

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA
FACULTAD DE FILOLOGÍA
GRADO EN ESTUDIOS ITALIANOS

Trabajo de Fin de Grado



**CONVERGENZE TRA I LIRICI
NOVECENTESCHI ANDALUSI E L'OPERA
DI PIER PAOLO PASOLINI**

Autor(a): María Rosales Ramírez

Tutor(a): Celia Aramburu Sánchez

Julio 2025

INDICE

1. Introduzione.	1
2. Tracce della poesia andalusa del XX secolo in Pier Paolo Pasolini.	3
3. Riflessi incrociati: vita e opera di Federico García Lorca e Pier Paolo Pasolini. . 7	
3.1. Due mondi in confronto: la <i>Vega</i> granadina e il Friul pasoliniano.	8
3.2. Desiderio e creazione: l'omoerotismo lorchiano e pasoliniano.	11
3.3. Il recupero del popolare.	16
3.4. Pasolini traduttore di Lorca.	18
3.5. Teatro dialettale e Calderón de la Barca.	21
3.6. L'arte pittorica come sperimentazione.	22
4. Intersezioni tra Gata Cattana e Pasolini attraverso la poesia dei novecenteschi andalusi.	24
5. Conclusioni.	27
6. Bibliografia.	29

RIASSUNTO

Il presente lavoro si propone di analizzare le influenze esercitate dalla lirica andalusa del XX secolo —in particolare da autori quali Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez e Federico García Lorca— sull'opera poetica, teatrale e cinematografica dell'intellettuale italiano Pier Paolo Pasolini. Attraverso una prospettiva comparatistica, si intende esaminare le convergenze tematiche, stilistiche ed esistenziali che intercorrono tra tali autori, con particolare attenzione a nuclei concettuali quali il paradiso perduto, la memoria dell'infanzia, la marginalità, la sessualità e l'impegno politico.

Viene inoltre indagata la risonanza di tali influenze nella produzione di un'autrice andalusa contemporanea, Gata Cattana, che si configura come esempio emblematico di rielaborazione moderna di tale eredità.

Nel complesso, lo studio evidenzia come differenti voci poetiche, pur immerse in contesti storici e culturali eterogenei, condividano una medesima sensibilità nei confronti della vita, dell'arte e della resistenza.

Parole chiave: Pier Paolo Pasolini, Novecento, Federico García Lorca, lirica andalusa, resistenza, sessualità, convergenze, Gata Cattana.

ABSTRACT

This work intends to analyze the influence exerted by 20th-century Andalusian lyric poetry —particularly that of authors such as Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, and Federico García Lorca— on the poetic, theatrical and cinematic work of the Italian intellectual Pier Paolo Pasolini. Through a comparative perspective, it seeks to examine the thematic, stylistic, and existential convergences among these authors, with special attention to key concepts such as the lost paradise, childhood memory, marginality, sexuality and political commitment.

The study also investigates the resonance of these influences in the work of a contemporary Andalusian author, Gata Cattana, who stands as a notable example of modern reinterpretation of this literary heritage.

Overall, the research highlights how different poetic voices, despite being shaped by heterogeneous historical and cultural contexts, share a common sensibility towards life, art, and resistance.

Keywords: Pier Paolo Pasolini, Twentieth Century, Federico García Lorca, Andalusian poetry, resistance, sexuality, convergences, Gata Cattana.

*I fiori cresceranno dal mio corpo
decomposto e io sarò in loro:
questa è l'eternità.*

Edvard Munch.

1. INTRODUZIONE

La guerra civile spagnola (1936-1939) è stato un periodo di grandissimo interesse per il popolo italiano, sia in ambito politico che culturale. Quest'ultimo fu favorito dalle edizioni italiane di antologie di letteratura spagnola di quel periodo, in particolare quelle curate da Carlo Bo –*Narratori spagnoli*– ed Elio Vittorini –*Teatro spagnolo*– (García Núñez, 1996: 101).

È proprio in questo contesto che Pasolini entra in contatto con i poeti spagnoli, come lui stesso afferma nell'intervista concessa a Luis Pancorbo e pubblicata nel numero 4 della *Revista de Occidente* nel febbraio del 1976, intitolata *Es atroz estar sólo*. In essa, Pier Paolo, alla domanda: «¿Qué motivos culturales o políticos le interesan de España?», risponde quanto segue:

La poesía española ha tenido una gran importancia en mi período de formación, es decir, un poeta como Antonio Machado, o Juan Ramón Jiménez, han tenido probablemente más influencia sobre mí que Ungaretti o Montale [...] Porque los leí en aquellos años, 1938, 1939 [...] y me quedé impresionado [...] En aquella época yo escribía en friulano [...] Hubo un periodo mío que la poesía española tuvo una gran importancia. (Falchi, 2011: 13-14)

Per Pasolini, questi poeti del Novecento spagnolo, introdotti soprattutto da Carlo Bo, «rappresentano anche le letture che confortano lo spirito» (Mininni, 2013: 2), come si può leggere in una lettera scritta da Pasolini a Novella Cantarutti nel 1947: «[...] Parli della tua solitudine, perché non la popoli di letture? Hai Verlaine, Rimbaud e Mallarmé. Poi magari gli spagnoli: Machado, Jiménez, García Lorca» (Pasolini 1994: 332).

Oltre a questi autori, Pasolini si interessò alla poesia di Vicente Aleixandre, Federico García Lorca –sebbene il poeta affermi che l'influenza di Lorca sia stata molto minore rispetto a quella di altri intellettuali spagnoli–; anche alle opere di Calderón de la Barca –prendendo i personaggi di *La vida es sueño* per introdurli nella sua opera *Calderon*–, Jorge Manrique, Rafael Alberti o Bécquer, includendo inoltre il romanzo picaresco –*Lazarillo de Tormes*– o altre personalità dell'ambito intellettuale spagnolo come Pablo Picasso.

È forse la fase delle sue produzioni poetiche in friulano il periodo artistico più interessante a livello comparativo, poiché, oltre a rappresentare il momento in cui Pasolini entra in contatto con la letteratura e la lingua spagnola, è anche quando scrive le sue *Hosas*

de linguas romanas, composizioni ricche di contaminazioni in cui sperimenta con il castigliano e in cui risulta evidente l'influenza della poesia spagnola di questo periodo. D'altro canto, è durante il periodo franchista spagnolo che Pasolini collabora con associazioni di giovani nazi-fascisti di tutta Europa, all'interno delle quali conosce "camaradas" spagnoli con cui scambia notizie sull'ultima generazione di scrittori spagnoli. Da queste conversazioni, Pasolini pubblica un articolo su *Il Setaccio*, intitolato *Cultura italiana e cultura europea a Weimar*, in cui afferma quanto segue:

Così passeggiando con ansia quasi tremante, come chi tenta di respirare un'aria non più regionale, ma europea, e quasi sommerso e sconcertato in essa, lungo le favolose vie di Weimar insieme con i giovani camerati spagnoli, io potevo, conversando con essi, risalire a Calderón e a Cervantes o a Velasquez, attraverso García Lorca o Picasso; soffermarci quindi, ciò che mi stava più a cuore, sull'ultima generazione di scrittori, i cui nomi a me erano nuovi [...]¹
(1977: 69-70).

D'altra parte, la poesia dialettale di Pasolini propone un rinnovamento linguistico basato sul ritorno a quella che possiamo definire come la fase più felice della sua vita: l'infanzia e la giovinezza a Casarsa. A tal fine, propone l'abbandono di quella che considera una lingua "artificiale" –l'italiano colto– per adottare una lingua più antica –il friulano– e trasformarla in uno strumento per una poesia colta, seppur anch'essa artificiale. In questo modo, «Pasolini utiliza el dialecto para crear una poesía nueva y distinta» (Falchi, 2011: 54).

Seguendo le indicazioni di Franco Brevini², nella produzione dialettale pasoliniana si distinguono tre fasi: la prima, nel 1942 a Bologna, dove il poeta inizia le prime composizioni in friulano, ispirato dai poeti provenzali. La seconda, nel 1943, quando è costretto a trasferirsi a Casarsa, fatto che fa emergere nel poeta il sentimento d'innocenza suscitato dalla terra materna. È in questa seconda fase che si concentra, in maggiore misura, l'influenza spagnola, sia dal punto di vista poetico che di sperimentazione linguistica, e in cui le sue produzioni «se entienden como una forma de lirismo exasperado, relacionado en cierto modo con la poesía novecentista, lo cual se encuentra ligado particularmente a Machado, García Lorca, Juan Ramón y Cernuda –con

¹ *Il Setaccio*, A. III, Gen. 1943. N. 3, p. 9; adesso in *Pasolini e "Il Setaccio"*, pp. 69-70.

² Per approfondire questo aspetto, si veda F. Brevini, *Per conoscere Pasolini* (1981).

poemas que “alternan la descripción paisajística con la declaración de las ideas y de los sentimientos del asunto poético”, lo cual se hace del mismo modo evidente en *Impresiones y paisajes* de Lorca y en Machado con *Campos de Castilla*–, y a su exaltación de los sentidos, los paisajes y la naturaleza viva en definitiva». E, la terza e ultima, quella degli anni friulani tardivi, in cui si interessa all’epica e, in particolare, all’unione «de los topos populares con las figuras severas y conscientes, triunfales y dramáticas, de la lucha de clases» (Rinaldi, 1982: 63), apprezzandosi in essa una forte influenza lorquiana, che tratteremo in profondità più avanti.

L’interesse di Pasolini per le minoranze linguistiche può trovare un riflesso in poeti spagnoli come Juan Ramón Jiménez, che, in opere come *Platero y yo*, include trascrizioni di dialoghi in parlata andalusa, come per esempio « —¡Je! Zi eze burro juera mío...» (2006: 105), mentre quella attrazione per le minoranze etniche trova la sua massima espressione nel *Romancero gitano* di Federico García Lorca. Nelle sue sperimentazioni dialettali, Pier Paolo mostra inoltre un fervente interesse per quelle zone escluse dal corso regolare della storia, per cui è importante sottolineare che la grande maggioranza delle influenze letterarie spagnole da cui il poeta ha attinto provenivano dall’Andalusia, una terra emarginata sia economicamente che politicamente all’interno del territorio spagnolo.

In particolare, questo lavoro intende concentrarsi sull’analisi comparativa tra la poetica vitale di Pasolini e quella di quei poeti andalusi –in particolare, quella di Federico García Lorca– che influenzarono le sue composizioni. Inoltre, intendo analizzare anche alcuni legami con una poetessa contemporanea, anch’essa andalusa, che si è nutrita degli stessi autori di riferimento di Pasolini per creare le proprie produzioni poetiche; poiché, sebbene questa autrice non abbia avuto una relazione diretta con l’opera dell’intellettuale italiano, considero ugualmente importante il modo in cui le stesse influenze possono svilupparsi in maniera diversa nella ricezione da parte di diversi gli artisti.

2. TRACCE DELLA POESIA ANDALUSA DEL XX SECOLO IN PIER PAOLO PASOLINI

Il punto di partenza delle meditazioni pasoliniane si può individuare nel suo interesse a creare una nuova realtà, quasi mitica, un ritorno alle origini di una terra incorrotta – da qui il legame delle sue prime composizioni poetiche con il Friuli materno – dovuto al desiderio di sfuggire alla realtà che il popolo italiano si trovava a vivere – la repressione nazifascista unita alla guerra.

Questo desiderio di ritorno al grembo materno è vissuto da Pasolini come il tentativo di «recuperar un pasado feliz, un bien ya perdido» (Falchi, 2011: 16). D'altra parte, il rapporto tra la maturità del poeta e la morte viene stabilito in modo tale da diventare il detonatore che spinge il poeta a intraprendere un viaggio nella propria coscienza, in cui ritrova i ricordi più belli, legati per lo più alla sua infanzia edenica e sicura, incorrotta; anche se questi ricordi piacevoli si tingono a volte di morte e malinconia.

Questo fatto rappresenta un chiaro esempio dell'influenza che Machado ha avuto su Pasolini. In primo luogo, possiamo vedere come entrambi i poeti costruiscano alcune delle loro poesie con «imágenes líquidas» (Falchi, 2011: 26).

In Pasolini troviamo molteplici riferimenti, per esempio, alle fontane³, come nella sua composizione *Dedicatoria*: «Fuente de agua de mi pueblo. / No hay agua más fresca que en mi pueblo. / Fuente de rústico amor» (Falchi, 2011: 26) —«Fontana di aga dal me país. / A no è aga pì fres-cia che tal me país. / Fontana di rustic amòur» (Pasolini, 1995: 13)—; in altre poesie si può leggere anche «Atardecer luminoso, en el foso crece el agua» —«Sera imbarlumida, tal fossàl / a cres l'aga» (Pasolini, 1995: 14)—, «el fresco rocío del tiempo perdido», o «Cuando la tarde se pierde entre las fuentes» —«la fres-cia rosada / dal timp pierdùt» (Pasolini, 1995: 16)—.

Allo stesso modo, in Machado troviamo «El agua de la fuente, / sobre la piedra tosca / y de verdín cubierta / resbala silenciosa» (2006: 21) o «Suenan el agua en la fuente de mármol» (2006: 36), e in Juan Ramón, «Mi jardín tiene una fuente / y la fuente una quimera / y la quimera un amante / que se muere de tristeza» (2010: 102), «en el jardín melancólico / las veredas son de plata, / y en el fondo de la fuente / duerme la luna encantada [...] y la virgen de la fuente / sale riendo del agua» (2010: 114), o «La fuente triste / llora no sé qué nostalgias» (2010: 118); oppure in Jorge Guillén: «Tiempo en profundidad: está en jardines. / Mira cómo se posa. Ya se ahonda. / Ya es tuyo su interior. ¡Qué transparencia / de muchas tardes, para siempre juntas! / Sí, tu niñez: ya fábula de fuentes»⁴ (2005: 39).

Sono frequenti, nella produzione di entrambi gli autori, anche le allusioni a immagini sonore, in particolare al suono delle campane. Così, leggiamo in Machado: «Y

³ In poesia, una fontana può simboleggiare diverse cose, come la vita, il passare del tempo, il rinnovamento, o anche la memoria e la nostalgia. La fontana, con la sua acqua che sgorga, è spesso associata al fluire costante della vita e alle sue diverse fasi.

⁴ Parimenti, troviamo questo ultimo verso di «Jardines», di Jorge Guillén, fino a tre volte nella composizione «Tu infancia en mentón», raccolta in *Poeta en Nueva York*, di Federico García Lorca.

lágrimas sonoras / de las campanas viejas! / [...] La tarde se ha dormido y las campanas sueñan» (2006: 43); mentre in Pasolini: «Siempre la misma eres, / campana, y con desánimo / yo vuelvo a tu voz» –«Sempri ch'è tu ti sos, / ciampana, e cun passìon / jo i torni a la to voùs» (1995: 23)–, «Las campanas tañen en otro cielo» –«Li ciampanis / a batin ta un altri sèil» (1995: 31)–; o anche, in Juan Ramón Jiménez: «la amorosa campana / del eremita perdido en la valle» (2010: 29), «llora el ángelus de otoño / la campana de la iglesia» (2010: 38), «Oigo unas dulces campanas / que no volveré a escuchar» (2010: 52).

Allo stesso modo, sono ricorrenti le immagini visivo-olfattive, come, ad esempio, in Machado: «blanquean los zarzales florecidos, / y brotan las violetas perfumadas» (2006: 44), e in Pasolini: «mi rostro salvaje / de muchacho reflejado en violetas / muertas desde mil añadas» –«il me volt salvadi / di frut spieglàt ta violis / muartis da mil anadis» (1995: 65)– o «Yo soy una violeta y un aliso» –«Jo i soj na viola e un aunàr» (1995: 75)–.

Per quanto riguarda Juan Ramón Jiménez e Pasolini, i temi comuni particolarmente interessanti sono due: la morte e il «paraíso perdido» (Falchi, 2011: 29), tipico della letteratura di fine secolo, uniti a quello della memoria infantile. Ci parla, per esempio, Juan Ramón Jiménez, nella composizione XXI di *Arias otoñales*, del suo villaggio «gris y vieja», in cui vi erano «tres bueyes melancólicos» (2010: 42). Questo Eden o paradiso *jimeniano* si muove tra un paesaggio campestre e ideale nato dai ricordi del poeta e il giardino del sanatorio dove Juan Ramón alloggiò a Madrid, il primo, perduto, mentre il secondo, presente, nelle mani del poeta. Anche se «la amplitud del jardín es distinta al paraíso perdido que para Pasolini representa Casarsa y todo el Friul campesino» (Falchi, 2011: 30), le immagini per descrivere entrambi sono simili nei due poeti, le cui poesie sono impregnate di quella malinconia per il tempo passato, ormai irrimediabilmente perduto. Per esempio, troviamo in Juan Ramón:

Paisaje dulce; está el campo / todo cubierto de niebla / [...] Es un paisaje sin voces
/ triste paisaje que sueña / con sus álamos de humo / y sus brumosas riberas. / Voy por el
camino antiguo / lleno de ramaje y yerba / sin pisadas, con aroma / de cosas vagas y
viejas. / Paisaje velado y lánguido / de bruma, nostalgia y pena. (2010: 55)

Ritroviamo lo stesso procedimento in Pasolini quando scrive: «Cuando la tarde se pierde entre las fuentes / mi pueblo es de color perdido. / Yo estoy lejos, recuerdo sus ranas, / la luna, el triste tremolar de los grillos» –«Co la sarà a si pièr tal i fontanis / il me

país al è colòur smarit. / Jo i soj lontàn, recuardi li so ranis, / la luna, il trist tintinulà dai gris» (1995: 25)–, oppure «Oh forma de la granja / con los rejados blancos de nieve / y la paja contra la nube celeste, / muros de piedras cubiertos de cañas secas... / Oh hilo de luz / sobre el empedrado bajo la cubierta» –«O forma dal stali / cui cops blancs di nèif / e la paja cuntra il nil selèst, / murs di claps cujèrs / da li cianis secis... / O fil di lus / tal codolàt sot la tetoja» (1995: 56)–, che ricorda «La campiña se ha dormido / con la pena de su invierno: / esta tarde no habrá estrellas / ni pájaros en el cielo. / Allí en la valle sin flores, / sin esquila sin ecos, / se esfuman entre humo blanco / las casas del pueblo viejo» (2010: 21).

Per quanto riguarda il tema della morte, un pensiero che diventa inevitabile quando questi poeti parlano di quell'infanzia irrimediabilmente perduta, troviamo come Juan Ramón describe la propria morte nella composizione XXIV - *Nocturnos de Arias tristes* nel seguente modo: «Los gusanos de la muerte / harán su nido en mi pecho / [...] mis ojos / [...] se pudrirán en la tierra del cerrado cementerio / [...] tú, triste corazón mío, / flotarás solo en el sueño / de mi madre» (2010: 127), così come Pasolini in *Il dì da la me muàrt*: «yo caeré muerto / bajo el sol que arde / rubio y alto / [...] yo caeré en el negro / de mi muerte» –«i colarài muàrt / sot il soreli ch'al art / biondu e alt / [...] i colarài tal neri / da la me muàrt» (1995: 86)–.

Tornando al tema del paradiso perduto, non possiamo trascurare le riflessioni di Luis Cernuda al riguardo e la sua molto probabile influenza sul poeta italiano. Per Cernuda, il passaggio da questo Eden paradisiaco verso la morte avviene in modo tale che il poeta si sente «expulsado por el despiadado fluir del tiempo para acabar precipitándonos en una realidad que tiene las semblanzas de una prisión y donde la belleza no perdura intacta, sino que brota solo para marchitar y morir» (Falchi, 2011: 36). Vediamo come nella composizione I de *La realidad y el deseo*, il poeta lo esprime così: «Va la brisa reciente / por el espacio esbelta, / y en las hojas cantando / abre una primavera. Sobre el límpido abismo / del cielo se divisan [...] primeras golondrinas» (2018: 55); che ci ricorda le descrizioni di Casarsa: «Sin hojas estaba el aire, / canales, llanadas, moreras... / Se veían lejanas / las aldeas bajo los montes claros» –«Sensa fuèjs a era l'aria, / sgivìns, ledris, moràrs... / Si jodèvin lontàn / i borcs sot i monts clar» (Pasolini, 1995: 32)–, «La primavera duerme ligera / en un prado transparente, / entre el vacío de la hierba / y la tibieza del viento» –«La vierta a duàr lizera / in tal Prat trasparint, / nenfra il vagu da l'erba / e il clipit dal vint» (1995: 65)–.

Anche in Vicente Aleixandre ci imbattiamo direttamente nel mito del paradiso perduto, che sembra essere il tema centrale della sua poesia, anche se Pasolini non lo cita esplicitamente tra le sue influenze. Nel caso di Aleixandre, il suo Eden lontano si identifica con Málaga. Così, vediamo come in una lettera a Dámaso Alonso, il poeta afferma che le poesie della sua produzione *Sombra del paraíso*, che scrive verso la fine della Guerra Civile, sono «visiones de aquel paraíso al que yo llamo juventud» (1983: 16). Come Pasolini, Aleixandre esprime la sua nostalgia per gli anni teneri dell'infanzia durante un contesto bellico –caratterizzato dall'oppressione e dalla perdita della libertà–, che sembra essere il motivo della malinconia che avvolge le composizioni di entrambi i poeti. A tal proposito, concordando con Falchi:

es interesante la interpretación sugerida por Dámaso Alonso, que asocia la identificación del paraíso perdido, a nivel personal, con la infancia de Aleixandre (porque el sufrimiento hace que el hombre dirija su mirada a la infancia y la contemple como un paraíso lejano), contrapuesta al horror de la realidad que rodea al poeta. (2011: 40)

3. RIFLESSI INCROCIATI: VITA E OPERA DI FEDERICO GARCÍA LORCA E PIER PAOLO PASOLINI

Federico García Lorca (1898-1936) e Pier Paolo Pasolini (1922-1975), sebbene provenienti da contesti storici, culturali e geografici differenti, condividono una vita e un'opera segnate dall'impegno artistico e sociale, dall'innovazione artistica e da un destino tragico che li ha definiti come icone culturali dentro e fuori dai loro paesi d'origine. Le convergenze di cui ci occuperemo le troveremo nelle loro creazioni artistiche –poesia, teatro, cinema e anche pittura–, nelle loro vite e nelle ossessioni che segnarono il loro modo di vedere il mondo, fatto che, probabilmente, li portassero ad acquisire la posizione di martiri culturali nei rispettivi paesi.

Anche se non sono stati coetanei, «sono stati due poeti novecenteschi a pieno titolo, molto legati alla cultura della propria terra e rappresentativi delle loro nazioni» (De Miguel y Canuto, 2023: 10). Entrambi gli artisti usarono la loro creazione come mezzo per denunciare le ingiustizie e esplorare le tensioni tra vita e morte, individualità e norme sociali, diventando voci essenziali delle rispettive epoche e giungendo fino ai giorni nostri come esponenti della ribellione contro l'ordine costituito.

Si può osservare, sul piano strettamente letterario, una possibile convergenza tra i “ragazzi di vita” pasoliniani e altre figure marginali e subalterne della società, come ad esempio, i zingari ritratti da García Lorca nel *Romancero gitano*, in cui si dà voce a una comunità perseguitata e culturalmente isolata. Pur avendo manifestato in varie occasioni il desiderio di emanciparsi dal cosiddetto *mito gitano* a lui attribuito, Lorca continuò ad associare tali personaggi a una dimensione esistenziale di sofferenza profonda, racchiusa nella nozione di *pena*, intesa come un dolore intimo e universale.

Nel campo teatrale, García Lorca sostenne iniziative come *La Barraca*, un progetto teatrale che cercava di portare la cultura al popolo, rafforzando così il suo impegno verso le marginalità e posizionandosi come figura pubblica, impegnata nella diffusione culturale e nella critica alle strutture sociali del suo tempo.

Allo stesso modo, Pasolini, come attivista comunista e critico radicale dell'autoritarismo e della disuguaglianza, ha espresso nel suo cinema e nella sua poesia una critica decisa alle trasformazioni sociopolitiche dell'Italia del dopoguerra. In film come *Accattone* e *Salò o le 120 giornate di Sodoma* espone le conseguenze del capitalismo, del consumismo e della violenza sistemica, denunciando così la perdita di sicurezza delle classi popolari, che Pasolini considerava le ultime custodi di una purezza precedente all'avanzamento della modernità. Inoltre, nei suoi saggi e scritti giornalistici, fu una voce dissidente contro questa modernizzazione forzata e l'alienazione culturale, attaccando direttamente sia le istituzioni sia le ideologie dominanti.

3.1. DUE MONDI IN CONFRONTO: LA *VEGA* GRANADINA E IL FRIUL PASOLINIANO

I due mondi originari da mettere in relazione e analizzare come semi di una futura creatività si sviluppano intorno alla Vega di Granada e a Casarsa, simboleggiando il legame profondo con la terra e con contesti rurali radicati nella tradizione familiare. Come già raccolse Ian Gibson, biografo di García Lorca, tutta l'opera vitale di esse gira intorno al profondo legame con le sue radici territoriali e il folklore che ha bevuto dalla prima infanzia. Come lo espresse il poeta granadino:

«Las emociones de la infancia están en mí. Yo no he salido de ellas. Contar mi vida sería hablar de lo que soy, y la vida de uno es el relato de lo que fue. Los recuerdos, hasta los de mi más lejana infancia, son en mí un apasionado tiempo presente». (Gibson, 2016: 46)

Così, vediamo come, per Lorca, la Vega di Granada rappresentò, non solo le origini familiari, ma anche un legame profondo con la cultura agricola, le usanze religiose, la bellezza naturale del paesaggio, i canti popolari, la poesia, le narrazioni, gli eventi di cronaca e i conflitti, le carenze e le ingiustizie sociali nelle comunità rurali; tutti elementi pronti a essere rielaborati per il poeta come una composizione dell'anima di questo mondo popolare.

Da un'altra parte, nel Friul pasoliniano, si respirava un'atmosfera gioiosa, immersa in un territorio montano ricco di boschi, corsi d'acqua, campi e vigneti coltivati dagli agricoltori, molti dei quali giovani e ragazzi vivaci e spontanei, e una comunità che si esprimeva in dialetto, legata a una fede popolare.

Va evidenziato infine come il mondo rurale di Casarsa e tutto ciò che esso incarna, la prima giovinezza di Pasolini, rappresenti per lui una comunità elettivamente originaria» (Tricomi, 2020: 66). Così, la poesia friulana di Pasolini e quella andalusa di Lorca, seppur diverse, emergono entrambe come espressioni uniche di esperienze iniziali. Questi periodi, costituiscono per entrambi l'infanzia felice, il loro paradiso perduto (Falchi, 2011).

Il contrasto tra mondo rurale e urbano –ovvero la dicotomia tra la vita di campagna e quella cittadina– ha svolto un ruolo cruciale nella formazione artistica sia di Lorca che di Pasolini, influenzata in entrambi i casi dagli anni formativi trascorsi a stretto contatto con la natura. Questa tensione si riflette per Lorca quando si trasferisce alla *Residencia de Estudiantes*, a Madrid, e in Pasolini nella transizione tra Casarsa e Roma –capitale politica, culturale e letteraria–. Sebbene Lorca poté vivere a Madrid grazie al sostegno della sua famiglia, Pasolini affrontò invece molte difficoltà all'inizio della sua esperienza romana, come si evidenzia in Chiarocci:

I primi anni nella Capitale sono molto difficili. [...]. Per due anni è un “disoccupato disperato” [...] Collabora alla rivista “Botteghe oscure” [...] e a molti quotidiani. [...] Per intercessione del poeta dialettale Vittorio Clemente riesce a ottenere nel 1951 un posto di insegnante in una scuola privata di Ciampino. (2005: 289)

È opportuno sottolineare che ai ventisette anni, una denuncia rivela pubblicamente la omosessualità del poeta bolognese, fatto che ha causato la sua espulsione dal PCI, segnando così il suo trasferimento a Roma come «una cacciata dall'Eden» (De Miguel y Canuto, 2023: 26).

Uno degli aspetti più significativi nelle loro vite è che il destino di entrambi i poeti fu segnato da morti violente e tragiche —le circostanze di entrambi assassinii non sono mai state completamente definite—, che riflettono chiaramente le tensioni sociali e politiche delle loro epoche. Lorca fu assassinato nel 1936, all’inizio della Guerra Civile spagnola, vittima del franchismo, in parte per la sua condizione di intellettuale e, molto probabilmente, anche per il suo orientamento sessuale⁵ —nella cultura popolare si dice che Lorca fu ucciso al grido di *maricón*, anche se non esistono prove scritte che lo confermino— un aspetto che in quel momento era fortemente stigmatizzato dalla dittatura franchista. La riscoperta della sua figura nella Spagna contemporanea è stata anche un atto politico, rivendicando il suo lascito come simbolo della resistenza contro il fascismo.

Pasolini, invece, fu brutalmente assassinato nel 1975 in circostanze ancora avvolte nel mistero, con teorie che ipotizzano un delitto politico a causa delle sue posizioni radicali e delle denunce contro il potere costituito, anche se si è speculato su motivazioni legate alla sua vita personale, che era coinvolta in situazioni come il consumo di prostituzione maschile.

Per questo motivo, entrambe le morti hanno trasformato questi artisti in martiri culturali e in simboli di resistenza contro l’oppressione e l’autoritarismo, mettendo in risalto la vulnerabilità di chi sfida lo *status quo*.

Dovuto alle sue morti premature, entrambi gli autori hanno lasciato una produzione significativa di testi rimasti inediti durante la loro vita e pubblicati solo postumi, in particolare, per quanto riguarda Pasolini, i suoi *Atti impuri*, *Amato mio* e *Petroleo*; mentre, per l’opera di Lorca, dobbiamo fermarci nei suoi *Sonetos del amor oscuro* e in *Poeta en Nueva York*.

Nel caso dell’opera pasoliniana, *Amato mio* e *Atti impuri* si distinguono per una struttura dal tono marcatamente diaristico e si sviluppano attorno al processo di maturazione affettiva e sessuale di un giovane immerso in un contesto rurale, figura narrativa delineata attraverso una prospettiva intima e introspettiva, che risulta riconducibile alla traiettoria biografica dello stesso Pasolini durante la sua stanza friulana. In particolare, *Atti impuri*, si delinea la quotidianità di un giovane professore il cui racconto ruota attorno all’ossessione per il proprio desiderio erotico, in una narrazione piena di autocensura.

⁵ Vediamo come, in *Ciò che non esprimo muore* (2023), Juan Carlos de Miguel y Canuto chiarisce che «i suoi nemici politici lo deridevano chiamandolo Federico García *Loca*».

Qualcosa di analogo si può trovare nei *Sonetos del amor oscuro* di García Lorca, pubblicati anche postumi, quasi cinquant'anni dopo la loro composizione⁶. Benché le dichiarazioni d'amore rivolte al maschile non siano abbondanti, esse affiorano in maniera significativa anche nel tono passionale, l'intensità del desiderio e l'amore, che rivelano un amore vissuto in segreto, al di fuori delle norme dell'epoca. Inoltre, García Lorca associa l'amore alla *pena*, dimensione tragica che si può unire a un amore clandestino, perseguitato e non accettato socialmente. Questo, unito all'assenza del "tu" femminile e ai testimoni e il contesto biografico, si può concludere che questi sonetti erano rivolti a un soggetto maschile e che costituiscono un testimonio dell'identità sessuale di Federico e la sua lotta interna tra l'amore, il desiderio e la repressione sociale.

3.2. DESIDERIO E CREAZIONE: L'OMOEROTISMO LORCHIANO E PASOLINIANO

Sia Pasolini che Lorca, ambi due condivisero un rapporto complesso con la loro sessualità sin dalla giovane età, che segnò profondamente le loro opere e le loro vite personali. Pasolini, fin da piccolo, sentì un'attrazione per i corpi maschili, in particolare per le gambe dei ragazzi, una fascinazione che sarebbe stata fondamentale nelle sue successive riflessioni sul desiderio e sulla sessualità.

Per quanto riguarda Federico García Lorca, visse un'esperienza traumatica durante l'infanzia, quando fu sottoposto a un linciaggio a scuola a causa del suo comportamento effeminato, riflettendo così le rigide norme di genere che entrambi gli autori avrebbero sfidato nel corso delle loro vite.

A Casarsa, Pasolini fu testimone di incontri omoerotici tra giovani nelle periferie del paese, sulle rive del fiume, un'esperienza che avrebbe poi riflesso in opere come *Amado mio e Atti impuri* –inediti fino al 1984–. Questi racconti rivelano una dimensione personale del suo rapporto con la sessualità, in un contesto rurale dove i desideri e gli incontri nascosti erano una realtà silenziosa.

La fuga a Roma di Pasolini e il trasferimento a Madrid di Lorca segnarono un punto di svolta nelle loro vite, poiché entrambi trovarono in queste città grandi stimoli per potenziare la loro creatività. Questi spostamenti diedero loro l'opportunità di entrare in contatto con intellettuali e artisti, arricchendo così le loro opere letterarie e cinematografiche. Roma, per Pasolini, e Madrid –sebbene, in misura maggiore, New

⁶ Il ritardo nella divulgazione dell'opera va attribuito, inizialmente, alla reticenza dell'autore stesso e, successivamente, alla volontà della famiglia di non riconoscere apertamente la sua inclinazione omoerotica.

York– per Lorca, divennero centri di cultura vibrante dove i loro pensieri e sentimenti riguardo l'identità e la sessualità poterono svilupparsi senza le restrizioni sociali vissute nei loro luoghi d'origine.

A proposito, afferma Cazorla Castellón: «Ambos tenían una voracidad sexual que cuando conseguían aplacar potenciaban su capacidad creativa; de este modo la liberación y la sinceridad con lo que realmente son hallan un lugar en la vida de sendos poetas» (2016: 370).

Senza dubbi, un tema centrale nelle loro opere è l'esplorazione della sessualità e del desiderio, sebbene affrontato da prospettive molto diverse. García Lorca, condizionato dal conservatorismo della sua epoca, ha espresso il desiderio omoerotico in modo velato e simbolico, come si evince nei *Sonetos del amor oscuro*: «Pero sigue durmiendo, vida mía. / ¡Oye mi sangre rota en los violines! / ¡Mira que nos acechan todavía!» (2022: 43); «Yo te oculto llorando, perseguido / por una voz de penetrante acero» (2022: 211); «Si tú eres el tesoro oculto mío [...]» (2022: 205); o in *Bodas de Sangre*: «Vamos al rincón oscuro / donde yo siempre te quiera. / Que no me importe la gente, / ni el veneno que nos echa» (2023: 71).

Nei suoi poemi, l'amore appare come un sentimento fervente e intenso, ma condannato, che lotta contro l'invisibilità imposta dalla società. Questo carattere nascosto della sua espressione omoerotica lo ha trasformato in un simbolo per le lotte LGBTBIQ+ in Spagna durante il XX e XXI secolo.

Sebbene nei suoi poemi l'omoerotismo compare tutto vestito di simbolismo, ci sono dei testimoni che affermano che nella vita quotidiana –e di più dopo aversene andato a Madrid–, Lorca esprimeva il suo desiderio omosessuale in una maniera chiara, specialmente quando era con gli amici. Queste testimonianze si possono trovare, in buona parte, nell'opera di Ian Gibson, «*Caballo azul de mi locura*». *Lorca y el mundo gay*. Ad esempio, possiamo fermarci in quelle di José María García Carrillo, caro amico del poeta granadino:

Al volver a Granada después de su estancia en Buenos Aires, Lorca le habló de un libro escrito por el uruguayo Alberto Nin Frías. Publicado en Madrid en 1933, se titulaba *Homoerotismo creador*. «Tienes que leerlo, Pepe –le dijo– porque, entre otras cosas, *allí estoy yo*». (2009: 321)

Oppure, la confessione che lo stesso García Carrillo fece a Agustín Penón⁷ sul modo di attuare di García Lorca:

Aquí no se comportaba como un buen chico. [...] Si veía a alguien que le gustaba por la calle, especialmente si era joven, sencillamente lo llamaba, le daba cincuenta pesetas y trataba de citarse con él. Yo me avergonzaba y le decía: «Por Dios, Federico, no olvides que tú puedes irte tranquilamente a Madrid pero que nosotros tenemos que quedarnos aquí en Granada». Su promiscuidad me resultaba a veces muy violenta. [...] Le gustaban mucho los campesinos de por allí, de la Vega. [...] Adoraba a los campesinos y en especial a los catetos; le gustaban sucios y sudorosos. [...] Solía decirle: «Pepito, todos los que tenemos lunares en la cara somos maricones. ¡Mira que tú tienes muchos! [...] Se sabía en toda Granada que era maricón perdido; pero la gente lo aceptaba porque él se imponía con su personalidad. [...] «Mira, Pepe –decía–, cuando yo era así de pequeño, ya se la había meneado a todos ellos» [...]. (2009: 321-325)

Nel *Romancero gitano* possiamo trovare un cantico «a la pasión del sexo, de su fuerza, de su arrebatamiento poderosísimo y de la libertad que le acompaña o supone»; così espone Luis Antonio de Villena nel suo lavoro *La sensibilidad homoerótica en el Romancero Gitano*. E segue –in comunione con l’arte di Pasolini, dove si osservano convergenze, soprattutto in opere come *Salò o le 120 giornate di Sodoma* e *Una vita violenta*–:

Los elementos primordiales de *Romancero gitano* son sexo, muerte, violencia, onirismo y una consecuente, pero nunca atosigante, defensa de la libertad, encarnada en quienes viven esa vida ancestral, telúrica y plena. La libertad se simbolizará preferentemente en una ciudad de los gitanos, que en otro poema –(lo veremos) acercará vínculos con Sodoma. (1989: 503)

Ma si può affermare, tuttavia, che la sua più intima confessione e manifesto dell’omosessualità sia rappresentata dalla sua *Oda a Walt Whitman*⁸, uno dei poeti ufficiali delle minoranze *gays* americane:

⁷ Agustín Penón fu uno scrittore e giornalista spagnolo, studioso chiave della vita e l’opera di Federico García Lorca, specialmente del suo assassinio.

⁸ Occorre sottolineare che García Lorca e Pasolini interpretarono e vissero l’omosessualità in maniera sostanzialmente diversa. Infatti, come emerge da questa poesia, Lorca privilegiava un’omosessualità centrata non tanto sull’atto sessuale o il coito, quanto sul sentimento e sull’amore. Al contrario, per Pasolini l’amore autentico era rappresentato dalla figura materna, mentre i quartieri popolari, abitati da

Por eso no levanto mi voz, viejo Walt Whitman, / [...] contra el muchacho que se viste de novia en la oscuridad del ropero [...] / ni contra los hombres de mirada verde / que aman al hombre y queman sus labios en silencio. / [...] Contra vosotros siempre, / *Faeries* de Norteamérica, / *Pájaros* de la Habana, / *Jotos* de Méjico, / *Sarasas* de Cádiz, / *Apios* de Sevilla, / *Cancos* de Madrid, *Floras* de Alicante, / *Adelaidas* de Portugal. / ¡Maricas de todo el mundo [...] / Que los confundidos, los puros, / los clásicos, los señalados, los suplicantes / os cierren las puertas de la bacanal. (2017: 112-113)

Sarebbe impossibile non fermarsi nelle dichiarazioni del poeta sul suo gusto per le cosce dei giovani –così come si può apprezzare anche in Pasolini–, specialmente nella composizione *San Miguel (Granada)*, popolarmente chiamata *Canción del mariquita*, in cui San Miguel «enseña sus bellos muslos / ceñidos por los faroles / [...] finge una cólera dulce / de plumas⁹ y ruiseñores»: «[...] un cielo de muslos blancos / [...] muslos y sombras de muslos / cargados de girasoles» (2023: 64-67). Oppure, in *Romance de la pena negra*: «¡Ay mis muslos de amapola! (2023: 63); e anche in *Gacela del mercado matutino*: «Por el arco de Elvira / voy a verte pasar / para sentir tus muslos / y ponerme a llorar» (2022: 175); all'interno di *La casada infiel*: «Sus muslos se me escapaban / como peces sorprendidos [...]» (2023: 60); e, così, in altri poemi, come in *Serenata*: «Anís de tus muslos blancos [...]» (2022: 26).

Si potrebbe anche fare un paragone tra i versi di Lorca «Niños de cara impasible / en la orilla se desnudan [...]» (2023: 70), del poema *San Rafael (Córdoba)*, raccolto nel suo *Romancero gitano*, e altre opere di Pasolini come *Ragazzi di vita* o *Una vita violenta*, dove il fiume –e il corpo nudo di questi giovani– forma parte della scoperta della sessualità tra i ragazzi maschi, così come è stato il fiume Trasimeno per lo stesso Pasolini.

Come ben sappiamo, Pasolini fu apertamente omosessuale anche nelle sue produzioni artistiche e affrontò la sessualità con crudezza e onestà in modo provocatorio in tutte le sue composizioni. Per esempio, nei film come *Teorema* –dove il desiderio

assassini e prostitute e frequentati da giovani cinici e violenti, immersi nel velo corrotto delle notti italiane, rappresentavano il luogo della sua redenzione omosessuale, una dimensione in cui l'amore non trovava spazio perché semplicemente l'amore non c'era lì. Quindi, Quello che per Lorca significava la corruzione e la perdita del vero significato dell'amore, per Pasolini costituiva invece l'unica formula accettabile della libido.

⁹ È utile ricordare qui che, nel gergo omosessuale, «pluma» indica un gesto vistoso, tipico di chi potrebbe essere identificato come un uomo omosessuale.

trascende le barriere di classe e genere, destabilizzando le strutture familiari tradizionali—o *Accattone*; e, di più, nella sua reinterpretazione di *Le mille e una notte* e del *Decameron*.

Nella sua opera —scritta e cinematografica—, inoltre, affrontò la repressione sessuale con una posizione esplicita, sfidando le norme e mostrando la sessualità come un elemento profondamente politico e rivoluzionario, e anche esplorando questioni più ampie come il potere, la società, la condizione umana e la ricerca di libertà e autenticità. Così fece anche nel documentario *Comizi d'amore* (1965), dove vediamo Pasolini interrogare persone di diverse estrazioni sociali sull'amore e la sessualità, mostrando le diverse concezioni e i tabù legati al sesso.

Così come lo ha definito Juan Vicente Aliaga nel suo studio *Los hombres de Pasolini. Virilidad y juventud en la obra de un homosexual italiano*, Pasolini, in contatto con le miserie del sottoproletariato,

decidió no callar y en sus primeras novelas nacidas al calor de las barriadas traslucen sus preferencias sexuales por unos chavales broncos a la par que descubren a la sociedad italiana la existencia de un sector de la población que habitaba en infraviviendas. (2002: 164)

La rivendicazione dell'omosessualità in Pasolini è attraversata anche da un'erotica del corpo. L'intellettuale bolognese scorgeva nei corpi popolari e marginali un'autenticità perduta, in contrasto con l'artificiosità borghese e televisiva. Per questo, l'omosessualità, per lui, non rappresenta solo desiderio, ma una modalità di recupero della verità del corpo.

Questo elemento risulta evidente nell'affermazione dello stesso Pasolini durante un'intervista concessa a P. Bouvard il 31 ottobre 1975 per il programma *Dix de Der*, in concomitanza con l'uscita del film *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, l'autore, interpellato sulla dimensione politica della sessualità, risponde in modo affermativo, precisando ulteriormente, a fronte di una domanda successiva: «Anche la scatologia è politica. Non vi è nulla che non sia politico» (Meazza, 2015: 1). Lo stesso anno, in un articolo pubblicato nel *Corriere della Sera* in riferimento alla tematica dell'aborto afferma:

Il coito è politico. [...] Non si possono vedere i segni di una condizione sociale e politica nell'aborto (o nella nascita di nuovi figli) senza vedere gli stessi segni anche nel suo immediato precedente, anzi, nella sua causa, cioè nel coito. (Pasolini, 1973)

In sintesi, per quanto riguarda la loro omosessualità, ciò che li unisce fin dall'inizio è la consapevolezza di sentirsi diversi e estranei rispetto agli altri. Questa sensazione di esclusione è così profonda che, per molto tempo, non riescono a comunicarla a nessuno, nemmeno durante l'adolescenza, quando le spinte biologiche e psicologiche verso la crescita diventano sempre più intense e difficili da ignorare.

In una lettera di Pasolini a sua amica Silvana Mauri, le confessava:

Io ho sofferto il soffribile, non ho mai accettato il mio peccato, non sono mai venuto a patti con la mia natura e non mi sono neanche abituato. Io ero nato per essere sereno, equilibrato e naturale: la mia omosessualità era in più, era fuori, non c'entrava con me. (1986: 391-392)

Comunque, sia Lorca che Pasolini ebbero nel corso degli anni relazioni omoerotiche, talvolta anche a pagamento, e non è un caso che uno di questi rapporti abbia portato alla morte di Pasolini. Forse anche l'omosessualità ebbe un ruolo nella tragica fine di Lorca. «Di fatto artisticamente in tutti e due, nelle rispettive opere, spesso sesso e morte sono intrecciati» (De Miguel y Canuto, 2023: 45).

3.3. IL RECUPERO DEL POPOLARE

L'interesse per il folklore e le tradizioni popolari unisce anch'essi. Per sua parte, Lorca celebrò la cultura andalusa e gitana, incorporandola nel suo teatro e nella sua poesia con un misto di lirismo e simbolismo. Opere come *Romancero gitano* e *Poema del cante jondo* sono testimonianze della sua fascinazione per il flamenco e la ricchezza culturale della Spagna e, in particolare, dell'Andalusia, che per lui rappresentavano una forma di resistenza contro l'omogeneizzazione culturale –come vedremmo anche in Pasolini–. Questo interesse si rifletté anche nella sua difesa dell'arte popolare come espressione necessaria e preziosa rispetto alle gerarchie artistiche.

D'altra parte, Pasolini trovò nelle comunità rurali dell'Italia un'autenticità che considerava perduta nella modernità capitalista. Questo attaccamento al popolare si tradusse in film come *Mamma Roma* e *Vangelo secondo San Matteo*, dove i paesaggi e i personaggi rurali sono rappresentati con una durezza che sfida gli stereotipi. Nelle sue ricerche poetiche, Pasolini mise in risalto anche la ricchezza dei dialetti italiani –specialmente, della sua lingua materna–, considerandoli una forma di resistenza culturale

contro la standardizzazione linguistica, come si evince chiaramente nelle sue composizioni friulane, di cui abbiamo già parlato precedentemente in questo lavoro.

Per quanto riguarda l'innovazione formale, entrambi gli artisti sfidarono le convenzioni stabilite nelle loro discipline. Lorca combinò elementi del simbolismo e del surrealismo con le forme tradizionali del teatro e della poesia, creando opere di grande sperimentazione estetica come *Así que pasen cinco años*, *El público*, *Viaje a la luna*, *Yerma* o *Poeta en Nueva York*. Questo approccio lo rese una figura chiave all'interno della Generazione del 27, portando una voce che mescolava modernità e tradizione popolare in modo unico. Pasolini, da parte sua, rivoluzionò il cinema mescolando stili neorealisti con una narrazione simbolica e visivamente impattante, come in *Edipo Rey* e *Medea*. Ciò fu possibile grazie all'uso di attori non professionisti, scenari naturali e a un'estetica visiva austera ma poetica che gli permise di creare un linguaggio cinematografico unico ancora oggi influente. Inoltre, la sua capacità di reinterpretare miti classici e collegare il passato con le problematiche contemporanee lo consolidò come innovatore sia dal punto di vista narrativo che visivo.

Infine, la ribellione contro la morale tradizionale attraversa l'opera di entrambi gli artisti. Lorca ritrasse personaggi femminili che sfidavano le strutture patriarcali, come nella sua trilogia *Yerma*, *Bodas de Sangre* e *La casa de Bernarda Alba*, dove le donne lottano contro l'oppressione di ruoli imposti socialmente, venendo punite per questo. Questa critica alle strutture tradizionali e la difesa dei diritti individuali divennero temi centrali della sua produzione letteraria. Pasolini, invece, affrontò apertamente l'ipocrisia della morale borghese e religiosa, mettendo in luce le sue contraddizioni in opere come *Salò*. La sua provocazione costante e il rifiuto del conformismo morale lo resero una figura controversa ma profondamente influente. La sua opera non fu solo un attacco al sistema, ma anche un invito a una riformulazione dei fondamenti etici della società.

In sintesi, sia Lorca che Pasolini sono riferimenti della resistenza artistica contro le imposizioni sociali, il conformismo e l'oppressione. Le loro opere, segnate dalla critica sociale, dall'esplorazione del desiderio e da una profonda sensibilità verso le culture popolari, trascendono il loro tempo e continuano a essere oggetto di studio e ammirazione. Le loro morti tragiche li hanno trasformati in martiri della libertà creativa, assicurando loro un posto nella memoria culturale collettiva.

Per quanto riguarda Lorca, è importante ricordare le sue parole:

Io credo che il fatto di essere di Granada mi fa inclinare alla comprensione simpatetica dei perseguitati. Del gitano, dei negri, dell'ebreo, del moro che tutti portiamo dentro [...] io sarò sempre dalla parte di coloro che non hanno niente. (Rossi, 1974: 437)

Così, vediamo un Lorca profondamente impegnato al fianco di tutti coloro che soffrono, degli esclusi, di chi non trova il proprio posto. E, sebbene in Lorca non ci fu una chiara provocazione e una evidente volontà di entrare nelle polemiche politiche e suscitare l'opinione pubblica—come si fece Pasolini— non si può negare il limpido legame tra queste due figure.

Due poeti e un conflitto interiore unito a un contesto bellico, «due stelle *velate* dal terrore e dalla violenza distruttiva» (De Miguel y Canuto, 2023: 12), due epoche turbolente, collocate tra le due guerre mondiali e segnate da eventi di grande rilevanza storica come l'ascesa del fascismo in Italia e la Seconda Repubblica spagnola, culminata nello scoppio della guerra civile (1936-1939).¹⁰ Inoltre, sia in Italia che in Spagna, fu un tempo segnato dalle migrazioni di massa, l'accesso alla proprietà terriera da parte dei contadini poveri, il mancato equilibrio territoriale —dovuto anche a una ritardata industrializzazione—, ecc.

3.4. PASOLINI TRADUTTORE DI LORCA

Come afferma Pasolini nell'intervista concessa a Luis Pancorbo, l'influenza del poeta granadino sull'opera pasoliniana fu minore rispetto a quella di Machado o Juan Ramón Jiménez. Tuttavia, analizzando le loro composizioni e prestando attenzione ai loro interessi vitali, non si può ignorare la stretta relazione che si instaura tra i due in molti altri ambiti —entrambi incarnano in sé una forte identità delle loro terre meridionali, esprimendo con intensità le tradizioni, le lingue e le arti nazionali, di cui sono esponenti di rilievo—.

Fu così tanto che il poeta italiano si impegnò a realizzare diverse traduzioni di alcuni poemi appartenenti al *Romancero gitano*¹¹, come quelli di «Romance sonámbulo», «El cazador», «Canción de la muerte pequeña», «La balada del agua del mar», «Preciosa

¹⁰ Gli anni prima della nascita di Pasolini sono anche gli anni della nascita dei partiti comunisti, sia quello spagnolo (1920) che quello italiano (1921). Proprio l'anno della nascita del poeta italiano si produce l'ascesa al potere del fascismo (1922). Inoltre, durante la giovinezza di García Lorca, i conflitti mondiali predominanti furono la Grande Guerra (1914-1918) e la Rivoluzione Russa (1917). Tutti quanti, eventi politici di un'enorme rilevanza.

¹¹ Per fare queste traduzioni fu necessario che Pasolini possedesse l'edizione delle poesie di Lorca fatta da Carlo Bo, primo traduttore di García Lorca e quello che gli introdusse in Italia. Si possono trovare anche in *Quaderni Internazionali*, n°5 (1946), rivista letteraria di poesia diretta da Enrico Falqui.

y el aire», «Llanto por Ignacio Sánchez Mejías» –di cui tradusse soltanto la *cogida* e la morte–, «La sangre derramada» –fino al verso ventiquattro– e «Alma ausente»¹².

Come possiamo vedere in Bandini:

Nei suoi [...] esordi friulani [...] Pasolini aveva anche scritto una sorta di *romancero* in uno spagnolo orecchiato e approssimativo, all'inseguimento d'un'altra lingua celeste: quella che gli sembrava risonare nei versi di Lorca, Jiménez, Machado e altri iberici [...] Ai toni di quei poeti spagnoli [...] è vicino Pasolini giovane» (Bandini in Pasolini, 2003: 16)¹³.

In questo modo, troviamo la traduzione del «Romance sonámbulo»¹⁴, inclusa nell'antologia *Tutte le poesie*, con il titolo «Cansoneta sonambula»:

Verd ch'i ti brami verd. / Verd àiar, verdís ramis. / La barcia sor'il mar, / Il çaval in montaña. / Con l'ombrena tai flancs / ic a duarm tal balcon, / vierda çar, vers çavei / con vui di frèit arzent. / Verd ch'i ti brami verd, / sot la luna gitana / li robis a la vuardin ma ic non pol vuardalis. / [...] –Compari i vuei giambià / il ciaval cu la ciasa, / il me abit pal so spieli, / il curtis pal pleòn. / Compari, insanganà / i vend ai puàrts di Cabra. / –Si podares, fantàt, / il contràt i farès. / Ma jo i no soi pi jò, / ciasa me a no è me¹⁵. (1995: 1440-1445)

D'altra parte, alcuni versi dell'opera *Poeta en Nueva York* del poeta granadino sono citati da Pasolini nel suo *Quaderno romanzo n. 3*¹⁶, in particolare estratti dalla

¹² Queste traduzioni si possono trovare nell'antologia a cura di Walter Siti, *Tutte le Poesie* (2003), Milano, Mondadori. Nello stesso modo, ci sono anche quattro traduzioni dei poemi di Juan Ramón Jiménez «Doraba la luna en el río», «Mi agua», «El firmamento» e «Viene una música lánguida». Di questo, tradusse anche alcuni versi in italiano da «¡Granados en cielo azul!» posti in epigrafe di *Amado mio*.

¹³ Cfr. Anche Díaz Pérez (1993), Falchi (2003) e Sartore (2011).

¹⁴ «Il *Romance sonámbulo* fu scritto da Lorca entro il settembre 1923 e appare in Italia per la prima volta nel 1940, grazie alla mediazione di Carlo Bo, che lo include nella prima edizione delle *Poesie* di Lorca e poi nel 1941 nei *Lirici spagnoli* e nel 1943 nei *Poeti spagnoli contemporanei* di Bertini» (Giuffrè, 2024: 3).

¹⁵ In Lorca: «Verde que te quiero verde. / Verde viento. Verdes ramas. / El barco sobre la mar / y el caballo en la montaña. / Con la sombra en la cintura / ella sueña en su baranda, / verde carne, pelo verde, / con ojos de fría plata. / Verde que te quiero verde. / Bajo la luna gitana / las cosas la están mirando / y ella no puede mirarlas [...] – Compadre, quiero cambiar / mi caballo por tu casa, / mi montura por tu espejo, / mi cuchillo por su manta. / Compadre, vengo sangrando, / desde los puertos de Cabra. / – Si yo pudiera, mocito, / ese trato se cerraba. / Pero yo ya no soy yo, / ni mi casa es ya mi casa [...]». (2015: 48-50)

¹⁶ Secondo Giorgio Giuffrè in «*Verd ch'i ti brami verd*». *Bozze per un ritratto di Pasolini traduttore di Federico García Lorca* (2024), «le traduzioni dell'autore bolognese, tra le quali le versioni lorchieane, sono riconducibili a un progetto estetico e culturale che avrebbe dovuto assumere la forma di un'antologia poetica intitolata *La zoja*» e «benché nel binomio letteralità-letterarietà Pasolini sembri propendere per quest'ultima, meno interessato a una resa letterale del testo quanto più incline a una sua ri-scrittura».

composizione «Ciudad sin sueño». In quest'opera, García Lorca «vierte el terror que ha sentido ante una naturaleza totalmente discordante con la suya: una sociedad anónima, violenta y disgregada, carente de unas raíces naturales» (Falchi, 2011: 48), fatto che probabilmente colpì Pasolini vedendosi riflesso in esso, a causa del desiderio irrefrenabile del poeta italiano di mantenere la coesione nelle sue radici e nel popolo friulano, che si trovava di fronte a una società in sviluppo che metteva in pericolo le origini primigenie del suo Friuli materno.

Questa situazione che mette in pericolo le origini di un popolo, Lorca la esprime nel suo *Romancero* attraverso la desolazione del popolo gitano, a rischio di essere distrutto, come si rende visibile in composizioni come *Romance de la Guardia Civil española*:

¡Oh ciudad de los gitanos! / En las esquinas banderas. / La luna y la calabaza /
con las guindas en conserva. / ¡Oh ciudad de los gitanos! / ¿Quién te vio y no te recuerda?
/ [...] La Virgen y San José / perdieron sus castañuelas, / y buscan a los gitanos / para ver
si las encuentran. / [...] Por los espejos sollozan / bailarinas sin caderas. / Agua y sombra,
sombra y agua / por Jerez de la Frontera. / [...] ¡Oh ciudad de los gitanos! / La Guardia
Civil se aleja / por un túnel de silencio / mientras las llamas te cercan. (2020: 72)

In questi poemi, i gitani non rappresentano solo una comunità marginalizzata, ma anche una metafora della libertà e della resistenza contro l'oppressione. Lorca, con immagini vivide e un linguaggio carico di emozione, ritrae la loro cultura come un universo mitico, pieno di bellezza e tragedia, in cui le forze esterne —la Guardia Civile, il progresso inesorabile— agiscono come agenti di distruzione. Questa minaccia costante riflette la paura del poeta per la perdita di un'identità culturale che, sebbene perseguitata e fraintesa, incarna uno spirito unico nel paesaggio spagnolo.

Pasolini, invece, affronta nella sua poesia la perdita delle radici culturali del suo Friuli natale con uno sguardo malinconico e, allo stesso tempo, critico. Per lui, il Friuli non è solo uno spazio geografico, ma un rifugio di tradizioni, lingue e usanze che svaniscono di fronte all'avanzare della modernità.

Il bolognese documenta con tenerezza la vita rurale e la sua inevitabile trasformazione causata dall'industrializzazione e dall'omogeneizzazione culturale. La nostalgia impregna le sue immagini, ma vi è anche un senso di rabbia verso le forze che sradicano le comunità, motivo per cui sia Lorca che Pasolini condividono una profonda

sensibilità per le identità marginali, e nelle loro opere la paura della scomparsa di queste culture si trasforma in un grido poetico e politico contro l'uniformità imposta da una società in pieno sviluppo moderno.

3.5. TEATRO DIALETTALE E CALDERÓN DE LA BARCA

Per ultimo, sebbene Pasolini non è stato un vero uomo di teatro, ma piuttosto «un poeta che scrisse testi teatrali» (Nordei citato in La Porta, 2012: 51), merita una menzione particolare il fatto che entrambi gli autori si dedicarono —Lorca in modo più prolifico rispetto a Pasolini— alla composizione di opere teatrali. In queste, possiamo trovare diverse somiglianze tra i due artisti. In primo luogo, per quanto riguarda il registro linguistico, Lorca riflette nelle sue opere il parlato andaluso, cercando che i suoi personaggi si esprimano in modo più verosimile al loro contesto o classe sociale. Pasolini, dal canto suo, fa lo stesso scrivendo le sue opere in dialetto, poiché riteneva che questa fosse la forma più adatta per avvicinarsi al contesto popolare. A dimostrazione di ciò, ecco un esempio tratto dalla sua opera *Turcs tal Friul*:

– ANUTA: [...] Meni, te... i ti ài sentùt. Pensa a to mari. Meni, statu¹⁷? A trin per te, ic, frutút. [...] Pauli! Ciapa to fradi sot il bras e mènìlu a gustà, ch'a ora. (1990: 33)

Possiamo dire che, grazie al suo potere persuasivo, il teatro si configura storicamente come un genere legato alla funzione educativa e sociale. Così come «Pasolini credeva nella forza educatrice della poesia» (De Miguel y Canuto, 2023: 42), Lorca era regista di *La Barraca*, nata come gruppo di teatro universitario che aveva l'intenzione di promuovere le manifestazioni culturali, soprattutto nei posti più diversi e isolati del paese, particolarmente nel mondo rurale, con lo scopo di avvicinare la cultura tra le classi più umili e con una speciale predilezione rivolta all'auto sacramentale *La vida es sueño*, che rappresenta un esempio emblematico del teatro barocco spagnolo e il cui Pasolini rielaborerà nella sua opera teatrale *Calderón*, una tragedia politica che esplora la Spagna franchista, la situazione sociale dell'epoca e le relazioni che ognuno di noi abbiamo con il potere.

¹⁷ Questa espressione colloquiale del discorso parlato corrisponderebbe allo spagnolo “¿sabes?” Una domanda retorica, seppur con tono minaccioso, che non sarebbe appropriato usare in un registro più elevato.

Tuttavia, a mio giudizio, l'opera teatrale di Lorca, sotto certi aspetti, potrebbe essere più appropriatamente messa a confronto con l'attività cinematografica di Pasolini, considerandola come il nucleo creativo principale, piuttosto che con il teatro in senso stretto, fatta eccezione per gli elementi direttamente connessi alla scrittura drammaturgica.

In un dibattito al Teatro Gobetti di Torino nel 1968, possiamo osservare una certa connessione nel modo di concepire il teatro da parte di Pasolini e Lorca. Pasolini, dialogando con il pubblico sulle sue opere, risponde alla domanda «Perché chiamo il mio teatro *di parola?*» affermando che «è scritto in poesia, e i lettori di poesia sono oggettivamente pochi. [...] Sono i lettori di poesia coloro che comprendono la parola nel suo momento espressivo poetico» (Pasolini, 1995: 314).

Allo stesso modo, il teatro di Lorca, come si riscontra in tutte le sue opere teatrali, si fonda su un'intensa dimensione poetica, dove il linguaggio non è solo veicolo narrativo, ma espressione lirica e simbolica che trascende la semplice rappresentazione scenica. Entrambi gli autori utilizzano quindi la poesia come strumento centrale del loro teatro, mirando a un coinvolgimento profondo dello spettatore attraverso la forza evocativa del verso e della parola.

3.6. ESPERIMENTAZIONI NELL'AMBITO PITTORICO

Le opere pittoriche di Federico García Lorca e Pier Paolo Pasolini mostrano sorprendenti convergenze che, pur non derivando da un'influenza diretta tra loro, riflettono alcune affinità estetiche e tematiche legate alle loro sensibilità artistiche e ai movimenti culturali del loro tempo.

Entrambi gli artisti esplorano uno stile espressionista con un marcato carattere emotivo e soggettivo. Nel caso di Pasolini, la sua pittura si definisce per un espressionismo intimo –«Necesito una materia expresionista, sin posibilidad de elección» (1985: 233)– caratterizzato da linee intense e figure che esprimono desiderio, sofferenza o fragilità, più interessato all'espressione interiore che al realismo tecnico (Zigaina, 1985). Lorca, invece, sviluppa uno stile naïf e primitivista con influenze surrealiste e d'avanguardia, dove i tratti semplici e quasi infantili rivelano un profondo carico simbolico ed emotivo (Madariaga de la Campa, 1999).

Tra quelli che hanno influenzato l'opera pittorica di Pasolini –fino al 1943, la sua prima epoca di sperimentazione come pittore–troviamo Masaccio e Carlo Carrà – quest'ultimo, caratterizzato per un discorso pittorico del tipo futurista e metafisico–.

Come ben confessa il poeta bolognese, la sua pittura «es dialectal: un dialecto como lengua para la poesía» (1985: 234), in cui troviamo temi familiari, quotidiani, teneri e, a volte, idillici, dai quali si estraggono i suoi gusti anche per Giorgio Morandi e il pittore francese Pierre Bonnard.

Giuseppe Zigaina in *La contaminación y lo sacro de la técnica*, ci propone i concetti e ideali artistici di Pasolini, che sarebbero l'ansia per lo nuovo, la volontà-bisogno di inventare nuovi segni, l'antitesi-contraddizione –lo nuovo, ottenuto attraverso la sua contrapposizione alle norme più formali e accademiche–, la razionalità estrema e l'uso deliberato di linguaggi di diversa origine stilista e, quindi, della contaminazione (1985: 9).

Da un'altra parte, Lorca, nella sua opera grafica, utilizza l'ingenuità dell'infanzia per esprimere emozioni e miti, con linee che a volte diventano ondulate e labirintiche, evidenziando una fusione tra il naïf, il surrealista e il simbolico. Come afferma Madariaga de la Campa in *Los dibujos poéticos de Federico García Lorca*, «conviene advertir que gran número de ellos –los dibujos– son resultado, en buena parte, de una elaboración refleja y automática» (1999: 10), in cui si evidenzia la carga emotiva e poetica che fece Lorca trionfare in qualunque campo artistico.

Per quanto riguarda i temi, entrambi riflettono ossessioni comuni: la purezza e i paradisi perduti, il corpo, la morte –in Pasolini si rappresenta in un modo esplicito nel suo lavoro *Ritratto della nonna morta* (1985: 121) e la marginalità. Ad esempio, i disegni di Pasolini, che possono considerarsi estensioni visive della sua poesia, affrontano corpi maschili giovani in pose vulnerabili, l'amore omosessuale, la sofferenza religiosa e la solitudine (Zigaina, 1982). Lorca, invece, esplora la vita e la morte, con frequenti riferimenti alla sessualità ambivalente, al mondo onirico e alla natura (Madariaga de la Campa, 1999). La rappresentazione sessuale è esplicita e simbolica in entrambi, con disegni che mostrano nudi frammentati e mani o piedi deformati, riflettendo un interesse per il corpo e il frammento.

Dal punto di vista tecnico, entrambi impiegano tecniche grafiche in formati piccoli, prevalentemente disegni a matita, inchiostro o carboncino su carta. Lorca realizza un gran numero di nature morte, animali, figure umane schematiche e scene simboliche; Pasolini, a sua volta, utilizza un tratto espressionista e un approccio manierista nella mescolanza e contaminazione di linguaggi stilistici (Zigaina, 1982). Questa varietà stilistica e l'intenzionalità espressiva segnano una forte distanza rispetto alle correnti tradizionali o accademiche, qualcosa di esplicito nell'avversione di Pasolini per il

tradizionale, come afferma il proprio Pasolini negli «Apunte sobre su pintura», raccolti nel volume *P.P.P. Pier Paolo Pasolini. Dibujos y pintura*, curato dal “Instituto de la Cinematografía y las Artes Audiovisuales”: «Tan sólo la idea de hacer algo tradicional me da náuseas, me pone literalmente enfermo» (1985: 233).

In definitiva, la produzione pittorica di Lorca e Pasolini rivela convergenze stilistiche e tematiche —espressionismo soggettivo, figurazione naïf e primitivista, esplorazione della sessualità e della morte, simbolismo poetico— che rispondono a un contesto artistico di rottura con la tradizione e a un uso profondo e personale dell’immagine per esprimere il loro mondo interiore, al di là di qualsiasi filiazione o influenza diretta.

4. INTERSEZIONI TRA GATA CATTANA E PASOLINI ATTRAVERSO I LIRICI NOVECENTESCHI ANDALUSI

Questi poeti novecenteschi —dalla lirica andalusa e, per parte sua, Pasolini— vivono oggi attraverso le riletture che i nuovi artisti hanno fatto delle sue opere. Tutti loro «hanno concepito delle opere che, da una parte, sono ancora lette, ascoltate, tradotte, proiettate, rappresentate, ma dall’altra hanno nutrito il genio creativo di tanti altri» (De Miguel y Canuto, 2023: 9).

In Spagna, è molto più visibile questo fenomeno, in opere siano letterarie che musicali. Questo è il caso, per esempio, di Camarón de la Isla (1950-1992)¹⁸, Enrique Morente (1942-2010)¹⁹ o Miguel Poveda (1973)²⁰, tre artisti di flamenco che, ognuno nella sua epoca, hanno preso l’opera di García Lorca e l’hanno dato una nuova vita, piena di diverse prospettive. Ancora più evidente, se possibile, nell’ambito teatrale è il lavoro della giovane compagnia murciana *Agosto del 36*²¹, che, come si presenta nella sua pagina web, si dedica ad esplorare i classici del teatro attraverso la musica, l’estetica, la tradizione e il folklore, rappresentando, principalmente, una nuova adattamento di opere come *La casa de Bernarda Alba* o *Bodas de Sangre*.

Questo fluire di arte e cultura ci conduce ad addentrarci nell’opera di Gata Cattana, in cui si fondono le radici andaluse dell’artista, la tradizione e il folclore —all’interno dei

¹⁸ Cf. *La leyenda del tiempo*, (1979).

¹⁹ Cf. *Omega* (1996) y *Lorca* (1998).

²⁰ Cf. *Poema del Cante Jondo* (2024).

²¹ A questo proposito, si consulti il sito web della compagnia: <https://raee.aragon.es/artista/compania-agosto-del-36/>

quali si inseriscono anche le opere letterarie dei poeti andalusi oggetto del presente lavoro—, e, inoltre, un elemento fino adesso inedito: la cultura *underground*.

Gata Cattana (1991-2017), poetessa, rapper e politologa, fu una giovane che sfidò le categorie tradizionali della musica e della letteratura in Spagna. La sua opera, che combina elementi del rap, della poesia classica e dell'impegno sociale, mostra influenze chiare di autori come Federico García Lorca o Antonio Machado. Inoltre, la sua affinità con l'opera di Pier Paolo Pasolini sottolinea la sua capacità di integrare tradizione e modernità in un discorso artistico profondamente politico.

Come lo fece Pier Paolo, Gata Cattana utilizzò la sua arte come strumento per sfidare le strutture di potere. Così, in canzoni come «Los siete contra Tebas», «Tientos», «Lisístrata» o «Antígona», Gata si posiziona come una voce femminista e anticapitalista che denuncia la corruzione, l'oppressione dei potenti, il maschilismo e le disuguaglianze sociali —«[...] lo mismo acabo como Larra / o aún peor, como Lorca / en la cuneta, *desterrá* del arte [...] tengo la rabia de la madre / del anarquista griego, / del padre que se prendió fuego porque no tenía nada, / delante de un banco mientras los medios grababan / y el mundo simulaba estar ciego. [...] No sé cómo coño piensan / que me pueden callar. / No he *veníó* a que me rapen esos fachas²²» (Cattana, 2013: 2:25)—.

Questi testi risuonano con l'opera di Pasolini, che nei film come *Salò o le 120 giornate di Sodoma* e *Accattone* mise anch'egli in discussione le fondamenta del potere ed espose le disuguaglianze insite nel sistema.

Allo stesso modo, Gata ereditò da Lorca la sensibilità verso le ingiustizie sociali e la capacità di dare voce agli oppressi. Lorca, con il suo focus sulle gerarchie di genere e classe in opere come *La casa de Bernarda Alba* o *Poeta en Nueva York*, e Machado, con il suo ritratto della Spagna rurale in *Campos de Castilla*, furono precursori nell'uso della poesia come denuncia. Gata Cattana continuò questa tradizione, adattandola ai problemi contemporanei da una prospettiva urbana, femminista e anticapitalista.

Uno degli aspetti più rilevanti dell'opera di Gata Cattana è forse la sua capacità di integrare elementi della poesia classica e spagnola nel genere rap, tradizionalmente associato alle culture popolari urbane. Un esempio è il suo poema «Teogonía», in cui l'autrice riformula la composizione poetica di Lorca, «Encuentro», nel modo seguente:

²² L'espressione «no he *veníó* a que me rapen esos fachas» allude a una pratica repressiva del regime franchista durante e dopo la Guerra Civile Spagnola, rivolta in particolare contro le donne considerate repubblicane o “rosse”. Una delle forme di umiliazione pubblica consisteva nel rasare i loro capelli — simbolo di femminilità— e farle sfilare per le strade, spesso accompagnate da punizioni fisiche o dall'ingestione forzata di olio di ricino.

«El mundo no está preparado / para que tú y yo / converjamos» (2016: 29), mentre in Lorca possiamo leggere «Ni tú ni yo estamos / en disposición de encontrarnos» (2016: 55). Abbiamo anche la canzone *Yerma*, che fa riferimento, ovviamente, all'opera di García Lorca e in cui parla delle radici popolari e delle difficoltà che ha affrontato la sua terra da molti anni – «Nosotros venimos de *Yerma* / de *Bernarda Alba* / con los saquitos de tierra en la espalda / nuestros abuelos no saben leer. / Nosotros *empeñaos* en contarla [...]» (2016: 0:10) –.

D'altra parte, nei suoi testi, riferimenti a figure mitologiche come Antigone e a concetti filosofici si intrecciano con una critica sociale acuta, creando un ponte tra il classico e il moderno. Questa mescolanza risuona chiaramente in Lorca e Pasolini, che usarono anch'essi l'arte per costruire un collegamento tra il colto e il popolare.

Come già accennato in precedenza, Lorca celebrò la cultura popolare andalusa, incorporando elementi del flamenco e del *cante jondo* nella sua poesia, mentre Pasolini trovò nei dialetti italiani e nelle tradizioni rurali del Sud Italia una forma di resistenza culturale. Gata, invece, utilizzò il linguaggio colloquiale del rap e alcuni volgarismi e *andalucismos* per affrontare temi universali, dimostrando che il popolare può essere un mezzo potente per esplorare questioni profonde e complesse, tale come fece Pasolini nei suoi poemi in dialetto friulano.

Cattana, come Pier Paolo e Federico, si interessò anche a dare voce agli emarginati —ella stessa afferma «seremos el watchmen de los desertados [...] fundaremos el club de los desheredados» (2016: 55)—. Inoltre, esplora le esperienze di donne e giovani in una società diseguale, mettendo in luce le barriere patriarcali che affrontano e la necessità di resistenza. Questa preoccupazione si collega direttamente a Pasolini, che ritrasse gli esclusi della modernità capitalista in film come *Mamma Roma*, e a Lorca, che in opere come *Bodas de sangre* e *Yerma* diede visibilità alle vite degli emarginati rurali.

La autenticità con cui Gata rappresentò queste voci si riflette anche nel suo stile lirico, dove l'onestà e la crudezza, gli impulsi vitali e distruttivi, Eros e Thanatos, si combinano con una sensibilità estetica simile a quella di García Lorca e Pasolini.

D'altra parte, sia Gata Cattana che Pasolini condividevano una visione dell'arte come strumento per mettere a disagio e mettere in discussione le strutture di potere. A modo di esempio, ci si mostra nel poema «Todo lo demás no», raccolto nell'antologia *La escala de Mohs*:

[...] Que portamos estandartes incendiarios / y discursos agresivos / y consignas de venganza / [...] que vamos por ahí / con el ceño fruncido / y de nada nos sirve. / Que increpamos / y discrepamos de todo / cuanto se conoce. / [...] cuando la desidia / nos infla la panza. / [...] y sembramos la polémica. / [...] Muchas veces pienso cosas / que no puedo escribir [...]. (2016: 114-120)

Pasolini, con il suo cinema provocatorio e le sue critiche dirette alla società capitalista e moderna, e Gata, con il suo discorso femminista e anticapitalista, hanno usato le loro voci per sfidare le norme in modo sovversivo. Questo approccio trova anche paralleli nell'opera di Lorca, che, a suo modo, ha affrontato con coraggio le gerarchie sociali e di genere della sua epoca, specialmente nel *Romancero gitano* e più evidentemente nella sua opera chiave, *Poeta en Nueva York*; come afferma De Miguel y Canuto:

Poeta en Nueva York rappresenta un'esplosione di rabbia, una ribellione nella traiettoria vitale di Lorca e nel contempo un notevole cambiamento di rotta nella sua poetica, ora permeata dagli stimoli dall'avanguardia –surrealista– [...] diventa anche un poeta civile [...] potrebbe essere accostato a Pasolini. (2019: 35)

Oltretutto, se dobbiamo fare un paragone tra questi tre artisti, non possiamo omettere che anche Gata Cattana ha abbandonato il mondo²³ di forma prematura e lasciando inediti diversi lavori, come il suo album musicale *Banzai*, venuto alla luce in modo postumo nel 2017, e anche una serie di manoscritti poetici trovati tra i quaderni dell'autrice che sono stati raccolti per la sua famiglia e pubblicati nel 2020 nella antologia *No vine a ser carne*.

5. CONCLUSIONI

In definitiva, possiamo affermare che l'interesse pasoliniano per la poesia e la cultura andalusa non è un fatto isolato, ma al contrario, ha avuto una vasta influenza sulle sue composizioni artistiche e letterarie.

²³ Si potrebbe dire che, anche se la morte fisica dell'autrice non si può negare, Gata Cattana continua adesso, nei suoi lettori e i suoi ascoltatori, più viva che mai. È anche interessante come la sua eredità è stata presa da essi, che rielaborano le sue opere, sia letteraria che musicalmente, tale come lei ha fatto con quelle che l'hanno preceduto, estendendosi così il flusso di influenze di forma illimitata.

Da una parte, si evidenziano chiari riferimenti ad Antonio Machado e le somiglianze della sua opera *Campos de Castilla* con quelle di Pasolini, nelle quali si mostra lo straniamento per il Friul che lo ha visto crescere, entrambe immerse in un'atmosfera malinconica, la preoccupazione per il trascorrere del tempo e l'irrefrenabile cammino verso la morte, lasciandosi alle spalle la tanto desiderata giovinezza.

Allo stesso modo, vediamo come le influenze dell'opera poetica di Juan Ramón Jiménez siano prolifiche nelle composizioni pasoliniane, unite anche a quelle di Cernuda e Aleixandre. La nostalgia per quel giardino perduto provoca in tutti loro un desiderio di ritorno alle origini e un sentimento di appartenenza proprio dell'impossibile sradicamento che sperimentano lungo tutta la loro vita.

Anche se non tanto nella poetica, ma certamente nel modo di guardare il mondo, nel contesto bellico e negli interessi politici e sociali di entrambi, è in Lorca che sembra che le due vite si fondano fino al punto di arrivare alla morte in modo iconico, sia cultural che metaforicamente. L'impegno politico e sociale, la ribellione contro la morale tradizionale, l'interesse per il folklore e le tradizioni popolari, unito a questo al posizionamento accanto alle marginalità, la tematica vitale e poetica avvolta nell'omoerotismo, oltre alla produzione teatrale e pittorica di entrambi gli autori, fanno sì che l'eredità di entrambi possa tracciare una linea parallela che unisce l'Italia e la Spagna in un modo poco convenzionale.

Inoltre, è molto interessante come la produzione poetica di questi autori abbia influenzato in modo diverso ma uniforme sia l'opera di una giovane rapper e poetessa cordovana del XXI secolo, sia quella di un Pasolini non più giovanissimo, in modo da permettere un'analisi interessante dal punto di vista degli studi comparativi, essendo la dissidenza e l'arte sovversiva il punto chiave su cui insistere, insieme alla lotta contro la morale conservatrice e al medesimo interesse per le marginalità, oltre all'impegno sociale e politico di entrambi gli autori.

6. BIBLIOGRAFÍA

- ALEIXANDER, Vicente (1976). *Sombra del paraíso*. Madrid: Castalia.
- ALIAGA, Juan Vicente (2002). «Los hombres de Pasolini. Virilidad y juventud en la obra de un homosexual italiano». *Dossiers feministes*. N. 6, pp. 161-169.
- BOUVARD, Philippe (1975). *Entrevista P.P. Pasolini* [https://youtu.be/w9Ef1y_OY-U]. Paese di origine: Francia.
- CATTANA, Gata. (2016). *La escala de Mohs*. Madrid: Aguilar.
- CAZORLA CASTELLÓN, Antonio. (2016). «Manifestaciones poéticas del homoerotismo en la Europa del siglo XX: el caso de Pasolini y García Lorca». En Daniele Cerrato, Andrea Schembari y Sara Velázquez García (eds.), *Querelle des femmes: male and female voices in Italy and Europe* (pp. 369-380). Barcelona: Volumina.
- CERNUDA, Luis (2018). *La realidad y el deseo*. Madrid: Alianza.
- CHIARCOSSI, Gabriella (2005). *Album Pasolini*. Milano: Mondadori.
- DE MIGUEL Y CANUTO, Juan Carlos (2023). «Ciò che non esprimo muore». *Pasolini e Lorca: due traiettorie in confronto*. Pisa: Edizioni ETS.
- DE VILLENA, Luis Antonio (1989). «La sensibilidad homoerótica en el *Romancero Gitano*». *Castilla: Estudios de Literatura*, vol. 47, n.2, pp. 501-516.
- FALCHI, Francesca. (2011). *Pasolini y la cultura española*. Barcelona: Alrevés S.L.
- GARCÍA LORCA, Federico. (2023). *Bodas de Sangre*. Madrid: Alianza.
- GARCÍA LORCA, Federico (2017). *Poeta en Nueva York*. Barcelona: Plutón Ediciones.
- GARCÍA LORCA, Federico (2023). *Romancero gitano*. Barcelona: Austral.
- GARCÍA LORCA, Federico. (2020). *Romancero gitano*. Madrid: Alianza.
- GARCÍA LORCA, Federico (2022). *Sonetos del amor oscuro*. Barcelona: Salvat.
- GIBSON, Ian (2009). «Caballo azul de mi locura». *Lorca y el mundo gay*. Barcelona: Editorial Planeta S.A.
- GIBSON, Ian (2016). *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca 1898-1936*. Barcelona: Debolsillo.
- GUILLÉN, Jorge (2005). *Cántico*. Madrid: Diario El País, S.A.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón. (2010). *Arias tristes*. Madrid: Visor libros.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón (2006). *Platero y yo*. Cátedra: Madrid.
- LA PORTA, Filippo (2012). *Pasolini*. Bologna: Il Mulino.
- MACHADO, Antonio. (2006). *Campos de Castilla*. Madrid: Cátedra.

MADARIAGA DE LA CAMPA, Benito (1999). *Los dibujos poéticos de Federico García Lorca*. Museo de Bellas Artes del Ayuntamiento de Santander, Santander.

MEAZZA, Valeria (2014). «*Che tali cose non siano da voi nemmeno nominate*». *Omosessualità, eteronormatività e la sessualità nella società dei consumi negli "Scritti Corsari" di Pier Paolo Pasolini*.

MININNI, Maria Isabella (2013). «Traduzioni di poeti spagnoli nel felibrisimo friulano di Pier Paolo Pasolini (1945-1947)». *Intralinea. Online translation journal*, vol. 15, pp. 1-7.

NÚÑEZ GARCÍA, Laureano. (1996). *La poesía de Pier Paolo Pasolini* [Tesis doctoral]. Universidad de Salamanca, Salamanca. Recuperado el 2 de mayo de 2025, en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=163161> .

PASOLINI, Pier Paolo (1985). "Apunte sobre su pintura". *P.P.P. Pier Paolo Pasolini. Dibujos y Pinturas*, p.233. Ministerio de Cultura, Instituto de la Cinematografía y las Artes Audiovisuales, Filmoteca Española. Madrid.

PASOLINI, Pier Paolo. (1995). *Bestemmia. Tutte le poesie*. Madrid: Garzanti.

PASOLINI, Pier Paolo (1964). *Comizi d'amore*. [https://www.youtube.com/watch?v=h_rcTIv7yF4]. Recuperato il 4 luglio 2025, in www.youtube.com.

PASOLINI, Pier Paolo. (2019). *I turcs tal friul-I turchi in Friuli*. Alcalá de Henares: Quodlibet.

PASOLINI, Pier Paolo (1986) *Lettere 1940-1954*, a cura di Nico Naldini. Torino: Einaudi

PASOLINI, Pier Paolo (19 gennaio 1975). «Sono contro l'aborto». *Corriere della Sera*, pp. 1-2.

PASOLINI, Pier Paolo. (1994) *Vita attraverso le Lettere*. Torino: Einaudi.

RICCI, Mario (1977). *Pier Paolo Pasolini e "Il Setaccio" 1942-1943*. Bologna: Cappelli.

RINALDI, Rinaldo. (1982). *Pier Paolo Pasolini*. Milano: Mursia.

TRICOMI, Antonio (2020). *Pasolini (Sestante)*. Roma: Salerno editrice.

ZIGAINA, Giuseppe (1985). "La contaminación total y lo sacro en la técnica". *P.P.P. Pier Paolo Pasolini. Dibujos y Pinturas*, pp. 7-22. Ministerio de Cultura, Instituto de la Cinematografía y las Artes Audiovisuales, Filmoteca Española. Madrid.