico rileva l’influenza della poesia negrista- cubana e del cosiddetto poema-*son*, genere allora coltivato da autori come Nicolás Guillén ed Emilio Ballagas.²⁵¹ Il termine *son* richiama il *son cubano*, genere musicale nato dall’incontro tra tradizione africane e spagnole, che rappresentano una delle espressioni più autentiche dell’identità culturale cubana.²⁵²

Cuando llegue la luna llena iré a Santiago de Cuba,

iré a Santiago,

en un coche de agua negra

iré a Santiago.

Cantarán los techos de palmera,

iré a Santiago.

Cuando la palma quiere ser cigüeña

iré a Santiago

y cuando quiere ser medusa el plátano

iré a Santiago

iré a Santiago

[...] ²⁵³

²⁵⁰ Leante, *op.cit*, p. 273.

²⁵¹ Hernández, *op.cit*, p. 40.

²⁵² Ibidem.

²⁵³ García Lorca, *op.cit*, p. 88.

L'elemento più evidente è la ripetizione ossessiva del verso «iré a Santiago», che ritorna come un ritornello musicale. Questo procedimento crea un ritmo che imita il *son* e trasforma il poema in musica, un componimento da cantare più che da leggere.²⁵⁴ Inoltre, come possiamo notare dalla poesia, la città tanto desiderata non è soltanto un luogo fisico ma un simbolo della Cuba più autentica, quella musicale e popolare, che Lorca immagina e sogna, descrivendola attraverso immagini naturali in continua trasformazione. In conclusione, possiamo pertanto affermare che la Cuba rappresentata dalle poesie di Lorca non è quella politica o sociale bensì un luogo mitico, sensuale, luminoso e fertile, associato al calore e alla musicalità.

È curioso notare come “Son de negros en Cuba” sia così in netto contrasto con la prima poesia dell’opera “Vuelta de paseo”, in cui, invece, il mondo urbano appare deformato, minaccioso e funesto. Queste due poesie possono essere lette come gli estremi opposti del percorso compiuto da Lorca durante la sua permanenza in America. Una rappresenta la morte, l’angoscia, l’alienazione urbana e la natura soffocata dal fumo dell’industrie; l’altra simboleggia il trionfo della vita, della passione, della libertà e del calore umano, che Lorca riscopre una volta arrivato a Cuba. *Poeta en Nueva York* si può leggere come un percorso poetico e umano che parte da un’esperienza traumatica e disorientante e si conclude in una sorta di rinascita simbolica, come un cerchio che si chiude, in cui Lorca riesce a ritrovare la gioia, la passione, la vitalità e l’importanza del contatto umano.

Secondo Hernández, nessun altro autore straniero ricevette a Cuba un numero così grande di omaggi e riconoscimenti.²⁵⁵ Il poeta rappresenta ancora oggi un ponte simbolico tra Spagna e Ispanoamericana, un autore capace di unire culture differenti attraverso la musica e la poesia.

Riassumendo, l’opera che abbiamo analizzato in questo capitolo presenta una visione profondamente critica della modernità urbana. La raccolta non è soltanto il racconto di un viaggio negli Stati Uniti, ma soprattutto un percorso interiore attraverso l’alienazione, la crisi identitaria, la solitudine e l’angoscia prodotte dalla civiltà moderna,

²⁵⁴ Hernández, *op.cit.*, p. 41.

²⁵⁵ Ivi, p. 39.

sempre più lontana dalle nostre radici più profonde e dal contatto con un mondo più genuino e naturale. Quando Lorca arrivò a New York, stava vivendo un periodo di forti turbamenti che lo scossero profondamente e il suo dolore, così intimo e privato, divenne una rappresentazione del dolore collettivo di un intero popolo.

Nicola Palladino analizza una serie di contrasti presenti in *Poeta en Nueva York*. Secondo l'autore, l'opera nasce e si sviluppa attraverso una continua tensione oppositiva: ogni immagine, simbolo o esperienza poetica vive infatti in rapporto conflittuale con il suo contrario.²⁵⁶ Proprio questa rete di opposizioni crea quella che Palladino definisce "un'armonia distonica", cioè una forma di equilibrio costruito sul conflitto e sulla contraddizione.²⁵⁷ Uno dei primi contrasti individuati dall'autore è quello tra passato e presente. Fin dalle poesie iniziali, Lorca mette in relazione la memoria dell'infanzia e dell'adolescenza con l'angoscia della modernità newyorkese.²⁵⁸ Il passato appare come uno spazio di innocenza e armonia perduta, mentre il presente è dominato dal dolore. Un secondo contrasto è quello tra aperto e chiuso, alto e basso, orizzontale e verticale. Secondo l'autore, queste coppie simboliche organizzano tutto l'universo poetico di Lorca. La dimensione orizzontale rappresenta il viaggio reale del poeta, il movimento nella storia e nella modernità; la dimensione verticale, invece, assume un valore spirituale, creativo e salvifico.²⁵⁹ Tuttavia questa salvezza appare spesso irraggiungibile e bloccata.²⁶⁰

Da qui nasce il contrasto tra solitudine e folla, espresso attraverso immagini di alienazione urbana e perdita dell'identità individuale. La metropoli, sottolinea Palladino, appare come uno spazio caotico dove l'uomo smarrisce la sua natura senza più ritrovarsi.²⁶¹ Circondato dal caos frenetico di New York, l'uomo si trova solo senza più punti di riferimento, perso tra una moltitudine incessante di sguardi inermi.

Palladino insiste poi sulla dimensione del doppio nell'opera. L'opera viene costruita continuamente sul rapporto tra un elemento e il suo opposto.²⁶² Questo carattere duale emerge chiaramente in testi come "Poema doble del lago Eden," dove convivono

²⁵⁶ Palladino, *op.cit.*, p. 331.

²⁵⁷ Ibidem.

²⁵⁸ Ibidem.

²⁵⁹ Ivi, p. 333.

²⁶⁰ Ivi, p. 334.

²⁶¹ Ivi, p. 335.

²⁶² Ivi, p. 338.

realità opposte come il familiare e l'inquietante, prima e terza persona, riflettendo un conflitto interiore e identitario del soggetto.²⁶³ Il poema è, quindi, "doppio" perché nasce dal confronto tra due tempi e due modi di essere: il Lorca dell'infanzia e il Lorca adulto, sottolineando così anche la sua profonda crisi personale.²⁶⁴

Dallo studio di Nicola Palladino, emerge l'idea che l'opera, oltre al dolore di un popolo, rappresenti il tormento personale di un poeta, rappresentato mediante l'utilizzo di una serie di contrasti esteriori che riflettono e amplificano quelli interiori. La denuncia del razzismo di Lorca è un tema ancora oggi molto attuale e la sua opera, sempre a favore degli ultimi e dei perseguitati, dovrebbe essere un esempio di giustizia e dignità umana per tanti. I passi avanti fatti nel corso del Novecento non bastano per superare i pregiudizi e l'emarginazione, ancora presenti in tante parti del mondo. Secondo il mio personale punto di vista, i livelli di uguaglianza sociale non sono ancora stati raggiunti pienamente e ciò non riguarda solo le persone di colore, ma anche donne, omosessuali e chiunque rappresenti una differenza o una minaccia per il sistema. I contrasti che Palladino analizza rispecchiano i contrasti interiori di una personalità molto complessa e sensibile che cercò per tutta la vita il proprio posto nel mondo, un posto dove poter sentirsi libero di vivere e amare come più desiderava.

²⁶³ Palladino, *op.cit.*, p. 338.

²⁶⁴ Ibidem.

Capitolo 4

Desiderio nell'ombra: l'amore omosessuale nella Spagna del XX secolo e nelle opere di Lorca

4.1 La percezione dell'omosessualità come devianza nella Spagna novecentesca

In questo quarto ed ultimo capitolo, andrò ad analizzare la condizione degli omosessuali nella Spagna del XX secolo e la manifestazione del desiderio omoerotico presente nella vita e nelle opere di Lorca, in particolar modo in *Los sonetos del amor oscuro* e in due opere teatrali.

Lorca visse in un contesto storico e culturale dove l'omosessualità era spesso negata, giudicata e repressa da leggi che ne vietavano la pratica, considerata immorale e pericolosa per l'ordine pubblico. Da persona appartenente a questa categoria, Lorca fu costretto a nascondersi, ad amare in silenzio, lontano dagli sguardi severi della gente e a riversare tutta la sua frustrazione in intense opere, che esprimono dolore, desiderio, conflitti interiori e ricerca d'identità.

Prima di analizzare la vita amorosa di Lorca e le sue opere dove il conflitto tra desiderio e libertà emerge più chiaramente, è doveroso dedicare un paragrafo sul contesto storico di quel periodo, approfondendo la percezione dell'omosessualità in una Spagna rigorosamente cattolica e tradizionalista. Sebbene Lorca sia stato assassinato all'inizio della Guerra Civile, e quindi prima dell'effettivo avvento della dittatura di Franco, la discriminazione nei confronti dell'omosessualità era già profondamente radicata nella Spagna pre-franchista, segnata dal regime del generale Miguel Primo de Rivera (1923-1930). Tale pratica era già fortemente stigmatizzata ai tempi del dittatore e gli omosessuali erano spesso oggetto di calunnie ed emarginazione. Lo stesso Lorca dovette subire

ingiustizie e maldicenze anche da parte di persone che reputava amiche. Il regista surrealista Luis Buñuel, uno degli artisti con cui Lorca strinse amicizia nella *Residencia*, usava termini offensivi per indicare queste persone e rimase contrariato quando venne a sapere dell'orientamento sessuale del poeta:

En nuestra juventud no nos agradaban los pederastas...[...] en aquella época, la homosexualidad era en España algo oscuro y secreto. En Madrid solamente se conocían tres o cuatro pederastas declarados, oficiales. [...] ²⁶⁵

Questo passaggio, riportato dai Ian Gibson in *Federico García Lorca. De Nueva York a Fuente Grande*, mostra un atteggiamento diffuso nella società dell'epoca, ovvero il rifiuto e la disapprovazione verso gli uomini omosessuali. Il termine “pederasta” veniva usato in modo dispregiativo per indicare coloro che lo praticavano. L'affermazione di Buñuel circa l'esistenza di pochi omosessuali esprime una percezione sociale distorta in quanto in realtà moltissimi temevano di esprimere liberamente il proprio orientamento sessuale ed erano, pertanto, costretti a nascondersi a causa della repressione sociale e morale.

Ian Gibson illustra l'episodio in cui Buñuel, una volta scoperta l'omosessualità del suo amico, decise di parlarne con lui un giorno alla *Residencia*.

Estábamos sentados en el refertorio, uno a lado del otro, frente a la mesa presidencial en la que aquel día comían Unamuno, Eugenio d'Ors y don Alberto, nuestro director. Después de la sopa, dije a Federico en voz baja:

-vamos afuera. Tengo que hablarte de algo muy grave.

Un poco sorprendido, accede. Nos levantamos. [...]

- ¿por qué?- me pregunta Lorca

- ¿Es verdad que eres maricón?

Él se levanta, herido en lo mas vivo, y me dice:

-Tú y yo hemos terminado.

Y se va.

²⁶⁵ Ian Gibson, *Federico García Lorca II. De Nueva York a Fuente Grande*, Ediciones Grijalbo S.A, Barcellona, 1987, p. 364.

[...] ²⁶⁶

La conversazione è importante perché ci mostra un clima di forte tensione tra il regista e il poeta che, profondamente colpito sul piano personale ed emotivo, interrompe bruscamente la conversazione e se ne va. Questo episodio rispecchia il clima di omofobia sociale che dominava anche gli ambienti intellettuali dell'epoca, sottolineando il contesto culturale pieno di pregiudizi.

Ai tempi della *Resi*, oltre a Buñuel, anche Pepín Bello, ricorda delle voci che circolavano sul conto del poeta granadino e ammise che nessuno in quegli anni si era accorto o anche solo immaginava dell'orientamento sessuale di Lorca: «Jamás, jamás, en nuestra época de la Residencia, ni dijimos ni pensamos que Federico era maricón, porque no lo era».²⁶⁷ Queste parole fanno intendere che nell'ambiente avanguardistico della *Residencia*, non si parlava mai apertamente di argomenti intimi e l'omosessualità era considerata un tabù, tanto da minimizzare e, addirittura, negare la condizione di Lorca.

Ancor prima dell'avvento del regime totalitario di Franco, quindi, gli omosessuali erano spesso derisi ed emarginati dalla società anche negli ambienti più innovativi. Tuttavia, sotto il franchismo, l'omosessualità venne definita come una minaccia per la "salute morale" della Spagna.²⁶⁸ Victor Mora Gaspar nel suo articolo "Ciencia, política y sexo. La homosexualidad durante el franquismo según sus textos" spiega come sotto Franco, l'individuo omosessuale venisse considerato malato, degenerato e pericoloso, capace di contagiare la società. L'obiettivo era difendere il modello nazionale-cattolico fondato sulla famiglia eterosessuale, sulla virilità maschile, sulla maternità e sottomissione della donna e sull'obbedienza alla morale cattolica.²⁶⁹ Uno degli aspetti più importanti dell'articolo è che il franchismo trasformò l'omosessuale in una figura marginale, associata a concetti come la contaminazione sociale, la degenerazione e la perversione.²⁷⁰ L'omosessuale non era visto come una persona con un diverso orientamento sessuale, ma come minaccia per l'intera comunità nazionale. Per questo

²⁶⁶ Gibson, *op.cit.*, p.364.

²⁶⁷ Ivi, p. 366.

²⁶⁸ Mora Gaspar, «Ciencia, política y sexo. La homosexualidad durante el franquismo según sus textos», *La manzana de la discordia*, 4, 1, 2019, pp. 37-49, [p. 39].

²⁶⁹ Ivi, p. 40.

²⁷⁰ Ibidem.

motivo il regime sviluppò una vera retorica dell'esclusione che prevedeva sorveglianza, repressione, arresti e un programma di "rieducazione".²⁷¹

Secondo quanto riportato Mora Gaspar, Il regime si prefissava di recuperare la vera identità spagnola, depurandola da ogni contaminazione esterna e deviante. L'autore riporta anche il pensiero di Vallejo Nágera, psichiatra orgogliosamente falangista:

Los complejos de rencor, de resentimiento y de inferioridad que pesan sobre la raza fueron sembrados primeramente por los hebreos, luego por los moriscos, más tarde por la influencia de enciclopedistas y racionalistas extranjerizados. La raza española no habría degenerado si se hubieran mantenido las esencias espirituales de la Hispanidad.²⁷²

Qui Vallejo Nágera sostiene che i sentimenti negativi presenti nella società spagnola deriverebbero da influenze esterne, come ebrei, arabi e da pensatori illuministi, attribuendo così la responsabilità dei problemi psicologici a presenze "straniere" che avrebbero minacciato la purezza della "razza" spagnola.

L'omosessualità venne da subito considerata una pratica impura da reprimere pesantemente in quanto, secondo l'ideologia franchista, rappresentava un pericolo per l'integrità del popolo spagnolo. Molti psichiatri sostennero, infatti, che l'omosessualità fosse una patologia contagiosa e che allontanava dai ruoli imposti dalla società.²⁷³

Mora Gaspar riferisce che uno dei termini più usati nei discorsi pubblici di Francisco Franco era "viril", sottolineando che l'uomo spagnolo doveva essere forte, coraggioso, autoritario, soldato e padre di famiglia.²⁷⁴ Un libro che affronta questo argomento, *Los invisibles. Una historia de la homosexualidad masculina en España, 1850–1939*, riporta che durante gli anni prima dello scoppio della Guerra Civile, i movimenti femministi e la diffusione delle avanguardie artistiche furono considerate rischiose per l'integrità spagnola e per il concetto di virilità, in quanto l'uomo effeminato rappresentava una rottura dell'ordine naturale e, inoltre, una forma di tradimento della nazione.²⁷⁵

²⁷¹ Mora Gaspar, *op. cit.*, p.39.

²⁷² *Ibid.*, p. 40.

²⁷³ *Ibidem.*

²⁷⁴ *Ibidem.*

²⁷⁵ Francisco Vázquez García, Richard Cleminson, *Los invisibles. Una historia de la homosexualidad masculina en España, 1850–1939*, Editorial Comares, Granada, 2011, p.30.

Un altro interessante tema riportato nell'articolo di Mora Gaspar riguarda il lesbismo. L'autore spiega che il regime preferì direttamente negare l'esistenza delle donne omosessuali.²⁷⁶ La donna era considerata un essere passivo, destinato esclusivamente alla maternità e la sessualità femminile risultava quasi impossibile. Per questo le lesbiche vennero spesso cancellate dal discorso pubblico e storico.²⁷⁷ Secondo la morale dell'epoca, la donna era destinata alla riproduzione, alla cura dei figli e della casa, e concetti come piacere e desiderio femminile non erano contemplati. Il successivo passo riportato da Mora Gaspar spiega come le donne lesbiche fossero semplicemente ignorate.

Ignorarlas constituía la solución más eficaz. El silencio sobre las prácticas lésbicas que a veces ha incluido un vacío legal al respecto, no ha significado que resultaran aceptadas, o que no se las castigara. Al contrario, ha permitido la arbitrariedad y los abusos en ese campo.²⁷⁸

Secondo l'autrice Carmen Martín Gaité nel suo saggio storico-culturale *Usos amorosos de la postguerra española*, la donna veniva educata a essere pura, passiva e obbediente moglie e madre di famiglia. Non era vista come soggetto autonomo, ma come "futura moglie" e pilastro domestico.²⁷⁹

Amamos a la mujer que nos espera pasiva, dulce, detrás de una cortina, junto a sus labores y rezos. Tememos instintivamente su actividad, sea del tipo que sea.²⁸⁰

Il passo riflette una visione profondamente patriarcale e maschilista molto diffusa nella Spagna dell'epoca, in cui gli uomini preferivano donne docili e pazienti, dedite alle loro solite mansioni domestiche e in attesa dell'arrivo del marito. L'immagine della donna «dietro una tenda» è un *leitmotiv* che suggerisce uno spazio chiuso e privato lontano dalla vita pubblica cui era destinato l'uomo.

L'intimità, inoltre, veniva considerata unicamente come mezzo di riproduzione e veniva percepita dalla donna come un dovere piuttosto che un piacere. Nel saggio, l'autrice mostra che le relazioni amorose tra uomo e donna durante gli anni del

²⁷⁶ Mora Gaspar, *op.cit.*, p. 41.

²⁷⁷ Ibidem.

²⁷⁸ Ivi, p. 42.

²⁷⁹ Carmen Martín Gaité, *Usos amorosos de la postguerra española*, Anagrama, Barcellona, 1987, p. 28.

²⁸⁰ Ivi, p. 74.

dopoguerra spagnolo, erano continuamente controllate e i contatti intimi fortemente limitati, sviluppando così un forte senso di colpa, pudore e vergogna in uomini e donne.

Mora Gaspar nel suo articolo ricorda che nel 1954 avvenne un passaggio decisivo: la Ley de Vagos y Maleantes, redatta negli anni della II repubblica, venne modificata e per la prima volta includeva anche gli omosessuali tra i soggetti socialmente pericolosi, venendo così considerati potenziali criminali.²⁸¹ Questa legge peggiorò ulteriormente la loro condizione poiché non erano più soltanto considerati “malati” ma divennero giuridicamente punibili, internati e arrestati.

Nel 1970 entrò in vigore la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación, il cui scopo era quello di “correggere” e “guarire” l’omosessualità e reinserire l’individuo nel modello eterosessuale dominante.²⁸² La legge non puniva più l’omosessualità in quanto tale ma chi praticava «actos de homosexualidad».²⁸³ Particolarmente brutali furono le tecniche di cosiddetta “guarigione” che obbligava la persona alla proiezione di immagini maschili e femminili; le immagini erotiche maschili erano associate a scariche elettriche, mentre quelle femminili venivano trasmesse senza provocare dolore.²⁸⁴ Queste pratiche dimostrano il livello di violenza psicologica subito dagli omosessuali durante il franchismo.

L’articolo “The imprisonment of homosexuals during the Franco Regime and their coverage by the Social Security System” di Daniel Vallès Muñío analizza una questione poco studiata: la mancata equiparazione degli omosessuali incarcerati ai prigionieri politici nelle politiche di riparazione adottate dalla Spagna democratica, dopo la morte di Franco. L’articolo sottolinea che gli omosessuali incarcerati subivano condizioni di vita estremamente dure, in quanto essi erano costretti ai lavori forzati e vivevano in condizioni disumane.²⁸⁵ Un esempio riportato nel testo è il campo di Tefía, nelle Canarie, dove molti detenuti furono obbligati a svolgere lavori pesanti e a vivere in condizioni precarie.²⁸⁶ Il campo di concentramento di Tefía, oggi luogo di memoria, fu per tanti anni tenuto segreto

²⁸¹ Mora Gaspar, *op.cit.*, p.42.

²⁸² Ivi, p. 43.

²⁸³ Ivi, p. 44

²⁸⁴ Ivi, p. 46.

²⁸⁵ Daniel Vallès Muñío, «The imprisonment of homosexuals during the Franco Regime and their coverage by the Social Security System», *Iuslabor*, 1, 2017, pp.1-13, [p. 3].

²⁸⁶ Ivi, p. 4.

dal regime franchista per nascondere gli orrori che si consumavano dietro quelle mura. Il campo, aperto nel 1954, anno della Ley de Vagos y Maleantes e destinato esclusivamente a chi praticava l'omosessualità, rimase attivo fino al 1966.²⁸⁷ In quei dodici anni centinaia di omosessuali, inviati lì per la sola colpa di amare persone dello stesso sesso, furono costretti ai lavori più pesanti e sottoposti a maltrattamenti.²⁸⁸



Fig. 31 *L'antico campo di Tefía, ora diventato luogo di memoria,*
<https://www.rtve.es/noticias/20260227/campo-concentracion-desierto-homosexuales-tefia-franquista/16956263.shtml>.

²⁸⁷ Álvaro Caballero, «Un campo de concentración en el desierto para homosexuales: Tefía, símbolo de la represión franquista al colectivo LGTBIQ+», Rteve, 27-2-2026, <https://www.rtve.es/noticias/20260227/campo-concentracion-desierto-homosexuales-tefia-franquista/16956263.shtml>.

²⁸⁸ Álvaro Caballero, *op.cit.*



Fig. 32 *Il generale Francisco Franco*

Tornando all'articolo di Vallès Muñío, la situazione degli omosessuali era in parte simile a quella dei prigionieri politici, perché entrambi venivano privati di libertà e dignità, tuttavia, al termine del regime, lo stato spagnolo adottò misure diverse di compensazione per le vittime del franchismo.²⁸⁹ I prigionieri politici ottennero importanti riconoscimenti economici. In particolare, il tempo trascorso in carcere venne considerato come periodo valido ai fini della previdenza sociale, permettendo loro di migliorare pensioni e diritti lavorativi.²⁹⁰ Per gli omosessuali, invece, furono introdotte soltanto modeste compensazioni economiche nel 2008 e il periodo trascorso in carcere non venne riconosciuto come tempo contributivo per le pensioni.²⁹¹

Nonostante la violenza con cui venivano trattati gli omosessuali, negli anni Settanta, e soprattutto dopo la morte di Franco, sorsero i primi movimenti clandestini a favore: Il *Movimiento Español de Liberación Homosexual* e la *Agrupación Homófila para la Integración Social*.²⁹² Questi gruppi iniziarono a contestare apertamente il discorso omofobo dominante e rivendicare i diritti e la visibilità degli omosessuali, riuscendo a ottenere nel 1979 la depenalizzazione.²⁹³ Nonostante gli sforzi di molti per liberare la

²⁸⁹ Vallès Muñío, *op.cit*, p.5.

²⁹⁰ Ivi, p.6.

²⁹¹ Ibidem.

²⁹² Ivi, p. 45.

²⁹³ Mora Gaspar, *op.cit*, p. 47.

società spagnola da stereotipi e pregiudizi, gli omosessuali dovettero aspettare ancora molto tempo prima di ottenere uguaglianza e riconoscimento sociale. Ancora oggi nelle nostre società, la diversità, anche quella sessuale, viene spesso derisa e duramente criticata. Il concetto di diversità, in tutte le sue forme, ha da sempre suscitato paura, disorientamento, venendo considerata come qualcosa da cui fuggire e rinnegare. “L’altro” non venne mai completamente accettato dal pensiero storico dominante, neanche oggi, dove razzismo e omofobia sono ancora purtroppo presenti in tante piccole realtà.

4.2 Gli amori di Lorca: delusioni, conflitti ed erotismo

Dopo aver ricostruito il contesto storico e culturale in cui vissero gli omosessuali nella Spagna del XX secolo, è interessante analizzare la vita amorosa di Lorca e ricordare gli uomini amati dal poeta che gli ispirarono tra le poesie d’amore più intense della letteratura spagnola.

Il primo controverso rapporto di cui si ha memoria è quello con Salvador Dalí. Come ricordato nel corso del primo capitolo, il pittore surrealista e il poeta di Granada si conobbero alla *Residencia de Estudiantes* nel 1923 a Madrid. Tra il giovane pittore catalano e Lorca, di sei anni più grande di lui, ci fu da subito una forte attrazione. Il rapporto fu uno dei più intensi e ambigui della vita del poeta di cui ci rimane solo una piccola parte della loro corrispondenza epistolare, oggi testimonianza della loro relazione spesso contraddittoria. Il giovane artista si dichiarava eterosessuale e gran amatore, ma i diversi riferimenti erotici che gli studiosi hanno trovato nelle loro lettere e il rapporto più che amichevole tra i due, mostrano in realtà una latente omosessualità che evidentemente non accettò mai. Ai tempi del loro primo incontro, Dalí aveva appena diciannove anni ma aveva già vissuto, nonostante la giovane età, un grande dolore: la prematura morte della madre in piena adolescenza, evento che lo turbò profondamente, causandoli non pochi problemi nei rapporti intimi con le donne.²⁹⁴ Inoltre, durante l’infanzia il padre gli impose una ferrea disciplina e lo mise in guardia sulle malattie sessualmente trasmissibili,

²⁹⁴ Cristian Martínez Marian, «Mi amigo Lorca. Algo más que un amor erótico y trágico», *Historia Contemporánea*, <https://khronoshistoria.com/historia-contemporanea/espana-contemporanea/lorca-y-dali/#:~:text=LosinseparablesLorcaDalí>.

lasciandolo terrorizzato. Miguel Calvo Santos riporta nel suo articolo “El gran masturbador”, le parole di Dalí riguardo la sua fobia di contrarre malattie veneree:

Mi padre dejó un libro de medicina en el que había fotografías en las que se podían apreciar las consecuencias terribles de las [enfermedades] venéreas. Me quedé aterrorizado.²⁹⁵

Il grande pittore surrealista crebbe quindi con il terrore dei rapporti intimi per paura di imbattersi in qualche infezione e la sua frustrazione la manifestò anche in alcuni suoi quadri meno conosciuti, tra cui *Visage du grand masturbateur*, oggi esposta al museo d’arte Reina Sofia di Madrid.²⁹⁶

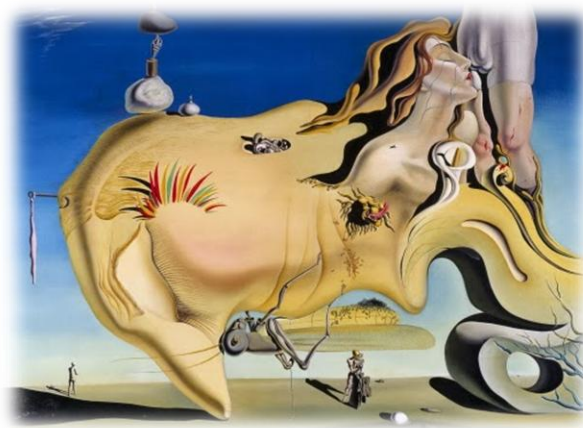


Fig. 33 *Visage du un grand masturbateur*, 1929, Museo d’arte Reina Sofía, <https://historia-arte.com/obras/el-gran-masturbador>

Lorca, invece, divenne cosciente della sua sessualità proprio in quel periodo e l’attrazione verso il giovane pittore lo portò a cercare un rapporto più intimo con lui, al di là della pura amicizia. Secondo diverse fonti, Dalí respinse vigorosamente le numerose *avances* del poeta e il sentimento tra i due parve rimanere puro e platonico.

²⁹⁵ Miguel Calvo Santos, «El gran masturbador», *Ah!*, 2019, <https://historia-arte.com/obras/el-gran-masturbador>.

²⁹⁶ Ibidem.

Federico, como todo el mundo sabe, estaba muy enamorado de mí, y probó a darme por el culo dos veces, pero como yo no soy maricón y me hacía un daño terrible, pues lo cancelé en seguida y se quedó en una cosa puramente platónica y en admiración.²⁹⁷

Stando alle parole di Dalí, riportate da Calvo Santos, Lorca rimase affascinato dalla sua immagine di stravagante pittore, finendo per innamorarsene profondamente. Egli stesso affermò che il rapporto rimase di stima e ammirazione reciproca senza mai consumare effettivamente la loro crescente tensione.



Fig. 34 *Lorca e Dalí insieme*



Fig. 35 *Lorca e Dalí*

²⁹⁷ Miguel Calvo Santos, *op.cit.*

Da quel momento tra i due si sviluppò una particolare amicizia, fatta di sguardi fugaci, intense lettere, allusioni sessuali e reciproca provocazione. Se la loro relazione venne o meno consumata probabilmente non lo sapremo mai, quel che è certo è che Lorca e Dalí maturarono un attaccamento quasi morboso l'uno nei confronti dell'altro. Come abbiamo citato nel primo capitolo parlando del profilo biografico del poeta, l'influenza artistica di Lorca e Dalí appare evidente in alcuni loro lavori. Tra la primavera e l'estate del 1927 il loro rapporto raggiunse l'apice, in seguito all'invito di Dalí di passare tre mesi con lui a Cadaqués e Figueras, nella provincia di Girona in Catalogna.²⁹⁸ Durante quel periodo lavorarono insieme alla realizzazione di alcune scenografie per le opere teatrali del poeta e drammaturgo, come *Mariana Pineda*, rappresentata per la prima volta nel teatro Goya di Barcellona nel 1927.²⁹⁹ Il giorno seguente, Lorca espose alcuni suoi disegni nella galleria d'arte Dalmau sempre nella capitale catalana.

L'«Oda a Salvador Dalí» pubblicata nel 1926 su *Revista de Occidente*, è una delle testimonianze giunte sino a noi dell'intenso rapporto che univa Lorca e Dalí. Il poeta la compose nel periodo in cui erano più vicini e in essa manifesta tutta la sua ammirazione per il talento artistico del pittore di cui si era invaghito. Nella ode celebra soprattutto l'accuratezza e il rigore dell'amico.

La poesia è un omaggio artistico e personale in cui il poeta presenta Dalí come un pittore capace di dominare la realtà attraverso la ragione, la geometria e la perfezione formale. Mentre Lorca è associato all'emozione, all'istinto e alla passione, il pittore catalano appare come l'artista dell'ordine e della precisione.³⁰⁰

Una rosa en el alto jardín que tú deseas.

Una rueda en la pura sintaxis del acero.

Desnuda la montaña de niebla impresionista.

²⁹⁸ Javier Salazar Rincón, «Federico García Lorca y Salvador Dalí: Una amistad conflictiva», Conferenza presentata durante la Semana de Homenaje a Federico García Lorca, Ajuntament de La Seu d'Urgell, giugno 1998, pp. 3-50, [p. 10].

²⁹⁹ Ibidem.

³⁰⁰ Ivi, p. 11.

Los grises oteando sus balaustradas últimas.

Los pintores modernos en sus blancos estudios,
cortan la flor aséptica de la raíz cuadrada.

En las aguas del Sena un ice-berg de mármol
enfía las ventanas y disipa las yedras.

El hombre pisa fuerte las calles enlosadas.
Los cristales esquivan la magia del reflejo.
El Gobierno ha cerrado las tiendas de perfume.
La máquina eterniza sus compases binarios.

[...]

Oh, Salvador Dalí, de voz aceitunada!
No elogio tu imperfecto pincel adolescente
ni tu color que ronda la color de tu tiempo,
pero alabo tus ansias de eterno limitado.

Alma higiénica, vives sobre mármoles nuevos.
Huyes la oscura selva de formas increíbles.
Tu fantasía llega donde llegan tus manos,
y gozas el soneto del mar en tu ventana.

[...]

Al coger tu paleta, con un tiro en un ala,
pides la luz que anima la copa del olivo.
Ancha luz de Minerva, constructora de andamios,

donde no cabe el sueño ni su flora inexacta. [...] ³⁰¹

Da questi versi possiamo notare che Dalí viene descritto come un'anima pura, ordinata e classica. Valerio Nardoni, autore della prefazione di "Oda a Salvador Dalí", analizza la poesia e i vari elementi che compaiono nel testo tra cui la luce, simbolo di intelligenza e conoscenza artistica. ³⁰² Significativo anche il paragone con Minerva, dea della sapienza nella mitologia greca. Nardoni sottolinea inoltre che l'ode, oltre alla celebrazione del genio artistico di Dalí, manifesta anche le loro diverse visioni artistiche che, al di là dell'apprezzamento reciproco, sono sempre state piuttosto distanti. ³⁰³ Da una parte la passione, la spontaneità, il sentimento e il legame con gli elementi popolari della cultura andalusa che caratterizzavano l'opera di Lorca e, dall'altra, l'approccio più razionale e intellettualizzato di Dalí, orientato verso la perfezione formale e la ricerca estetica. ³⁰⁴ Lorca, riconoscendo questo aspetto nel pittore, decise di esprimerlo nella sua ode, senza nascondere un certo distacco da questa personale visione artistica. Nonostante l'ammirazione di Lorca per Dalí, il poeta andaluso non esitò a inserire nell'ode una lieve critica alla freddezza razionale del pittore, come da lui stesso ammessa in una delle poche lettere conservate e riportata nella prefazione di Nardoni:

Come mi sento bene! Sono contento come una Pasqua!
Questo fatto di non sentire più l'angoscia di
volersi consegnare a tutto, quell'incubo di essere
sommerso nella natura, e cioè nel mistero, nella confusione,
nell'inafferrabile, starmene finalmente seduto,
limitato ad alcune poche verità, preferenze,
chiare, ordinate, sufficienti per la mia sensualità spirituale. ³⁰⁵

³⁰¹Poemas del alma, «Ode a Salvador Dalí», https://www.poemas-del-alma.com/oda-a-salvador-dali.htm#google_vignette.

³⁰² Valerio Nardoni, «Prefazione», in *Ode a Salvador Dalí, tutte le odi*, di Federico García Lorca, Passigli editore, Firenze, 2015, pp. 5-23, [p.8].

³⁰³ Ivi, p.10.

³⁰⁴ Ibidem.

³⁰⁵ Ivi, p.12.

Ciò che salta subito all'occhio è l'utilizzo del termine "limitato", aggettivo che Lorca inserì anche nel suo componimento, e che sembrerebbe un po' stonare in un'ode celebrativa.

L'aggettivo "limitato" non era inteso come qualcosa di negativo per Dalí, bensì indicava per lui una scelta consapevole. Il pittore rifiutava il caos, il mistero e l'eccesso emotivo a favore dell'accuratezza e della razionalità.³⁰⁶ Ciò si scontrava con la visione di Lorca, più libera e passionale. Il poeta vedeva l'arte come apertura al mistero, all'irrazionalità, all'emozione e considerava quindi quella "limitazione" una sorta di rinuncia a una parte fondamentale dell'esperienza artistica.³⁰⁷ Per questo la definizione di "eterno limitato" è ambivalente in quanto, insieme, rappresenta un complimento e una presa di distanza.

Nonostante questa differenza artistica, non c'è dubbio sul rapporto tra i due artisti, così diverso ma ugualmente forte. La prefazione di Nardoni cita in seguito la prosa di "San Sebastián", scritta da Dalí nel 1927 e, secondo Ian Gibson, possibile risposta indiretta all'ode di Lorca.³⁰⁸ Attraverso la poesia, Dalí difende la propria concezione dell'arte, in cui ribadisce il suo autocontrollo e il suo rigore. Il pittore catalano, anche nel suo rapporto con il poeta granadino, mantenne sempre un certo misurato distacco senza lasciarsi mai travolgere dalle pulsioni.³⁰⁹

Per quanto riguarda la loro corrispondenza epistolare, ci rimangono pochissime lettere inviate da Lorca a Dalí, di cui invece se ne conservano una quarantina.³¹⁰ L'articolo di giornale "Dalí y Lorca, cartas de seducción" apparso sul *El país* nel 2013, presenta uno studio che raccoglie e analizza il carteggio tra i due artisti. L'obiettivo è mostrare come il loro rapporto fosse più complesso di quello che si pensa. Secondo Carles Geli, autore dell'articolo, la corrispondenza tra i due si sviluppò tra il 1923 e il 1936, anno dell'assassinio di Lorca, e si fondò su ammirazione, collaborazione artistica e attrazione sentimentale.³¹¹ Le lettere mostrano un Lorca estremamente affettuoso e coinvolto

³⁰⁶ Nardoni, *op.cit.*, p. 11.

³⁰⁷ Ivi, p. 12.

³⁰⁸ Ivi, p. 13.

³⁰⁹ Ibidem.

³¹⁰ Ivi, 12.

³¹¹ Carles Geli, «Dalí e Lorca, cartas de seducción», *El País*, Barcellona, 2013, https://elpais.com/cultura/2013/06/17/actualidad/1371498538_661276.html.

emotivamente, mentre Dalí, invece, appare più ambiguo. Se da una parte accetta il gioco della seduzione, dall'altra, mantiene un certo distacco, senza mai ricambiare completamente il sentimento del poeta. Uno degli aspetti più interessanti messi in luce dallo studio, infatti, è il tono delle lettere. Lorca scrive in tono appassionato, utilizzando immagini poetiche e affettuose, mentre Dalí risponde con grande complicità intellettuale, ma senza arrivare a un coinvolgimento sentimentale completo.³¹²

Tra le numerose lettere troviamo:

Tú eres una borrasca cristiana y necesitas de mi paganismo. La última temporada en Madrid te entregaste a lo que no te debiste entregar nunca. Yo iré a buscarte para hacerte una cura de mar. Será invierno y encenderemos lumbre. Las pobres bestias estarán ateridas. Tú te acordarás que eres inventor de cosas maravillosas y viviremos juntos con una máquina de retratar. [...]³¹³

In questa lettera di Dalí a Lorca, il poeta di Granada viene descritto, attraverso il termine “borrasca”, travolto dalle passioni, dai sentimenti e dalle inquietudini interiori. A mio parere, l'aggettivo “cristiana” richiama il senso di colpa, il sacrificio e il dolore che caratterizzava l'opera di Lorca, mentre il “paganismo” di Dalí potrebbe riferirsi alla sua libertà, la vitalità e sensualità terrena e il senso di concretezza che caratterizzava la sua visione del mondo e dell'arte. Il pittore sembra voler sottolineare la loro distanza non solo artistica ma anche caratteriale, uno più passionale, istintivo e tragico e l'altro più razionale e controllato. La proposta di Dalí di una “cura de mar”, a Cadaqués probabilmente, assume il valore simbolico di un tentativo di sottrarre Lorca dai suoi conflitti interiori e di ricondurlo a una dimensione più serena, dove possono stare soli insieme.

Questa lettera è uno degli esempi in cui appare evidente il gioco erotico e seduttivo di Dalí che, pur senza ricambiare completamente il sentimento, utilizza riferimenti romantici e una certa dose di ambiguità per mantenere vivo il legame con Lorca.

Tornando all'articolo di *El País*, viene sottolineato anche il particolare legame che Lorca instaurò con i famigliari del pittore. In particolare, si racconta che Lorca era molto vicino alla sorella di Dalí, Ana María, e al padre, che lo accolse come uno di famiglia.³¹⁴

³¹² Geli, *op.cit.*

³¹³ Carlos Morales, *Cartas de la noche*, 2013, <https://cartasenlanoche.blogspot.com/2012/03/cartas-de-salvador-dali-federico-garcia.html>.

³¹⁴ Geli, *op.cit.*

Secondo l'articolo, l'arrivo di Gala nella vita di Dalí contribuì al deterioramento del loro rapporto in quanto, la moglie, forse gelosa del loro legame, limitò al pittore i suoi contatti con Lorca.³¹⁵ Geli spiega che tra Gala e il poeta i rapporti non furono mai sereni, tanto da venire considerato un argomento non gradito in casa Dalí quando c'era la moglie.³¹⁶

Dalle considerazioni di Geli, le due donne furono responsabili della perdita di numerose lettere dei due artisti: la sorella ne pubblicò solo alcune e soltanto dopo un'attenta analisi, mentre Gala bruciò la maggior parte delle lettere di Lorca inviate al pittore, motivo per cui oggi se ne conservano solo sette.³¹⁷

Dopo la morte di Gala, nel 1982, Dalí si ammalò e tornò con la memoria ai luoghi della sua giovinezza dove tanti anni prima conobbe il poeta di cui non smise mai di parlare e ricordare. Particolarmente significativa è la testimonianza di un'infermiera che lo assistette negli ultimi giorni di vita, la quale ricordò che una delle poche frasi pronunciate chiaramente dal pittore ormai anziano, stanco e deperito fosse: «Mi amigo Lorca».³¹⁸

La profonda amarezza derivante da questo amore inappagato e dalla loro successiva rottura fu una delle tante delusioni d'amore che soffrì il poeta andaluso.

In seguito, la sua biografia ufficiale, riporta un'altra grande passione, quella per lo scultore Emilio Aladrén, causa della sua fuga a New York.

Vicente Aleixandre, esponente della generazione del '27 e amico di Lorca, parlò così un pomeriggio con Rafael Martínez Nadal, anche lui stretto amico del poeta. La conversazione è riportata da Pablo-Ignacio de Dalmases in un articolo di giornale pubblicato nel 2024 in cui presenta il suo libro dedicato agli amori del poeta : *Los novios de Federico*.

Tú habrás oído eso de que Federico se marchó a Nueva York, en 1929, para aprender inglés... mentira. A Federico le hicieron casi ir allí (y él lo aceptó, porque estaba destrozado) para poner tierra por medio. Necesitaba huir de un gran amor, quizá del mayor amor de su vida, un escultor joven y guapo que se llamó Emilio Aladrén y a quien Federico dedicó un poema

³¹⁵ Geli, *op.cit.*

³¹⁶ Ibidem.

³¹⁷ Ibidem.

³¹⁸ Ibidem.

en su *Romancero gitano*, uno que se titula “El emplazado” y que comienza: “¡Mi soledad sin descanso!”. [...] ³¹⁹



Fig. 36 *Lo scultore Emilio Aladrén*

Lo scultore, di otto anni più giovane, viene ricordato soprattutto per il suo legame con Lorca più che per la sua produzione artistica. Si formò alla Scuola di Belle Arti, dove entrò nel 1922 e dove conobbe tra le figure più influenti dell'avanguardia spagnola tra cui lo stesso Dalí e la pittrice surrealista Maruja Mallo, con cui intrecciò una relazione amorosa.³²⁰ Dopo aver vinto premi a diversi concorsi artistici, durante la dittatura ottenne alcuni successi realizzando busti di personaggi rilevanti del regime.³²¹

Fisicamente, le fonti dell'epoca lo descrivono come un uomo prestante, atletico e molto sicuro di sé, furono queste forse le caratteristiche che attrassero Lorca. La stessa amante Maruja Mallo lo descrisse così in una intervista riportata sul sito *Universo Lorca*:

Emilio era un lindo chico, muy guapo, muy guapo, como un efebo griego. Era un festejante mío (como dicen en Argentina) y Federico me lo quitó, entre otras cosas porque tenía un temperamento ruso y le decía tantas cosas que, claro, Emilio se enardecía y se fue con él. ³²²

La testimonianza di Mallo suggerisce che Aladrén, inizialmente legato a lei, fu conquistato dal carisma e dall'intensità emotiva di Lorca. Notiamo quindi che lo scultore

³¹⁹ Pablo Ignacio de Dalmases, «Guapo como un efebo y de "temperamento ruso": así fue el amante más querido de Lorca» *El confidencial*, 30-32024, https://www.elconfidencial.com/cultura/2024-03-30/novios-tripas-federico-parejas-garcia-lorca_3852652/.

³²⁰ Universo Lorca, «Emilio Aladrén Perojo», universolorca.com/personaje/aladren-perojo-emilio/.

³²¹ Ibidem.

³²² Ibidem.

non era propriamente omosessuale e che, secondo diversi studiosi, ebbe diverse relazioni anche intime con donne.³²³



Fig.37 Lorca, a destra, in compagnia dello scultore di Emilio Aladrén

Dietro lo sguardo da artista ribelle e affascinante, si nascondeva però un animo instabile e opportunistico, interessato a sé stesso e al proprio successo artistico, pronto a tutto per ottenere favoritismi da persone influenti. Tra queste, ci fu ovviamente Lorca.³²⁴ Mario Castro Arenas ricorda che molti amici del poeta lo disprezzavano, ritenendo che esercitasse su Lorca un' influenza negativa che faceva perdere il controllo al poeta.³²⁵ Lorca portava lo scultore ovunque e lo presentava come una promessa delle arti plastiche, ma nonostante lo sforzo, Aladrén si rivelò un artista mediocre e non riuscì mai ad affermarsi completamente nel suo ambito.³²⁶ Le persone più vicine alla coppia riportano che spesso il poeta cadesse in cupi stati d'animo, probabilmente a causa dei continui tradimenti dello scultore.³²⁷ Nel 1928 Aladrén realizzò un busto di Lorca, sicuramente anche con l'intento di facilitare il proprio ingresso nei circoli artistici influenti. La relazione durò fino a quando lo scultore intrecciò una storia amorosa con una giovane

³²³ Universo Lorca, *op.cit.*

³²⁴ *Ibidem.*

³²⁵ Mario Castro Arenas, «Los amores secretos de Lorca», *Biblioteca virtual Miguel de Cervantes*, Alicante, 2010, pp. 1-6, [p. 2].

³²⁶ *Ivi*, p. 4.

³²⁷ *Ivi*, p. 5.

donna inglese giunta a Madrid, Eleanor Dove.³²⁸ Aladrén decise così di condurre una vita più “normale”, lontano dalla vita artistica bohémien. La rottura con Aladrén sconvolse il poeta, lasciandolo in preda ad una grave crisi esistenziale.

Una delle ultime lettere tra lo scultore e il poeta citata nel sito *Universo Lorca* recita così:

Adiós Federico, espero que me escribas a vuelta de correo. ¡Hazlo Poeta! Tú eres mi amigo de primavera de jardín de residencia recién florido. No tengas mala idea de mí. Emilio.³²⁹

In America, dove si era rifugiato per cercare un po' di conforto, incontrò un giovane studente americano, Philip Cummings, di cui abbiamo già parlato nel precedente capitolo. Il poeta granadino lo aveva conosciuto un anno prima, nell'estate del 1928, alla *Residencia de Estudiantes* di Madrid.³³⁰ Allora Cummings aveva appena 21 anni e soggiornava lì per seguire corsi di spagnolo.³³¹ Luis Alemany, autore dell'articolo apparso nel giornale *El mundo*, ricorda che una sera il giovane studente americano sentì qualcuno suonare il piano, e chiedendosi chi fosse a suonare una così bella e malinconica musica, si avvicinò e scoprì che il musicista altri non era che Federico García Lorca.³³² Pedro Salinas, professore di Cummings, fece le presentazioni, e lo studente finì per subire il fascino del grande poeta di tanti anni più grande di lui. Quella sera stessa, secondo l'articolo, i due dormirono insieme.³³³ Nelle settimane successive, Cummings e Lorca passeggiarono per le strade della capitale spagnola, parlando di poesia e di vita. La passione per questo giovane studente americano arrivò in un periodo turbolento per Lorca, da una parte il successo di *Romancero Gitano*, dall'altro la crisi personale dovuta alle sue sofferenze amorose. Per questo motivo Philip Cummings rappresentò per lui, almeno inizialmente, una sorta di sollievo dalle ferite, una parentesi di leggerezza capace di attenuare il peso delle sue inquietudini. L'articolo descrive, inoltre, lo studente come un

³²⁸ Universo Lorca, *op.cit.*

³²⁹ Ibidem.

³³⁰ Mauricio Bach, «Lorca en Vermont: el amante americano del poeta granadino», *The objective*, maggio 2026, <https://theobjective.com/cultura/literatura/2026-05-20/lorca-vermont-amante-americano-poeta-granadino/>.

³³¹ Ibidem.

³³² Luis Alemany, « Philip Cummings, el americano que llevó a Lorca al Edén,» *El mundo*, 25-5-2026, [Ilmundo.es/cultura/literatura/2026/05/25/6a145852fc6c833d428b45a9.html](http://elmundo.es/cultura/literatura/2026/05/25/6a145852fc6c833d428b45a9.html).

³³³ Ibidem.

giovane affascinante, intelligente, colto e socievole, capace di instaurare anche un dialogo letterario autentico con il poeta.³³⁴

Il 29 luglio del 1928, lo studente ripartì per tornare in America e qualche giorno più tardi scrisse una lettera al poeta amato riportata da Luis Alemany nel suo articolo:

Muy querido amigo mío: aquí estoy sobre el gran mar y *pensando* mucho de usted -amigo tan simpático- en España la simpática - la graciosa si (tan lejos). Nunca olvidaré España, la gente española y especialmente mi poeta español -usted- mi querido Señor Lorca. [...] Por favor perdona mis faltas en la lengua castellana que yo sé deber de ser muchas. Su amigo siempre q.b.s.m. [que besa su mano] Philip.³³⁵

Un anno dopo, nell'estate del 1929, Lorca viaggia a New York e in agosto fu ospite della famiglia di Cummings nel Vermont.



Fig.38 Vista del lago Eden Mills, Vermont

Per molto tempo ciò che accadde lì rimase taciuto, lo stesso Cummings non lo rilevò all'epoca a causa del clima di omofobia dominante. L'estate che Lorca trascorse in sua compagnia fu un periodo di pausa dal caos e dal ritmo frenetico della metropoli che lo stava divorando. Lorca scoprì un paesaggio completamente nuovo, immerso nella natura, ed ebbe modo, inoltre, di approfondire il rapporto con Philip. La serenità, però, durò poco.

Il giovane iniziò a dedicare attenzioni ad altri amici e ad alcune ragazze del posto, lasciando il poeta in disparte alle prese con la lingua inglese, suo tallone d'Achille.³³⁶ Lorca, solo in posto che non conosceva e che parlava una lingua per lui da sempre ostica,

³³⁴ Alemany, *op.cit.*

³³⁵ Ibidem.

³³⁶ Ibidem.

si sentì isolato e ferito. Alla fine decise di lasciare il Vermont, chiudendo la loro relazione, e andando a soggiornare presso la famiglia di Ángel del Río, uno degli amici che aspettava l'arrivo del poeta in America.³³⁷

Il rapporto con Philip Cummings portò al poeta un'ennesima delusione d'amore, che solo e sconsolato, fece ritorno alla caotica New York.

In seguito, di ritorno dall'America, Lorca approfondì il suo ruolo di drammaturgo dirigendo un gruppo universitario di teatro itinerante, *La Barraca*. Qui il poeta iniziò una delle sue ultime e più intense relazioni amorose.

Rafael Rodríguez Rapún era uno studente di ingegneria mineraria prima di entrare a far parte, nel 1933, della compagnia teatrale diretta da Lorca. Molti lo considerano l'ispiratore dei *Sonetos del amor oscuro*, mentre studi più recenti indicano come figura ispiratrice Juan Ramírez de Lucas, giornalista e ultimo amore del poeta.³³⁸



Fig.39 Rafael Rodríguez Rapún, il grande amore di Lorca

Nato in una famiglia di umili origini, Rapún studiò ingegneria mineraria e si iscrisse all'Unión General de Trabajadores (UGT).³³⁹ Oltre alla sua professione, nutriva una forte passione per il teatro, la quale lo portò a unirsi alla compagnia teatrale di *La Barraca*, con cui partecipò a numerosi spettacoli in giro per la Spagna.

Rapún era un giovane molto attraente e conosciuto per il suo successo con le donne. Come lo stesso Ian Gibson ricorda, il giovane studente non era omosessuale. Si

³³⁷ Alemany, *op.cit.*

³³⁸ Universo Lorca, «Rafael Rodríguez Rapún», <https://www.universolorca.com/personaje/rodriguez-rapun-rafael/>.

³³⁹ Olga Agüero, «Rafael Rodríguez Rapún: el compromiso republicano del gran amor de Lorca», *El diario.es*, 2025, https://www.eldiario.es/cantabria/rafael-rodriguez-rapun-compromiso-republicano-gran-amor-lorca_1_12132572.html.

racconta di lui, infatti, che avesse numerose relazioni con l'altro sesso, ma il fascino del grande e complesso poeta di Granada, ormai già affermato, non lo lasciò indifferente e finì per coinvolgerlo in un legame sempre più forte e inatteso.³⁴⁰ Lorca lo nominò segretario della compagnia teatrale e i due divennero amici, amanti e confidenti, condividendo quelli che, senza saperlo, sarebbero stati gli ultimi anni della loro vita.

Molte testimonianze sostengono che, pur essendo la relazione più stabile e duratura della vita di Lorca, Rapún fece soffrire molto il poeta. Un episodio particolarmente significativo avvenne nel novembre del 1934: Lorca si trovava all'hotel Reina Victoria di Valencia in attesa dell'arrivo dell'amato, ma quella notte Rapún non si presentò.³⁴¹ Travolto dalla delusione e in preda all'angoscia, Lorca prese alcuni fogli e scrisse di getto una serie di poesie, che faranno parte de *Los sonetos del amor oscuro*. Tra i versi più celebri si ricordano:

[...]

Así mi corazón de noche y de día

preso en la cárcel de amor oscura,

llora sin verte su melancolía.³⁴²

Questi versi sono gli ultimi del componimento "Soneto gongorino en el que el poeta manda a su amor una paloma". In realtà, al posto di "poeta", Lorca aveva scritto il proprio nome, Federico, poi cambiato successivamente con una formula più impersonale per mantenere la privacy.³⁴³ Da questa analisi, possiamo quindi confermare che il principale destinatario dei celebri *Sonetos del amor oscuro*, fu proprio Rapún. I sonetti rimasero nascosti per circa cinquant'anni, tanto che alcuni arrivarono persino a dubitare della loro esistenza.³⁴⁴ In seguito, la pubblicazione ebbe enorme risonanza e contribuì a rendere nota anche la storia d'amore tra Lorca e il suo giovane segretario.

Nel 1936 si verificò il colpo di Stato con cui ebbe inizio la Guerra Civile. I due si trovavano lontano l'uno dall'altro quando iniziarono i primi scontri e, secondo alcuni

³⁴⁰ Gibson, *op.cit.*, p. 300.

³⁴¹ Agüero, *op.cit.*

³⁴² Ibidem.

³⁴³ Ibidem.

³⁴⁴ Ibidem.

racconti, i due innamorati non si videro mai più.³⁴⁵ Nell'agosto del 1936, Lorca venne assassinato dai franchisti a Granada e Rapún apprese la notizia solo qualche tempo dopo. Il lutto del giovane studente fu aggravato anche dalle circostanze in cui si trovava, in quanto non poteva manifestare liberamente il proprio dolore per via della politica fortemente repressiva di quel periodo. Sconvolto dalla scomparsa del poeta, decise di arruolarsi nel fronte repubblicano e trasformare quell'intima sofferenza in impegno politico.³⁴⁶

Dopo un breve periodo di addestramento a Murcia, Rapún ottenne il grado di tenente e fu assegnato al Fronte della Cantabria. Il 19 agosto del 1937, un anno dopo la tragica morte di Lorca, morì a causa delle ferite riportate in seguito all'esplosione di una bomba avvenuta una settimana prima.³⁴⁷



Fig.40 *Rafael Rodríguez Rapún, a sinistra, insieme a Lorca*

Altri studi sostengono che l'ultima relazione accertata del poeta granadino poco prima della sua morte fosse con il futuro giornalista Juan Ramírez de Lucas, all'epoca appena diciannovenne.

Ramírez de Lucas era nato nel 1917 ed è evidente la differenza d'età con il poeta. Il giovane era arrivato a Madrid da Albacete per studiare amministrazione pubblica, ma non essendo soddisfatto del lavoro burocratico e seguendo la sua inclinazione artistica, entrò a far parte di una compagnia amatoriale che aveva messo in scena, su suggerimento

³⁴⁵ Agüero, *op.cit.*

³⁴⁶ Universo Lorca, «Rafael Rodríguez Rapún», <https://www.universolorca.com/personaje/rodriguez-rapun-rafael/>.

³⁴⁷ Ibidem.

dello stesso Lorca, *La zapatera prodigiosa* e *El amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*.³⁴⁸ Durante una prova teatrale i due si conobbero.

Nonostante l'iniziale freddezza da parte di entrambi, Ramírez de Lucas rimase colpito dal magnetismo del poeta ormai trentasettenne. Il giovane fu il destinatario dell'ultima lettera datata 18 luglio 1936 e scritta da Lorca alla Huerta de San Vicente, un mese prima del suo assassinio.³⁴⁹ In quella lettera, riportata sul sito *Universo Lorca*, cercava di consolare Ramírez de Lucas per l'opposizione del padre, fortemente conservatore.

Conta sempre su di me. Io sono il tuo migliore amico...devi essere forte e non lasciarti trascinare dalla corrente...è necessario che tu torni a ridere.³⁵⁰

Dopo la morte del poeta, il giornalista e critico d'arte non rivelò mai la natura del legame che aveva intrecciato con Lorca, mantenendo il silenzio per settant'anni, fino a che nel 2010, poco prima di morire, diede ai suoi famigliari alcuni disegni e un diario inedito, rivelando così la breve ma intensa passione con il poeta che lo aveva soprannominato "El rubio de Albacete".³⁵¹

Ancora oggi la questione di chi abbia ispirato *Los sonetos del amor oscuro* rimane aperta. La critica e alcune testimonianze famigliari sostengono che si tratti di Ramírez de Lucas, mentre studiosi come Ian Gibson ritengono che la figura ispiratrice sia il giovane segretario de *La Barraca*. In ogni caso, i sonetti sono una chiara manifestazione del desiderio omoerotico, in cui Lorca comunica tutta la sua frustrazione, il suo dolore e la sua intensa passione proibita, trovando nella poesia uno spazio dove potersi esprimere con libertà.

³⁴⁸ Universo Lorca, «Juan Ramírez de Lucas», <https://www.universolorca.com/personaje/ramirez-de-lucas-juan/>.

³⁴⁹ Ibidem.

³⁵⁰ Ibidem.

³⁵¹ Ibidem.

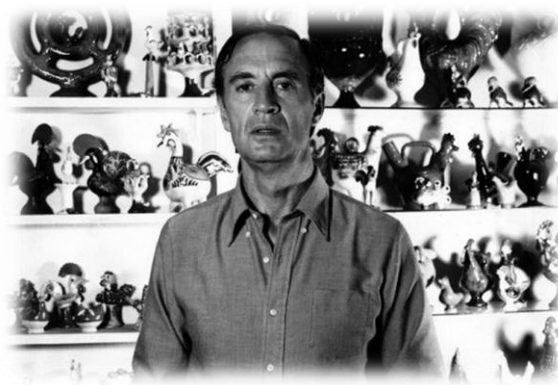


Fig.41 *Il giornalista Juan Ramírez de Lucas, l'ultimo amore di Lorca*

L'analisi delle relazioni sentimentali di Lorca permette di comprendere come l'esperienza amorosa abbia costituito uno degli elementi centrali della sua vita e della sua poetica. Dai sentimenti non corrisposti per Dalí, alle delusioni vissute con Aladrén e Philip Cummings, fino ai rapporti più intensi e maturi con Rodríguez Rapún e Martínez de Lucas, emerge il ritratto di un uomo complesso, passionale e in continua ricerca di un sentimento autentico. Le sue esperienze con ragazzi più giovani di lui furono spesso segnate dall'impossibilità di vivere liberamente la propria identità in una società profondamente conservatrice, trasformando il desiderio, l'attesa e la perdita in temi ricorrenti della sua opera. *Los sonetos del amor oscuro* rappresentano il punto culminante di questo percorso umano e letterario, ovvero la consapevolezza della sua sessualità e il desiderio di essere libero di amare chi vuole. La sua vicenda sentimentale non può quindi essere considerata un semplice aspetto biografico, ma una chiave fondamentale per comprendere la profondità e la forza espressiva della sua produzione poetica.

4.3 Desiderio, identità e silenzio: *Los sonetos del amor oscuro*, *El maleficio de la mariposa* e *El público*

Il tema dell'amore omosessuale appare prevalentemente in alcune opere, sia poetiche che teatrali. Essendomi concentrata sulla produzione poetica lorcheana, andrò ad analizzare più approfonditamente i sonetti, tuttavia ritengo sia necessario citare anche le

due opere teatrali in cui appare maggiormente il tema protagonista di questo capitolo: *El maleficio de la mariposa* e *El público*.

Per quanto riguarda i sonetti, Valerio Nardoni nella prefazione dell'edizione presa in esame, riporta anzitutto che di Lorca sono oggi noti ventitré sonetti, ma soltanto due furono pubblicati mentre il poeta era in vita.³⁵² Tra questi vi sono anche i celebri *Sonetos del amor oscuro*, scritti nel 1935, ma a causa del tema controverso e delicato, videro la luce quasi cinquant'anni dopo, nel 1984.³⁵³

Inizialmente, si temette che l'intero *corpus* fosse andato perduto a causa dei bombardamenti che avevano colpito la casa dell'ipotetico destinatario, Rodríguez Rapún, a cui risultava che il poeta avesse lasciato una copia dei manoscritti.³⁵⁴

Non è possibile stabilire quanti e quali sonetti il poeta avesse consegnato all'amico, tuttavia, l'autore della prefazione ricorda che negli archivi di famiglia verrà in seguito trovato un gruppo di undici sonetti, che sono quelli che formano parte della suddetta raccolta. Come sottolinea Nardoni, mentre questo gruppo condivide temi, destinatario e cronologia, gli altri sonetti, pur condividendo numerose figure retoriche e ricorsi stilistici, sono eterogenei e possono allontanarsi anche molto dalla tematica amorosa.³⁵⁵

Nardoni osserva che, quando furono finalmente pubblicati, la prima edizione risultava piena di errori di interpretazione. In seguito, nel marzo del 1984, venne resa nota l'edizione critica ufficiale apparsa sul quotidiano *ABC* e curata dallo studioso Miguel García Posada, con il titolo *Sonetos de amor*.³⁵⁶

Secondo Nardoni, il grande ritardo nella diffusione di questi sonetti è dovuta in parte anche ad una ritrosia della famiglia nel rendere noti dei testi amorosi a sfondo omosessuale, come spiegherebbe, infatti, l'omissione dell'aggettivo "oscuro" in numerosi giornali.³⁵⁷ Un tema centrale della prefazione riguarda proprio il significato dell'espressione "amor oscuro", che secondo l'autore, non deve essere interpretato semplicemente come riferimento all'omosessualità di Lorca, bensì l'oscurità rappresenta

³⁵² Nardoni, «Un duello di numeri e follia», in *Los sonetos del amor oscuro* di Federico García Lorca, Firenze, Passigli editore, 2015, pp. 5-75, [p. 5].

³⁵³ Ibidem.

³⁵⁴ Ivi, p. 6.

³⁵⁵ Ivi, p. 11.

³⁵⁶ Ivi, p. 7.

³⁵⁷ Ivi, p. 7.

piuttosto quella di un amore doloroso, segreto, inquieto e minacciato dalla separazione, dall'assenza e dalla morte.³⁵⁸

Dal punto di vista stilistico, Nardoni evidenzia come questi sonetti rappresentino una sorta di ritorno alla forma classica dopo le sperimentazioni avanguardistiche di opere come *Poeta en Nueva York*. Il sonetto è tra le forme poetiche più importanti della letteratura europea, usata da celebri autori spagnoli e inglesi come Quevedo, Góngora, Shakespeare, e ovviamente, dai più grandi poeti italiani, Dante Alighieri e Francesco Petrarca.³⁵⁹ Lorca recupera la struttura tradizionale del sonetto, due quartine e due terzine di endecasillabi, ma la rinnova attraverso un linguaggio moderno e ricco di metafore che esprimono il suo traboccante desiderio amoroso.³⁶⁰ Lorca attinge in profondità alla lirica spagnola, risalendo fino alla fonte cinquecentesca dell'amore oscuro, della celebre *Noche oscura* di San Juan de la Cruz, che il poeta cita esplicitamente in molti sonetti come “El soneto de la carta”, “El poeta dice la verdad”, “El amor duerme en el pecho del poeta” e “Noche del amor insomne”.³⁶¹

Il tema della notte, che il poeta riprende dal grande autore e mistico spagnolo del XVI secolo, è presente quindi in molti sonetti lorchiiani, rappresentando non solo uno sfondo, ma un vero spazio emotivo e simbolico.

Nei sonetti di Lorca, la notte, come analizzeremo più approfonditamente in seguito, è il momento in cui l'amore può esprimersi senza limiti, favorendo l'incontro degli amanti e proteggendo la loro dimensione intima, tuttavia in molti, la notte assume anche un valore opposto, simboleggiando la separazione, la solitudine e l'attesa dolorosa.³⁶² In molte poesie, l'incontro con l'amato termina con il sorgere del sole, prima che qualcuno gli possa spiare, non essendo più nascosti dal manto notturno.

Secondo Pablo Lenin La Madrid Vivar, autore di “Homosexualidades póstumas: poéticas queer en *Sonetos del amor oscuro* de Federico García Lorca”, non si può comprendere davvero l'opera del poeta andaluso senza riconoscere la centralità della sua omosessualità:

³⁵⁸ Nardoni, *op.cit.*, p. 8.

³⁵⁹ Ivi, p. 10.

³⁶⁰ Ivi, p. 9.

³⁶¹ Ibidem.

³⁶² Ivi, p. 10.

Sin duda la obra de Lorca es universal, y sin duda su homosexualidad no puede explicar su vida y su obra, pero no colocar su condición de gay en el centro de su vida e de su obra es como decir que no importa que San Juan de la Cruz fuera religioso o que no fuera central a la obra de Antonio Machado el amor que sentía el poeta por la adolescente Leonor.³⁶³

L'autore, attraverso queste righe, vuole sottolineare che nonostante l'opera di Lorca sia universale e che non può essere ridotta al suo orientamento sessuale, la sua personale esperienza come uomo gay nella Spagna conservatrice del primo Novecento è fondamentale per comprendere molti temi della sua poesia e del suo teatro. Citando l'esempio di San Juan de la Cruz e Antonio Machado, aggiunge, che ignorare questo elemento significherebbe ignorare una delle chiavi principali per interpretare i sonetti e tanti altri esempi della sua produzione, in cui desiderio, repressione, segreto e l'impossibilità dell'amore assumano un ruolo centrale.

L'articolo ricorda come il poeta fosse bersaglio di insulti pubblici, tanto da venire chiamato "el maricón de la pajarita", e riviste come *Gracia y Justicia* pubblicavano articoli storpiando il cognome Lorca in "Loca", con il significato di "effeminato".³⁶⁴

La Madrid Vivar paragona, inoltre, il titolo della raccolta poetica alla celebre frase attribuita a Oscar Wilde e nell'articolo così tradotta: «El amor que no se atreve a decir su nombre»³⁶⁵, ricordando anche la frustrazione del poeta di Dublino, che come Lorca, fu condannato dalla società irlandese di fine XIX secolo a causa del suo orientamento sessuale. La frase indica l'amore tra uomini, ma lo fa in modo indiretto e poetico, sottolineando l'impossibilità di manifestarlo apertamente perché socialmente non accettato. L'autore interpreta quindi i sonetti come una forma di poesie queer, termine che non indica soltanto la rappresentazione dell'omosessualità, ma anche la messa in discussione delle norme sessuali dominanti e dell'eterosessualità imposta dalla società.³⁶⁶ In questo senso, l'opera rappresenta una sfida poetica al silenzio e alla censura che gravavano sul desiderio omoerotico.

Uno degli aspetti più interessanti dell'articolo riguarda il significato dell'aggettivo "oscuro". Per La Madrid Vivar, l'oscurità non va interpretata semplicemente come una

³⁶³ Pablo Lenin La Madrid Vivar, «Homosexualidades póstumas: poéticas queer en Sonetos del amor oscuro de Federico García Lorca», *Desde el Sur*, 14, 3, 2022, pp. 1-25, [p. 1].

³⁶⁴ Ivi, p. 3.

³⁶⁵ Ibidem.

³⁶⁶ Ivi, p. 4.

dimensione negativa o tragica, bensì come il simbolo della condizione esistenziale dell'amore omosessuale vissuto da Lorca.³⁶⁷ Come abbiamo ricordato precedentemente, "l'amore oscuro" rappresenta un amore proibito, censurato e impossibilitato a manifestarsi pubblicamente, costretto a nascondersi per paura del giudizio sociale. Come scrive l'autore dell'articolo, sintetizzando perfettamente la frustrazione vissuta dal poeta: «La congoja del hombre por amar a otro hombre».³⁶⁸ Qui il termine "congoja" non significa semplicemente "tristezza", ma indica una sofferenza profonda, un'angoscia interiore che nasce da un conflitto emotivo intenso. L'espressione suggerisce quindi che il dolore del poeta non nasce dall'amore in sé, bensì dalle condizioni che lo rendono difficile o impossibile.³⁶⁹

Dopo aver analizzato brevemente gli amori del grande e tormentato poeta, l'articolo approfondisce l'insieme dei simboli e delle immagini poetiche che compongono la raccolta. Nei singoli sonetti ricorrono immagini che spesso simboleggiano il tormento amoroso e la sofferenza dovuta alla separazione dei due amati.

¡Esa guirnalda! ¡pronto! ¡que me muero!
 ¡Teje de prisa!, ¡canta!, ¡gime!, ¡canta!
 Que la sombra me enturbia la garganta
 y otra vez viene y mil la luz de enero.

Entre lo que me quieres y te quiero,
 aire de estrellas y temblor de planta,
 espesura de anémonas levanta
 con oscuro gemir un año entero.

Goza el fresco de paisaje de mi herida
 [...]
 Pero ¡pronto! Que unidos, enlazados,
 boca rota de amor y alma mordida,
 el tiempo nos encuentre destrozados.³⁷⁰

³⁶⁷ La Madrid, *op.cit.* p. 5.

³⁶⁸ Ibidem.

³⁶⁹ Ivi, p. 6.

³⁷⁰ García Lorca, *op.cit.* p. 28.

Ad esempio, in questo primo sonetto, “El soneto de la guirnalda de rosas”, la ghirlanda è un simbolo ricorrente nella poesia tradizionale e può essere interpretata come il compimento dell’unione sentimentale e fisica dei due amanti. Essa rappresenta il conforto e la salvezza dell’angoscia, mentre la “sombra” allude alla sofferenza e alla morte spirituale provocata dalla lunga assenza, di un anno, dell’amato. Come possiamo leggere dai primi versi, però, l’amore deve essere vissuto in fretta, il poeta ha ansia di trovarsi con l’amato prima che il tempo o la morte distruggano l’incontro tanto agognato. Come sottolinea Fernando Carratalá, autore dell’articolo “Los Sonetos del amor oscuro de García Lorca, la capacidad de amor y sufrimiento de un corazón apasionado”, la fretta dell’amore può essere collegato ai celebri *topoi* letterari del *Carpe diem* e del *tempus fugit*, reinterpretati da Lorca in chiave tragica e sessuale. Non si tratta soltanto della paura di invecchiare, ma della paura di perdere un amore che la società considera proibito.³⁷¹ Inoltre, gli anemoni, una tipologia di fiori, e la vegetazione fitta simboleggiano gli ostacoli che impediscono l’unione degli amanti.³⁷² Interessante aggiungere che, nel linguaggio dei fiori, infatti, l’anemone simboleggia un amore intenso ma fragile, rappresentando la fugacità dei momenti belli e l’abbandono.³⁷³



Fig.42 *L’Anemone coronaria, con i caratteristici petali bianchi*

³⁷¹ Fernando Carratalá, «Los Sonetos del amor oscuro de García Lorca: la capacidad de amor y sufrimiento de un corazón apasionado», *Todo literatura*, 2020, <https://www.todoliteratura.es/noticia/62199/el-rincon-de-la-poesia/los-sonetos-del-amor-oscuro-de-garcia-lorca-la-capacidad-de-amor-y-sufrimiento-de-un-corazon-apasionado.-iii.html>.

³⁷² La madrid Vivar, *op.cit*, p. 12.

³⁷³ InterFlora, «Tutto sull’anemone: significato, cura e linguaggio», <https://www.interflora.it/linguaggiodellanemone>.

Oltre al tempo nemico degli amanti e la natura, tra i simboli più ricorrenti nella maggior parte dei sonetti troviamo la notte, l'oscurità, il corpo dell'amato, il sangue e la ferita, la voce e il silenzio.³⁷⁴

La notte è tra i simboli più importanti e diffusi e, in questi sonetti, complice dei due innamorati. La notte e l'oscurità proteggono il loro segreto e la loro sfera intima, favorendo l'incontro desiderato. Il tema della notte è un *topos* letterario che appare spesso in opere e poesie, considerato come uno spazio propizio in cui la passione si manifesta in modo travolgente. La notte per Lorca è tensione, attesa dell'incontro, ossessione.³⁷⁵

Il tema della notte appare chiaramente in “Noche del amor insomne”:

Noche arriba los dos con luna llena,
yo me puse a llorar y tú reías.
Tu desdén era un dios, las quejas mías
Momentos y palomas en cadena.

Noche abajo los dos. Cristal de pena,
llorabas tú por hondas lejanías
sobre tu débil corazón de arena.
[...].³⁷⁶

Anche il sangue e l'immagine della ferita appare in numerosi sonetti, come in “Soneto de la guirnalda de rosas”, “Noche del amor insomne”, “Soneto de la carta”, “llagas de amor”. Immagini come “sangre”, “herida”, “llagas” richiamano l'amore doloroso e fisico. Particolarmente intenso è il sonetto “llagas de amor”, in cui l'amore viene descritto come una ferita che consuma e trasforma. Come sottolinea Nardoni, essa è una passione assoluta che tormenta e lacera l'anima.

[...]
este llanto de sangre que decora
lira sin pulso ya, lúbrica tea,
este peso del mar que me golpea,

³⁷⁴ Carratalá, *op.cit.*

³⁷⁵ Ibidem.

³⁷⁶ García Lorca, *op.cit.* p. 48.

este alacrán que por mi pecho mora,

son guirnaldas de amor, cama de herido,

donde sin sueño, sueño tu presencia

entre las ruinas de mi pecho hundido.

[...].³⁷⁷

Il sentimento espresso in queste poesie è un sentimento totale, Lorca mescola desiderio erotico e dolore, sottolineando come le ferite di un amore segreto e nascosto possano far sanguinare l'anima e il cuore più di un coltello.³⁷⁸

Numerosi i riferimenti anche al mondo animale come in “Soneto gongorino en el que el poeta manda a su amor una paloma”, in cui il poeta manda una colomba all'amato come messaggera d'amore. La colomba diventa un simbolo complesso del desiderio e del corpo dell'innamorato. Il sonetto viene definito “gongorino” perché imita lo stile di Luis de Góngora, arricchendo il linguaggio con immagini barocche, metafore complesse e arcaismi come “do” anziché “donde”.³⁷⁹

Este pichón del Turia que te mando,

de dulces ojos y de blanca pluma,

sobre laurel de Grecia vierte y suma

llama lenta de amor do estoy esperando.

[...]³⁸⁰

La colomba viene descritta con immagini che esaltano il suo candore e la sua purezza, come “cándida virtud”, “blanca pluma”, “blancura”. In questa poesia, la colomba non è solo un uccello, ma la metafora dell'amore puro e idealizzato che, nel corso delle strofe, si trasforma nella rappresentazione del corpo dell'amato, con immagini che richiamano il contatto fisico.³⁸¹

³⁷⁷ García Lorca, *op.cit.*, p. 32.

³⁷⁸ Nardoni, *op.cit.*, p. 20.

³⁷⁹ La Madrid Vivar, *op.cit.*, p. 18.

³⁸⁰ García Lorca, *op.cit.*, p. 42.

³⁸¹ La Madrid Vivar, *op.cit.*, p. 18.

Pasa la mano sobre su blancura
y verás qué nevada melodía
esparce en copos sobre tu hermosura.
[...] ³⁸²

Nell'ultima terzina, il poeta rivela di essere prigioniero di questo amore intenso, segreto e proibito, in quanto vive rinchiuso nella "cárcel de amor oscura". Secondo il mio parere, la condizione del poeta "incarcerato" simboleggia la totale impossibilità di vivere liberamente il proprio desiderio, riducendo l'amore a una prigione emotiva fatta di mancanza e sofferenza continua dalla quale non riesce a liberarsi.

Per ultimo, il tema della voce e del silenzio appare in poesie cariche di emotività come "¡Ay voz secreta del amor oscuro!", "El poeta habla por teléfono con el amor", in cui la voce appare "segreta", quasi soffocata. Nel primo caso, essa rappresenta un simbolo centrale e può essere interpretata come la voce di un amore perseguitato, di una passione che deve rimanere nel silenzio, taciuta affinché nessuno capisca a chi il poeta rivolge i suoi pensieri più profondi.³⁸³ Lorca, quindi, trasforma l'amore in una voce invisibile che lo perseguita, lo ferisce e allo stesso tempo gli dà vita. Attraverso diversi ossimori, come "caliente voz de hielo", metafore e immagini simboliche, rappresenta il dramma di un amore intenso, segreto e contrastato.³⁸⁴ La voce dell'amore è irresistibile, ma anche dolorosa; il poeta nella prima terzina, vorrebbe sfuggirle, allontanarla da sé per poi capire alla fine che quell'amore fa parte della sua stessa natura.³⁸⁵

Nella seconda poesia, "El poeta habla por teléfono con el amor", la comunicazione avviene per telefono, distante dall'amato, di cui percepisce una voce dolce ma al tempo stessa lontana, inafferrabile. Il tono dell'amato viene percepito come capace di trasformare lo spazio della cabina telefonica e il corpo del poeta in paesaggi naturali.³⁸⁶

Tu voz regó la duna de mi pecho
en la dulce cabina de madera.
Por el sur de mis pies fue primavera

³⁸² García Lorca, *op.cit.*, p. 42.

³⁸³ La Madrid Vivar, *op.cit.*, p. 19.

³⁸⁴ Ivi, p. 20.

³⁸⁵ La Madrid Vivar, *op.cit.*, p. 21.

³⁸⁶ Ivi, p. 22.

y al norte de mi frente flor de helecho.

Pino de luz por el espacio estrecho
cantó sin alborada y sementera
y mi llanto prendió por vez primera
coronas de esperanza por el techo.

Dulce y lejana voz por mí vertida.
Dulce y lejana voz por mí gustada.
Lejana y dulce voz amortecida.

Lejana como oscura corza herida.
Dulce como un sollozo en la nevada.
¡Lejana y dulce en tuétano metida!³⁸⁷

Questa rappresentazione mostra come l'amore possa andare oltre la distanza fisica e generare un'esperienza emotiva molto intensa. Come si può leggere dai versi, Lorca utilizza la natura per esprimere i suoi sentimenti più veri, usando espressioni come "corza herida" e "nevada". La dualità, dolce e lontana, infine, rappresenta sia il desiderio di vicinanza e di contatto fisico, sia l'intimità che nasce nella comunicazione amorosa.³⁸⁸

Riassumendo, *Los sonetos del amor oscuro* esplora temi universali come l'amore, il desiderio erotico, la solitudine, l'assenza dell'amato attraverso un linguaggio lirico ed evocativo. La manifestazione dell'amore omosessuale, un amore proibito e impossibile, e i conflitti interiori che tormentano l'anima del poeta vengono espressi anche in due opere teatrali che andrò brevemente ad analizzare.

El maleficio de la mariposa è la prima opera lorchiiana, messa in scena nel 1920, quando il poeta aveva solo ventun'anni. Fu un clamoroso fallimento all'epoca, in quanto il pubblico madrilenò non era ancora pronto alle tematiche analizzate, né tantomeno alla rappresentazione di un protagonista "diverso", sensibile e non eroico.³⁸⁹ L'opera teatrale è divisa in due atti e un prologo ed è interpretata da personaggi che rappresentano insetti, più specificamente una comunità di scarafaggi che viene turbata dall'arrivo di una

³⁸⁷ García Lorca, *op.cit.*, p. 38.

³⁸⁸ La Madrid Vivar, *op.cit.*, p. 23.

³⁸⁹ Universo Lorca, «El maleficio de la mariposa», <https://www.universolorca.com/obra-literaria/el-maleficio-de-la-mariposa/>.

farfalla. Uno di loro, Curianito, subisce il disprezzo da parte degli altri membri del gruppo a causa della sua vocazione poetica, disprezzo condiviso anche da una sua pretendente, Curianita Silva, che lui tratta con sufficienza. Molti studiosi hanno letto nel protagonista un autoritratto emotivo del giovane Lorca, anche lui sensibile, poeta e non accettato dalla sua comunità.³⁹⁰ Un giorno giunge una farfalla, morente e con un'ala spezzata, che causa grande agitazione all'interno della comunità di scarafaggi. Curianito se n'è innamorato perdutamente, ma la farfalla non può ricambiare tale sentimento a causa delle sue condizioni. Verso la fine, la farfalla, sorda alla dichiarazione d'amore di Curianito, inizia una danza che la sfinisce e che la conduce alla morte. Il destino del protagonista rimane avvolto nel mistero, in quanto le ultime pagine del manoscritto andarono perdute, costringendo così ad ipotizzare il finale. Molti suppongono che termini con il suicidio di Curianito, deciso a seguire il suo amore perduto.³⁹¹

In quest'opera, Lorca proietta i propri desideri erotici, le sue paure e i suoi tormenti. La farfalla diventa, quindi, l'incarnazione dell'amore impossibile, un amore che consuma e distrugge, anticipando quelli che saranno i temi centrali che lo accompagneranno tutta la vita.



Fig. 43 Rappresentazione di *El maleficio de la mariposa*, 1920

<https://www.universolorca.com/obra-literaria/el-maleficio-de-la-mariposa/>.

El público, invece, forma parte del cosiddetto “teatro imposible”, in cui Lorca mette in scena delle commedie caratterizzate da una rottura radicale con il teatro tradizionale e

³⁹⁰ Ibidem.

³⁹¹ Ibidem.

da una forte influenza delle tecniche surrealiste. Questo tipo di teatro, elaborato dal 1930 al 1936, è impossibile in quanto, appunto, non realizzabile tecnicamente, andando a sfidare le convenzioni borghesi, logica narrativa e la possibilità stessa di essere rappresentata su un palcoscenico.³⁹² Nel caso specifico di *El público*, Lorca analizza le tensioni, i conflitti interiori dell'essere umano attraverso la figura di tre personaggi che si intrecciano continuamente e ci portano a riflettere sull'identità, la sessualità e la repressione. Il primo di questi è il *público*, cioè lo spettatore, colui che osserva e si vede riflesso nell'opera. Lo spettatore, nel corso della narrazione, si confronta con le proprie paure e i propri desideri, interrogandosi sulla sua natura. Dall'altro lato, troviamo *La Novia*, un personaggio femminile che incarna la passione. Attraverso lei, Lorca ci mostra la lotta tra libertà, repressione e ricerca d'identità. Infine, incontriamo *Amor*, un personaggio misterioso ed enigmatico che rappresenta il desiderio e l'attrazione sessuale.³⁹³ Nell'opera, la sessualità e la ricerca d'identità giocano un ruolo fondamentale. Attraverso i personaggi, Lorca ci immerge in un mondo in cui i desideri e le passioni si intrecciano senza sosta in modo intenso. Il drammaturgo nella sua opera, rompe con le rigide regole sociali e convenzionali, addentrandosi in un terreno tabù per l'epoca. La sessualità si presenta come una forza liberatrice, capace di sfidare le norme sociali e portarci in un viaggio alla scoperta nel nostro vero "io".³⁹⁴

Da questa breve analisi del teatro, le due opere rappresentano quindi i temi dell'impossibilità amorosa, della diversità, della repressione, del conflitto interiore e del desiderio sessuale, condividendo lo stesso nucleo tematico dei sonetti. Tutte e tre le opere, attraverso l'uso di un linguaggio simbolico ed innovativo, cercano uno spazio per manifestare passioni e desideri che la società vieta.

In conclusione, l'analisi condotta in questo capitolo evidenzia come il poeta granadino riuscì a trasformare la propria esperienza personale in materia poetica universale. Partendo dal contesto storico e culturale, ho approfondito le opere dove appare più evidente il tema dell'*eros* represso, notando come emerga chiaramente la volontà di

³⁹² «El Teatro Imposible de Federico García Lorca: Simbolismo y Verdad en El Público», *Apuntes de bachiller*, 2026, https://www.apuntesbachiller.com/el-teatro-imposible-de-federico-garcia-lorca-simbolismo-y-verdad-en-el-publico/?utm_source=copilot.com.

³⁹³ «El público: Análisis literario detallado de la obra inédita de Federico García Lorca», *Mundo literario*, 2023, <https://letrasmundo.com/el-publico-analisis-literario-detallado-de-la-obra-inedita-de-federico-garcia-lorca/>.

³⁹⁴ Ibidem.

dar voce a un sentimento che non può essere espresso apertamente, ma che il poeta manifesta attraverso una profusione di metafore, simboli e immagini. La voce del grande poeta trasforma l'amore negato in un potente simbolo di libertà, identità e autenticità. La sua voce, soffocata dalla violenza della storia, continua a risuonare attraverso i suoi versi, testimoniando il coraggio di chi ha scelto di dare forma a un amore che per troppo tempo rimase nell'ombra.

Secondo il mio personale punto di vista, ciò che rende ancora oggi straordinariamente attuale la poesia di Lorca è la sua capacità di superare i confini del tempo e di andare oltre la sua personale esperienza. Nei suoi versi, non si riflette soltanto la biografia di un uomo costretto a nascondere una parte importante di sé, ma quella di chiunque abbia vissuto il conflitto tra ciò che è e ciò che la società gli impone. Per questo motivo, ritengo che la sua opera non parli esclusivamente di omosessualità, bensì della necessità universale di essere riconosciuti, amati e accettati per quello che si è, ciascuno con i propri tormenti, conflitti e desideri. Infine, alla luce di quanto analizzato, Lorca non è soltanto il poeta di un amore proibito ed emarginato, ma il poeta della libertà dell'identità umana, capace di sfidare le norme sociali vigenti e trasformare il dolore individuale in una testimonianza collettiva che continua a essere ancora oggi esempio per molti.

Conclusione

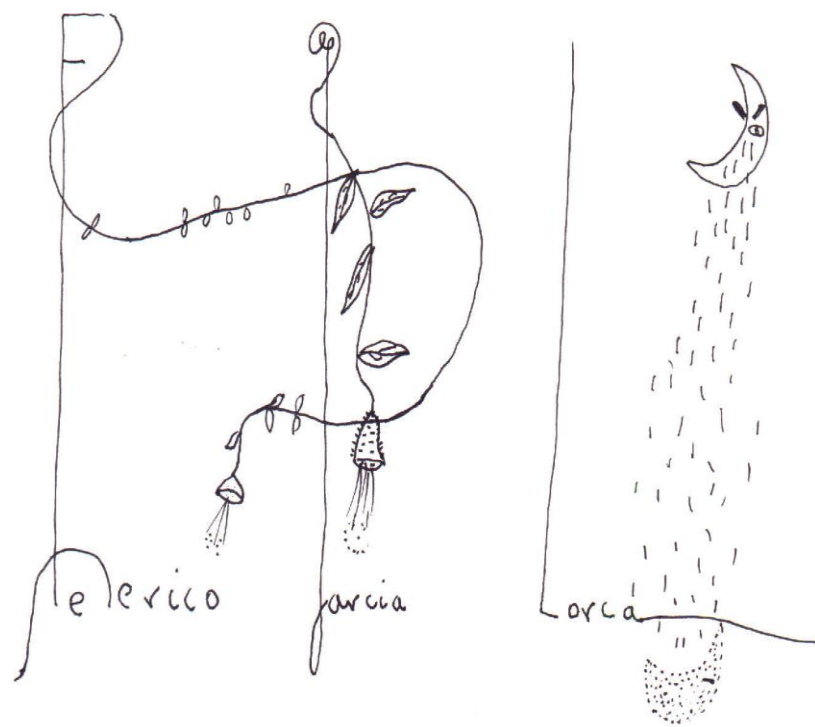
Il presente lavoro ha avuto come scopo quello di analizzare il tema dell'emarginazione sociale nella poetica di Federico García Lorca attraverso lo studio di tre figure che occupano un ruolo centrale nel suo immaginario letterario: i gitani, gli afroamericani e gli omosessuali. Attraverso la loro rappresentazione poetica, si può ora affermare che Lorca dà voce a coloro a cui è stata tolta, trasformando la loro esperienza individuale in una riflessione universale sulla libertà, sull'identità e sulla dignità umana, costruendo una vera e propria "poetica dell'alterità".

Nel primo capitolo è stata ricostruita la vita dell'autore e il contesto storico e culturale in cui si sviluppa la sua produzione poetica e teatrale. L'analisi della biografia ha mostrato come la sensibilità verso gli ultimi, i dimenticati, non sia stata solo una scelta stilistica, bensì una scelta consapevole che affonda le sue radici nell'esperienza personale del poeta. La ricostruzione del suo percorso umano è stata particolarmente significativa per comprendere in che modo la sua condizione personale di poeta "diverso" abbia influenzato la sua opera.

Nel corso dei capitoli successivi si è visto come le opere analizzate rappresentino un ampio e articolato universo di figure marginalizzate e impossibilitate a trovare un riconoscimento all'interno della società. Nel secondo capitolo, si è potuto osservare come i gitani assumano un valore simbolico che va oltre la dimensione folklorica. Il gitano, con la sua storia millenaria e la sua musica primordiale, diventa emblema di libertà, autenticità, coraggio e resistenza alle imposizioni sociali, incarnando il conflitto tra natura e autorità. Nell'immaginario lorchiano, essi diventano l'incarnazione dell'anima andalusa, la parte più autentica di quella terra ferita ma il cui cuore continua ancora a battere furiosamente. Nel terzo capitolo l'attenzione si è spostata sui neri di Harlem. Il confronto tra la cultura andalusa e la realtà statunitense permise a Lorca di osservare da vicino le profonde disuguaglianze che caratterizzavano la società americana. La figura del nero assume quindi un significato che va oltre la semplice denuncia delle

discriminazioni razziali, in quanto essa diventa il simbolo della sofferenza dell'uomo moderno, schiacciato da un sistema economico e sociale disumanizzante. Attraverso immagini visionarie e un linguaggio simbolico, il poeta denuncia la perdita di umanità prodotta dalla modernità e individua nella comunità afroamericana una delle vittime più evidenti di tale processo. Dal paragone tra il flamenco e il jazz è emerso, infine, che entrambe le musiche sono il prodotto di fusioni di più elementi culturali che diedero origine a un canto disperato in grado di esprimere il dolore e la rabbia di due popoli di origini differenti ma entrambi in grado di trasformare quella sofferenza antica in arte. Nell'ultimo capitolo, si è affrontato il tema del desiderio omoerotico presente nella vita e nell'opera dell'autore. La ricerca d'identità sessuale è sicuramente uno dei temi più cari al poeta di Granada, in quanto strettamente legata alla sua esperienza personale e al difficile rapporto con una società incapace di accettare pienamente ogni forma di diversità. In numerose poesie, l'amore omosessuale appare infatti come una forza costretta a nascondersi, minacciata dalla condanna morale e dall'impossibilità di esprimersi liberamente. Tuttavia, Lorca riesce a trasformare tale sofferenza in una forma di resistenza e di affermazione identitaria, dando voce a un amore proibito e soffocato dalla storia. L'analisi dei *Los sonetos del amor oscuro*, di *El Maleficio de la mariposa* e di *El público* ha permesso pertanto di affermare che il desiderio e il concetto di identità costituiscono elementi centrali della sua poetica, che egli unisce in un unico grande discorso che coinvolge ciascuno di noi, chiamato a confrontarsi con il tema dell'accettazione dell'altro e con la necessità di riconoscere la complessità e le mille sfumature dell'amore.

Da una prospettiva più ampia, la poetica di Lorca supera i confini del suo tempo e si configura come una riflessione universale sulla libertà e sul diritto di esistere ciascuno con la propria unica diversità. La difesa degli esclusi, la denuncia delle ingiustizie e la ricerca di autenticità rendono la sua opera ancora oggi estremamente attuale. La sua poesia diventa dunque uno spazio di rappresentazione e di riscatto delle minoranze, nel quale la voce degli ultimi si fa sentire con forza. La sua opera non può essere circoscritta in un'epoca specifica, poiché continua a dialogare con il presente; i suoi versi risuonano ancora oggi, dove razzismo, omofobia, maschilismo, disuguaglianze economiche e sociali rimangono ferite aperte in molte parti del mondo.



Ringraziamenti

Al termine del mio percorso universitario vorrei ringraziare tutti coloro che mi sono stati accanto in questo lungo viaggio. Un capitolo della mia vita si chiude, lasciando spazio a tutto ciò che verrà.

Un primo sincero ringraziamento va alla mia famiglia che mi ha sostenuto sempre con infinito amore, in particolare, ai miei genitori e a mia zia, che non hanno mai smesso di credere in me. Mamma, Papà, zia, il vostro sostegno, il vostro appoggio e il vostro incondizionato amore mi hanno permesso di diventare la donna che sono oggi e vi ringrazio per aver sempre lottato per me, al mio fianco, mano nella mano lungo il cammino tortuoso della vita.

Ringrazio le mie “sorelle” di cuore: Sara, Marta, Arianna e Giorgia, mie amiche da una vita, per avermi accompagnata in questo percorso; per avermi ascoltata, supportata, per aver illuminato le giornate più buie e per avermi regalato grandi sorrisi e lunghe risate. Sara, la tua presenza silenziosa ma costante mi ha aiutato a superare tanti momenti di crisi perchè ero sicura che, nonostante tutto, avrei sempre avuto te al mio fianco e allora il mondo smetteva di fare così paura; Marta, i tuoi preziosi consigli e il tuo supporto mi hanno permesso di non arrendermi mai anche in quei momenti in cui avrei voluto mollare tutto, a volte basta guardarti negli occhi per ritrovare un pezzo di me; Arianna, la tua forte personalità e la tua autenticità sono state per me un prezioso stimolo per crescere e migliorare, insegnandomi che posso cavarmela anche da sola, che non ho bisogno degli altri, e ritrovare così fiducia in me stessa; Giorgia, pur essendo così diversa da me, sei stata una costante fonte di ispirazione, una delle persone che ammiro di più. Grazie perchè la vita accanto a voi ha un altro sapore, sa di gioia, di amore, di serenità e spensieratezza. Vi voglio un bene che supera il tempo e lo spazio.

Un altro ringraziamento va a Elena, Laura e Veronica, uscite dai banchi universitari per entrare nella mia vita. Difficile racchiudere in poche righe quello che è significato per me avervi conosciute. La nostra amicizia è sbocciata lentamente, con il tempo, come la più bella delle rose. Quest’anno insieme a voi sembra volato, mi giro e ci rivedo ancora là, insieme, felici e spensierate, sotto quella cascata di glicine che è stata protagonista indiscussa delle nostre memorabili fotine. Chiudo gli occhi e ricordo ogni

attimo, ogni piccolo momento passato insieme, piccoli frammenti di memoria che resteranno per sempre dentro il mio cuore. Elena, mia compagna di mille avventure, amica inseparabile, compagna insostituibile di progetti universitari e di presentazioni, sei stata un aiuto prezioso, un'alleata e una confidente importante. Grazie per aver condiviso con me le ansie e le paure di questi anni, i segreti, i sogni e le speranze. Laura, Baldissera ci ha fatto incontrare e da quel giorno non ci siamo più separate. La nostra amicizia è nata così, quasi per caso, un momento inaspettato che resta per sempre. Grazie per la tua costante presenza, i tuoi consigli, i nostri viaggi in macchina che puntualmente finivano in interminabili chiaccherate sotto casa mia; grazie per aver condiviso le tue paure più nascoste e i tuoi più reconditi segreti con me. Nonostante il tuo apparente distacco percepisco il tuo affetto sincero in ogni tuo abbraccio, in ogni tuo sguardo, ogni volta che mi guardi e sorridi insieme a me. Veronica, la tua presenza ha stravolto le nostre giornate, la tua esuberanza e allegria hanno portata una boccata d'aria fresca. Sei fragile ma la tua forza interiore ti ha permesso di superare mille battaglie. Grazie per il tuo tempo, per la tua spontaneità, grazie per il tuo cuore, puro come quello di un bambino. I nostri pomeriggi a studiare in università e le nostre indimenticabili serate al karaoke dove tutto è iniziato sono passati troppo velocemente ma conservo ogni singolo momento dentro di me. Noi siamo le "piccole volpi". Per sempre.

Vorrei ringraziare, inoltre, la mia coppia preferita dell'università: Camilla e Luca. Un'amicizia fresca, nuova, nata tra i corridoi di quell'aula studio che ci ha visto ridere e condividere momenti leggeri e spensierati durante le nostre sospirate e tanto agognate pause pranzo. Luca, grazie per le tue innumerevoli parole di conforto, la tua infinita pazienza nel ascoltare e riascoltare i nostri drammi, i nostri piccoli e grandi problemi di cuore. Camilla, sei una ragazza come ne esistono poche, la tua purezza e la tua immensa gentilezza mi fanno ancora sperare nella bontà delle persone.

Grazie anche a te Federico, per aver reso leggere le giornate più complicate, per aver portato in quell'aula studio un po' di buon umore con la tua presenza, per avermi accompagnata in lunghi viaggi in macchina ogni volta che sentivo il cuore pesante e avevo bisogno solo di cantare a squarciagola Tiziano Ferro con il finestrino abbassato.

Ringrazio il mio relatore, il Prof. Morán, per avermi guidata con preziose indicazioni e consigli in questo importante percorso e per essermi stato vicino dal punto di vista accademico e umano, permettendomi di dare il meglio di me.

Un ringraziamento particolarmente sentito va al mio caro nonno Franco, prima fonte del mio amore per la lingua spagnola. A te dedico questa tesi, frutto della mia passione che proprio tu mi hai trasmesso sin da piccola. A te dedico i miei sforzi e i miei sacrifici di questi anni di università. Ovunque sarai, so che sei orgoglioso di me e dei miei successi. Questo è solo l'inizio.

Infine, vorrei ringraziare questa università per avermi donato gli anni più difficili e belli della mia vita. Mi hai vista crescere, ridere, scherzare, studiare (ma soprattutto chiaccherare), mi hai vista felice, arrabbiata, delusa o esultante per un 30 e lode. Con il tempo sei diventata “casa”, mi hai dato il mio primo lavoro, mi hai fatto conoscere tante persone che ora sono diventate “famiglia”. Grazie per quello che mi hai donato. Nel cuore sai che sarò per sempre un'upina. *Ad maiora.*

Bibliografía

ABRIL HERNÁNDEZ, María, «Simbiosis surrealista en las figuras de Buñuel, Lorca y Dalí», *Journal of Artistic Creation and Literary Research*, 2, 1, 2014, pp. 51–71

ARANGO, Manuel Antonio, «Dolor, muerte y mito en *el Poema del Cante Jondo*», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 23-24, 1986, pp.575-580

ARANGO, Manuel Antonio, «El simbolismo como elemento de protesta en “Poeta en Nueva York” de Federico García Lorca», *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 3, Birmingham, 1995, pp. 57-64

BANÚS IRUSTA, Enrique, «La generación del 27 y Federico García Lorca», *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 2, 1986, pp. 153-170

CANO, José Luis, «Una aventura española: la generación de 1927», *Boletín de la Asociación Europea de Profesores de Español*, 15, 1976, pp. 23–31

CASTRO ARENAS, Mario, «Los amores secretos de García Lorca», *Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2010, pp. 1-6

CICCOTTI Rachele, GARZILLO Liliana, *Contextos literarios*, Zanichelli, Milano, 2016

CIPLIJAUSKAITÉ, Biruté, «Transgresión, ruptura y el lenguaje del deseo en los poetas de la Generación del ‘27» *Modernismi alle avanguardie: Atti del Convegno dell’Associazione degli Ispanisti Italiani*, Palermo, 1990, pp. 29–40

CORREA RETAMAR, Hugo José, «Poema del Cante Jondo y la ruta del duende», S. Izquierdo Merinero (Coord.), *Actas del Simposio internacional de poesía española e hispanoamericana*, Univerità di Brasilia, 2008, pp. 42–51

COMINCIOLI, Jacques, «Introducción a la lectura poética de Federico García Lorca (acompañada de algunas sugerencias metodológicas)», *Boletín AEPE*, 13, octubre 1975, pp. 53-63

DEBICKI, Andrew P., «Federico García Lorca: estilización y visión de la poesía» *Estudios sobre poesía española contemporánea*, 6, Madrid, 1968, pp. 169–189

DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier, «Federico García Lorca, Romancero gitano: símbolos y mitos», *Ágora: Papeles de arte gramático*, 23, 2023, pp. 1-11

FRATTALE, Loretta, «Sobre la oscuridad melancólica de los sonetos amorosos de Federico García Lorca», in *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Università di Roma, 2010, pp. 175-184

GAITE Martín, Carmen, *Usos amorosos en la postguerra española*, Anagrama, Barcellona, 1987

GARCÍA LORCA, Federico, *Tutte le poesie*, Carlo Bo (a cura di), Garzanti, Milano, 1975

GARCÍA LORCA, Federico, *Ode a Salvador Dalí. Tutte le odi*, A cura di Valerio Nardoni, Passigli Editori, 2015

GARCÍA LORCA, Federico, *Romancero Gitano*, Plutón Ediciones, Madrid, 2017

GARCÍA LORCA, Federico, *El maleficio de la mariposa*, Debolsillo, Barcellona, 2019

GARCÍA LORCA, Federico, *Poeta en Nueva York*, Cátedra, Madrid, 2022

GARCÍA LORCA, Federico, *Sonetos del amor oscuro*, Passigli Poesia, Perugia, 2024

GARCÍA LORCA, Federico, *El poema del Cante Jondo*, Editorial Letra Minúscula, Warcrow, 2025

GARCÍA LORCA, Federico, «Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado «cante jondo»», *Prosa*, ed. Miguel García-Posada, Madrid, Galaxia Gutenberg – Círculo de Lectores, 1994, pp. 1281-1305

GARCÍA-POSADA, Miguel, «Lorca y la realidad cultural española», *Ínsula Revista de Letras y Ciencias Humanas*, 496–497, 1988, pp. 735-744

GASPAR, Mora Victor, «Ciencia, Política y sexo. La homosexualidad durante el Franquismo en sus textos», *La manzana de la discordia*, 14, 1, 2019, pp. 37-49

GIBSON, Ian, *Federico García Lorca I. De Fuente Vaqueros a Nueva York*, Ediciones Grijalbo S.A, Barcellona, 1985

GIBSON, Ian, *Federico García Lorca II. De nueva York a Fuente Grande*, Ediciones Grijalbo S.A, Barcellona, 1987

HERNÁNDEZ Rafael Luis, «Lorca en Cuba, Cuba en Lorca», *Hipertexto*, 5, 2007, pp. 35-43

HERRERO SALGADO, Félix, «El gitano en la obra de Federico García Lorca», *Revista de Pedagogía de la Universidad de Salamanca*, 3 (2), 1990, pp. 9–20

INFANTE CABRERA, G., «Lorca hace llover en La Habana», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 433–434, 1986, pp. 241–248

LARIONOVA, V. Marina, «El duende español en la encrucijada de los fenómenos del arte andaluz», *Actas XXXV Congreso Internacional de la Asociación Europea de Profesores de Español*, Mosca, 2001, pp. 371-377

LEANTE, César, «Federico en Cuba», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 433–434, 1986, pp.235–240.

MARTÍNEZ GALÁN, Rosario, «El simbolismo en el Romancero Gitano», *Revista Electrónica de Formación de Profesorado en Comunicación Lingüística y Literaria*, 7, 1990, pp. 23–45

MELLER, Penina, «Federico García Lorca, lo gitano y lo judío en su vida y en su obra», *Actas del XXXV Congreso Internacional de la Asociación Europea de Profesores de Español*, 2000, pp. 51–61

MORILLAS-LÓPEZ, Juan, «García Lorca y el primitivismo lírico: reflexiones sobre el Romancero Gitano», *Cuadernos Americanos*, 9, Madrid, Settembre 1950, pp. 238-250

MUÑO VALLÈS, Daniel, «The Imprisonment of Homosexuals during the Franco Regime and Their Coverage by the Social Security System», *IUSLabor*, 1, 2017, pp. 1-13.

ORTEGA López, José, «García Lorca, poeta social: “Los negros” (“Poeta en Nueva York”))», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 320–321, 1977, pp. 407–419

ORTEGA López, José, «El gitano y el negro en la poesía de García Lorca», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 433-434, 1986, pp. 145–168

OSSA-MARTÍNEZ, Marco Antonio, «El Concurso y Fiesta de Cante Jondo de Granada (1922): papel de los intérpretes profesionales, bases, premios, facturas y pagos», *Música Oral del Sur*, 21, 2024, pp. 23-76

PALLADINO, Nicola, «Poeta en Nueva York», a cura di S. Serafin, *Escritura y conflicto, Actas del XXII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Napoli 2004, pp. 331–344

PINEDA NOVO, Daniel, «Lorca y el Flamenco», *Monteagudo*, 12, 2007, pp. 169–184

PREDMORE, L. Richard, «Nueva York y la conciencia social de Federico García Lorca», *Revista Hispánica Moderna*, 1-2, 1970, pp. 32-40

QUINOÑES, Fernando, «Flamenco y sexo», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 262, 1972, pp. 671-682

RABASSÓ, A. Carlos, «Federico García Lorca entre el Jazz, el Flamenco y el afrocubanismo», *Actas XII del Congreso Internacional de Hispanistas*, 4, Birmingham, 1995, pp. 208-218

RINCÓN SALAZAR, Javier, «Federico García Lorca y Salvador Dalí: Una amistad conflictiva», Conferenza presentata durante la Semana de Homenaje a Federico García Lorca, Ajuntament de La Seu d'Urgell, giugno 1998, pp. 3-50

RUTH, Tobias, «Beauty and the Beast: Homosexuality in Federico García Lorca's “Oda a Walt Whitman” », *Mester*, 21,1, 1992, pp. 85-99

SÁNCHEZ ORTEGA, Helena, «Los gitanos españoles desde su salida de la India hasta los primeros conflictos en la península», *Espacio, Tiempo y Forma*, serie IV, *Historia Moderna*, 7, 1994, pp. 319-353

SANTIAGO HEREDIA, Antonio, «Lorca y los gitanos», *Revista Bimestral de la Asociación Secretaria General Gitano*, 7(8), diciembre 2000, pp. 1-3

SIEBENMANN, Gustav, «Elevación de lo popular en la poesía de Lorca», *Actas del II Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 1965, pp. 599-609

TORRES Hernández, A., «Poeta en Nueva York y el surrealismo», *Actas del Simposio Internacional de Poesía Española e Hispanoamericana*, Instituto Cervantes de Brasilia, 2008, pp 41-49

VÁZQUEZ García Francisco, CLEMINSON Richard, *Los invisibles. Una historia de la homosexualidad masculina en España, 1850–1939*, Editorial Comares, Granada, 2011

VILLENA LUIS, Antonio, «La sensibilidad homoerótica del Romancero Gitano», *Los Cuadernos de la literatura*, 40, 1986, p. 28

VIVAR, Pablo, «Homosexualidades póstumas: poéticas *queer* en *Sonetos del amor oscuro* de Federico García Lorca», in *Desde el Sur*, 14, 3, Lima, pp. 1-25

Sitografía

AGÜERO, Olga, «Rafael Rodríguez Rapún: el compromiso republicano del gran amor de Lorca», *El diario.es*, 2025, https://www.eldiario.es/cantabria/rafael-rodriguez-rapun-compromiso-republicano-gran-amor-lorca_1_12132572.html, consultato il 10 giugno 2026

ALEMANY, Luis, «Philip Cummings, el americano que llevó a Lorca al Edén», *El mundo*, maggio 2026, [ilmundo.es/cultura/literatura/2026/05/25/6a145852fc6c833d428b45a9.html](https://www.ilmundo.es/cultura/literatura/2026/05/25/6a145852fc6c833d428b45a9.html), consultato il 10 giugno 2026.

BACH, Maurizio, «Lorca en Vermont: el amante americano del poeta granadino», *The objective*, maggio 2020, <https://theobjective.com/cultura/literatura/2026-05-20/lorca-vermont-amante-americano-poeta-granadino/>, consultato il 10 giugno 2026

BILLINGSLEY Patricia, «El verano secreto de Lorca: su amor por Philip Cummings y la verdad detrás de “Poeta en Nueva York”», *Infobae*, 2020, <https://www.infobae.com/cultura/2026/05/25/el-verano-secreto-de-lorca-su-amor-por-philip-cummings-y-la-verdad-detras-de-poeta-en-nueva-york/>, consultato il 26 maggio 2026

BURTON Alicia, LLORET Victor, «Federico García Lorca, el asesinato de un poeta», in *National Geographic*, <https://historia.nationalgeographic.com.es/a/federico-garcia-lorca-asesinato-poeta>, 15 maggio 2024, consultato il 3 maggio 2026

CABALLERO Álvaro, «Un campo de concentración en el desierto para homosexuales: Tefía, símbolo de la represión franquista al colectivo LGTBIQ+», *Rtve*, 2026, <https://www.rtve.es/noticias/20260227/campo-concentracion-desierto-homosexuales-tefia-franquista/16956263.shtml>, consultato il 4 maggio 2026

CARRATALÁ, Fernando, «Los Sonetos del amor oscuro de García Lorca: la capacidad de amor y sufrimiento de un corazón apasionado», *Todo literatura*, 2020, <https://www.todoliteratura.es/noticia/62199/el-rincon->, consultato il 9 giugno 2026

CIPRIO, Rossella, «Federico García lorca: un poeta a New York», *Università di Bologna*, maggio 2024, <https://site.unibo.it/canadausa/it/articoli/federico-garc-a-lorca-un-poeta-a-new-york>, consultato il 19 maggio 2026

DANDRIA Sandro, «Che differenza c'è tra blues e jazz», aprile 2025, androdandria.com/che-differenza-ce-tra-il-blues-e-il-jazz/, consultato il 20 maggio 2026

ESCUER FAYANAS, Edmundo, «Los inicios de la España del siglo XX», *Nuevatribunas.es*, <https://www.nuevatribuna.es/articulo/sociedad/historia-inicios-espana-siglo-xx-cultura-politica/20240327032211225313.html>, 28 marzo 2024, consultato il 12 marzo 2026

GELI, Carles, «Dalí e Lorca, cartas de seducción», *El País*, Barcellona, 2013, https://elpais.com/cultura/2013/06/17/actualidad/1371498538_661276.html, consultato il 15 marzo 2026

GNOCCHI Alessandro, «Chi fu a tradire Lorca? l'indagine ora è riaperta», *Il Giornale*, agosto 2025, <https://www.ilgiornale.it/news/chi-fu-tradire-garc-lorca-lindagine-ora-riaperta-2521417.html>, consultato il 3 maggio 2026

MARIAN MARTÍNEZ, Cristina, «Mi amigo Lorca. Algo más que un amor erótico y trágico», *Historia Contemporánea*, <https://khronoshistoria.com/historia-contemporanea/espanacontemporanea/lorcaydali/#:~:text=LosinseparablesLorcaD> alí, consultato il 4 aprile 2026

MORELLI, Gabriele, «Lorca “poeta a New York”, una storia di amore e odio», *Il giornale*, giugno 2020, <https://www.ilgiornale.it/news/lorca-poeta-new-york-storia-amore-e-odio-1873469.html>, consultato il 18 maggio 2026

PIASENTINI, Andrea, «Federico García Lorca, poeta a New York: il dramma negli occhi del niño», *Frammenti Rivista*, maggio 2015, <https://www.frammentirivista.it/federico-garcia-lorca-un-poeta-a-new-york-il-dramma-negli-occhi-del-nino/>, consultato il 18 maggio 2026

PINAMONTI, PAOLO, «Manuel de Falla», *Ricordi*, 2025, <https://www.ricordi.com/it-IT/Composers/F/Falla-Manuel-de.aspx>, consultato il 26 marzo 2026

SANTOS CALVO, Miguel «El gran masturbador», *Ah!*, 2019, <https://historia-arte.com/obras/el-gran-masturbador>, consultato il 4 aprile 2026

SERRANO, Pío E., «Lorca en La Habana», *Centro Virtual Cervantes*, https://cvc.cervantes.es/literatura/lorca_america/lorca_habana.htm, consultato il 7 marzo 2026

TELLO, Mónica, «Conferencia recital del Romancero Gitano», *Apuntes lorquianos*, 2020, <https://monicatello.es/conferencia-recital-del-romancero-gitano>, consultato il 15 maggio 2026

TELLO, Monica, «Conferencia Poeta en Nueva York», *Apuntes lorquianos*, gennaio 2022, <https://monicatello.es/conferencia-poeta-en-nueva-york?utm,> consultato il 23 maggio 2026

UNIVERSO LORCA, <https://www.universolorca.com/>, consultato nel maggio-giugno 2026.

VENUTO, Dario, «Storia del jazz dal 1900 ai giorni nostri», *Elegance cafè*, maggio 2026, <https://www.elegancecafe.it/storia-del-jazz-le-origini/>, consultato il 20 maggio 2026