



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

DIPARTIMENTO DI INTERPRETAZIONE E TRADUZIONE

Corso di Laurea magistrale in Specialized Translation (classe LM – 94)

TESI DI LAUREA

in

Translation for Publishing (Spanish)

**Il riscatto delle protagoniste del teatro di Federico García Lorca.
Proposta di traduzione di *Las mujeres de Federico* di
Ana Bernal-Triviño.**

RELATRICE

Gloria Bazzocchi

CANDIDATA

Giorgia Maccaglia

CORRELATORE

Rafael Lozano Miralles

Terzo appello

Anno Accademico 2024/2025

SOMMARIO

INTRODUZIONE	1
CAPITOLO I – ANALISI DEL TESTO DI PARTENZA: <i>LAS MUJERES DE FEDERICO</i>	4
1.1. Scheda tecnica.....	5
1.2. L'autrice: Ana Bernal-Triviño	5
1.2.1. Intervista all'autrice	11
1.3. L'illustratrice: Lady Desidia	23
1.3.1. Intervista all'illustratrice.....	24
1.4. Struttura e aspetti paratestuali	29
1.4.1. Copertina e quarta di copertina.....	32
1.4.2. Illustrazioni	34
1.4.3. Galería de personajes.....	38
1.5. Trama	40
1.6. Tempo e spazio	42
1.7. Temi	46
1.7.1. Identità e autodeterminazione.....	47
1.7.2. Ribellione.....	48
1.7.3. «La culpa y el silencio», causa ed effetto del giudizio sociale	49
1.7.4. La maternità.....	51
1.7.5. Il confronto con l'attualità	52
1.8. Aspetti stilistici	53
CAPITOLO II – L'EREDITÀ DI FEDERICO GARCÍA LORCA	63
2.1. Infanzia e adolescenza.....	64
2.2. Gli esordi letterari	65
2.3. L'apice della poesia, tra Spagna e America	67
2.4. Gli ultimi anni	68
2.5. La Barraca e la produzione teatrale.....	70
2.6. Le protagoniste lorchiane in <i>Las mujeres de Federico</i>	73
2.6.1. Mariana Pineda	74
2.6.2. La zapatera prodigiosa.....	75
2.6.3. Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín	76
2.6.4. Bodas de sangre	78
2.6.5. Yerma	80

2.6.6. Doña Rosita la soltera	81
2.6.7. La casa de Bernarda Alba	83
CAPITOLO III – PROPOSTA DI TRADUZIONE	86
CAPITOLO IV – COMMENTO ALLA TRADUZIONE.....	154
4.1. Metodologia traduttiva	154
4.2. Problemi di traduzione	157
4.2.1. Ritmo e punteggiatura.....	158
4.2.2. Tempi verbali.....	160
4.2.3. Lessico	161
4.2.4. Linguaggio colloquiale	166
4.2.5. Rimandi intertestuali.....	168
4.2.6. Elementi paratestuali.....	172
CONCLUSIONI	175
BIBLIOGRAFIA.....	178
SITOGRAFIA	182
ABSTRACT	185
RESUMEN.....	186

INTRODUZIONE

«No sólo de pan vive el hombre. Yo, si tuviera hambre y estuviera desvalido en la calle no pediría un pan, sino que pediría medio pan y un libro». Queste parole, pronunciate nel 1931 in occasione dell'inaugurazione della biblioteca di Fuente Vaqueros, racchiudono l'essenza di uno degli intellettuali più influenti del Novecento: Federico García Lorca. La sua affermazione risale a quasi un secolo fa, eppure, la "fame" di conoscenza e il bisogno intrinseco di cibarsi di bellezza e pensiero rendono la sensibilità lorchiana estremamente attuale. In un'epoca come quella contemporanea, segnata da una preoccupante aridità umana e da equilibri fragili, il richiamo di Lorca a una dignità che passi attraverso lo spirito appare quanto mai necessario. Questo approccio è pienamente condiviso da Ana Bernal-Triviño, giornalista e scrittrice malagueña impegnata nella difesa dei diritti umani. Nel suo libro *Las mujeres de Federico*, pubblicato nel 2021, l'autrice adotta uno stile onirico per riportare alla luce il poeta granadino in tutto il suo splendore. Attraverso un dialogo corale tra le protagoniste dei drammi teatrali lorchiani, Bernal-Triviño si pone l'obiettivo di omaggiare la memoria storica dell'autore, e di trasformare quelle voci in uno specchio critico sulle ingiustizie odierne, focalizzandosi, in particolare, sulla condizione femminile. L'intento di questo lavoro è proprio quello di dimostrare come la voce di Lorca non debba rimanere un reperto del passato, ma come possa riemergere come spunto di riflessione per rivendicare una società empatica che, oggi come allora, deve rammentare di nutrire, oltre che il corpo, anche la mente.

Quando la mia relatrice mi ha proposto di incentrare il mio elaborato finale sulla traduzione di questo libro, non ho potuto che abbracciare lo spirito di Bernal-Triviño, intensamente catturata dalla sua intuizione. Un'interessante rilettura in chiave di genere di un universo, quello femminile lorchiano, che mi ha affascinata dal primo incontro e mi ha quindi spinto, anche per le mie profonde convinzioni femministe, a decidere di dedicare il mio progetto di tesi alla proposta di traduzione dallo spagnolo all'italiano di questo testo. Sfogliando per la prima volta le pagine di *Las mujeres de Federico* sono stata immediatamente catapultata in un potente spazio di resistenza, un luogo narrativo in cui le voci delle protagoniste lorchiane tornano a farsi carne, memoria e lotta. Questa dimensione, profondamente politica e poetica allo stesso tempo, ha risuonato in me con forza, richiamando casi di attualità e la battaglia quotidiana per i diritti delle donne, che ancora oggi si gioca su fronti complessi e spesso invisibili. Da questo intimo coinvolgimento e dalla mia pregressa passione per la traduzione

editoriale, che coltivo ormai da cinque anni, è nata la mia scelta di proporre questo progetto di traduzione, reputando questo testo indispensabile anche per il nostro panorama nazionale.

Fin dal primo momento, ho percepito l'importanza di addentrarmi totalmente nella narrazione di Ana Bernal-Triviño, immergendomi nel suo immaginario creativo e nelle tematiche centrali che muovono l'intero libro. Uno dei principali scogli del progetto di traduzione, ma anche la sua punta di diamante, è infatti la profonda fedeltà dell'autrice alle opere di Lorca, che ho dovuto approfondire per comprenderne le varie sfumature. I passati tormentati delle protagoniste si riflettono nei dialoghi del testo, intrisi di lirismo e di un linguaggio volutamente evocativo, che hanno richiesto particolare sensibilità e dedizione nella resa in italiano. Ciò ha trasformato la traduzione in un incarico emotivamente denso, rappresentando un perfetto "duello finale" per la conclusione del mio percorso accademico.

Grazie a una borsa di studio messa a bando dal mio Dipartimento, lo scorso novembre ho inoltre avuto l'opportunità di trascorrere un periodo di ricerca in Spagna, un viaggio che ha segnato definitivamente il mio modo di avvicinarmi all'universo di Lorca e a *Las mujeres de Federico*. La mia prima tappa è stata Málaga, dove ho avuto il privilegio di incontrare Ana Bernal-Triviño per un'intervista che si è rivelata fondamentale per il mio progetto. Nonostante la mia voce tremante e impacciata per l'emozione, Bernal-Triviño mi ha accolta con la più rincuorante gratitudine per aver scelto di misurarmi con il suo testo, sentimento profondamente ricambiato per avermi concesso di scavare nella sua sensibilità e accedere a punti di vista inediti. Non è, infatti, scontato per una traduttrice in formazione come sono io potersi confrontare con l'autrice del libro che si sta affrontando, per poterne indagare la genesi, il processo creativo e le motivazioni personali dietro alla stesura. Le parole di Bernal-Triviño, la lucidità con cui analizza tematiche così delicate e la passione per la figura di Lorca e per le donne che orbitano attorno alle sue opere hanno orientato lo sguardo con cui mi sono poi accostata alla traduzione. Da Málaga mi sono quindi spostata a Madrid per incontrare l'illustratrice Vanessa Borrell, con cui ho potuto discutere in modo approfondito dell'immaginario visivo del libro, delle scelte estetiche e simboliche dietro a ogni tavola, e del delicato equilibrio tra testo e immagine che caratterizza l'opera. L'ultima tappa è stata Granada, la culla di Federico García Lorca. Ritrovarmi nei suoi luoghi, percorrere le stesse strade, entrare nella sua amata Huerta de San Vicente, riconoscere negli spazi l'eco delle sue poesie e dei suoi drammi, è stato un momento di intensa commozione. A Granada ho inoltre svolto parte cruciale della mia ricerca presso l'archivio del Centro Federico García Lorca, dove ho avuto accesso all'imponente biblioteca di materiali dedicati all'autore. Ho così potuto consolidare il mio lavoro con una consapevolezza

nuova, più profonda e più sensibile alla complessità del suo patrimonio, portandomi al compimento del progetto che riporto nelle pagine di questo elaborato.

La tesi è articolata in quattro capitoli, ognuno dei quali dedicato a una precisa fase del progetto. Il primo capitolo si pone come analisi di *Las mujeres de Federico*, prendendo in esame gli aspetti più rilevanti del testo di partenza, come gli elementi paratestuali, la trama, le tematiche e lo stile. In questa sezione vengono inoltre fornite le biografie di Ana Bernal-Triviño e Vanessa Borrell, e riportate le trascrizioni delle interviste raccolte durante il periodo all'estero. Il secondo capitolo, invece, è interamente dedicato a Federico García Lorca, ripercorrendone le principali tappe della biografia e traiettoria letteraria. Un particolare focus viene riservato per la sua attività teatrale, con approfondimenti specifici per ogni opera di teatro coinvolta in *Las mujeres de Federico* in cui si passano in rassegna le storie delle protagoniste lorchiane e i dettagli salienti delle trame. Nel terzo capitolo viene proposta la traduzione di una metà del libro, in particolare di tre capitoli: “La rosa blanca”, “La rosa sin pétalo” e “Mañana del 18 de agosto”. Infine, il quarto e ultimo capitolo è dedicato al commento alla traduzione, in cui sono presentate le difficoltà riscontrate durante il processo traduttivo e le strategie adottate per ottenere un’adeguata resa in italiano, attraverso esempi concreti di confronto fra il testo di partenza e il testo di arrivo.

CAPITOLO I

ANALISI DEL TESTO DI PARTENZA:

LAS MUJERES DE FEDERICO

Nel 2021, Ana Bernal-Triviño pubblica *Las mujeres de Federico*, il primo libro di una trilogia interamente dedicata a Federico García Lorca. Come rivelato dalla stessa autrice in varie occasioni, l'intuizione di rendere omaggio a García Lorca tramite questa trilogia si instaura come naturale conseguenza di una profonda ammirazione nei confronti del poeta fin dalla giovane età, quando la sua professoressa di letteratura l'ha introdotta per la prima volta all'universo lorchiano con *La casa de Bernarda Alba*.

Con *Las mujeres de Federico*, seguito da *Los hombres de Federico* (2022) e da *Vuelve Federico* (2023), Bernal-Triviño riporta alla luce le storie delle protagoniste delle opere teatrali del drammaturgo spagnolo, alle quali, in un racconto a metà strada tra la realtà e la finzione, viene concessa l'opportunità unica di raccontarsi con la propria voce, di incontrare il proprio autore e di rivelare il loro desiderio più recondito: poter cambiare il proprio destino. L'autrice ci conduce a un incontro immaginario ambientato nella tenuta estiva da cui egli venne prelevato con la forza il 17 agosto 1936 per poi essere fucilato dall'esercito di Franco. La Huerta de San Vicente, velata ancora oggi da un'aria di misticità, si pone come ambientazione perfetta per dare luogo a un dialogo inedito tra le donne, a cui Bernal-Triviño dona la coscienza e il "potere" di esprimersi in prima persona per offrire un punto di vista interno sulle emozionanti storie frutto della penna di Lorca.

Con la pubblicazione di questo libro, l'autrice cambia veste dopo anni di esperienza nel mondo del giornalismo e dell'ambito accademico e si avvicina per la prima volta alla narrativa, mezzo tramite cui poter estendere il suo impegno nella lotta per i diritti delle donne ad un pubblico completamente nuovo. Questo perché nel lascito di García Lorca, ritrova i valori che da sempre animano le sue battaglie. Il vasto patrimonio dell'autore – seppure strappato alla vita a soli 38 anni – ci parla di una sensibilità moderna e coraggiosa, che lo portò a scontrarsi fatalmente con la brutalità della guerra civile. Esplora, così, tematiche che uniscono ancora passato e presente, come la condizione femminile e il peso del patriarcato, dimostrando che le donne di Lorca non sono figure confinate nella storia, ma simboli di lotte ancora attuali contro una società ingiusta e oppressiva.

In questo capitolo viene condotta un'analisi del testo di partenza, utile ai fini della traduzione e della piena comprensione del testo, in cui si approfondiscono gli aspetti portanti del libro, tra i quali i contenuti, tempo e ambientazione, temi, struttura e apparato paratestuale.

1.1. Scheda tecnica

Titolo:	<i>Las mujeres de Federico</i>
Autrice:	Ana Bernal-Triviño
Illustratrice:	Lady Desidia
Edizione:	Prima edizione, novembre 2021
Casa editrice:	Lunweg Editores
Lingua:	Castigliano
Genere:	Fiction; narrativa di genere
Numero di pagine:	224
Sinossi:	Cosa succederebbe se le protagoniste create da Federico García Lorca si ribellassero al proprio destino? In queste pagine saremo testimoni del risveglio di Rosita, della Calzolaia o di Bernarda Alba, tra le molte altre, per intraprendere insieme un cammino di trasformazione che cambierà per sempre la vita che era stata loro assegnata. Ana Bernal-Triviño ci regala un commovente racconto in chiave femminista che dà voce alle inquietudini messe a tacere di molte donne, mentre le illustrazioni di Lady Desidia ci immergono in un universo onirico carico di simbolismo e magia. Un omaggio all'opera lorchiana che ritrae l'inedita relazione tra il poeta e i suoi personaggi femminili.¹

1.2. L'autrice: Ana Bernal-Triviño

Giornalista, professoressa e ricercatrice ormai affermata nel panorama mediatico e saggistico spagnolo, Ana Isabel Bernal-Triviño nasce nel 1981 a Málaga. Nel 2002 consegue una laurea in

¹ Traduzione mia della sinossi presente sulla quarta di copertina del volume stampato utilizzato per il progetto. Altre edizioni del libro riportano una versione della sinossi differente, reperibile alla pagina web dedicata della casa editrice spagnola: <https://www.planetadelibros.com/libro-las-mujeres-de-federico/334575> [Ultimo accesso: 21/01/26].

Giornalismo presso l'Università della sua città natale, dove già allora inizia ad avvicinarsi alle tematiche cardine che delineeranno i tratti di quella che sarà una carriera proficua e in costante evoluzione. È difatti durante gli anni della sua formazione universitaria che inizia a esplorare il suo interesse per l'intersezione tra informazione e società, con un particolare focus sui social media e sul coinvolgimento dei giovani nella sfera dell'informazione mediatica. A pochi mesi dalla laurea, si affaccia al mondo del lavoro iniziando a collaborare con *Vocento*, gruppo multimediale spagnolo per il quale lavora ad un progetto di giornalismo digitale dedicato all'artista Pablo Picasso, che la porterà a vincere il Premio Andalucía de Periodismo. Il suo percorso formativo e di ricerca in Giornalismo culmina nel 2009 con il conseguimento del dottorato *cum laude*, con una tesi incentrata sull'analisi dei componenti del design giornalistico online che influenzano le preferenze e le aspettative dei giovani lettori spagnoli.² Il suo percorso in ambito accademico non si arresta, però, con questo traguardo: l'anno successivo, decide di approfondire ulteriormente le sue radici umanistiche frequentando un Master in Storia dell'Arte, portato a termine con una tesina sul trattamento dell'immagine di Pablo Picasso da parte della stampa franchista.

Queste le premesse di un itinerario decisamente poliedrico e di una personalità dinamica e ambiziosa. La solida formazione universitaria le apre le porte di una carriera fruttuosa in cui poter dare sfogo alla sua etica e ai suoi valori in merito al rispetto dei diritti umani, valori che si riversano da sempre e con forza nell'impegno civile. La scrittura si stabilisce come *fil rouge* della sua carriera, pur ampliando il suo raggio d'azione a vari contesti, dalla docenza universitaria presso la Universitat Oberta de Catalunya (UOC), agli interventi in televisione; dalle *columnas* sulla stampa, all'attività di consulenza istituzionale.

Ai suoi studi in materia di tecnologia e impatto del mondo digitale sui giovani si affianca un ulteriore focus, forse il più delicato ma anche il più notevole, del quale diventerà influente portavoce nel panorama del giornalismo spagnolo, ovvero la lotta contro la violenza di genere. Bernal-Triviño avverte l'urgenza di educare la società a una visione più profonda e sistemica del patriarcato e dei suoi effetti, andando oltre la superficie del dibattito pubblico che spesso accetta come tali solo le manifestazioni più estreme. L'autrice inizia quindi a dedicare gran parte della propria attività giornalistica e divulgativa al tema della violenza, con il nobile intento di dare voce alle donne che hanno sofferto e di fornire alle nuove generazioni gli strumenti critici per decostruire i pregiudizi di genere.

² Cfr. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=21938> [Ultimo accesso: 25/01/26].

Ciò che sta maggiormente a cuore a Bernal-Triviño è la necessità di intervenire sulla mancanza di consapevolezza generale sul fenomeno del patriarcato, una battaglia su cui si esprime ampiamente:

Yo pensaba que la gente sabía de violencia de género, pero no sabe tanto, porque tiene una idea como muy centrada en que es la violencia física solamente y queda la económica, la vicaria, la psicológica, la sexual, etcétera. Y hay determinados temas feministas que tienen que ver, por ejemplo, con la explotación sexual y reproductiva de las mujeres que no puedo abordar si no entendemos bien la violencia de género. [...] Vemos solo el moratón, el piquito del iceberg, pero por debajo hay una base que está muy sustentada y que hay gente que termina todavía por no reconocerla.³

Il giornalismo digitale e i social media si trasformano per lei nel principale mezzo di comunicazione con cui condurre la sua militanza femminista. Oltre ad utilizzare i suoi canali personali, partecipa all'attività divulgativa online lavorando come speaker nei video YouTube della pagina *Diario Público*, ramo della testata digitale *Público.es*, dedicato alla condivisione di brevi video informativi della durata media dai 4 ai 10 minuti. L'autrice si distingue per una rubrica di analisi critica di fatti di cronaca e fenomeni digitali con una prospettiva di genere, pubblicando video in cui affronta con vigore la questione del maschilismo e del sessismo, dell'intelligenza artificiale come mezzo di propagazione di contenuti sensibili, delle carenze del sistema giudiziario e della narrazione distorta dei mass media sul tema della violenza sulle donne. Tra i vari temi, emergono casi mediatici di enorme risonanza, come quelli di Juana Rivas⁴ e Rocío Carrasco,⁵ per le quali si espone in prima persona e, per la seconda, collabora alla produzione di un documentario dedicato alla sua storia di violenza. Con un atteggiamento comunicativo diretto e pedagogico, Bernal-Triviño smonta fake news e interventi negazionisti, al fine di rendere accessibile a un vasto pubblico trasversale il discorso della lotta per i diritti umani.

Il 2017 è un anno determinante per la sua affermazione come voce pubblica, segnato dall'esposizione al Congresso dei Deputati di un rapporto cruciale sul trattamento mediatico della violenza di genere. Da quel momento, la sua attività prosegue a pieno ritmo: nel 2018 riceve il Premio La Buena Prensa e viene insignita del riconoscimento dell'Associazione delle Donne Giornaliste della Catalogna. Nel 2019 pubblica i suoi primi saggi femministi, quali *Hacia una comunicación feminista* e *No manipuléis el feminismo*, titolo di enorme successo che la lancia ufficialmente nell'ambito della divulgazione editoriale.

³ Cfr. <https://www.youtube.com/watch?v=dAE4pDIBGag&t=7s> [Ultimo accesso: 26/01/26].

⁴ Cfr. <https://www.elperiodico.com/es/opinion/20250111/hay-detras-caso-juana-rivas-justicia-articulo-ana-bernal-trivino-113277913> [Ultimo accesso: 26/01/26].

⁵ Cfr. <https://elpais.com/eps/2021-05-19/ana-bernal-trivino-en-prime-time-contr-la-violencia-machista.html> [Ultimo accesso: 26/01/26].

Alla base della sua competenza in materia di diritti delle donne si trova sicuramente il suo percorso universitario, a cui si aggiunge anche il rapporto diretto con casi di violenza sulle donne, ma le battaglie di Bernal-Triviño attingono anche alle figure del passato che consolidano la memoria storica del femminismo, indispensabile per acquisire consapevolezza e cambiare rotta verso un futuro segnato dall'uguaglianza. In tal senso, Federico García Lorca rappresenta per lei una fondamentale fonte di ispirazione.

Sin dalla giovane età, infatti, l'autrice riconosce in Lorca un caposaldo non soltanto della letteratura universale, ma anche di una sensibilità moderna, decisamente all'avanguardia per il suo tempo, capace di dare voce agli oppressi. Questo legame profondo, nutrito in casa dai racconti della madre e della zia, e in adolescenza grazie agli insegnamenti della scuola pubblica, viene esteriorizzato prima con la pubblicazione sui social e su alcune testate digitali di una serie di *cartas a Federico*, dal 2013 al 2021, lettere che l'autrice indirizza a Lorca in cui dialoga apertamente con il poeta su varie tematiche, tra cui la condizione delle donne. Rileggendo le opere di Lorca, Ana Bernal-Triviño si rende conto che le storie delle protagoniste dei testi teatrali dell'autore granadino incarnano problematiche ancora estremamente attuali e intravede l'opportunità di trasformare queste donne in una lente attraverso cui scovare le radici del patriarcato. Con già due saggi sul femminismo alle spalle, tuttavia, l'autrice sa per certo che «hay personas que no se van a comprar nunca un ensayo feminista».⁶ Da qui, l'intuizione di usufruire della narrativa, un genere letterario per lei inedito ma con cui poter raggiungere un pubblico più ampio e dipanare la complessità delle dinamiche patriarcali attraverso dei personaggi e una storia accattivante:

Voy a explicar la historia de las mujeres y las opresiones a través de las protagonistas de Federico. Me he apropiado de ellas [...] para demostrar que lo que ellas estaban ya denunciando en aquel momento sigue a día de hoy.⁷

Nel 2021 viene dunque pubblicato *Las mujeres de Federico*, primo volume di una trilogia edita da Lunwerg Editores. L'autrice rispolvera la storia delle protagoniste principali della drammaturgia lorcheana, come Bernarda Alba o Yerma, e conferisce loro il dono del libero arbitrio, per potersi autodeterminare e prendere coscienza delle ripercussioni della società patriarcale che ha gravato sulle loro esistenze, anche silenziosamente, e ha aperto ferite che permangono ancora oggi. Il secondo capitolo della serie, *Los hombres de Federico*, si dispiega sulle tracce del primo volume ma con la comparsa aggiuntiva, come suggerito dal titolo, di alcuni degli uomini delle opere di Lorca. Ritiene, infatti, impensabile escludere le voci maschili dall'analisi della condizione della donna, in quanto

⁶ Cfr. <https://www.youtube.com/watch?v=zo9XtqFayAM> [Ultimo accesso: 26/01/26].

⁷ *Ibid.*

diretti attori della cultura patriarcale e perpetuatori delle gerarchie di genere della nostra società. Anche in una condizione di acquisita libertà e di consapevolezza, le donne protagoniste del primo libro devono affrontare inevitabilmente gli uomini delle loro vite:

Pensamos que el feminismo nos va a hacer invencibles pero hay que ser realistas y tomar conciencia de que las amenazas y los obstáculos siguen ahí. Es lo que les pasa a las mujeres de Federico, que piensan que tras un año han superado todo, pero como les ocurre a muchas víctimas, en el momento que pueden encontrarse de nuevo con su agresor su mundo se tambalea. Por mucha terapia que hagas. Saber que puedes volver a encontrarte con quien te hizo daño te debilita. Era necesario mostrar esos momentos de debilidad y que esos hombres hablaran.⁸

La trilogia si conclude nel 2023 con *Vuelve Federico*, un «ejercicio de memoria histórica y un brillante homenaje al autor»,⁹ in cui è Lorca stesso ad entrare in azione, stavolta in un viaggio introspettivo nel tempo e nello spazio decisamente più ampio, per rivivere e affrontare il suo passato. Anche per l'autore si presenta finalmente l'opportunità di incontrare di nuovo i suoi amici, i familiari, i compagni della sua amata Barraca e persino i suoi carnefici, per ripercorrere i suoi passi e chiudere conti in sospeso. In un intervento nel programma televisivo *La aventura del Saber*, Bernal-Triviño rimarca la necessità di riscoprire Lorca come persona, di “umanizzarne il mito” e di riportarne alla luce la sensibilità:

Frente al Federico como marca, que tanto se reivindica ahora y que parece que viene bien en cualquier anuncio, cualquier promoción, etcétera, yo quería recuperar al Federico humano, [...] al Federico amante, al Federico amigo, al Federico compañero de trabajo con sus compañeras de la Barraca, y también al Federico hermano, al Federico hijo.¹⁰

Dopo il successo della trilogia dedicata a Lorca, Ana ritorna sul binario della militanza femminista, pur mantenendo aperto il dialogo tra contemporaneità e passato. Nella sua pubblicazione più recente, *La raíz del poder* (2025), conduce un'indagine sulle origini arcaiche della disuguaglianza. Tramite una ricerca che vede intersecarsi elementi di archeologia, antropologia e diritto, l'autrice punta a smascherare la fallacia della concezione – ancora troppo diffusa – per cui le dinamiche di potere patriarcali sarebbero un dato naturale e innato, dimostrando, invece, come esse siano una costruzione storica perpetuata nei secoli, di civiltà in civiltà. L'impegno di Bernal-Triviño si impone così come un punto di riferimento imprescindibile nel panorama dei diritti umani in Spagna, proseguendo senza

⁸ Cfr. <https://www.laopiniondemalaga.es/cultura-espectaculos/2023/02/28/entrevista-ana-bernal-trivino-83845761.html> [Ultimo accesso: 26/01/26].

⁹ Dalla sinossi di *Vuelve Federico* (2023).

¹⁰ Cfr. <https://www.rtve.es/play/videos/la-aventura-del-saber/aventura-del-saber-ana-bernal-trivino-vuelve-federico/7038547/> [Ultimo accesso: 26/01/26].

sosta in una dedizione totale verso se stessa e verso tutte le donne che, ogni giorno, vivono situazioni di abuso e violenza.

Per completezza, si elencano di seguito tutte le entità mediatiche con cui ha collaborato l'autrice nel corso degli anni.

Quotidiani e testate online

locali e nazionali:

- *Público.es*;
- *El Periódico*;
- *eldiario.es*;
- *Sur Digital (Gruppo Vocento)*;
- *Andaluces Diario*;
- *La Marea*;
- *El Español*;
- *S Moda*.

Testate internazionali:

- *USA Today*;
- *The Washington Post*.

Televisione e radio:

- RTVE (*Radio Televisión Española*): in particolare, il canale La 1, nei programmi *La mañana de La 1* (come opinionista) e *La hora de La 1* (collaboratrice);
- Canal Málaga;
- Telecinco (Documentario su Rocío Carrasco);
- La Sexta;
- Antena 3.

Altro:

- EFE (Agenzia di stampa spagnola).

In conclusione, si riporta la lista completa delle sue opere:

- (2009) *Los nuevos medios de comunicación y los jóvenes*;
- (2009) *Preferencias del diseño de la información periodística en Internet por parte de los jóvenes*;

- (2015) *Herramientas Digitales para periodistas*;
- (2015) *Tutankamón, el faraón niño*;
- (2016) *Miguel Ángel, el artista divino*;
- (2017) *Todo va directo al corazón*;
- (2018) *Hacia una comunicación feminista. Cómo informar e informarse sobre violencia machista*;
- (2019) *No manipuléis el feminismo. Una defensa contra los bulos machistas*;
- (2021) *Las mujeres de Federico*;
- (2022) *Los hombres de Federico*;
- (2023) *Vuelve Federico*;
- (2024) *El viaje de Federico*;
- (2025) *La raíz del poder*.

1.2.1. Intervista all'autrice

Nella traduzione, nella maggior parte dei casi, come sottolineato da Cavagnoli (2019: 38), l'unico punto di contatto che un traduttore può ottenere con l'autore di un libro che sta traducendo è il testo stesso. Anche laddove si disponga di interviste, articoli o saggi autobiografici, molto spesso l'intenzione dell'autore rimane un territorio in gran parte inaccessibile, lasciando il traduttore in una condizione di stallo di fronte a un passaggio particolarmente ostico o un riferimento opaco. Sebbene un traduttore esperto sappia recuperare dal testo che ha di fronte una quantità immensurabile di informazioni su quello che sta leggendo, sulle motivazioni dietro determinate scelte lessicali, su rimandi a elementi paratestuali o culturali, a volte è indispensabile essere disposti a scommettere sull'intenzione dell'autore (*ibid.*: 47), qualora non si abbia la possibilità di poter dialogare con quest'ultimo e chiedere chiarificazioni.

Grazie alla borsa di studio per tesi all'estero concessami dal mio Dipartimento, ho avuto il privilegio di incontrare Ana Bernal-Triviño,¹¹ un'occasione preziosa che mi ha permesso di esplorare la genesi della sua opera e di entrare in diretto contatto la sua profonda dimensione intellettuale e umana. Oltre a rappresentare un delizioso momento di conoscenza e di confronto sul progetto di traduzione all'interno di questo elaborato, durante questo incontro ho potuto scambiare opinioni con l'autrice su alcuni dei passaggi più significativi della storia e delucidare aspetti concreti del volume che sarebbero altrimenti rimasti velati.

¹¹ L'intervista si è svolta a Malaga il 14 novembre 2025 ed è stata condotta insieme alla mia compagna di corso Angela Presti che, nel proprio elaborato finale, presenta la proposta di traduzione di altri capitoli de *Las mujeres de Federico*.

Di seguito, viene riportata la trascrizione dell'intervista con l'autrice.

Usted es periodista, escritora, profesora universitaria y activista en el ámbito de la defensa de los derechos de las mujeres: ¿cómo conviven estas diferentes dimensiones en su identidad? ¿Y de qué manera se refleja su compromiso como activista en sus obras?

Yo creo que no están reñidas. Creo que todo nace de lo mismo, de un compromiso con los derechos humanos, que implican, por lo tanto, los derechos humanos de las mujeres. Todo eso deriva de una forma natural tanto en mi docencia como en el resto de ámbitos. Yo considero que la comunicación, la hagas desde donde la hagas – a través del periodismo, de la cultura o de la literatura –, es hoy en día uno de los principales focos de desinformación, polarización y desorientación. Para mí, es muy importante que ese compromiso que tengo con los derechos humanos se refleje en diferentes disciplinas. Obviamente, la académica tiene un enfoque más académico, mientras que mi trabajo periodístico mantiene una rutina muy clara a la hora de afrontar los artículos. A mí no me gusta llamarme activista, porque tengo una metodología como periodista, y creo que eso me diferencia de otras activistas que hay en las redes sociales. En cuanto a la escritura, era algo emocional que llevaba conmigo desde hace muchísimo tiempo, desde mi infancia, por mi amor a Federico. Pero también tenía una conexión natural con mi especialidad como periodista, que siempre fueron los derechos humanos y, posteriormente, los derechos humanos de las mujeres. Eso me llevó a que mi línea literaria – que empezó primero con ensayos feministas – diera el paso hacia la literatura con una conexión emocional con mi tierra, con mi identidad y con mis raíces, que son Andalucía.

Además, el potencial que me ofrecía Federico García Lorca me permitía explorar toda la realidad y todos los universos de las mujeres. Para mí está todo conectado, todo va junto, y no creo que sean dimensiones excluyentes entre sí, sino el resultado de una fusión. Sí creo que hay diferentes maneras de hacer que ese mensaje llegue al mayor número de personas posible. Por eso no me gusta centrarme solo en una modalidad expresiva o en un único ámbito, sino intentar aprovechar todas las posibilidades.

Después de tantos años de periodismo comprometido y tras el éxito de sus ensayos, entre ellos “No manipuléis el feminismo”, ¿qué le impulsó a enfrentarse con un nuevo género literario?

Creo que fue algo natural, porque durante mucho tiempo había tenido esa idea, sobre todo la idea de hacerlo en teatro: que las protagonistas de Federico García Lorca recuperasen voz. Esto es algo que he tenido en la cabeza desde los catorce años. Siempre he pensado qué dirían hoy esas protagonistas. A mí me ha pasado que nunca abandoné a Federico después del instituto. He pasado toda mi vida leyendo y releendo sus obras de forma muy constante y, conforme ha ido evolucionando el panorama de los derechos de las mujeres en mi país, en cada relectura las veía de manera diferente. Tenía más conocimiento y eso me permitía ir abriendo capas de desafíos, de incertidumbres o de cuestiones que pensaba que esos personajes quizá habrían tenido que afrontar. Entonces creo que sí, que fue un salto natural. Además, siempre quise dedicarme también a la escritura. De hecho, antes de hacer el ensayo, cuando Espasa me contactó, me preguntó si tenía un libro de poesía o si tenía una novela. Yo ya había escrito una novela, pero la tenía guardada en un cajón porque no me atrevía a publicarla. Incluso se pensó que empezara con la novela. Pero fui yo la que, teniendo en cuenta el momento político que estábamos viviendo – con muchas elecciones generales de forma continua y una disputa constante entre la derecha y la izquierda –, consideré que, en una época en la que estaban creciendo mucho los bulos contra los derechos feministas, quería que saliera primero un ensayo. Así que fui yo quien dijo: “No, no me pongas tan artística, me voy a centrar en el ensayo”. Además, me venía muy bien por mi propia universidad, por el tema de los requisitos académicos y todo eso. Por eso lo primero que hice fue el ensayo, y después fue como decir: bueno, publicado el ensayo, ahora me voy a dar el gusto de hacer lo que yo quería y lo que siempre he sentido.

En varias entrevistas ha declarado que considera a Federico García Lorca casi como un familiar y que le acompaña desde la adolescencia. Si tuviera que elegir una obra a la que se siente más cercana, ¿cuál sería y por qué?

Para mí siempre va a ser *La casa de Bernarda Alba*, siempre. Y cuando digo que para mí Federico es casi como un familiar es porque lo siento muy emocionalmente conectado con mi tía Mari, que era mi tía soltera y, para mí, un icono, mi tía libre. A ella le encantaba la cultura y le encantaba Federico. De hecho, poco antes de morir – mi tía murió joven –, una de las cosas que me regaló fue otra edición de *La casa de Bernarda Alba* que había encontrado. En esa etapa yo empiezo a colaborar en un diario que se llamaba *Aquí Andalucía Diario*. Fue un momento social muy duro para muchos jóvenes. Yo tenía entonces unos veinte años. Se cerraron todos los centros de investigación; yo trabajaba en la Universidad de Málaga y se cerraron todos los equipos de investigación. Fue una etapa de crisis profunda en toda Europa, pero en España tuvo muchísimas consecuencias: se recortaron muchas ayudas públicas a la investigación. Entonces volví al periodismo más convencional y empecé a colaborar con *La Voz de Andalucía*. En ese contexto de auge de la concienciación social sobre los derechos de las personas – con los desahucios, el problema de la vivienda, la gente que se quedaba en paro sin poder acceder al desempleo, un colapso total que llevó incluso al rescate de la banca – y en un momento de efervescencia que además coincidió con el 15M aquí en España, una explosión de la juventud reivindicando derechos frente al neoliberalismo, con la Puerta del Sol de Madrid ocupada durante meses, yo escribí una carta a Federico. Me parecía que alguien que había sido fusilado por sus ideas políticas debía ser reivindicado claramente como una víctima política. Tanto su madre como su hermano así lo recogieron, y en el tercer libro que escribo lo cuento de forma muy clara porque creo que es fiel a la realidad de lo que sucedió. En ese momento se me ocurrió escribir una carta a Federico como si estuviera hablando con uno de mis muertos. Se titulaba *Carta a Federico García Lorca*. Aquella carta se viralizó en redes sociales, especialmente en Twitter: fue muy compartida, me escribieron desde Nueva York, desde México, desde Argentina, gente que seguía a Federico, gente llorando. Aquello fue un boom. Y quedó como una especie de ritual: todos los años escribirle una carta a Federico, como a ese familiar que me falta, como a una parte muy importante de mí, haciendo una revisión de la España de hoy, que en muchos aspectos se parecía demasiado a la España que él dejó. Esa conexión emocional con Federico siempre ha estado ahí y, a partir de ese momento, volvió a brotar aquella idea que tuve con catorce años en el instituto, cuando me explicaron a Federico García Lorca y me quedé absolutamente fascinada por las mujeres tan desafiantes que planteaba en su obra. Ese germen volvió a rebrotar y pensé: quiero volver a escribirle a Federico. Recuerdo perfectamente aquella clase: yo tenía catorce años, estaba en tercero de BUP, y mi profesora, Juana Isabel, nos explicó *La casa de Bernarda Alba*. Aquella frase final, “Silencio”, fue como un guantazo. Me pareció una brutalidad de final de obra. Recuerdo pensar que ese silencio parecía evocar el final de la vida de Federico, que después de eso iba a llegar el silencio, porque lo iban a callar y lo iban a fusilar. Fue entonces cuando tomé conciencia de que lo habían matado. Fue una clase de literatura que me atravesó el alma, porque no había sentido a ningún autor tan cercano a nuestra realidad andaluza. Lo sentía al lado de casa, prácticamente. Además, por el trabajo de mi padre yo tenía mucha conexión emocional con Granada. Ese impacto fue tan fuerte que nunca hubiera imaginado que treinta años después acabaría escribiendo una obra sobre Federico. Y ahí doy gracias a la escuela pública, a esa profesora, a que me hablaran de Federico y a que me contaran la verdad. Recuerdo aquel día con mucha rabia, pensando qué habría sido de Federico si hubiera seguido vivo, cuánto talento se eliminó por la estupidez de la guerra y de las ideas políticas. Mataron a un inocente, creo yo, para dar un escarmiento, para lanzar un mensaje: si esto se le hace a Federico García Lorca, pensad lo que puede pasar con los demás.

¿Cómo nació la idea de “Las mujeres de Federico”? ¿Hubo una obra, un personaje o un pasaje específico del teatro lorquiano que le sirvió de inspiración inicial?

Yo creo que, para que surgieran *Las mujeres de Federico*, tuvo que darse también que Ana Bernal se especializara en derechos de las mujeres en los últimos años, en un diario público que me permitiera hablar con muchas víctimas y que yo pudiera llegar a entender perfectamente cómo funciona lo que se llama violencia de género, violencia machista. Y creo que sí, que ese boom nuevo que hubo del feminismo, por lo menos en España, fue clave, porque coincidieron dos casos muy sonados: una madre de Granada, que se llama Juana Rivas, y también hubo aquí en España un caso muy conocido, que fue el de la víctima de La Manada de Pamplona, una violación durante los Sanfermines. Eso es lo que provocó, después de esa rabia, leyes específicas. Además, nos vino de fuera: el Me Too. Los años 17 y 18 fueron eso, una explosión. Y yo creo que sin esa explosión, que a mí me permitiera estar en contacto con muchas víctimas y tomar conciencia de muchas realidades diferentes, y de haber analizado también mucho de dónde veníamos, de cómo se consiguieron los derechos durante la Transición española, de cuál era la situación de la mujer en esa etapa... Es cierto que mi tía y mi abuela me habían transmitido mucho conocimiento sobre ello, pero obviamente después te pones a profundizar de forma documental y vas descubriendo muchas más cosas que te hacen reaccionar desde la indignación y la pura rebeldía. Sin todo eso no hubiera terminado de articular en mi imaginario cómo enfocar *Las mujeres de Federico*. Porque además también me permitía, a lo mejor, el hecho de conocer los diferentes tipos de violencia: que no solamente había una violencia física, sino también psicológica y sexual. Eso me permitía centrar diferentes tipos de violencia sobre cada una de las protagonistas. En mi nuevo libro, que saco en los próximos días, *La raíz del poder*, reflexiono sobre ello. Me voy mucho al origen de la maternidad, a cómo la tenía concebida el Imperio romano, y cómo esas madres son incluso las madres del imperio, donde las emperatrices terminan siendo consideradas las madres del imperio. Entonces, es cierto que, para mí, cuando hago muchas conferencias sobre feminismo y sobre desinformación, siempre comienzo por una etapa introductoria histórica. Siempre empiezo hablando de la creación de los Estados modernos, de Gerda Lerner, de cuándo surge el patriarcado, y siempre lo vinculo con la explotación sexual y reproductiva de las mujeres. Es decir, había que mantener la familia, había que mantener un linaje: la mujer tiene que traer hijos, y si no, no es nadie. Y a partir de ahí se establece la dualidad que yo creo que es constante y que a día de hoy sigue vigente: buena o mala mujer, buena o mala madre, buena o mala hija. Siempre esa dicotomía.

A mí el hecho de la maternidad me molesta mucho, porque aquí en España, a la misma vez que se han conseguido otros derechos, hay una batalla muy exquisita en contra de las madres que denuncian a padres maltratadores. Esa parte me ha sido muy cercana, yo la he tratado mucho, he hecho muchos reportajes de madres que no han acudido a los tribunales. Entonces, el tema de la maternidad me interesa explotarlo muchísimo, sobre todo a través de dos mujeres: por un lado, Yerma, la mujer que no puede ser madre; y por otro, la mujer que es madre de muchas hijas, en el caso de Bernarda Alba. Y además porque siempre pensaba: Federico, con esta obra, me rebelaba un poco, porque parecía que había seguido el patrón social. No le quiero cargar a él una visión machista, sino que después aprendí que Federico lo que estaba exponiendo era la visión que había de la madre mala, la madre viuda que tiene que imponer la norma, la madre malvada. Y yo quería encontrar la humanidad de Bernarda Alba. No quería que fuera necesariamente una madre buena, sino demostrar que podía ser una madre que, como todas las madres, tiene que tener permitido cometer errores, incluso en la educación de sus hijas. Y pensé: ¿por qué Bernarda Alba puede ser así?, ¿por qué es tan proteccionista con sus hijas? Y ahí fue cuando pensé que quizá podía ser porque tuviera un pasado en el que ella hubiera sufrido algo muy grave. Por eso, en la relación de Bernarda Alba, también con su madre y con su abuela, aparece el tema de una supuesta violación. Por eso digo que el hecho de haber hablado con muchas víctimas me permitió ir deslizando determinados tipos de violencia. Por ejemplo, en el caso de un personaje que para mí es precioso, la protagonista que inicia el libro, La Rosa: ella es abandonada por

su novio y, a lo mejor, al día de hoy diríamos que no sufrió ningún tipo de violencia. Pero el hecho de haber hablado con mujeres que sufrieron violencia física y, sobre todo, psicológica, en aquella España en la que o te casabas o te casabas, y ser soltera era ser indigna y quedarte en los márgenes de la vulnerabilidad, me permitía explorar esa violencia psicológica. Para mí fue determinante haber conocido de forma cercana, a través de las víctimas, tantas variantes de violencia: económica, sexual, física, psicológica. E intentar personalizar en muchas de ellas cómo se establece también a veces esa relación entre mujeres, en la que creo que a veces nos damos la mano y otras veces incluso nos ponemos zancadillas, pero por intentar sobrevivir en una sociedad que no está diseñada para nosotras, sino que es una sociedad patriarcal, donde la norma es sobrevivir. Y en ese instinto de supervivencia, a veces machacas a tu compañera de al lado. Yo quería que eso también estuviera reflejado. Entonces, insisto: creo que sin esa explosión feminista que me permitió comprender una dimensión tan grande, hubiera sido imposible enfocar con esa pluralidad de voces cada uno de los personajes, que fue otro desafío para mí: que cada una tuviera una voz, un tono y una historia personal detrás.

Uno de los momentos más conmovedores del libro es el diálogo entre Bernarda y Yerma sobre la maternidad. ¿Podríamos interpretar ese diálogo como una forma de revitalizar a un personaje tan complejo —y a menudo malentendido— como Bernarda Alba, especialmente a través del contraste entre dos arquetipos femeninos tan distintos?

En los libros Bernarda evoluciona mucho. Se reencuentra con su hija Adela, que vuelve del más allá y tiene una conversación con ella, muy de madre e hija, que yo creo que contribuye a humanizar mucho más a Bernarda. Pero insisto: yo quería construir una maternidad en la que se viera que la maternidad es una prueba de ensayo y error, que no la hacemos aprendiendo a padecer el papel de madre; que nos podemos equivocar en ese interés de intentar proteger, a veces sobrepasándose. Pero yo creo que sí, es un punto de inflexión de una Bernarda que no se ha leído nunca. Bernarda, incluso en las interpretaciones más actuales, sigue manteniendo ese carácter y no deja de perder su esencia, porque, claro, ella se ha educado de esa manera y quitarle esa capa es muy complicado. Pero es cierto que solo a través de la experiencia con otras mujeres —es decir, saliendo de ese aislamiento— podemos tomar conciencia. *La casa de Bernarda Alba* es una obra cerrada: ocurre dentro de una casa, de un espacio grueso, con las ventanas cerradas. Entonces, para mí era muy importante que esa salida al exterior y solamente en relación con otras mujeres que nos transmitan su historia pudiera conseguir que cambiemos la visión sobre la situación de todas. Siempre decimos también, desde el feminismo, que no educamos la historia individual, sino el porqué, lo que entra en por qué nos comportamos de determinada manera, y solamente desde lo colectivo podemos transformar esa visión.

Pensando en la localización de la historia, la Huerta de San Vicente, un lugar muy simbólico en la vida de Lorca. Pero ¿por qué decidió ambientar ahí el encuentro y no, por ejemplo, en su casa natal en Fuente Vaqueros o en Madrid?

Porque yo, que he visitado la Huerta de San Vicente, es la única casa en la que he encontrado una conexión, llamémosle, espiritual, con Federico. Para mí, Federico, parte de Federico, sigue residiendo allí. Y porque esa es la casa donde escribió, era la casa donde creó sus obras. Y yo, el hecho de que allí estuviera su casa y su escritorio, simbólicamente, para mí, para el final del libro, no tenía otro lugar donde pudiera descartarlo. Sin embargo, por ejemplo, en el tercer libro, hago una conexión entre todas las casas, y conecto la Huerta de San Vicente con la casa de Fuente Vaqueros, Valderrubio, y termino otra vez en la Huerta de San Vicente. Y ahí sí hago una conexión, un poco acudiendo a sus raíces, pero para mí es que no hay otro hogar. Yo veía a las mujeres allí, las veía entrando, veía ese camino de entrada, lo veía... como más grande, conozco muy bien la casa. A mí me permitía crear incluso esos escenarios en los que cada una va a un sitio. La casa de Fuente Vaqueros no me permitía que las hijas de Bernarda se quedaran en un salón y la Zapatera fuera a otra habitación exterior, y que hubiera además un jardín.

¿Y esa escena de Magdalena con la puerta abierta, con ella afuera en el jardín y las demás dentro? Muy potente.

Exacto. Era una casa que me permitía jugar con el dentro y el fuera. Y, posteriormente, como yo ya tenía en mente el desarrollo de *Federico 2*, yo sabía que necesitaba un jardín. Y teniendo también en mente el final de *Federico 3*, yo necesitaba un jardín. El resto de las casas no me permitía eso. Pero, aparte, es porque por edad y por años la verdadera emoción y la verdadera conexión familiar, por un lado, es la Huerta de San Vicente... y, de hecho, se llama Huerta de San Vicente porque está dedicada a su madre Vicenta, la casa. Y yo creo que eso también marca todo, la importancia de Federico con su madre, y es como un centro neurálgico de donde pasó todo. Y el hecho de que fuera la última casa de la que él sale para posteriormente ser fusilado me permitía que fuera como... la historia ha terminado de él ahí, pero yo quiero que vuelva a entrar ahí, que, si lo tengo que devolver a la vida a Federico, empiece su vuelta a la vida de donde nunca tenía que haber salido.

El libro comienza con una carta escrita por Doña Rosita la Soltera que invita a las protagonistas de las obras teatrales de Federico a reunirse en la Huerta de San Vicente para evocar al autor. ¿Por qué, entre todas, eligió darle este papel precisamente a Rosita?

Porque Rosita vivía en el centro de Granada, para empezar por ahí. Y después creo que, de todos los personajes... todo el mundo considera que, de todos los dramas que les ocurren a las mujeres lorquianas, Doña Rosita la Soltera era la más *light*: no pasa por el trauma de Yerma, no pasa por el trauma de Adela, y también era un poco como Belisa. La obra está ambientada en un carmen allí de Granada, vivía en el centro de la ciudad, y entonces creo que la que tiene más conexión emocional con esta huerta y con este entorno, con esta arquitectura y con esta disposición de los elementos, digamos, era ella. Y, aparte, el hecho de que ella inicie la obra también está muy vinculado con la *rosa mutabile*. O sea, el hecho de que yo quería, desde el principio, contar que había un tiempo limitado para que la magia brotara, y, por lo tanto, la única que podía llevar la *rosa mutabile* tenía que ser ella. Entonces eso me condicionaba mucho. Y, entonces, era un personaje que cumplía como muchos requisitos para ser el nexo que iba a conectar al resto.

En el libro se da voz también a personajes secundarios, figuras que a menudo permanecen al margen. En particular, la escena en la que Rosita le propone a la Criada enseñarle a leer representa un momento de solidaridad y de emancipación. ¿Qué le impulsó a valorar estas voces secundarias y de qué modo este gesto dialoga con tu visión del feminismo?

Pues mira, eso me remite mucho a mi tía Isabel, que era una tía segunda que yo tenía, que se quedó soltera y se quedó viviendo en casa de mi abuela y de mi abuelo. Ella estaba en la casa porque, como era soltera, se tenía que dedicar a cuidar a los demás, a hacer la cocina y todas las tareas. Yo siempre he llevado con mucha conciencia todas esas otras mujeres que no eran las esposas de... o todas aquellas mujeres que también estaban haciendo labores en el hogar, de cuidado, un poco olvidadas y que quedaban olvidadas. Y precisamente porque vivieron una época de posguerra, por ejemplo mi tía Isabel era la mayor de todos los hermanos, y entonces tuvo que quedarse cuidando al resto. Asumió, como de forma natural, que tenía que cuidar de todo el mundo, y eso también le impidió tener una vida propia. Considero que hay una generación de mujeres que, lamentablemente, ya han muerto y que vivieron una vida muy desgraciada porque vivieron ese momento social que no les ofreció las alas suficientes. Sobre todo, si no venías de una familia rica y atravesada por la guerra, no tenías oportunidades. Me parecía que una manera de honrar a todas esas mujeres que no pudieron desarrollarse, que no tuvieron un sistema educativo y que tampoco pudieron aprender a leer, era reflexionar sobre el tema de la educación y la mujer a lo largo de la historia y cómo ha quedado

marginada. Eso me permitía honrar a muchas anónimas, porque la criada se llama “Criada”, y hay una razón... la razón del nombre: María.

¿Y por qué la Criada eligió precisamente ese nombre, María?

Porque pensé en algo que representara un nombre muy común en España. Se llama María y entonces dije: bueno, creo que es el nombre. Y también la zapatera, que era Rocío. Quería añadirle un nombre a cada una, pero nombres que fueran muy simbólicos y, aparte, que no fueran nombres dolientes. Porque, por ejemplo, todos los nombres de las hijas de Bernarda Alba, Martirio, Angustias, son todos nombres que están elegidos con toda la intención, pero que de verdad reflejan dolor. Además, creo que la historia feminista muchas veces da mucha importancia a nombres propios muy destacados, que han conseguido grandes logros, pero no asumimos o no reconocemos que ha habido un montón de mujeres anónimas, de las que nunca conoceremos el nombre, pero cuya contribución ha sido enorme para que muchas mujeres podamos estar aquí, ir a la universidad, desarrollarnos y dar un impulso. Para mí, emocionalmente, es como una espina que tengo ahí grabada en el recuerdo de mi tía, de lo injusta que fue la vida que le tocó vivir. Muchas veces me pregunto qué hubiera querido ser ella, y por eso quería trasladar también todas esas inquietudes a ese episodio. Por supuesto, fue también una escena muy potente: es ella quien acaba eligiendo, como deseo final, estar rodeada de libros y en una biblioteca. Así me pareció. Por eso, porque era consciente de que muchísimas mujeres han estado privadas tanto de educación como de cultura, con una función básica que era... o tienes que cuidar, o tienes que mantener, o la que pudiera ser madre, pero muy dedicada a su hogar. Porque, por ejemplo, mi madre siempre ha sido ama de casa y he visto la cantidad de oportunidades que ha perdido, la cantidad de sueños que se le han quedado frustrados por cuidarnos a nosotras. Y ella, claro, obviamente, la madre y su concepto de sacrificio... dice: “Bueno, ahora tú estás en la universidad, tú publicas el libro, tú tal” y se siente compensada. Pero, joder, que tú hayas tenido que pasar por esa vida para que yo esté bien, a la vez me da rabia.

¿Cómo nació la escena final del espectáculo dirigido por Federico? ¿La concibió como una forma de regalarles a los personajes el final que la vida (o el propio Lorca) no les permitió?

Prácticamente fue ese juego. Sabiendo lo apasionante que fue para Federico hacer teatro con La Barraca, en la que él mismo ayudaba a montar los escenarios, que él mismo se dedicó a llevar la cultura a pueblos que no habían visto en su vida una interpretación dramática... la manera de intentar acercar a los clásicos, en esa vocación que Federico tenía de acercar el teatro, era como... ¿cómo Federico puede volver a la vida y no hacer teatro? No me encajaba. Era como: tiene que ocurrir de alguna manera. Además, pensando en la casa, me acordé de ese baúl que, si vas a visitar la Huerta de San Vicente, lo verás justo a la entrada, a la izquierda. Ese baúl sigue allí, y me acordé de que había unos pliegos, dibujos de cuando él hacía teatro de pequeño, también hacía decorados, y quedan ahí a primera vista. Y dije: bueno, es que tengo todos los elementos, tengo unos personajes, tengo al autor, y tengo todo el “atrezzo”, digamos, que necesitaba para desarrollar una obra, aunque fuera cortita. Y también era esa manera de decir: ¿cómo van a acabar los personajes? Vamos a darle un... pero ¿quién le da? O sea, ¿decido yo como autora cortar el destino de los personajes, o que decida el autor? Ya tenemos aquí una vuelta de tuerca más: que yo le dejo a Federico que él elija qué final tendrán. Y me parecía ahí como oportuno, en ese desafío, que unas mujeres llamen a su autor para ajustar cuentas de: “¿por qué me han dado esta vida? A ver si me puedes dar otra”, intentar arreglar ese dolor, esas fricciones que había entre personajes y autor. Y, sobre todo, me parecía hermoso que, en su vuelta a San Vicente, donde él había escrito parte de las obras de teatro más potentes de su literatura, pudiera tomar forma de nuevo una obra de teatro, por pequeña que fuera.

En “Las mujeres de Federico” hay un equilibrio fascinante entre la voz de Lorca y su voz como autora. ¿Cómo estableció el límite entre la fidelidad a la palabra de Federico y la libertad creativa de hablar en su lugar?

Sí, para mí fue uno de los grandes retos de toda la obra: que cada una de las mujeres tuviera voz propia y que, cuando Federico hablara, la gente pudiera identificarlo y sentir que era realmente él. Para lograrlo, me releí cuidadosamente todas sus cartas personales, sus conferencias, su locución al pueblo de Fuente Vaqueros, incluso parte de su poesía. Todo lo que estaba escrito en primera persona y no formara parte de una obra dramática. Esto me permitió empatizar con su lenguaje y captar sus matices, su manera de expresarse. Además, mientras escribía, iba tomando notas en un cuaderno: conceptos, palabras, tonos de cada personaje, observando si usaban frases cortas o largas, el tipo de vocabulario según su carácter, su accesibilidad o rudeza. Luego volvía a leer las obras para consolidar todo y poder escribir de manera auténtica, haciendo que cada voz fuera reconocible y coherente con la de Lorca, sin dejar de ser mi propia escritura como autora. Para mí también fue un desafío y una responsabilidad enorme: quería que quien leyera el libro supiera exactamente quién hablaba en cada momento. El *feedback* que recibí confirmó que funcionaba: por ejemplo, cuando habla Bernarda, los lectores sienten que es la verdadera Bernarda. Creo que mi condición de andaluza también ayudó: el vocabulario, las expresiones, los paisajes, la vega de Granada, conocer a la gente del lugar... todo eso me dio un tono y una disposición natural para afrontar los personajes y sus voces. Ese estudio conceptual fue la base para poder construir los personajes de manera sólida y fiel.

En 2026 se cumplirá el nonagésimo aniversario de la muerte de Lorca, pero los temas de sus obras siguen siendo actuales. ¿Cree que la sociedad contemporánea ha valorado su legado o que sería necesario volver a reflexionar sobre su mensaje?

A mí me invitaron a Fuente Vaqueros el 5 de junio, cuando allí se realiza la fiesta de celebración del cumpleaños de Federico todos los años. Me invitaron por la Feria del Libro y fui a hablar de la periodología en conjunto. Tuve mucha suerte, porque cuando voy a Granada, voy con cierto recelo, no sé con quién me voy a encontrar presentando mi obra: si alguien que piensa como yo de Federico o alguien que piensa que la teoría de Federico no ha funcionado por ideas políticas, sino por envidia. Y dio la casualidad de que la persona que me presentó era una catedrática de literatura que hay en Granada y tenía el mismo pensamiento que yo. Y yo, aun así, aunque no lo sabía, lo fui descubriendo conforme a las preguntas que me iba haciendo. Yo iba diciendo: creo que va por aquí... espérate... y la pregunta era si creía que la sociedad contemporánea ha valorado su legado. Entonces, en esas charlas me hicieron la misma pregunta, y aquí fue cuando la señora casi se levanta y me empieza a aplaudir. Y lo dijo así, en modo tal, porque yo dije que para nada Federico está reconocido con el valor que tiene, su potencial. Creo también que en parte es porque su verdad está muy centrada en la mujer. Si hubiera hablado de hombres poderosos, seguramente hubiera tenido otra concepción. Y el hecho también de su condición de homosexual... creo que todo eso, después de 40 años de dictadura, sigue pesando de otra manera en la sociedad española. Entonces yo me di cuenta – lo dije ese día en la conferencia – de que para mí Federico García Lorca está mucho más valorado fuera de España que dentro de España, y muchísimo más en España que en Granada. Aquí solamente se valora a Federico García Lorca si es marketing. Y yo, en esta obra, no quería el Federico *marketing*; yo quería el Federico que, en la tercera obra, se ponía el batín, las zapatillas y se sentaba en la hamaca con su madre en la Huerta de San Vicente. Yo quería humanizar a Federico. Y para mí me indigna mucho, a fecha de hoy, que los que en aquel pasado lo hubieran fusilado, lo utilicen como una herramienta de marketing, pero nunca realmente para hablar de la obra y de su contenido político. Entonces, para mí, ¿está valorado en España? No. Y va a costar mucho, porque sigue habiendo eso. De hecho, en el tercer libro, creo que una de las cosas que manifiesta que Federico no es valorado en España es que, frente al Teatro Español, en Madrid, en la plaza de Santa Ana, hay una escultura de Federico que sostiene una alondra en sus manos. Esas alondras han sido arrancadas y, hace un par de años, a

Federico le pintaron el culo con *grafiti* y se mofaron de él con insultos, pintando sobre la escultura. Entonces, si eso sigue sucediendo al día de hoy, es que se sigue odiando, en cierta manera, la figura de Federico o lo que representaba: el proceso de libertad, de conciencia política, de compromiso, entre otras cosas. Es que Federico sigue irritando, porque Federico se sigue leyendo, y lo lees en el año que lo lees, sigue hablando de hoy. Parece que habla del ayer, pero sigue hablando de hoy. Va a ser imposible que la consideración cultural de Federico, de lo que significó, sea igual en España que en el resto de Europa. Porque en el resto de Europa considero que lo valoran y que tienen una mayor conciencia de lo que supuso: su desafío, su literatura, su cambio, su innovación y su talento. Y aquí solamente se utiliza, como también ha pasado con figuras como Picasso, porque nos da marketing, nos da visitas, nos da turismo. Pero en el caso de Federico, incluso un conservador de la Huerta de San Vicente te puede explicar la cantidad de vicisitudes que ha tenido para afrontar y para pedir rehabilitar la Huerta de San Vicente. O sea, es como, de verdad, que las propias instituciones públicas no cuidan su patrimonio. Tú llegas a Granada, donde está Federico, o sales fuera de la ciudad o andando por el centro histórico te encuentras con Isabel la Católica, pero no te encuentras una cultura de Federico García Lorca hasta que llegas a esa que te he dicho. Ahí hay otros autores que no están solos, que quedan dedicados, pero eso ya es como la parte moderna de la ciudad. Pero tú llegas al centro centro: está la plaza de Bib-Rambla, está el río, pasas por delante del Corte Inglés, y Federico no existe.

Y es una pena, porque las historias de las mujeres en su obra siguen muy actuales y muchas mujeres todavía pueden sentirse representadas en ellas.

Claro. Además, también tuve mucha suerte: esto me lo aceptaron porque dio la casualidad de que el editor de la obra, que se llamaba Javier, era lorquiano, pero bueno, exagerado. Y entonces, claro, cuando yo le hice esta propuesta, para él fue como: “me rindo a ti”. Seguramente hubiera llegado a manos de alguien que no tuviera valoración con Federico y este libro no hubiera salido, o, si hubiera salido, no hubiera sido una trilogía. Y yo creo que uno de los motivos por los que, en su momento, lo rechazaron fue porque la primera editora no tenía esa conciencia sobre Federico, y este editor sí supo realmente de qué era de lo que estábamos hablando y de quién estábamos hablando. Y como tú bien dices, para mí, como yo siempre digo, al final, por más vueltas que le deis, las víctimas tienen algo, y son dos cosas que perduran siempre a lo largo del tiempo: el silencio y la culpa. Silencio y culpa. Silencio y culpa. Eso es común en todas las víctimas, y al final todas estas mujeres arrastran lo mismo: el no haber hablado en su momento para decir algo o, si han roto el silencio, haber sufrido consecuencias. Y después, quedarse con la culpa. Porque la historia de Yerma acaba en un punto final, pero tú lo trasladas a la realidad: ¿qué pasaría con una mujer de esas características en aquella España? Una marginada, una cruzada... bueno, acabaría muerta, básicamente. Y al final, ese sentimiento que yo creo que tienen todos los personajes fue lo que hizo que muchas mujeres se identificaran con el libro, porque seguimos hablando de la misma experiencia y, sobre todo, seguimos padeciendo lo mismo. Es como si nos pusieran un candado en la garganta, y todavía cuesta, por el “qué dirán”, por ese famoso “qué dirán” que también persigue tanto a Bernarda Alba: lo que dice el resto de la sociedad de mí. Entonces, Federico me seguía planteando unos clásicos que, lamentablemente, incluso hoy, siguen permaneciendo. Y, además, este libro, como decía, yo lo firmé en el año 20. En el 21 yo trabajé en un programa que se llamaba *Rocío, contar la verdad para seguir viva*. Era la hija de Rocío Jurado, una cantante muy famosa de España, que fue maltratada. La justicia no llevó su caso a juicio porque no la creyó, y entonces ella hizo un documental en televisión donde contó su historia. Eso provocó un pico de llamadas al teléfono en 2016, en el que muchas mujeres identificaron la violencia que habían padecido y pidieron ayuda. Ese programa también se emitió, como es cierto, haciendo el contexto de la mujer, y justo tres meses después salió el libro. Entonces fueron muchas piezas que al final coincidieron. Y lo que pasó con ese programa fue que las mujeres estuvieron dispuestas a escuchar una novela de este tipo, en la que además muchas mujeres coincidieran en sus experiencias y tomaran conciencia de que no es que estuvieran locas, sino que

realmente les estaba pasando algo. Y si a todas les estaba pasando algo, no era culpa de ellas, sino que era una situación estructural la que hacía que sus vidas fueran desastrosas.

En Italia hace un par de años hubo un caso de una chica que se llamaba Giulia Cecchettin, asesinada por su exnovio. Fue un caso del que se habló mucho en la prensa y en los medios, también porque su hermana empezó a organizar manifestaciones, y el padre también se ha expuesto de manera muy directa.

Yo cito ese caso en mis conferencias. Y claro, porque su hermana dijo que no era un monstruo, ¿sí?, y yo eso lo tengo muy presente. Y también, después de este caso, cada vez que alguna comisión en España menciona ese caso, hubo un boom de llamadas al número contra la violencia. Por eso te digo: el hecho de que también haya un hito cuando ocurrió lo de la víctima de La Manada fue clave. Fue en torno a 2018. Ahí se destacó un tema que era la violencia sexual, y el punto de inflexión de ese caso fue que se veía a la chica entrando en un portal con ellos a beber, y en ese momento ellos la violaban. Entonces hubo el juicio, y en primera instancia lo que se dijo fue que la chica consintió y que realmente aquello no era una agresión sexual, no era una violación, sino que lo que se había producido era un abuso. El juez lo explicó con esas palabras: que era una juerga y una escena porno que habían querido recrear. Y entonces, claro, eso se recurrió. Después hubo una prensa muy sucia, muy dañina, que persiguió a la víctima; le pusieron incluso detectives porque, por ejemplo, salió un día a la discoteca con una amiga y ya dijeron que era todo mentira. Después también salió el informe forense y dijeron que no se había producido una gran lesión vaginal, y entonces eso se interpretó como que ella lo había disfrutado. Entonces, todos esos casos terminan abriendo muchas capas de debate y, al final, todo eso también es un proceso de aprendizaje, tanto para el resto de las mujeres a las que a lo mejor les han sucedido situaciones que no han sabido cómo explicar o que han pasado. Se han echado una manta encima, como tantas protagonistas de Federico, y han seguido adelante con su vida. Pero eso sigue ahí detrás y no se ha reflexionado sobre lo que ocurre, y sigues viviendo con un piloto automático porque no quieres entrar en ese dolor. Eso también es algo que les pasa mucho a estas protagonistas: son muy cautas, porque abrir la herida es exponerte. Y las víctimas, cuando se exponen, también reciben. Entonces, bueno, creo que ha habido un momento muy general de mayor conciencia social y espero y deseo – aunque lamentablemente creo que estamos dando pasos atrás – que dejemos de juzgarnos entre nosotras. Porque, al fin y al cabo, de eso también va el libro: de que cada una, por muy dura que sea la historia que traiga, no sea juzgada por las demás, sino que se encuentren esos puntos en común. Porque solamente a partir de ahí se encuentra no solo una posible solución, sino también la calma personal. En el momento en que dejas de competir con otras mujeres, te relajas, ¿sabes?, como que encuentras la calma.

En los agradecimientos, además de su familia, cita nombres como Leticia Dolera, Máximo Huerta, Paz Vega y Juan Diego Botto. ¿Qué papel jugaron en el proceso creativo?

Paz Vega es actriz, muy amiga mía, y yo quería que leyera la obra antes de que yo entregara el libro, por si ella veía esa obsesión que yo tenía, que cada una tuviera una voz. Máximo Huerta, porque para mí es como mi Federico, en el sentido de que además es un escritor que ha montado su librería en su pueblo. Entonces, para mí, ese amor de Federico por los libros yo lo traslado mucho a Máximo. Y luego está Leticia Dolera que, tiempo antes, hizo *La novia*. Entonces, la ilustración que aquí se hace de ella es calcada de Leticia Dolera. O sea, yo le dije a la ilustradora: “pásate un poco en los rasgos de Leticia, o en la estética de Leticia, como aparecía en *La novia*”. Y después está Juan Diego Botto, porque si Máximo Huerta representa como la parte humana de Federico, la intelectual e ideológica de izquierdas es Juan Diego Botto. Y, de hecho, Juan Diego Botto hace ahora una obra que se llama *La noche sin luna*, que recrea el último día de la vida de Federico García Lorca, antes de ser fusilado. Juan es muy amigo mío desde hace mucho tiempo. De hecho, cuando le dije lo que estaba haciendo con la obra, él empezó a imaginar tramas, no sé quién acaba con quién, no sé cuándo... y fue una

charla así, divertida. Pero es cierto que para mí era muy importante, porque si hay alguien que también podía opinar sobre la obra iba a ser él. Porque es como si le ocurriera lo mismo que a mí: somos dos personas que hemos leído durante veinte o treinta años a Federico y hemos crecido con él. Entonces yo sé realmente que iba a valorar lo que hay aquí.

En el libro la luna aparece a menudo, convirtiéndose casi en un personaje más.

La luna de Federico es un símbolo auténtico, y entonces yo quería, de hecho, que esa luna apareciera en ese momento. Primero, porque le daba dramatismo a la escena, porque toda la casa se quedaba oscura y yo necesitaba un foco de luz. ¿Y qué mejor que un foco de luz natural? Entonces necesitaba un foco de luz natural, pero además que fuera un foco simbólico. Y esa luna en la tercera novela tiene otro juego, y en la segunda se tiñe de rojo sangre, porque es el color que representa la luna en toda la obra de Federico García Lorca, sobre todo en la poética. Entonces me parecía bonito que en el comienzo del primer libro estuviera esa luna con una presencia potente. En la segunda ya se fue alterando y en el tercer libro, obviamente, esa luna termina por desaparecer.

¿Le gustaría que Lorca pudiera leer el libro?

Siempre me han dicho que a Federico le gustaría el libro. Yo digo: no lo sé. Me consta que a la familia... yo no sé si se han leído el libro; lo que me consta que me dijo un día el conservador es que a la familia solo le gustan obras que reflexionen sobre la obra de Federico, pero no crear literatura a partir de Federico. Con lo cual intuyo que, para ellos, esto es como haber cruzado una línea sagrada. Y, sin embargo, personas como Máximo Huerta, o personas que quieren mucho a Federico, o el propio conservador, siempre me han dicho que Federico estaría muy orgulloso de lo que se ha hecho. Esta catedrática de la que te hablaba, que me encontré, me dijo que pensaba que a Federico le habría gustado esto, porque es el Federico que yo he llegado a exponer de una manera que no se había conocido: de forma profunda, póstuma, pero profunda. Que había llegado a reflejar el Federico humano que nunca se había reflejado en los libros, sobre todo en el tercero, porque me expongo al Federico con más miedo. Sí, ojalá le gustara. No me gustaría decir algo grandilocuente, pero creo que también me han pasado tantas cosas bonitas en todo este proceso que, si de alguna manera la energía de Federico sigue, si me ha dejado escribir en su mesa y no pasó ese día nada grave, no se rompió la mesa, no ocurrió nada extraño, significaba que Federico me quería permitir que algo de esto se hiciera. Y me acuerdo también de cuando estuve en la Huerta de San Vicente, este señor, desde el primer día que me vio, que yo hablé con él – sin conocerme de nada –, me dejó con la puerta cerrada: me encerró en la Huerta, cerró la puerta y me dijo: “te quedas aquí, te dejo a solas con Federico”. Yo no podía abrir desde dentro; tenía que llamarlo por teléfono para salir. Y me dijo: “haz lo que quieras”. Entonces yo me pude sentar en su hamaca, en su cama, en su silla, tocar lo que él había tocado, apoyarme en los cristales donde se había apoyado, poner mis manos donde él había puesto las suyas. Y cuando acabó ese día fue cuando me dijo: “esto solo se lo permito a quien siento que vive a Federico”. Y me explicó que, desde el momento en que llegué, había notado algo en mí: que iba a respetar la memoria de Federico, pero sobre todo que estaba honrando a Federico. Y me decía: “esto solo ocurre cuando yo siento que Federico me dice que lo haga”. Entonces, al final, todos estamos allí un poco en una especie de locura. Y es cierto que, si no, no te abre la puerta: es radical con eso, porque es su tesoro, es su casa. Y bueno, si le gustaría... pues ojalá. Yo solo lo he hecho con toda la honestidad, con todo el amor, con todo el cariño, y también con toda la rabia. Con la rabia de ver un país que no está valorando su figura y que, en muchas ocasiones, lo despolitiza. Y creo que eso es totalmente injusto para alguien que terminó siendo fusilado por sus propias ideas, truncando una vida tan espléndida, tan llena de talento, que hubiera significado para España lo mejor de la cultura, un momento de riqueza cultural extraordinaria. España estaba empezando a remontar y estoy absolutamente convencida de que Federico hubiera llegado al Premio Nobel sin ninguna duda, si no hubiera sido por ese fusilamiento. Y claro que tenía enemigos, claro que despertaba envidias, pero

ese talento era tan suyo, tan propio, tan especial... y además era tan buena persona. Y en todo este camino te encuentras gente que odia a Federico, pero también gente que te dice: “mi abuela lo conoció en Fuente Vaqueros”. Y yo muchas veces pienso: “joder, es que si a Federico no lo hubieran matado, yo lo habría conocido, habría visto su cara de mayor, lo habría escuchado hablar...”. Por eso me gustaba mucho esa imagen que construí de Federico mirándose al espejo, viéndose mayor. Ese Federico al que le cortaron la vida con 38 años. Me parece tan injusto... Yo pienso: “¿qué habría escrito después de *La casa de Bernarda Alba*?”. Para mí esa es una pregunta que me atormenta culturalmente: qué más habría hecho, qué puertas de libertad, a través de la cultura, habría abierto para tantas y tantas mujeres en una época que después fue tan dura para ellas. Y eso me genera una indignación absoluta. Creo que esta obra nace de esa mezcla: la devoción y la rebeldía, el amor y la indignación. Y también de un intento de hacer memoria histórica desde el respeto y el reconocimiento de lo que significó Federico García Lorca. No solo me interesa como intelectual, que lo fue, sino como persona: cómo se destroza la vida de alguien que tenía sueños, amor, vínculos profundos con su familia. Fue una tragedia enorme. Y me parece mezquino que lo fusilaran y que durante días no se reconociera, y que después se hablara de “rencillas”. Esa instrumentalización de Federico todavía hoy me revuelve el estómago. Y sí, en el tercer libro hay una reivindicación clara: Federico vuelve a encontrarse con su propio final y lanza un alegato, un “¿por qué me estáis matando?”. Ahí vuelco toda esa rabia. Porque la cultura tiene algo mágico: no conoces a alguien, pero compartes con él tus procesos más íntimos a través de la lectura, y lo sientes como a un familiar al que han asesinado.

¿Qué mensaje espera que permanezca en el corazón de sus lectoras?

Pues mira, para mí, una de las cosas más bonitas que ocurre cuando se termina de leer el libro es cuando mujeres que han pasado de puntillas por Federico García Lorca dicen: “voy a leerlo”. O sea, que recuperen obras de él y que se acerquen a lo que fue. O, por ejemplo, cuando yo ahora he ido con un grupo de mujeres a la casa, a la Huerta de San Vicente, y que todas hayan terminado comprándose el libro de las cartas personales para saber cómo era Federico. Creo que ese ejercicio de memoria a través de lo cotidiano, para mí, es el mayor orgullo. Sobre todo, que no se olvide. Porque presiento que estamos en un proceso de retroceso y que lo poco que se ha avanzado va muy hacia atrás, y todo lo que representa también ese universo se va a seguir desligando. Y no quiero. Para mí, eso sería lo importante que quedara. Y, en segundo lugar, sobre todo a quien lea la trilogía completa, que se lleve una perspectiva de lo que han significado los derechos de las mujeres a lo largo de la historia, pero que Federico lo representó como nadie. Y creo que estos personajes ayudan a representarlo. Y no solamente los personajes, sino que en el tercer libro Federico se encuentra con las mujeres reales que marcaron su vida, y también se desvelan las vidas que ellas tuvieron, que no fueron nada fáciles. Y creo que constituye un ejercicio de memoria histórica en general, no solamente de Federico, sino también de todas las personas que marcaron una época rodeada de vicisitudes. Posteriormente, esas mujeres que fueron importantes en la vida de Federico – por ejemplo, la Xirgu – en España no tuvieron una carrera; tuvo que emigrar y fue ella una de las que rescató su memoria en América Latina y gracias a la cual también se mantuvo su recuerdo. Pero me gusta esa idea de las mujeres que quedaron, que fueron las que tomaron el testigo de la memoria de Federico. Y eso sí me parece muy importante recalcarlo, porque fueron ellas las que más recuperaron su memoria y las que hicieron que perdurase. Porque posteriormente tú lees y, bueno, estaban los amigos de Lorca, estaba Dalí, pero Dalí se distanció porque fue más afín, al final, al franquismo. Te encuentras con Pepín Bello, pero bueno, ahí queda. Su hermano también se fue al exilio, con lo cual ya no queda nadie prácticamente que lo recuerde. Los hombres no lo terminaron recordando, lo recordaron las mujeres. En ese sentido, me recuerda un poco, incluso relacionándolo religiosamente, a cuando ocurre la crucifixión de Jesucristo: todos los discípulos salen por peteneras y salen huyendo, pero quien se queda al pie de la cruz son las mujeres. Pues me parece algo igual: que al final, en el momento de la verdad, quienes damos la cara somos nosotras. Y yo creo que fueron las mujeres, en agradecimiento también a lo que Federico hizo, dando voz a los dolores y a los padecimientos de toda una generación en aquella etapa.

1.3. L'illustratrice: Lady Desidia

Dietro la firma di Lady Desidia, illustratrice spagnola di ampio successo, si cela l'animo creativo di Vanessa Borrell, il cui tratto iconico è immediatamente riconoscibile. Artista poliedrica e ricercatrice, porta da sempre sul mercato artistico spagnolo illustrazioni che nascono dal connubio perfetto tra un'alta formazione accademica e una narrazione visiva poetica e originale.

Cresce tra i cavalletti, i pennelli e i colori ad olio della madre, anch'essa artista, facendo sì che si avvicinasse al mondo dell'arte fin dall'infanzia e sviluppando già da bambina un suo personalissimo stile di esecuzione. Questa vocazione precoce si consolida in una proficua carriera accademica svolta presso l'Università di Salamanca, dove si è laureata e poi ha conseguito un dottorato in Belle Arti, completando, infine, il suo profilo altamente specializzato con un Master in Teoria e Pratica delle Arti Visive Contemporanee.

Il progetto Lady Desidia inizia a prendere forma a partire dal 2008, evolvendosi rapidamente da un primo semplice laboratorio creativo a un vero e proprio marchio di riferimento. Pur considerandosi innanzitutto un'illustratrice, utilizza il disegno anche come veicolo per esplorare supporti eterogenei, per trasferire le sue visioni oniriche su porcellane, tessuti, articoli di cartoleria e complementi d'arredo. Da allora, le sue creazioni prendono vita tra le mura di *La Antigua*, celebre bottega nel quartiere Malasaña di Madrid, che oggi convive con un'attiva presenza online tramite i social e il suo e-store per far arrivare le sue opere in tutto il mondo.

La versatilità del suo tratto le ha permesso di spaziare tra il settore commerciale e quello culturale, collaborando con brand internazionali come Coca-Cola, Shiseido, L'Occitane e Vodafone. Nel 2015, il suo talento è stato premiato con il Latin Grammy per il miglior design, grazie alle illustrazioni realizzate per l'album *Este instante* di Marta Gómez.

È tuttavia nell'editoria che le sue composizioni trovano la massima espressione, sia come autrice di volumi propri, come *El jardín secreto de Virginia Woolf* (2020), sia come illustratrice di opere collettive e di successo (tra cui *El futuro es femenino* e *Prodigios*). Fondamentale è il suo sodalizio artistico con Ana Bernal-Triviño, per la quale ha curato l'intero apparato illustrativo della trilogia lorchiana. In questi lavori, Lady Desidia non si limita ad accompagnare il testo, ma costruisce un universo simbolico fatto di fiori, sguardi e colori vibranti che danno corpo e volto alle protagoniste delle opere di Lorca.

Di seguito vengono elencati i progetti illustrati da Vanessa Borrell:

- (2015) *Wonderland*, Cristina Camarena Gras;
- (2015) *Este instante*, Marta Gómez (copertina album musicale);

- (2016) *Dream*, Lady Desidia;
- (2017) *El amor y las leyes de Newton*, Irela Perea;
- (2018) *El libro de los fantasmas*, Nelvy Bustamante;
- (2018) *Hello Dream*, Cristina Camarena Gras;
- (2018) *El futuro es femenino*, Agustina Guerrero, María Hesse, Ana Santos, Naranjalidad, Lady Desidia, Laura Agustí, Elena Pancorbo y Amaia Arrazola;
- (2018) *Versos de buenas noches*, Patricia Benito, Iago de la Campa, Defreds, Irene G Punto, Miguel Gane, María Leach, Luna Miguel, Benjamín Prado, Loreto Sesma, Rayden, Zahara, María Cabañas, María Hesse, Lady Desidia y Elena Pancorbo;
- (2018) *Loba*, Johann Andreu;
- (2019) *Érase una vez una princesa que se salvó sola*, Sara Cano;
- (2020) *Prodigios*, Shine;
- (2020) *El jardín secreto de Virginia Woolf*, Lady Desidia;
- (2021) *Las mujeres de Federico*, Ana Bernal-Triviño;
- (2022) *Los hombres de Federico*, Ana Bernal-Triviño;
- (2023) *Vuelve Federico*, Ana Bernal-Triviño;
- (2025) *Peter Pan*, J. M. Barrie.

Pubblicazioni e riviste in cui sono state inserite illustrazioni di Lady Desidia:

- *Cool Illustration*;
- *The Pattern Book*;
- *Textura Pattern Design*;
- *Kireei Magazine*;
- *El libro de las casas bellas*;
- *Pequeña empresa creativa*;
- *Project Calm Magazine*;
- *Teen Breathe*;
- *Libelle Magazine*;
- *Revista Pantera*.

1.3.1. Intervista all'illustratrice

Sempre nello stesso periodo di ricerca in Spagna, così come avvenuto per l'autrice, ho avuto l'opportunità di raggiungere Vanessa Borrell a Madrid e di intervistarla, per saperne di più sul suo

mondo creativo, sulle fonti d'ispirazione per le sue illustrazioni e sul processo di collaborazione alla creazione di *Las mujeres de Federico*. Di seguito, ne riporto la trascrizione.¹²

¿Cuándo y cómo surge su interés por el dibujo?

De pequeña. O sea, yo creo que, como todos, ¿no?, que de pequeños nos encanta dibujar. Y voy a decir una cosa que solemos decir muchos ilustradores: que, al final, lo que pasó es que yo nunca dejé de dibujar. Y ya está. O sea, seguí dibujando en lugar de irme por otros caminos, porque siempre lo disfrutaba muchísimo. Y mi madre también tuvo mucho que ver en eso. Mi madre era pintora y organizaba clases de dibujo en casa, aprovechando para darnos clase a mi hermano y a mí.

Es un talento familiar

Sí, sí, sí. Mi madre era pintora, retratista, copista en el Museo del Prado... hacía muchísimas cosas. Yo me fui por otro camino, aunque empecé Bellas Artes. No sabía que iba a ser pintora, pero al final se cruzó la ilustración de una forma... no sé, la vida.

Hasta ahora, ¿cuál entre los proyectos editoriales en que ha trabajado es su favorito? Si hay uno.

A ver, yo creo que fue el que hice sola, el que escribí e ilustré yo, que es *El Jardín Secreto de Virginia Woolf*. Me costó muchísimo hacerlo, mucho, mucho trabajo, y fue muy caótico: muchísima documentación. Lo sufrí mucho, pero al final también lo disfruté mucho. Y hoy lo vuelvo a mirar y me gusta. O sea, el otro día lo estuve ojeando y pensé: vale, es algo de lo que sí que estoy bastante orgullosa de haber podido llevar a cabo, porque hubo un momento en el que pensaba que no, que no iba a salir de ahí.

¿De qué manera ha influido su experiencia de vida en la construcción del lenguaje visual de sus ilustraciones?

No sabría decirte exactamente. Pero cada vez que dibujas, o sea, cuando estás dibujando mucho... hay cosas que se te van quedando a lo largo de todas las ilustraciones. Digamos que vas cambiando mucho, pero hay elementos que siempre permanecen, y otros que vas aprendiendo en cada nuevo proyecto. No sé muy bien cómo explicarlo. Y la vida... bueno, también es muy importante para el estilo. Incluso las cosas que no haces bien, ¿sabes? Eso es igual de importante que aquello que sí se te da bien. A mí, por ejemplo, no me gusta dibujar fondos. No me gusta nada, o sea, fondos. Y yo creo que es porque me aburren y no se me dan bien, simplemente, así de claro. Y luego la vida... a ver, siempre aparecen cosas de mi vida en las ilustraciones. O sea, mi gata, por ejemplo, va apareciendo a lo largo de los libros de la trilogía... Y me pasó algo muy curioso dibujando —esto no lo sabe nadie, yo creo, solo mi pareja— dibujando a María Josefa en el primer libro, que es la madre de Bernarda Alba. Yo cogí una referencia, así, un poco genérica, para tener como imagen de una anciana, ¿no? Empecé a pintar y luego no se parecía en nada, en nada, a lo que había pintado al principio. Pero es que acabé dibujando a mi madre exactamente igual, como si fuera más mayor. De hecho, ahora que está pachucha, se parece muchísimo más a lo que hice en ese momento, ¿sabes? Y eso es curioso, porque al final me salió un retrato de mi madre. Estaba pintando a una mujer con el pelo muy blanco, muy brisado, y acabé haciendo eso: un retrato de mi madre, pero más mayor todavía. Eso es curioso. O sea, que la vida, al final, se entrelaza, se cuela un poquito.

¹² L'intervista si è svolta a Madrid il 19 novembre 2025 e, come in occasione dell'intervista all'autrice, è stata condotta insieme alla mia compagna di corso Angela Presti.

En las ilustraciones de Las mujeres de Federico se percibe un universo visual muy personal. ¿Cuáles son sus principales fuentes de inspiración —ya sean artistas, lugares o incluso experiencias— que influyeron en este proyecto artístico?

Sí, por ejemplo, para Bernarda Alba hay una inspiración directa de un cuadro de Picasso, que es *La Celestina*. Mira, eso tampoco lo había contado nunca. Porque yo, cuando veía ese cuadro, o sea, realmente veía a Bernarda Alba. No sé por qué, ¿sabes? Entonces, cuando me llegó este proyecto, dije: o sea, pues aquí va a estar. Es muy interesante ella y va a aparecer, porque yo la veo así, tal y como dibujó Picasso a La Celestina. Y luego, para este proyecto, ha sido muy importante también que Federico García Lorca daba muchísima importancia en su teatro a lo visual; no tanto a las escenografías, sino a los figurines. Y él mismo también dibujaba figurines. Entonces fue una gozada poder meterme en todos esos archivos, ¿sabes? Por ejemplo, él hace el figurín de La zapatera. Espera, creo que tengo una foto, os la voy a mostrar en el disco. Mira, aquí está, aquí. Estos son los figurines de Federico García Lorca. No sé si los veis bien con el brillo. Para La zapatera, hizo este vestido verde y este otro vestido rojo. Y aquí está en la obra de teatro. Entonces, claro, era una gozada poder buscar entre todos los archivos y cogerlos como referencia. Y como Ana, la escritora, pone el vestido verde en la historia, pensé: pues este vestido de Federico va a ir ahí, ¿sabes? La voy a vestir como él la ha vestido, con la rosa.

¿Cómo fue el proceso de darle un rostro a las protagonistas? ¿Hasta qué punto se inspiró en las descripciones que el propio Lorca hacía de estas mujeres, y qué porcentaje de imaginación o interpretación personal aportó Ud.?

Pues es una mezcla de todo. Por supuesto, las lecturas de las obras de Lorca, todas las descripciones que hace, también de las protagonistas... Para mí eso era súper importante. Y luego, lo que os decía antes: los figurines, los carteles antiguos, los carteles de teatro que están publicados... todo eso me sirve muchísimo de inspiración. A partir de ahí, ya hay una parte más libre, más personal, de cómo interpreto y doy vida a los personajes.

Pero ¿cómo consiguió trasladar todas esas referencias a su propio estilo, siendo tan personal y tan reconocible?

Es que no sabría decirlo. A mí eso me sale de forma natural. ¿Cómo podría explicarlo?

¿Podría describir el proceso que está detrás de las ilustraciones en este libro? Por ejemplo, si hubo bocetos, qué materiales y herramientas utilizó y por qué.

Vale. Sí, sí que hice bocetos antes. Lo primero fue leer el texto de Ana, ¿no?, leerlo con más profundidad para ir subrayando y tomando notas de aquellas cosas que me parecían visualmente más atractivas o palabras más brillantes. Yo siempre hago también pequeños garabatos. Y de esos garabatos pasé a dos bocetos en lápiz. A partir de esos bocetos en lápiz, hice bocetos en digital con el iPad. Y luego, de ahí, ya lo pasé a papel y utilicé acuarelas, gouache, tinta, grafito y lápiz. Después también hice algunos montajes: por ejemplo, escaneo el dibujo de una de las protagonistas y, aparte, hago un estampado también a mano. Y eso luego lo puedo mezclar en digital con el ordenador.

¿Y es un proceso que sigue en todos sus trabajos o cambia dependiendo del proyecto?

Yo creo que casi siempre hago lo mismo. Puede cambiar dependiendo del proyecto, si lo hago en digital o de forma manual. Pero el proceso en sí... suele ser muy parecido.

¿En este libro las ilustraciones están hechas a mano o en digital?

Todos estos están dibujados y pintados a mano, de una forma analógica.

Pasamos a la relación entre texto e imágenes. Según su experiencia con esta trilogía de Las mujeres de Federico, ¿cuál es la finalidad, digamos, el papel de las ilustraciones en el contexto de la historia?

A mí no me gusta hacer ilustraciones demasiado descriptivas, tal y como dice el texto exactamente, plasmarlo en la imagen. Eso no me gusta, me parece un poco aburrido. Por eso creo que, siempre, en este libro y en otros, hay que ampliar un poquito el significado. O decir: bueno, yo veo esto... No sé, interpretarlo a través de tu mirada, intentando no repetir exactamente lo que se dice y darle un poquito más de profundidad. O sea, hay cosas que me parecen más importantes y que quería plasmar. Igual están en el texto, pero dices: bueno, es un punto que conecta también, ¿no? Como poner un retrato de Federico y recordar... un poema, ¿no? O sea: «Solo el misterio nos hace vivir, solo el misterio», que me parece tan hermoso.

Hay también imágenes de una amiga de Federico. Bueno, un retrato de Federico y Dalí, y también de Maruja Mallo...

Sí, sí, de Maruja Mallo. No sé si sale en el primero, pero sí que aparece Maruja Mallo, no sé en qué volumen de la trilogía. Ilustrarlas a ellas también es una gozada. Y, no sé, por ejemplo, también coger cosas de Federico, que él hacía muchos dibujos, ¿sabes? Tiene unos dibujos que son como poesías, preciosos: sus marineros enamorados, la luna que llora...

También hay muchas flores...

Sí, muchas flores. Y también muchas manos, manos cortadas. Hice una interpretación, ¿no?, de poner esas manos cortadas de Federico para representar las manos de ellas, como si no alcanzaran a lograr sus deseos. Y esos dibujos están también un poco enlazados con el texto. O sea, quería ampliarlo un poquito más, ¿no?

¿Y cómo se decidió dónde colocar las ilustraciones?

Pues ha sido diferente en cada libro. En el primero lo decidí yo, de forma bastante natural, porque me apetecía retratarlas a ellas. Al final, el primer libro funciona un poco como una presentación: las escenas que más me apetecían y todos sus retratos. Luego también hubo momentos de diálogo, de decir: «¿Por qué no incluyes esta ilustración?». Por ejemplo, a Ana le hacía ilusión que aparecieran las mujeres de Federico jugando al fútbol. Y entonces, bueno, vale, las pongo. Así que, al final, también hubo un trabajo de escuchar a la autora.

¿Entre todas las protagonistas femeninas de Las mujeres de Federico, hubo alguna que sentía más cercana?

Sí. A ver, disfruté mucho con Bernarda Alba y todas las hijas, me lo pasé muy bien. Y luego mi amor por... por Yerma, que es total, que me encanta, me fascina, me parece tiernísima, delicada. Me parece muy... poética. Y a todas las demás también. María Josefa, por supuesto.

En el libro aparecen también ilustraciones de varios objetos y rincones de la Huerta de San Vicente. ¿Cómo se tradujo, a la hora de dibujar, la experiencia de poder pasear por las habitaciones y sumergirse totalmente en el ambiente?

La experiencia allí fue increíble, porque escuchar a Juanjo, que es encantador... no sé si llegarás a conocerlo. Él es un hombre muy amable, tremendamente amable. Y fue quien nos abrió las puertas

de la casa para que estuviéramos a solas. Nos estuvo hablando, nos dio un paseo, y luego dijo: «Bueno, os dejo a solas». Cerró la puerta por fuera y entonces fue una gozada, porque pude coger apuntes y hacer fotos por todas partes. Me emocioné un montón y me ayudó muchísimo. Además, cuando vayas a visitarla, verás que este lugar no es solo una casa. Hay otros lugares que parecen transmitir algo más triste o que ya han pasado, pero aquí parece que se ha atrapado toda la alegría de los días de verano: allí, donde Federico tocaba el piano, comía fruta, estaba con las vecinas... Te va a encantar. Te va a gustar muchísimo. Está muy bien conservada. Y eso fue maravilloso, un regalo y fue fundamental. Fundamental. Precioso. Había ido una vez anterior, un poquito antes, con una amiga, porque estaba yo de viaje en Granada, en Salobreña. Y justo antes de irme en el tren me dijo: «Venga, vamos a verla». Y... bueno, fue maravilloso, pero claro, esto del estar a solas...

¿Cómo eligió los objetos más representativos? O quizá había alguno que le capturara la atención y decidió ponerlo en el libro, ¿cómo funciona?

Es que se mezclan en los tres libros, entonces no me acuerdo bien cuál es cada cual, ¿no? Pero, por ejemplo, verás que el mantel... es fascinante, porque lo bordó la madre de Federico, es una preciosidad, entonces ese mantel tenía que estar. Objetos de cerámica también, las sillas, el piano. Hay un cacharrito que ahora no recuerdo cómo se llama, la lamparita, que es una preciosidad. Hice fotos, hice muchas más fotos; yo hubiera puesto, hubiera llenado el libro de todo, pero no había espacio.

¿Cómo le hizo conectar este encargo con la figura de Federico García Lorca? ¿Ya tenías una relación previa con su obra? Y, en caso afirmativo, ¿cambió su relación con Federico?

Sí, me hizo volver a reconectar con él, porque era algo que había perdido un poco, ¿no? Pero yo me acuerdo con mucho cariño del libro que tenía cuando era muy pequeña, que se llamaba *Federico y los niños*, con poesías como canciones, como La Tarara, que aquí es muy famosa, que la cantas de pequeño... La Tarara, La Tarara, ¿no? Y El lagarto está llorando, la luna negra de los bandoleros... ahí de repente. A mí ese libro me fascinaba. Después seguí con él, pues eso, lo leí en el instituto, *La casa de Bernarda Alba*, luego mi madre me regaló *Poeta en Nueva York*, también siendo muy jovencita, que me fascinó. Mi caso es que siempre ha estado Federico también, es algo que creo que es muy grande. Luego recuerdo la universidad, que me encargaron un premio o algo así, en honor a Federico García Lorca. Gané el premio, hicimos un mural enorme y utilicé todos los dibujos de los poemas, todo súper exagerado ahí, el mural de Federico. Te estoy contando ahora todo lo que me viene a la mente, pero después desconecté un poquito más de Federico. Entonces esto fue una oportunidad como para volver a conectar, redescubrirlo, ahondar muchísimo más, profundizar en él, y es una gozada. Además, todo su pensamiento, su compromiso social... claro, es descubrir algo que entonces yo no conocía. En fin, es un regalo, eso sí.

¿Se podría decir que la paleta de colores refleja las personalidades, las historias, la esfera de las protagonistas.

Sí, sí, sí, sí. Hice muchas pruebas, muchas pruebas. Me acuerdo en el último libro de la trilogía que la escritora habla del barro, de la tierra y tal, entonces hice muchísimas pruebas de acuarelas, de pigmentos, de ver cómo se podía empapar todo el libro en este color un poco de tierra seca. Y luego, por supuesto, Yerma vuelve a ser tierra también, tierra seca, tierra que no tiene agua. Doña Rosita, por supuesto, tenía que ser más dulce, entre los rosados, y luego mucho azul también y verde, el verde de Federico y el azul también.

Y las portadas, que son blanca, roja y negra...

Sí, eso se decidió también con Ana Bernal, porque ella tenía muy claro que la primera tenía que ser blanca, la segunda ella quería un color burdeos, a mí me parecía más guay el rojo porque quedaba más potente, y la última en negro, como la despedida. Eso se coordinó entre las dos y la editorial.

Convertir el arte en una profesión puede transformar la relación con la creatividad. ¿En su caso que pasa? ¿Influye, de alguna manera, positiva o negativamente en el placer de crear?

Bueno, esto es un poco más complicado. Sí, sí, sí, sí. Es que es muy interesante la pregunta. Siento mucho placer, pero también es un trabajo, y no estoy disfrutando todo el rato, porque es mucho: tienes que pensar, coordinar, llegar a unos tiempos. Hay momentos de placer, pero todo el resto no. Por ejemplo, sí, me he dado cuenta de que antes dibujaba o pintaba mucho, y ahora no lo hago después del trabajo, no hago otras cosas. Sí que hay gente que sí que pinta después. Para mí se ha convertido en algo que lo abarca todo, es un trabajo, y después estás cansada de hacerlo. Entonces no me apetece, me apetece más estar viendo exposiciones, teatro, danza, quedar con mis amigos y tomar cervezas. A lo mejor algún día, pero es verdad, abarca muchísimo y al final se entrelaza mucho con todo.

¿Cuál fue su mayor satisfacción al terminar este proyecto?

Es un proyecto que ha durado tres años, una trilogía de tres años. Es muy satisfactorio verlo todo acabado, cuando dices: ya está, se acabó. Pero también ha sido muy satisfactorio la respuesta de los lectores y de las lectoras, sobre todo lectoras, muchísimas. Todos los comentarios, los mensajes que te llegan son divinos. Luego ha habido mucha gente que se ha hecho tatuajes con dibujos del libro, y esto es como... de verdad. Por ejemplo, La luna que llora está muy bien para tatuarse. Me muero cuando me los enseñan. En las firmas me decían: “Este dibujo que me has hecho aquí, me lo voy a tatuar”, y yo como... no, no, no, y al día siguiente, en la presentación del libro, venían con el tatuaje hecho. Satisfacción infinita con el recibimiento, ha sido precioso. Y para muchas personas ha sido también volver a reencontrarse con Federico, como me pasó a mí, y eso es muy bonito.

Si dibujar no fuera su trabajo, ¿qué objetos o personas dibujaría por placer?

A mis amigos. Me gusta hacer ilustraciones, pero también me gusta pintar, y quiero retomar ahora la pintura. Tengo ya los caballetes sacados, me falta tiempo, pero deseo mucho, mucho, mucho retomar la pintura. Es lo que más deseo ahora, tengo que abrir espacio a eso. Ojalá. Pero tengo más encargos, que van a ser libros muy bonitos.

1.4. Struttura e aspetti paratestuali

Las mujeres de Federico consta di 224 pagine, raccolte in un volume dalla copertina rigida, e diviso in 11 sezioni, suddivise come segue:

- Indice;
- Dediche: l'autrice e l'illustratrice dedicano questo progetto, rispettivamente, a Federico e alle donne della sua vita, e alle “indomables” e alla “luna, luna”;
- Lettera di Rosita;
- Quattro capitoli centrali: in ordine, La rosa roja (46 pagine), La rosa rosa (48 pagine), La rosa blanca (52 pagine) e La rosa sin pétalo (54 pagine);
- Epilogo (Mañana del 18 de agosto);

- Galería de personajes;
- Agradecimientos: come per le dediche, autrice e illustratrice ringraziano le persone che hanno ricoperto un ruolo di rilievo, nella sfera personale e lavorativa, nella realizzazione del volume;
- Las autoras: come di consuetudine in editoria, viene aggiunta una pagina dedicata alle “autrici” del libro, in cui vengono brevemente presentate e se ne elencano i progetti più importanti.

Oltre al corpo centrale, composto dalla lettera di Rosita, dai quattro capitoli principali e dall’epilogo, il volume è dunque accompagnato da altri elementi e sezioni minori che, pur non facendo parte del racconto in sé per sé, non esulano dal sistema libro, ma anzi contribuiscono a costruirne una visione d’insieme completa e accattivante. Al fine di tradurre il volume, in quanto traduttori non possiamo esimerci perciò dalla necessità di analizzare l’architettura attorno a cui viene costruita la narrazione. Per farlo, possiamo servirci delle teorie di Gérard Genette, critico letterario e saggista francese, nonché figura cardine dello strutturalismo francese oltre a studiosi come Roland Barthes e Claude Lévi-Strauss.

Nel celebre saggio *Seuils* (1987), la cui versione italiana viene pubblicata nel 1989 (traduzione a cura di Camilla Maria Cederna), Genette affronta e sistematizza definitivamente il concetto di paratesto, definito dallo stesso come l’insieme di elementi «[...] al servizio di qualcos’altro che costituisce la sua ragion d’essere, e che è il testo» (1989: 13). È dunque attraverso l’insieme di elementi aggiuntivi quali titoli, copertina, apparato iconografico, dediche, postfazioni, tra gli altri, che il testo si trasforma in libro (*ibid.*: 4) e si stabilisce un legame fluido tra l’opera e il pubblico che la riceve. Il paratesto non va perciò inteso come qualcosa di separato, “esterno” o puramente decorativo, ma come un vero e proprio ponte che permette al lettore di transitare dinamicamente dalla propria realtà quotidiana all’universo finzionale messo a punto dall’autore:

Qualunque sia la sua intenzione estetica, lo scopo principale del paratesto non è quello di «abbellire» il testo, ma proprio di assicurargli una sorte conforme al disegno dell'autore. A tal fine, esso costituisce tra l'identità ideale, e relativamente immutabile, del testo e la realtà empirica (socio-storica) del suo pubblico, se mi sono concesse queste immagini approssimative, una specie di chiusa che permetta a questi due mondi di restare allo stesso livello, o, se preferiamo, un compartimento stagno che aiuti il lettore a passare senza troppa difficoltà respiratoria da un mondo a un altro, operazione a volte delicata, soprattutto quando il secondo si trova ad essere un mondo di finzione. (*ibid.*: 401-402)

E ancora, secondo Elefante (2012: 11):

[gli elementi paratestuali] hanno un’importanza fondamentale nel passaggio che la traduzione consente da una cultura all’altra, perché nella loro pluralità, sono spazi ibridi, soglie che, al pari

del processo traduttivo, consentono di superare il concetto stesso di frontiera.

Prima di procedere e addentrarci nell'analisi del paratesto, è importante sottolineare un'ulteriore specificazione sempre avanzata da Genette, il quale propone una dimensione duale dell'apparato paratestuale, spartendolo in due sottocategorie: il peritesto e l'epitesto. Secondo il critico, le varie componenti di un libro possono a loro volta appartenere alla sfera del peritesto, che comprende gli elementi racchiusi all'interno dello stesso volume (come titoli, copertina, note, e via dicendo), o dell'epitesto, ovvero di ciò che ha a che fare con il testo, ma che proviene dall'esterno, come interviste o recensioni (1989: 7). L'unione tra peritesto ed epitesto forma la cornice del sistema libro, grazie al quale il lettore può avere una concezione a tutto tondo dell'opera che gli permetta di ricevere appieno il messaggio dell'autore e di poterlo interpretare sulla base delle proprie esperienze.

Questa considerazione costituisce, pertanto, una risorsa vitale anche per il traduttore, il cui compito non è solo quello di trasportare un'opera letteraria da una lingua all'altra, ma di tenere conto anche di tutti gli aspetti "di contorno", tra cui la struttura, l'iconografia, il contesto storico-culturale, etc. Per potere dunque avere un quadro chiaro del testo in esame, è necessario adempiere ad una "macrolettura propedeutica"¹³ del libro nel suo insieme, identificando e classificandone le componenti paratestuali principali.

Tenendo a mente il quadro teorico delineato, si riportano di seguito gli aspetti del peritesto di *Las mujeres de Federico* più di rilievo, su alcuni dei quali, come già riportato in precedenza (§ 1.2.1. e 1.3.1.), ho potuto confrontarmi direttamente con l'autrice e l'illustratrice del volume.

¹³ In *La voce del testo. L'arte e il mestiere di tradurre* (2019), Franca Cavagnoli parla della necessità del traduttore di adoperare un'analisi sistemica, ovvero una macrolettura del libro volta ad approfondire le componenti interne ed esterne di un testo e che precede lo step della traduzione vera e propria.

1.4.1. Copertina e quarta di copertina

All'interno di quello che Genette racchiudeva con l'espressione "peritesto editoriale",¹⁴ il primo elemento che salta all'occhio del lettore (e del traduttore) è senz'altro la copertina. Dando per superato, almeno in questo campo, il popolare detto per cui non si debba giudicare il contenuto dall'aspetto del recipiente, in ambito editoriale la copertina rappresenta il biglietto da visita del libro tramite cui non solo catturare visivamente l'attenzione di chi passeggia per le librerie, ma anche di comunicare in modo immediato l'essenza di ciò che il lettore potrebbe ritrovare sfogliandone le pagine e leggendone il contenuto.

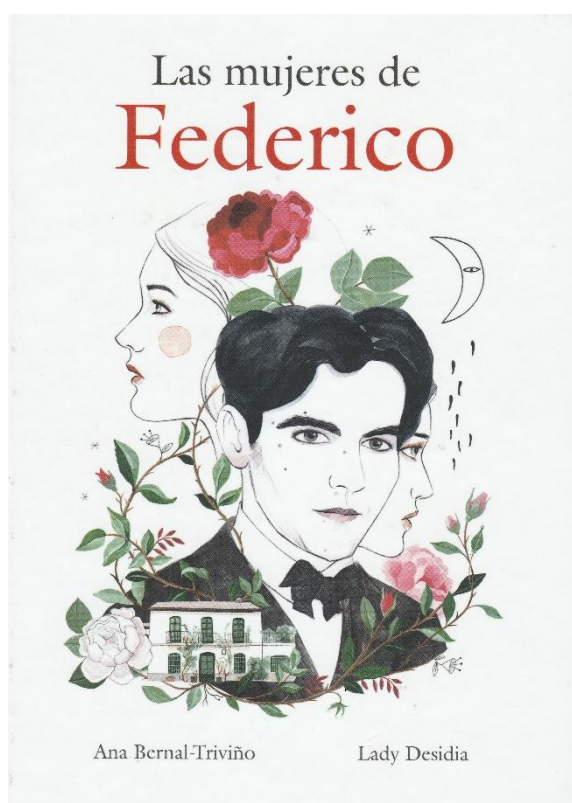


Figura 1: copertina



Figura 2: quarta di copertina

La copertina di *Las mujeres de Federico* può essere visivamente suddivisa in tre porzioni: la parte superiore, che contiene il titolo, la parte centrale, costituita dall'illustrazione e la parte inferiore, dove sono riportati i nomi dell'autrice e dell'illustratrice. Il titolo è diviso su due righe, andando volutamente ad evidenziare – sia per dimensione del carattere, sia per colore – il nome di Federico che salta immediatamente all'occhio, soprattutto grazie alla distinzione nel colore rispetto allo sfondo

¹⁴ «Chiamo *peritesto editoriale* tutta quella zona del peritesto che dipende dalla responsabilità diretta e principale (ma non esclusiva) dell'editore, o forse, più astrattamente, ma più esattamente, dell'*edizione*, cioè dal fatto che un libro venga pubblicato, ed eventualmente ripubblicato e proposto al pubblico con una o più presentazioni, più o meno diverse» (1989: 17).

bianco e alle altre parole in nero. La scelta del bianco per lo sfondo della copertina è stata concepita come specchio dei sentimenti delle donne della storia, come la stessa autrice afferma:

Yo quería que fuera un libro de luz, por eso también las ilustraciones que hace Lady Desidia. Y la portada que al final comentamos que queríamos diseñar tenía que tener ese aire de luminosidad, de viveza, de alegría. Porque lo más importante que he aprendido en todo este tiempo es cuando la víctima se recupera, cuando la víctima vuelve a conseguir la energía para encauzar su vida, dejar atrás el dolor y volver a ser feliz.¹⁵

Il colore rosso, estremamente simbolico per il contenuto del libro, vuole anticipare uno dei dettagli più importanti della storia, ovvero la colorazione della “rosa mutabile”, il fiore che accompagna le protagoniste durante tutta la vicenda. D'altronde, la stessa rosa compare nell'illustrazione centrale, opera dell'illustratrice Lady Desidia, dalla quale possiamo avere un assaggio dell'apparato iconografico del libro e dello stile dell'artista. Il cuore dell'immagine è proprio un ritratto di Federico García Lorca, ispirato ad uno dei primi piani più diffusi dell'autore nella sua gioventù (Figura 3), circondato da alcuni elementi particolarmente significativi del libro. Federico è cinto dagli steli di alcuni fiori, nello specifico, di rose (anche se, leggendo la storia, si scopre essere lo stesso fiore in vari stadi del suo ciclo di vita); alle sue spalle, intravediamo il profilo di due donne, mentre in basso a sinistra scorgiamo la Huerta de San Vicente, casa di Federico e ambientazione della storia. Ultimo, ma non per importanza, è un disegno che non appartiene all'illustratrice, bensì alla mano dello stesso Federico: è la celebre *luna llorona*, simbolo chiave della poetica lorchiiana. La rappresentazione di questa luna, caratterizzata dai grandi occhi e dalle lacrime che questi versano, compare in diverse occasioni tra i materiali inediti lasciati dall'autore, come lettere o dediche.

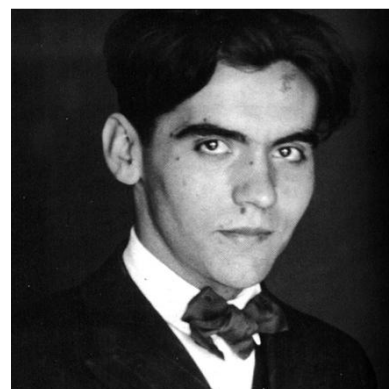


Figura 3: Federico García Lorca all'età di 21 anni (1919)

Anche la quarta di copertina costituisce un elemento paratestuale essenziale, specialmente in quanto, come evidenziato da Elefante (2012: 143), strettamente legato alla dimensione epitestuale del libro:

Il testo che [vi] si trova all'interno [...] fa da ponte tra chi ha prodotto il libro e chi ne fruirà. In questo senso possiamo ancora parlare di elemento peritestuale, ma è già un elemento che lo proietta nell'epitesto, nella sua vita ulteriore e nella sua promozione [...] legata alla commercializzazione del libro, alla volontà dell'editore di parlare al lettore per invogliarlo sì alla lettura, ma anche e principalmente all'acquisto.

¹⁵ Cfr. <https://sdemergencia.com/2022/04/29/ana-bernal-trivino-y-las-mujeres-de-federico/> [Ultimo accesso: 26/01/26].

La quarta di copertina riprende, in modo continuativo, il colore bianco della copertina, così come lo schema cromatico delle illustrazioni, in cui il focus cade sulle tonalità verdi e rosate della rosa. Qui incontriamo un'illustrazione di due mani che si intrecciano e si "legano" con lo stelo della rosa, scelta altrettanto simbolica e che anticipa le tematiche trattate nella storia. Dalle mani sgorgano delle lacrime, le stesse del disegno della luna di Lorca. La quarta di copertina è principalmente dedicata alla sinossi, grazie alla quale il lettore viene informato sul contenuto del libro. In maniera accattivante, questa si apre con una domanda rivolta direttamente a chi legge, tecnica persuasiva finalizzata a rompere la quarta parete e a invogliare il possibile acquirente a proseguire con la lettura per poter rispondere al quesito proposto. Il linguaggio utilizzato è particolarmente strategico, costruito su un forte contrasto lessicale che vuole preannunciare la carica emotiva del racconto e l'evoluzione personale delle protagoniste: da una parte, vengono scelte espressioni legate all'iniziale condizione di oppressione come «inquietudes calladas» e «vida que les fue asignada»; dall'altra, si preannuncia la rinascita delle donne con parole come «despertar», «transformación» e «feminista». L'inserimento esplicito di quest'ultimo aggettivo nella sinossi è più che una semplice scelta descrittiva, in quanto rappresenta un vero e proprio *statement* politico da parte dell'autrice, che impone fin dal primo contatto con il lettore una chiave di lettura esplicita e coraggiosa che non si limiti soltanto a rievocare dei personaggi. Infine, sempre sulla quarta di copertina, in basso sono apposti il codice a barre che identifica il libro, nell'angolo a destra, e, a sinistra, lo stemma e l'indirizzo del sito web della casa editrice Lunweg Editores.

1.4.2. Illustrazioni

Uno degli aspetti che impreziosiscono ulteriormente questo volume sono sicuramente le illustrazioni di Lady Desidia, che non solo decorano copertina e quarta di copertina, ma che accompagnano la storia dalla prima all'ultima pagina. Nei libri di narrativa illustrati, è fondamentale esaminare le immagini con attenzione e comprenderne lo scopo in relazione al testo. Questo concetto viene affrontato da Díaz Armas, riferendosi nello specifico alla letteratura infantile, ma può essere indubbiamente esteso ad ogni genere di libro o album illustrato. Secondo Díaz Armas, infatti:

Es imposible entender o estudiar la ilustración sin tener en cuenta sus relaciones con el texto lingüístico, pero, por contrapartida, la ilustración ha llegado a ser tan importante en la Literatura infantil que prácticamente ningún aspecto puede tratarse sin tenerla en cuenta: temas, tópicos, símbolos, enfoques, proceso de lectura, recepción de la obra. (2008: 46)

Al fine di capire in che modo le illustrazioni si instaurano in un legame di interdipendenza con il testo di un libro, Díaz Armas propone tre tipologie di rapporti tra immagini e parole: *contradicción*, *sustitución* e *dependencia* (*ibid.*: 47).

Il primo e il secondo caso vengono principalmente riscontrati negli album di letteratura infantile più complessi, poiché possono trasformare la lettura in un intricato atto di interpretazione critica. Nello scenario della *contradicción*, testo e immagini non cooperano per confermare lo stesso messaggio, ma presentano versioni opposte della storia, spesso con un chiaro intento ironico (*ibid.*: 49-50). La *sustitución*, invece, rappresenta un caso limite in cui la parola scompare totalmente, lasciando che la narrazione sia affidata esclusivamente alle immagini e alla ricostruzione mentale da parte del lettore (*ibid.*: 51).

Il terzo tipo di relazione, la *dependencia*, è infine la casistica che si riscontra più comunemente e che, difatti, rispecchia anche la strategia utilizzata per l'iconografia di *Las mujeres de Federico*. Questa rappresenta la relazione più immediata, in cui i due linguaggi cooperano strettamente per costruire il senso dell'opera, rendendo l'esperienza letteraria più accessibile e completa (*ibid.*). Per via della sua vasta applicazione, il rapporto di *dependencia* si scinde, a sua volta, in tre sfumature: la “ridondanza”, ovvero una scelta stilistica in cui l'immagine riproduce fedelmente il contenuto del testo senza aggiungere nuove informazioni, agendo come un rinforzo visivo di quanto già espresso a parole; l'“aggiunta”, dove l'illustratore arricchisce il racconto con dettagli inediti o sottotrame parallele che rendono la narrazione più densa; e infine, la “collaborazione”, in cui testo e immagine si integrano a vicenda fornendo dati diversi ma complementari, rendendo entrambi i linguaggi necessari per la comprensione totale del senso (*ibid.*: 47-48).

Riprendendo, perciò, le nozioni espresse da Díaz Armas, per le illustrazioni di questo volume Lady Desidia si serve esclusivamente della strategia della dipendenza, variando tra le sue sottocategorie. Fra le tre manifestazioni, l'uso dell'“aggiunta” spicca particolarmente per originalità, costituendo uno degli aspetti più affascinanti dell'apparato iconografico di *Las mujeres de Federico*. Infatti, sfogliando le pagine del volume, si può scorgere il risultato di una scelta stilistica piuttosto peculiare: le illustrazioni frutto della mano di Lady Desidia sono spesso intrecciate con alcuni disegni dello stesso Federico García Lorca. Soprattutto per influenza del pittore Salvador Dalí, con il quale instaurò un legame duraturo e di reciproca riconoscenza, Lorca abbracciò il disegno, parallelamente alla scrittura, come ennesima forma di espressione artistica e di ponte di comunicazione tra il mondo esterno e la sua dimensione interiore. La collezione che possediamo oggi dei disegni di Lorca è molto vasta, raccolta da musei e archivi, e catalogata da Mario Hernández Sánchez nel *Libro de los dibujos de Federico García Lorca* (1998). Tra i tanti, alcuni disegni sono diventati eccezionalmente famosi e rappresentativi del suo patrimonio letterario e del suo simbolismo. Per rendere ulteriormente omaggio al poeta granadino e intessere un racconto avvincente che raccogliesse anche elementi della sua sfera

personale, l'illustratrice ha unito con maestria i suoi schizzi a quelli più simbolici dell'autore, dando vita a un universo del tutto inedito dove passato e presente si fondono anche nelle illustrazioni.

Non appena si volta la pagina rigida della copertina, veniamo accolti da una seconda e terza di copertina interamente decorate da un *patchwork* di disegni estremamente significativi. Già da qui entriamo in contatto con il mondo di Lady Desidia e con quello di Lorca: l'illustratrice dedica queste pagine introduttive al simbolismo lorchiano, inserendo illustrazioni concepite da lei (compaiono nuovamente le mani che si intrecciano, sia quelle già viste nella quarta di copertina, sia in un nuovo formato) a cui affianca alcuni dei disegni di Lorca più conosciuti, come il celebre *marinero* e il volto di donna disegnato per l'*Oda a Walt Whitman*.

Una componente che compare ripetutamente tra le illustrazioni è la Huerta de San Vicente, ambientazione dell'incontro delle protagoniste del libro. Come rivelato durante l'intervista, l'autrice e l'illustratrice si sono recate a Granada in vista della pubblicazione del volume per poter entrare nella dimora estiva di Lorca e poterne cogliere l'essenza più profonda. Per Lady Desidia, la visita ha rappresentato un momento cruciale nell'ideazione delle illustrazioni del libro, potendo osservare la Huerta da vicino e riportarne i dettagli nel libro. Oltre alla facciata della casa, Lady Desidia ne cattura particolari che trasmettono al lettore una sensazione unica di vicinanza e familiarità, quali oggetti della vita di tutti i giorni, angoli significativi e prospettive delle zone più care a Federico, come ad esempio la stanza del pianoforte o la sua camera da letto. Pur servendosi di una palette variegata, i colori utilizzati contribuiscono all'evocazione di una dimensione onirica, quasi inafferrabile, in cui gli elementi concreti sembrano rimanere sospesi tra immaginazione e realtà, di pari passo con l'atmosfera della storia stessa.



Figura 4: Federico nella sua camera, p.215



Figura 5: Sposa e Adela, p. 154

Il cuore delle illustrazioni risiede però nella rappresentazione delle protagoniste. Dopo un'accurata lettura e ricerca bibliografica delle opere teatrali di Lorca, l'illustratrice ha raccolto tutti i dettagli e le descrizioni fornite dall'autore dei propri personaggi. Sono infatti poche le protagoniste a cui Lorca aveva di per sé provato a dare un volto o ad abbozzarne le caratteristiche fisiche e da cui, dunque, poterne direttamente trarre ispirazione dal punto di vista grafico. Senza perdere di vista l'immaginario lorchiano, Lady Desidia immagina ciascuna delle protagoniste coinvolte nella storia, tentando di catturarne la natura e di rendere ognuna di loro riconoscibile. Mantiene tutti quegli aspetti e dettagli che Lorca aveva pensato

per le sue protagoniste, come il vestito verde di Adela o la corona di fiori in testa alla Sposa, e riesce a dipingerne i tratti usando i colori che più si avvicinano alla loro anima, come, ad esempio, quelli della terra per i personaggi più umili, come la Serva di Bernarda Alba, per rispecchiarne la condizione sociale. Predilige, invece, toni cerulei per rappresentare le scene di vita e le persone che riaffiorano dai ricordi, mentre si serve del blu scuro per gli attimi più intensi ed emotivi. Utilizza, infine, il rosa per l'abito di Rosita e per ciò che la circonda, tra cui i fiori che richiamano fortemente la sua storia.

L'intero apparato è inoltre pervaso da una costante presenza floreale, elemento cardine che richiama la prima protagonista, per l'appunto, Rosita (la cui opera prende anche il nome di *El lenguaje de las flores*), e la struttura stessa del libro. Ogni capitolo è introdotto dalla raffigurazione della "rosa mutabile", colta nei diversi stadi del suo ciclo vitale (rossa, rosa, bianca e senza petali), creando un contrappunto visivo che scandisce ritmicamente l'evoluzione della storia. Le quattro rose sono un perfetto esempio del connubio tra la mano di Lady Desidia, che ha disegnato e colorato i fiori, e quella di Lorca, da cui ha ripreso i disegni dei vasi. L'ultimo della serie, in particolare, ovvero il vaso con due pesci che contiene la rosa ormai senza petali, è un'illustrazione ripresa da *Poeta en Nueva York*.

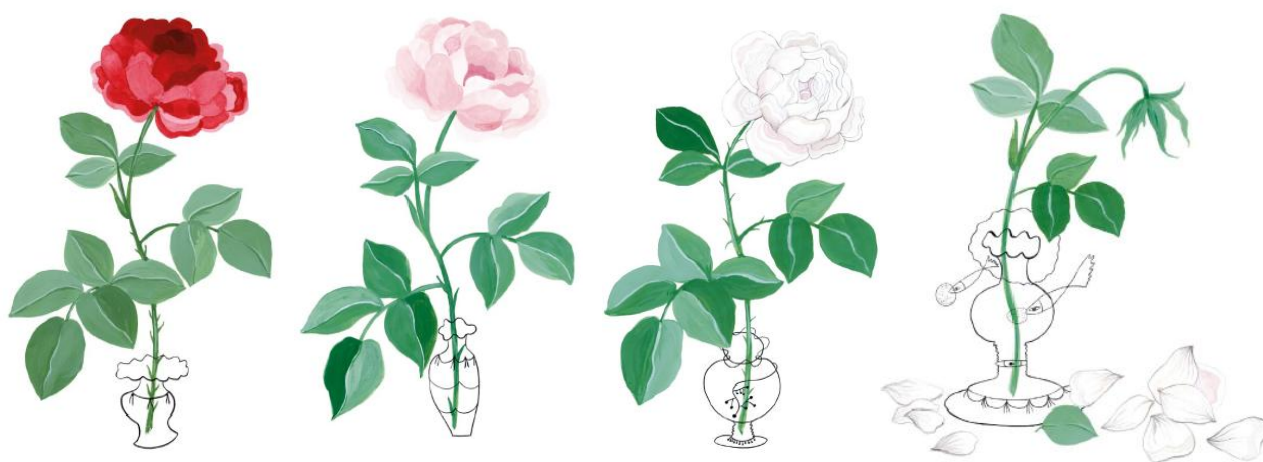


Figura 6: le quattro rose con cui si aprono i capitoli, pp. 8, 56, 106, 160

L'integrazione di un apparato illustrativo così presente all'interno della trilogia non si configura, perciò, come un semplice ornamento estetico, ma come un fondamentale supporto che arricchisce l'esperienza del lettore, rendendo l'opera profondamente accattivante. Come anche ribadito da Díaz Armas, «la ilustración también cumple funciones más prosaicas, como atraer la atención del posible comprador o hacer más motivadora la lectura» (*ibid.*: 51). Le tavole di Lady Desidia accompagnano la narrazione costruendo una tela visiva che permette di penetrare nell'universo ideato da Ana Bernal-Triviño. Attraverso la raffigurazione meticolosa di volti, abiti, dettagli ed espressioni, il lettore è invitato a immergersi fisicamente nella scena, trasformando la lettura in una rappresentazione teatrale mentale.

1.4.3. Galería de personajes

Una sezione peculiare e a dir poco insolita è quella della *Galería de personajes*, nonché elemento paratestuale più originale e inaspettato. In forma di esposizione museale, l'illustratrice incornicia i volti delle protagoniste riproponendo la stessa estetica utilizzata nel volume, includendo per alcune dei dettagli che le contraddistinguono (Rosita con una rosa in mano, la Sposa con una corona di fiori, Bernarda vestita a lutto). Sotto ad ogni cornice, l'autrice sintetizza in poche righe il nucleo drammatico delle loro esistenze così come ideate da Lorca, riassumendo il tema centrale delle loro opere, i personaggi con cui si sono interfacciate e il destino a cui l'autore le ha assegnate.



Figura 7: Galería de personajes, p. 220-221

Vale la pena soffermarsi sulla scelta di Bernal-Triviño di inserire questa sezione alla fine del volume invece che in posizione introduttiva. Teoricamente parlando, una sezione di questo genere ci si aspetterebbe di incontrarla nelle prime pagine del libro, dal momento in cui l'autrice fornisce informazioni utili soprattutto per un lettore che conosce per la prima volta i personaggi di Lorca e necessita di un inquadramento degli stessi, per poi lasciare impliciti dei dettagli nel corso della storia. Si pensi ad esempio alle riflessioni di Umberto Eco in *Lector in fabula: La cooperazione interpretativa nei testi narrativi* (2014), il quale delinea il concetto di "lettore modello", una strategia testuale definita come «insieme di *condizioni di felicità*, testualmente stabilite, che devono essere soddisfatte perché un testo sia pienamente attualizzato nel suo contenuto potenziale» (*ibid.*: 64). Dal punto di vista sociolinguistico, si potrebbe dunque mettere in discussione la scelta dell'autrice di inserire questa sezione "a conti già fatti" ed il compimento delle condizioni di felicità necessarie affinché il lettore possa essere sufficientemente formato sui dettagli del passato dei personaggi di Lorca da cogliere la portata della trasformazione. Di primo acchito, si potrebbe dedurre che a un lettore che non possiede lo stesso livello di "background knowledge"¹⁶ di chi conosce alla perfezione

¹⁶ Nel saggio *Expression and meaning: studies in the theory of speech acts* (1979), John Searle descrive l'importanza della *background knowledge*, ovvero del bagaglio di conoscenze, linguistiche e non, che una comunità di parlanti condivide in quanto appartenente a uno stesso gruppo sociale. Questa la motivazione per cui quando un parlante comunica col suo interlocutore può evitare di esplicitare tutte le informazioni implicate in un discorso, facendo affidamento sulla loro base di conoscenze condivise (*ibid.*: 31-32).

le opere di Lorca, e quindi, il passato delle donne, non venga offerta la stessa opportunità di comprendere l'evoluzione delle protagoniste lorchiane. Eppure, nella pragmatica del testo proposta da Eco, le condizioni di felicità non devono essere obbligatoriamente fornite prima, ma possono considerarsi soddisfatte nel momento in cui il lettore, una volta terminata la lettura, abbia acquisito l'interpretazione progettata dall'autrice in prima istanza (*ibid.*). Posizionando la galleria di *Las mujeres de Federico* alla fine, Bernal-Triviño pensa alla lettura come un processo di formazione. Chi legge non “nasce” necessariamente già formato, ma diventa il lettore modello man mano che avanza. Il successo della comunicazione avviene nel momento finale del confronto, avendo permesso al lettore di conoscere le protagoniste sotto una nuova luce rispetto a quella che si evince dalle opere originali di Lorca. Tuttavia, l'autrice sente il bisogno di concludere re-incorniciando le donne nelle loro vesti originali. Questa ridondanza informativa non serve, perciò, a colmare una lacuna – come accadrebbe nel caso in cui una sezione simile fosse collocata al principio –, ma a forzare un ultimo confronto tra il prima e il dopo. L'autrice riesce, quindi, a trasformare un semplice apparato informativo in un omaggio conclusivo, per premurarsi che il lettore chiuda il libro avendo ben chiara la distanza tra il destino che era stato assegnato alle protagoniste e la libertà che hanno conquistato col trascorrere delle pagine.

1.5. Trama

Rosita, protagonista di *Doña Rosita la soltera*, prendendo vita, decide di rompere gli schemi del mondo dei personaggi e si convince a scrivere una lettera indirizzata alle altre donne dell'universo teatrale di Lorca, appellandosi a loro per coinvolgerle in una missione del tutto inedita. Le parole d'apertura, estremamente sincere e forti nella loro semplicità, recitano così: «Queridas compañeras: Sé que no nos conocemos. Nunca hemos estado juntas, pero es más lo que nos une que lo que nos separa» (p. 7). Con questo invito così intimo, Rosita esce dai confini del suo isolamento per dare voce a un bisogno comune: la necessità di ribellarsi contro il destino crudele pensato dal loro creatore, Federico García Lorca. Animata dalla speranza di conquistare quella libertà che crede appartenere alle donne moderne – un'illusione che verrà messa amaramente in discussione – Rosita convoca le altre protagoniste per un incontro clandestino nel mondo reale, nella notte del 17 agosto, vigilia dell'anniversario della morte del poeta, presso la Huerta de San Vicente a Granada.

In una dimensione a cavallo tra immaginazione e realtà, le protagoniste iniziano ad arrivare una ad una, uscendo dalle pagine delle loro opere per ritrovarsi tutte di fronte alla porta verde della casa di Federico e con il desiderio, più o meno acceso, di incontrare l'autore ed esprimere il proprio disappunto. Le prime a presentarsi sono Belisa (*Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*), la

Calzolaia (*La zapatera prodigiosa*), la Sposa (*Bodas de sangre*), Yerma e la Fattucchiera Dolores (*Yerma*), e Bernarda Alba (*La casa de Bernarda Alba*), accompagnata dalle figlie Angustias, Martirio, Magdalena e Amelia, dalla madre María Josefa, e dalle donne della servitù, Poncia e la Serva. Tra le mura della tenuta estiva dei Lorca, le protagoniste iniziano a conoscersi e, con un certo timore, ad aprirsi l'una all'altra. Sebbene ognuna porti con sé un bagaglio di esperienze diverse, tutte scoprono di gravitare attorno a una medesima croce ancestrale: la condizione di essere donna.

Con il passare delle ore, il fardello di ognuna si fa sempre più presente, tanto da spingerle a confessarsi con le proprie compagne e a instaurare profondi dialoghi sul proprio passato. Confrontandosi con le altre donne, le protagoniste acquisiscono pian piano maggiore coscienza, fino a realizzare che le loro vite sono sempre dipese dalle rigide regole patriarcali del tempo. Persino le figure più impenetrabili, come Bernarda Alba, riescono a far fuoriuscire uno spiraglio di consapevolezza e vulnerabilità, trovando il coraggio di dare sfogo alle due sensazioni più condivise tra quelle mura, la colpa e il silenzio.

Tra tutte, la figura più enigmatica è la Fattucchiera Dolores, la quale, grazie ai suoi saperi su erbe e incantesimi, è l'unica capace di percepire le energie oscure che abitano gli angoli più reconditi dei cuori delle protagoniste, pesi invisibili che rappresentano il tormento delle loro esistenze. Nonostante l'iniziale diffidenza di alcune, le donne decidono di affidarsi a lei per affrontare, una volta per tutte, le proprie pene. Attorno a un grande falò, la Fattucchiera apre un portale tra il mondo dei vivi e quello dei morti. Per ogni donna l'incantesimo assume una forma diversa, offrendo a ciascuna l'occasione di affrontare fantasmi del passato e di gridare la propria verità. Il rito culmina con apparizioni dall'aldilà: giungono allora anche Mariana Pineda e, poco dopo, Adela, la figlia di Bernarda morta suicida. Il finora mancato confronto tra madre e figlia può finalmente realizzarsi e Adela rivela di essersi tolta la vita per sfuggire alle parole di condanna della madre, sebbene consapevole che quelle leggi spietate non fossero farina del suo sacco, ma della società misogina e patriarcale in cui era stata cresciuta. Con l'avvicinarsi dell'alba, la Fattucchiera pone fine al rito. Dopo aver concesso a tutte la possibilità di confessarsi o redimersi, getta l'ultima erba nel calderone, facendo cadere le donne in un sonno profondo nel giardino della Huerta.

Al risveglio, la Calzolaia è la prima a udire dall'interno della casa le note di una melodia familiare, una canzone tratta dalla sua stessa opera. Non ha dubbi: è Federico che suona il pianoforte. Tutte si precipitano nel salone, dove si trovano davanti l'autore. Federico, entusiasta di poter finalmente incontrare i suoi personaggi, si racconta alle sue "creature" con emozione, parla della sua vita, degli aneddoti legati a quella casa e del momento in cui le ha immaginate per la prima volta. L'incanto del momento lascia presto spazio all'urgenza di chiedere spiegazioni a Federico e di sapere per quale

motivo ha scritto per loro destini dolorosi e privi di speranza. L'autore instaura un ambiente di empatia con loro, spiegando che i destini tragici da lui immaginati non erano frutto di crudeltà, ma della necessità morale di rappresentare la cruda realtà di un'epoca che le voleva invisibili. Per mezzo delle loro opere, infatti, aveva potuto dare voce a ciò che era proibito dire e riportare alla luce storie sepolte di tante altre donne relegate a un'esistenza altrettanto ingiusta e infelice.

Tuttavia, il tempo stringe e l'alba del 18 agosto si avvicina. Prima di svanire, Federico esprime un ultimo desiderio, quello di mettere in scena un'opera insieme alle sue donne. Spinti dall'euforia e dall'urgenza, la sala della Huerta si trasforma in un palcoscenico improvvisato. Federico scrive testi su fogli volanti, dirige i movimenti, assegna compiti, rispolverando per un'ultima volta le sue grandi doti da regista della Barraca. A loro si affianca anche la luna, altra protagonista iconica dell'universo lorchiano, che raccoglie i desideri delle donne, esortandole a scegliere il proprio futuro e a salire su un treno pronto a condurle verso quel nuovo destino tanto desiderato.

Al termine della rappresentazione, il peso del passato si dissolve con l'arrivo della luce del mattino, le catene delle loro storie si spezzano e le donne si sentono finalmente libere. Mentre le protagoniste danzano vittoriose sotto la pioggia estiva, Federico percorre le stanze della sua amata casa e trova finalmente il coraggio di entrare nella sua camera. Quest'ultima, sospesa nel tempo, è esattamente come l'aveva lasciata. Prima di svanire insieme alle sue donne per sempre, si siede un'ultima volta al suo scrittoio, per scrivere un'ultima opera teatrale dal titolo *Donne libere*.

1.6. Tempo e spazio

La trama di *Las mujeres de Federico* si svolge nel corso di una sola giornata, a cavallo tra il 17 e il 18 agosto, in memoria della data in cui Federico García Lorca è stato ucciso nei pressi di Granada. Il capitolo iniziale si apre di primo mattino, il 17 agosto, con l'arrivo di Rosita di fronte alla Huerta de San Vicente. La protagonista, ancor prima di incontrare le altre donne, si avvicina a un vaso di vetro sistemato all'ingresso e rimuove i fiori già presenti per sostituirli con una rosa. Si tratta della "rosa mutabile", dono dello zio di Rosita, dal cui personaggio Lorca prende spunto per il sottotitolo dell'opera *El lenguaje de las flores*. Lo zio di Rosita si dedica quotidianamente al giardinaggio e possiede una serra dove coltiva varie tipologie di fiori, tra cui questa particolarissima rosa preziosa, di cui ne descrive le qualità con una poesia:

Cuando se abre en la mañana.

roja como sangre está.

El rocío no la toca

porque se teme quemar.

Abierta en el mediodía

es dura como el coral.

El sol se asoma a los vidrios	Y cuando toca la noche
para verla relumbrar.	blando cuerno de metal
Cuando en las ramas empiezan	y las estrellas avanzan
los pájaros a cantar	mientras los aires se van,
y se desmaya la tarde	en la raya de lo oscuro,
en las violetas del mar,	se comienza a deshojar.
se pone blanca, con blanco	(García Lorca, 1962c)
de una mejilla de sal.	

La peculiarità di questo fiore risiede nel suo arco di vita, poiché il ciclo della rosa mutabile ha la breve durata di una giornata: è rossa la mattina in cui si schiude, rosa nel pomeriggio per perdere completamente colore alla sera diventando bianca e sfogliandosi durante la notte e rimanere senza petali alla mattina seguente. Ed è proprio questa rosa che marca lo scorrere del tempo della storia: Rosita spiega, infatti, alle compagne che il tempo a disposizione per cambiare la loro storia al cospetto di Federico sarà segnato proprio da quella rosa donatale dallo zio. Quando la rosa finirà il suo corso e avrà perso tutti i petali la mattina seguente, le donne ritorneranno nelle rispettive opere e l'incantesimo di questo incontro volgerà al termine.¹⁷

L'uso della rosa mutabile come "orologio naturale" della loro esperienza ha lo scopo di riportare alla luce e ricalcare la metafora che Lorca costruisce attorno al personaggio di Rosita, che rende *Doña Rosita la soltera* un'opera di eguale valore rispetto ai pezzi più conosciuti. Come viene analizzato da Degoy, la rosa non è altro che lo specchio di Rosita, che viene cresciuta in una serra, frutto dunque di un ambiente chiuso che l'ha coltivata solo per essere desiderabile agli occhi di qualcuno che la scegliesse (1989: 9). Con l'appassire della sua bellezza, unica "dote" per cui può essere apprezzata, sfiorisce in Rosita ogni speranza di essere amata da un uomo, perdendo con gli anni colore e finendo per "morire" come il fiore stesso (*ibid.*: 9-10). Ancora Degoy (1999: 76), ribadisce che «Rosita es, en este esquema, signo de la rosa mutabile eternamente en capullo, con un destino inexorable de destrucción al que trata de detener perpetuando una actitud de pimpollo, de flor apetecible, mientras la vida va cambiando su color hasta marchitarla».

¹⁷ In Rosita l'autrice riconosce la protagonista più sottovalutata della letteratura di Lorca, perennemente oscurata da personaggi più rinomati come Bernarda, Adela o la Sposa (cfr. <https://www.rtve.es/play/videos/la-aventura-del-saber/aventura-del-saber-mujeres-federico-garcia-lorca/6234199/>, ultimo accesso: 25/01/26). Nonostante questo, è proprio Rosita ad essere scelta come anima della casa: è lei che scrive la lettera, che si mette in contatto con le altre, che varie volte nel racconto parla con le protagoniste per ascoltare i loro sfoghi, per risollevare l'umore in momenti di fragilità e accompagnarle in questo viaggio di riscoperta interiore.

L'infelice e breve evolversi della rosa mutabile rispecchia, in fondo, anche le esistenze delle altre donne presenti, poiché nessuna di loro è in grado di correggere il corso della propria vita, determinata dalle norme sociali e dalle aspettative della società patriarcale in cui vivono. Una volta sfiorita la rosa, le protagoniste saranno catapultate alle loro vecchie vite, dettate dalle norme della società che le schiavizza e le maltratta, motivo per cui l'opportunità di cambiare il proprio destino deve compiersi prima che cada l'ultimo petalo.

Per poter riportare in vita lo stesso Federico in questa storia, per l'ambientazione di *Las mujeres de Federico* Ana Bernal-Triviño sceglie di animare le scene in un luogo speciale, un posto dove Federico García Lorca poteva scrivere liberamente, dove poteva essere se stesso e dove si sentiva protetto, specialmente nel trambusto dei suoi ultimi anni di vita. La Huerta de San Vicente, un tempo casa in campagna e ad oggi circondata da un parco nel centro della città di Granada, era la residenza dove i Lorca ogni anno si trasferivano per l'estate, e rappresentò per Federico il centro, sia geografico che emotivo, del suo mondo. Il padre acquistò la tenuta nel 1925 e la ribattezzò in onore della moglie e madre di Federico, Vicenta, per trasformarla nella casa di villeggiatura estiva della famiglia a partire dal 1926. Per dieci anni, fino al fatidico 18 agosto 1936, le stanze e il giardino della Huerta de San Vicente divennero il nido sicuro dell'autore in cui potersi isolare dalle agitazioni personali e sociali della sua contemporaneità e consacrarsi totalmente alla creatività. Fu proprio seduto allo scrittoio della sua camera da letto che vennero concepite o completate alcune delle sue opere più famose, come *Yerma*, *Bodas de sangre* e il *Romancero Gitano*.

Nell'estate del 1936, però, il clima della casa cambiò in modo tragico. A causa dell'aggravarsi della situazione politica, il poeta divenne ufficialmente un bersaglio di cui l'esercito di Franco doveva disfarsi. Lorca cercò rifugio alla Huerta nel tentativo di nascondersi e di trovare una soluzione per fuggire, trasformando la tenuta, che era stata fino a quel momento un luogo idilliaco di ispirazione e di pace, in una cella di paura. Per questo motivo, la notte del 9 agosto del 1936, dieci giorni prima di essere brutalmente giustiziato, Lorca uscì per l'ultima volta dalla porta verde della sua amata Huerta de San Vicente, per trovare rifugio presso da casa dei fratelli Rosales.¹⁸

Come commentato dall'autrice (§1.2.1.), l'emblematicità e l'aria di mistero, di connessione spirituale con Federico, hanno reso la Huerta de San Vicente la perfetta ambientazione in cui, sulle orme del realismo magico, far incontrare le protagoniste e riesumare lo spirito del poeta. Tra quelle mura che ancora trasudano speranza e malinconia, le donne di Federico escono dalle pagine e si impossessano dello spazio fisico in cui risiede la genesi delle loro opere. Solo in un ambiente che conserva tanto gelosamente il ricordo dell'autore, le donne possono auspicare di invocarlo e invocare un destino

¹⁸ Cfr. <https://www.universolorca.com/lugar/huerta-de-san-vicente/> [Ultimo accesso: 04/02/26].

diverso. La Huerta diventa, dunque, una dimensione intermedia in cui conciliare l'osmosi tra personaggi fittizi e spazi reali, dove il tempo sembra essersi fermato a quell'agosto del 1936.

Gli spazi della casa coinvolti sono diversi, anche se la maggior parte delle scene principali si svolgono a metà tra il giardino esterno e le stanze del piano inferiore, in particolare il salone dove è stato sistemato il pianoforte di Federico, a lui tanto caro e attorno al quale si svolgerà l'inizio e la conclusione del suo intervento. L'ultima stanza ad essere visitata sarà la sua camera da letto, quel luogo così importante in cui, come leggiamo nell'ultimo capitolo, inizialmente non è in grado di entrare perché ricco di ricordi meravigliosi soppiantati, in seguito al suo tragico epilogo, da una ferita troppo dolorosa da affrontare. Così come per le protagoniste delle sue opere, anche Federico nasconde una paura, un peso che lo blocca e non gli permette di essere libero dal passato. E proprio la sua stanza da letto diventa il simbolo di una soglia psicologica, un ostacolo che l'autore percepisce come invalicabile e che lo separa dal conseguimento della consapevolezza definitiva della propria condizione. Tuttavia, dopo la rappresentazione teatrale e la catarsi collettiva delle protagoniste, ispirato dalla forza delle sue donne, trova il coraggio di affrontare il suo destino e si dirige verso la camera, un momento faticoso e paralizzante che culmina, però, in una pacifica rivelazione. Tutto è rimasto immobile, cristallizzato dal giorno della sua partenza, esattamente come ricordava di averlo lasciato. Riconnettendosi alla sensazione di familiare appartenenza a quella stanza, Lorca riesce finalmente a ricucire la frattura, recuperando un senso di sé che credeva di aver lasciato andare il giorno della sua morte.

L'epilogo del libro, un brevissimo capitolo conclusivo dal titolo "Mañana del 18 de agosto", svolge una funzione strutturale e simbolica imprescindibile, agendo come una "dissolvenza narrativa" che ricolloca il lettore nell'universo reale proprio la mattina del 18 agosto, anniversario della fucilazione di Lorca. L'irruzione di Juanjo, il guardiano della casa-museo, segna il ritorno totale al presente, riallineando spazio, tempo e personaggi nella stessa dimensione. Se per qualche istante, leggendo le prime righe dell'epilogo, il lettore può pensare che le vicende raccontate fino a quel momento siano collocate al di fuori della realtà, con l'arrivo di Juanjo alla Huerta de San Vicente non sparisce, comunque, l'esperienza onirica dei capitoli precedenti. Il guardiano, infatti, si trova davanti una scena inedita, un disordine mai sperimentato prima, nonostante la casa-museo sia di sovente bersaglio di atti vandalici. Gli oggetti della casa, infatti, sono ancora sparsi esattamente come i personaggi del libro li hanno lasciati nella notte, le porte e le finestre sono aperte e, nel vaso dell'ingresso, al posto dei soliti fiori secchi, c'è una rosa mutabile, ormai senza petali. Juanjo avverte che qualcuno è stato lì, suggerendo che l'incontro tra Federico e le sue protagoniste non sia stato un mero artificio letterario, ma un fatto concreto che ha lasciato tracce tangibili nello spazio fisico.

Questo ponte tra il tempo della narrazione e la reale quotidianità chiude il cerchio dell'opera. In questo modo, Ana Bernal-Triviño riconcilia alla perfezione passato e attualità e rafforza una volta per tutte lo scopo ultimo del libro, ovvero, affermare l'importanza della memoria storica e dei suoi effetti diretti sul presente, consegnando al lettore la consapevolezza che la voce di Lorca e la lotta delle sue protagoniste non sono confinate nei libri, ma continuano a vivere e ad abitare tra le mura della Huerta.

1.7. Temi

Sebbene la trama di *Las mujeres de Federico*, così come concepita da Ana Bernal-Triviño, rappresenta una creazione originale e immaginifica, caratterizzata da dialoghi e dinamiche relazionali inedite tra le protagoniste, il testo si basa ampiamente su fonti lorchiane. L'autrice delinea ogni personaggio con una precisione quasi filologica, dimostrando una profonda adesione alla visione di García Lorca e a come egli concepì le sue opere. Questo risultato è il frutto di un approfondito lavoro di ricerca protrattosi per mesi durante il quale ha studiato e riflettuto a fondo sui copioni delle opere originali, su addizionali materiali d'archivio, saggi critici e corrispondenze personali del poeta andaluso. Grazie a questa immersione documentale, ha ritratto le protagoniste rispettando attentamente il loro passato, le esperienze vissute e la loro identità per poterle poi rimaneggiare fedelmente.

Le protagoniste del libro rispecchiano con esattezza le fattezze caratteriali che emergono dalle parole di Lorca, con la stessa meticolosità con cui vengono riportate le tematiche attorno a cui ruotano le loro giornate, assieme a paure, sentimenti, aspirazioni e traumi. Bernal-Triviño si riserva, quindi, la libertà di dissotterrare le questioni più urgenti e delicate delle storie delle donne lorchiane e di rivisitarle (o riproporle) in chiave femminista. L'autrice rimane saldamente ancorata alle critiche che già al tempo Lorca muoveva nei confronti della società, anche se, per la Spagna dell'epoca, spesso rimanevano implicite o abilmente nascoste tra le metafore dei suoi versi, per riportarle alla luce e dare una nuova voce a sentimenti condivisi anche dalle donne di oggi.

La grande macrocategoria che abbraccia tutti i temi trattati nel libro è di certo la condizione della donna nel patriarcato. L'oppressione patriarcale rappresenta il motore e la ragione principale dietro a *Las mujeres de Federico*, costituendo il nucleo da cui scaturisce ogni singola tensione narrativa e da cui nasce la condizione di perenne infelicità delle protagoniste lorchiane. Bernal-Triviño riconosce nei testi teatrali di Lorca una sottotrama che si perpetua di opera in opera, in modo più o meno manifesto, attraverso la figura dei personaggi femminili. Anche se ogni storia concepita da Lorca affronta un tema distinto per ogni donna, l'autrice riconosce un comune denominatore che è causa della loro esperienza di vita in quanto donna, sarebbe a dire, la pressione (e oppressione) delle norme

patriarcali della società. Ogni donna si interfaccia con una sfida personale diversa, che nasce spesso dall'atteggiamento del proprio coniuge, dal giudizio delle persone che la circondano, o dall'autocriticità della donna stessa. Nella lettura di Bernal-Triviño, a prescindere dalle dinamiche delle loro giornate, le protagoniste vivono sotto un esame costante, soggiogate dall'incontrollabile sistema sociale che le relega a dei compiti e dei comportamenti specifici senza alcuna libertà di movimento.

La lettera inviata da Rosita, con cui comincia la storia, nasce proprio dal bisogno di cambiare la rotta delle proprie vite, impostata per tutte dall'autore verso direzioni spesso tragiche e inesorabili. Alla Huerta accorrono protagoniste che condividono un'unica grande condanna, quella di essere nate donne. Donne che sono state obbligate a legarsi con uomini crudeli o disinteressati, alcune delle quali ricorrono all'omicidio perché accecate dalla rabbia (Yerma), altre tentano di fuggire con l'uomo che amano veramente (la Sposa), altre ancora finiscono per essere abbandonate o rimpiazzate (Rosita). C'è chi ha perso la vita per mano di chi la voleva azzittire (Mariana) e chi si è tolta la vita per sfuggire alle condanne morali che l'avrebbero pregiudicata per sempre (Adela). Seppure sotto forme eterogenee, le aspettative della società patriarcale agiscono come una forza coercitiva capace di soffocare desideri, istinti, consapevolezze e ogni forma di resistenza e di ribellione. La condizione della donna diventa, così, il fulcro centrale del confronto tra le protagoniste e il loro autore, le quali nel corso della storia si raccontano e scoprono man mano di condividere più di quanto potessero pensare, trovando nelle esperienze delle altre risposte che non avevano mai ricevuto. Per la prima volta hanno la possibilità, di affrontare un percorso di introspezione che porterà ognuna di loro a ottenere una nuova consapevolezza su chi sono e su chi vorrebbero essere.

1.7.1. Identità e autodeterminazione

Nel corso del libro, le protagoniste di Lorca affrontano una profonda evoluzione personale mossa dal bisogno, ormai impellente, di perseguire un nuovo destino. Ma per comprendere le motivazioni dietro al loro desiderio imposto e cercare di cambiarlo, riconoscono di dover, innanzitutto, scoprire se stesse. La consapevolezza di sé diventa un obiettivo altrettanto urgente, che le protagoniste ottengono solo alla fine dell'incontro con il loro creatore. Il tema della ricerca dell'identità e dell'autodeterminazione trova un riscontro critico fondamentale nelle riletture contemporanee delle opere lorchiane, come quella proposta dal regista teatrale José Carlos Plaza. In un articolo del quotidiano *El País* (2021), Plaza si esprime sulla rappresentazione teatrale di *La casa de Bernarda Alba*, soffermandosi sulla sua rivisitazione femminista. Per il regista, l'universo di Bernarda Alba è una sottile raffigurazione di una società basata su sottomissione e obbedienza: in questo contesto, l'identità delle protagoniste è soffocata dall'imposizione costante di norme che mirano al controllo totale delle donne, nonché dalla

necessità di attenersi a dei "meccanismi di difesa", nati da una lunga tradizione misogina. La stessa Bernarda, nel suo autoritarismo, non è che una vittima che riproduce inconsciamente gli schemi patriarcali ereditati. Più di tutte, è la dimostrazione degli effetti del patriarcato, che l'hanno spinta ad assimilare la concezione per cui il rispetto può essere guadagnato solo comportandosi come gli uomini che, in principio, hanno soggiogato lei. L'oppressione, nel caso di Bernarda Alba, si manifesta come un'assenza di identità, una dipendenza totale dal maschile anche quando questo non è presente, simboleggiata dall'invisibile Pepe el Romano, la cui sola esistenza determina ogni tensione tra le mura della casa.

La scommessa di riletture femministe come quella di Bernal-Triviño e di Plaza risiede proprio nel tentativo di dissotterrare queste tensioni e offrire alle donne lorchiane la possibilità di esplorarsi, di pensare con la propria mente, libere dalla vigilanza costante dei membri maschili della società.

Bernal-Triviño evidenzia come questa sottomissione colpisca trasversalmente figure diverse. Ad esempio, la Sposa di *Bodas de Sangre* appare schiacciata tra il desiderio e l'obbligo dei patti familiari, mentre Rosita è condannata all'attesa eterna di un amore svanito, vittima di un codice sociale che non prevede dignità per chi rimane esclusa dal vincolo matrimoniale. Nel suo libro, a tutte le donne viene però concessa la possibilità di riflettere sulla propria condizione. Il recupero dell'identità rappresenta il passaggio cruciale dalla condizione di "oggetto" della narrazione patriarcale a quella di "soggetto" del proprio destino. Questo sistema di controllo è la radice diretta di tutte le vicissitudini che segnano le vite delle donne di Federico, una forza non necessariamente esplicita, ma che si insinua nella loro quotidianità precludendo loro la libertà di essere se stesse e autodeterminarsi.

1.7.2. Ribellione

Di fronte alla volontà di cambiare le cose, insorge la necessità di ribellarsi. In *Las mujeres de Federico*, il tema della ribellione si sviluppa eterogeneamente, in quanto atto complesso che si manifesta con gesti e decisioni molto diverse tra loro. Bernal-Triviño rilegge le figure femminili delle opere di Federico García Lorca e propone per ognuna di queste un percorso di emancipazione personale strettamente legato alla propria condizione, che porterà ciascuna donna a un gesto di trasgressione differente. Nell'ampio ventaglio di atti di resistenza al patriarcato, emerge innanzitutto la rilevanza della classe sociale d'appartenenza. Il divario culturale tra le donne assume un ruolo chiave nell'analisi della condizione della donna, mettendo in luce la differenza tra le possibilità di emancipazione sulla base della propria posizione sociale. Un elemento cruciale in questa dinamica è il privilegio dell'accesso all'istruzione, all'epoca di Lorca, riservata, quasi esclusivamente, a poche donne benestanti: invece di essere usata come mezzo per conquistare la libertà, era spesso considerata un semplice ornamento sociale simbolo di agiatezza. Nel libro di Bernal-Triviño, tramite il

personaggio della Serva di Bernarda Alba, questo limite diventa una barriera da abbattere per ribellarsi alla propria condizione imposta. La Serva incarna, così, la doppia oppressione della donna povera, avendo passato una vita da analfabeta e alla mercé della famiglia di Bernarda, sottratta dunque da ogni mezzo per dare voce alle proprie opinioni. Quando arriva il momento di esprimere i propri desideri nell'incontro con Federico, di fronte alla possibilità di chiedere di essere libera dai vincoli di servitù, chiede, invece, di essere circondata di libri e di potersi istruire. Con l'aiuto delle altre donne e di Federico, durante la rappresentazione conclusiva nel libro la Serva comincia a leggere il copione scritto dall'autore, simboleggiando un sottile ma potente atto di ribellione nei confronti della sua condizione passata.

Conoscendo i testi di Lorca, si potrebbe pensare che, seppur nei limiti delle norme dell'epoca, alcune delle protagoniste lorchiane si fossero già ribellate nelle loro opere. Questo accade nella trilogia di *Bodas de sangre – Yerma – La casa de Bernarda Alba*, su cui si concentra particolarmente Degoy (1999: 112-114), sottolineando come la ribellione assuma in queste tre opere un carattere tragico e pubblico. La Sposa e Yerma giungono ad atti radicali, rispettivamente fuggendo e uccidendo il marito, rinnegando totalmente le aspettative sociali di fedeltà e sottomissione. Adela, invece, rompe le norme con il gesto più estremo, anche se silenzioso, ovvero il suicidio, un ultimo grido di disperazione e unica via d'uscita dalle norme imposte dalla figura materna. Nonostante questo, Degoy puntualizza che «esta protagonista múltiple, sin embargo, no es una verdadera rebelde. Es víctima de una tentación permanente, encarnada en una realidad masculina» (*ibid.*: 113), mettendo in luce come la loro trasgressione non le renda libere e non apporti alcun cambiamento utile alla lotta alla società che le opprime, poiché fine a se stessa (*ibid.*: 114). A maggior ragione, Bernal-Triviño offre ad ognuna la possibilità di redimersi e di compiere una vera trasformazione a discapito del destino che Lorca ha scritto per loro. Allo stesso autore fa quindi confessare di aver scritto le loro storie per rappresentare la realtà del tempo, in un'epoca in cui alle donne non era permesso ribellarsi a determinate leggi sociali, e che nonostante sia impossibilitato a riscrivere veramente il loro finale, con una nuova consapevolezza possono essere loro a decidere in che modo trasgredire i vincoli delle proprie storie e liberarsi, in ultima istanza, anche da quello che lui aveva previsto.

1.7.3. «La culpa y el silencio», causa ed effetto del giudizio sociale

Il tema del giudizio sociale funge da muro invisibile ma invalicabile nella storia di Bernal-Triviño, in cui non compaiono direttamente agenti esterni, ma che fanno sentire il peso delle proprie opinioni attraverso i racconti delle donne sulle loro vite passate nei libri di Lorca. Per alcune assume volti ben precisi di membri della propria comunità, vicine di casa o parenti; per altre, influisce soltanto come una potente voce fuori campo pronta a puntare il dito sulle loro scelte. Ciò che tutte condividono,

però, è il costante timore di finire sotto la lente giudicante del proprio paese, i cui membri si trasformano in un apparato di sorveglianza sempre presente che soffoca l'individualità e la libertà. Come evidenziato nell'analisi di José Carlos Plaza (2021), questo fenomeno si concretizza nel cosiddetto *chismorreo*, una forma di controllo collettivo che obbliga le protagoniste a vivere in funzione dell'apparenza. La paura di perdere la "buona facciata" di fronte agli occhi della gente e, di conseguenza, l'onore, è la ragione che spinge Bernarda a rinchiudere severamente le proprie figlie tra le quattro mura di casa (*ibid.*), ma sarà la stessa motivazione dietro alle scelte di tante altre protagoniste. Giusto per citarne alcune, Degoy si sofferma sugli effetti delle azioni della Sposa e di Yerma: «[...] el acto final de las dos primeras tragedias deja escándalo, conmoción, un pueblo entero como testigo ocular de hechos atroces e inolvidables, sucesos brutales acaecidos en medio de una boda y en medio de una romería» (1999: 111).

Nel libro di Bernal-Triviño, dialogando nella Huerta de San Vicente, le protagoniste si rendono conto per la prima volta dell'impatto che la paura del giudizio altrui ha avuto sulle loro vite e su quelle delle donne a loro vicine. Adela giustifica la sua tragica decisione ricordando alle sorelle la storia della figlia della Librada, una donna della loro comunità, lapidata per aver avuto un figlio fuori dal matrimonio (p. 202); Yerma, di fronte al tentativo di Bernarda di consolarla per non aver avuto figli, le pone davanti la cruda realtà della vita di una donna sterile: «No podría usted haber soportado la cantidad de murmullos sobre mi honra, mi dignidad» (p. 97); e ancora, la Sposa, in un momento di fragilità condiviso con la Calzolaia, confessa di essere perseguitata dalla sentenza sulla situazione che ha creato: «Desde aquel día de sentencia no he dejado de preguntarme cómo soportar las toneladas de culpa que arrastro y que me doblan la espalda» (p. 75). Per ognuna delle donne, il verdetto della società ha agito come un tribunale permanentemente vigile, che non ammette errori o trasgressioni al di fuori delle norme morali.

Il legame tra il giudizio e la condizione esistenziale delle protagoniste si configura come un circolo vizioso in cui la pressione esterna si trasforma inevitabilmente, e spesso inconsciamente, in colpa interiorizzata e, di conseguenza, in un silenzio soffocante. Dando alle protagoniste la possibilità di esternare le proprie pene, Bernal-Triviño rivela come anche la sola paura di incorrere in condanne morali spinga le donne a diventare "giudici di se stesse" e a interiorizzare un perenne senso di colpa nei confronti delle proprie scelte e dei propri desideri. La possibilità di perdere l'onore agli occhi della gente è così radicata nelle protagoniste da trasformare il desiderio in peccato, l'autenticità in vergogna, e il senso di colpa in silenzio. Questa dinamica emerge con forza nel momento catartico del libro in cui la Fattucchiera Dolores interroga le donne sul loro peso più grande e la risposta è unanime:

Cada una, pensando por sí misma, tenía un cúmulo de sensaciones en su corazón y en su garganta. Aunque no lo manifestaran, Dolores intuía esas energías de rabia, desconsuelo y pesadumbre en ellas. Yerma nombró en voz alta su sensación: «la culpa». La Novia levantó la voz para decir lo mismo. Y después, «el no poder gritar», «el no ser libre...». «Culpa y silencio», «culpa y silencio» fueron repitiendo todas, reconociéndose. —¿Que sintamos todas lo mismo es casualidad? —dudó Belisa. (p. 122)

Come affermato anche da Degoy (1999), nel teatro lorichiano il silenzio diventa lo strumento di controllo per eccellenza, nonché una forma di castigo sia imposta da personaggi che occupano una posizione autoritaria all'interno delle mura domestiche (come nel caso di Bernarda nei confronti delle figlie), sia autoimposta dalle stesse vittime nel tentativo di sopprimere il lacerante senso di colpa (come accade per Rosita, la quale nasconde la sua vergogna isolandosi).

1.7.4. La maternità

Una tematica strettamente legata alla condizione della donna e alle aspettative della società è la maternità, che in *Las mujeres de Federico* si manifesta come una questione che perseguita le protagoniste sotto due forme opposte ma egualmente tragiche: da un lato, come dovere opprimente, dall'altro, come desiderio negato. Questi estremi dello spettro sono rappresentati da due personaggi molto diversi tra loro, Bernarda e Yerma, le quali si confrontano sul tema in uno dei passaggi più toccanti dell'intero libro. L'incontro tra Bernarda Alba e Yerma diventa il cuore pulsante della riflessione sulla maternità ponendo una di fronte all'altra due archetipi opposti. Da un lato c'è la “malamadre”, che ha dato vita a ben cinque figlie solo per condannarle a una clausura infelice, e dall'altro, la donna sterile, la cui identità è stata annientata dall'assenza di prole. Per Bernarda, la maternità non è stata una scelta, ma una condanna, necessaria, però, per costruire un'autorità sociale in una casa dove il padre era assente. Nel suo sfogo con Yerma, Bernarda accusa lo stesso Lorca di aver peccato di empatia nei suoi confronti, relegandola a una funzione puramente autoritaria senza mai indagare cosa lei desiderasse realmente in quanto donna:

[...] enfatizó Yerma con inquietud—. ¿Qué es ser mujer sin ser madre?

—Es ser mujer. Y punto —respondió Bernarda, tajante—. El problema es que nadie nos ve como mujeres. ¿Alguien se ha preguntado alguna vez qué quiere Bernarda? Ese autor, Federico, ¿acaso dio voz a lo que yo pensaba o quería como mujer? Yo también tenía anhelos, pero cuanto antes aprendas que la vida no es la que quieres sino la que te toca, menos sufres. Ser madre ha sido y es mi condena. (p. 97)

In questo potente momento di fragilità, si consuma il paradosso della maternità, lo scontro tra la visione dell'essere madre come annullamento della propria persona e la percezione di non essere una

donna “completa” per non aver messo dei figli al mondo. All’amara riflessione di Bernarda, corrisponde un altrettanto cruda realtà, quella della donna sterile, che sottolinea come «no ser madre es también una condena» (p. 97). Per Yerma, non aver avuto figli corrisponde alla perdita del proprio onore e della propria dignità agli occhi degli altri incarnandosi in una vera e propria sentenza di morte civile. Questo scambio rivela un nodo cruciale della condizione della donna, un’arma a doppio taglio che diviene metafora di una società restrittiva che nega il diritto di esistere a chi non rientra nei canoni prestabiliti. Bernal-Triviño trasforma così il concetto di "donna" in un valore autonomo, slegandolo finalmente dalle catene della biologia e dai doveri imposti dagli uomini e dagli autori.

L'analisi di Degoy aggiunge una sfumatura ancora più cupa e “terrena” alla questione: per Lorca, la maternità non è solo un costrutto sociale, ma un terreno di scontro con la natura stessa (1999: 110). Nel personaggio di Yerma, il corpo diventa il teatro di una colpa “metafisica” e di una negazione paradossale: la sua ricerca della maternità è così ossessiva da spingerla a negare la sessualità, considerandola un mero mezzo inevitabile per la fecondità. La pressione sociale della mancata fertilità spinge Yerma a commettere un gesto estremo, uccidere il marito, che annulla per sempre la sua possibilità di diventare madre. Vista l’impossibilità di legarsi con altri uomini secondo le norme del tempo, nel libro di Bernal-Triviño, Yerma esprime più volte la sua rassegnazione, consapevole di aver condannato se stessa a quella che Degoy rinomina “sterilità definitiva” (*ibid.*: 115): «[Bernarda] [...] En la mujer, la mala reputación es una sentencia de muerte para siempre. [Yerma] —Como la que yo tuve tras asesinar a mi marido. A mi hijo.» (p. 98).

Il tema della maternità attraversa l'intero testo come una colonna portante, assumendo forme diverse per ogni protagonista: che si tratti di un desiderio ossessivo o della neutra necessità di affermarsi socialmente, per nessuna delle protagoniste la brama per il matrimonio e il parto rappresenta un'aspirazione autentica, ma piuttosto una proiezione di una convinzione psicologica indotta. Le norme patriarcali hanno infatti radicato l'idea che la realizzazione femminile sia indissolubilmente legata alla funzione riproduttiva, relegando le donne agli unici doveri che la società si aspettava da loro, cioè generare e accudire la prole, nonché l'unica via concessa per giustificare la propria presenza nel mondo.

1.7.5. Il confronto con l’attualità

L'iniziativa che dà il via al racconto, ossia la lettera che Rosita scrive alle sue compagne, nasce, oltre che dal bisogno di cambiare il proprio passato, da una proiezione idealizzata del futuro. Pur essendo delle protagoniste fittizie, l’urgenza di incontrare il loro creatore e di cambiare il proprio destino è mossa principalmente dall’idealizzazione della condizione della donna moderna. Rosita *in primis* si appella alle altre donne convinta che, nella società odierna, le barriere che le hanno condannate alle

proprie vite infelici e sottomesse siano state definitivamente abbattute, il che permetterebbe loro, oggi, di essere finalmente e totalmente libere. Ciononostante, le loro aspettative vengono ben presto spente dal serrato confronto con Federico. Bernal-Triviño utilizza la comparsa del loro autore sia per realizzare il necessario re-incontro con le sue protagoniste, sia per portare un punto di vista attuale alla storia, senza dover intervenire in prima persona, riguardo al tema dei diritti delle donne. I personaggi, grazie alla rivelazione di Federico, scoprono con sgomento che le problematiche radicalizzate nelle loro opere – come l'oppressione patriarcale, i matrimoni combinati, il peso del giudizio della società – non sono affatto reliquie del passato, ma continuano a manifestarsi fin troppo ampiamente nel mondo di oggi. Con questo incontro tra presente e passato, si tenta, così, di lanciare un potente monito alle lettrici del libro: nonostante i diritti conquistati, le ingiustizie sociali che Lorca denunciava attraverso le sue metafore persistono, così come una larga fetta di popolazione maschilista che si consolida costantemente. È proprio in questo aspetto che emerge più chiaramente l'impegno civile dell'autrice ereditato dal giornalismo. Come ribadito in varie interviste, infatti, ritiene che siano ancora tanti i passi da fare verso una società veramente equa, e la voce delle donne lorchiane si svela più attuale che mai, rafforzando il bisogno di cambiare le cose e di istruire sempre più persone ad una sensibilità femminista.

1.8. Aspetti stilistici

Lo stile di Ana Bernal-Triviño in *Las mujeres de Federico* si caratterizza per un registro medio e un lessico chiaro e controllato, con cui dimostra un'ottima flessibilità nella padronanza della scrittura. Provenendo dal linguaggio giornalistico e saggistico, l'autrice si allontana dalle dinamiche che utilizza di norma e a cui viene abitualmente associata, per creare un tipo di scrittura più letterario, ma adatto a un lettore molto eterogeneo. Come dichiarato in varie occasioni, infatti, il suo obiettivo è quello di avvicinarsi ad un pubblico ampio, arrivando a comunicare con quelle persone che, magari, non leggerebbero i suoi saggi.

Uno degli aspetti più rilevanti è sicuramente l'attento recupero delle protagoniste delle opere teatrali di Lorca. Partendo dalle caratteristiche più superficiali, come i nomi delle donne, fino ad arrivare ai loro caratteri, sentimenti e ricordi, per finire a raggiungere un tale livello di devozione da ricalcarne il modo di esprimersi, Bernal-Triviño dimostra grande lealtà all'universo lorchiano e profondo rispetto per le sue creazioni. È riverente l'attenzione prestata, infatti, al registro dei singoli personaggi, che dichiara di aver costruito attraverso un'accurata rilettura delle opere e degli appunti di García Lorca, allo scopo di individuare espressioni, modi di parlare e formule retoriche coerenti con ciascuna

voce.¹⁹ Ciò avviene sia per vie indirette (frasi riformulate o parzialmente riportate) che per dirette citazioni, in quanto, oltre a costruire dialoghi coerenti con lo stile di ogni personaggio, spesso l'autrice riprende apertamente espressioni simboliche delle donne dalle parole di Lorca, come si può evincere dai seguenti esempi.

- Citazioni dirette:

[Federico] Querida Mariana, tú decías: «**¿Qué silencio el de Granada! Hay puesta en mí una mirada fija, detrás del balcón**». (p. 186)

[Yerma] Un día le dije: «**Hablar con la gente no es pecado**». Y él me respondió: «**Las ovejas en el redil, y las mujeres en sus casas. Cuando te den conversación cierra la boca y piensa que eres una mujer casada**». (p. 127)

La Conjuradora se agachó para recogerlo, lo abrió y leyó en alto las primeras líneas: «... **porque yo quise olvidar y puse un muro de piedra entre tu casa y la mía...**». —«**Es verdad. ¿No lo recuerdas? Y cuando te vi de lejos, me eché en los ojos arena**» —continuó la Novia, que soltó un lamento. (p. 139)

[Federico] Recordó su verso: «**Si muero, dejad el balcón abierto**» (p. 214)

- Citazioni indirette:

[Dolores] Y **si crees que miento**, que me corten la lengua o se me llene la boca de hormigas ahora mismo. (p. 114)

[Novia] No podía ser cierto que hubiese encontrado a alguien como tú. Por eso me convertías en **una brizna de hierba**. Nadie más pudo conseguirlo. (p. 141)

In generale, Bernal-Triviño rimane all'interno di una letterarietà molto forte, nonostante la volontà di redigere un testo diretto e dai valori moderni, non soltanto riprendendo elementi del patrimonio di Lorca (come frammenti delle opere teatrali o delle poesie), ma anche inserendo riferimenti importanti sia nell'ambito della letteratura spagnola che internazionale:

—¿Y quién fue la que más te enseñó? —La **Celestina**, la mejor maestra. —Me suena mucho ese nombre —apostilló Martirio—. Madre guarda ese libro bajo llave. —Porque vuestra madre os priva de la pasión. **Narra un amor entre Calisto y Melibea, bajo los hechizos de la propia Celestina**. (p. 110)

Una mujer llamada **Virginia Woolf** decía que **las mujeres deben tener una habitación propia**. (p. 188)

A **Luigi Pirandello** sus **personajes lo buscaron antes**. Habéis tardado en llamarme, ¿eh? (p. 191)

¹⁹ Cfr. https://www.elespanol.com/mujer/protagonistas/20240106/lorca-personal-traves-ana-bernal-trivino-amante-hijo-incomodador-politico-hoy-podria-feminista/818918444_0.html [Ultimo accesso: 07/02/26].

Per far sì che la narrazione scorra piacevolmente, l'autrice adotta una cadenza naturale, emotivamente distesa, privilegiando una lingua intima. Per questo, evita deliberatamente un linguaggio metaforicamente troppo elaborato, dato che predilige costruire le immagini attorno al già potente simbolismo lorchiano, sfruttando, dunque, uno stile tendenzialmente semplice e trasparente. Tuttavia, in linea con l'opera di Lorca e con il suo stile narrativo, la prosa è impregnata di passaggi lirici e poetici. Grazie anche al sostegno delle illustrazioni (§ 1.4.2.), che accompagnano il testo con rese visive oniriche e suggestive, il lettore riesce a immergersi nell'atmosfera quasi fiabesca del racconto e a mettersi nei panni delle protagoniste. Seguono alcuni passaggi particolarmente poetici ed evocativi, seguiti dalle relative illustrazioni che, seguendo i principi di Díaz Armas (2008: 47-49), completano l'immagine costruita dal testo:

Amelia y Magdalena decidieron apartarse y cambiaron sus asientos por unas piedras grandes que había próximas a los árboles. Las dos contemplaban la escena como lo más emocionante que habían vivido nunca. Amelia miraba el cielo sin pestañear. Recluida en las paredes de su habitación no era consciente de la inmensidad de aquella bóveda negra cargada de puntos de luces de la que apenas veía siempre un espacio minúsculo desde su ventana con rejas. (p. 117)



Figura 8: illustrazione della “bóveda negra cargada de puntos de luces”, p. 118-119

La joven se sumó a aquella danza de alegría, mientras él divisaba la lluvia de felicidad de sus protagonistas, que ya se sentían libres. Las gotas caían tan juntas y densas que conformaron una manta blanca que desvió su mente al pasado. En su imaginación se cruzó la imagen de su madre ahí fuera corriendo a taparse de la lluvia, de su hermana Conchita saltando en los charcos y de él, comportándose como un niño, dejándose mojar. Y de que llamaría a su hermano Francisco y los dos mirarían desde la puerta los dos cipreses que tenían sus nombres, aunque ahora el suyo estaba arrancado. Y que su padre lo llamaría a voces para

que cerrara la puerta y entrara en la vivienda ante semejante diluvio. (p. 209)



Figura 9: le donne ballano sotto alla “pioggia estiva” di Lorca, p. 209

Este abanico era de mi hermana Adela. El día del sepelio de nuestro padre, Adela se lo entregó a mi madre, que se enfadó muchísimo, cómo no. Le dijo: «¿Crees que esto es abanico para una viuda?». Hace poco, madre vio que yo lo guardaba aún y me gritó: «Respeto el luto». Respondí que bastante luto había padecido ya, que quería color, fresco y flores de verdad. Yo lo guardo con cariño. Voy a defender este abanico porque es una forma de que no muera mi hermana. A veces hay objetos que nos representan cuando nos vamos, creo. O quizás es solo un escape de consuelo. Pero ella era el color y las flores y el aire... Lo que yo hubiese dado por ver feliz a mi Adela. Era la que tenía más ganas de vivir, pero también la más frágil ante la adversidad y se apagaba entre aquellas paredes. De no haberse suicidado, creo que se hubiera muerto de soledad y tristeza. Como se marchitarán todas estas flores, sin remedio, cuando llegue el invierno. (p. 59-62)



Figura 10: Belisa pettina Magdalena mentre per la prima volta parla del lutto della sorella Adela.

Un altro aspetto da sottolineare è la generale brevità delle frasi, moderata in base alla necessità della narrazione, per dettare il ritmo della lettura. La sintassi è prevalentemente paratattica, con frasi brevi o medio-brevi e un uso limitato della subordinazione complessa, il che rende la prosa estremamente scorrevole e vicina all'oralità tipica dei testi teatrali, soprattutto nei dialoghi. Il seguente passaggio illustra molto bene il ritmo cadenzato creato con periodi concisi:

Sin darse cuenta, todas se habían ido acercando las unas a las otras. Sus palabras disminuían cada vez más la lejanía y el temor se desvanecía con pausa. Estaban más próximas a la hoguera y a la Conjuradora, que intuía en ellas unas energías menos tenebrosas, pero todavía cargadas de resentimiento hacia sí mismas. Yerma era la más liberada de todas, y la amplitud de su nueva alma ya se adivinaba en su rostro, más suave y menos doloroso. Y eso, a pesar de que el sufrimiento no se alivia en cuestión de horas. La joven reparó en las estrellas y luego en la cara de Rosita. Recordó que apenas unas horas antes se había resistido a hablar con ella. Ahora, sin embargo, sentía una complicidad y hermandad cercanas. No entendía cómo, a pesar de su dolor, podía el corazón de Rosita albergar aún tanta bondad. Se lo preguntó y la otra no supo responder. Se limitó a encogerse de hombros. (p. 130)

Come si può notare, in un passaggio di appena 11 righe, la narrazione viene spezzata da ben 10 punti fermi. Da questo estratto si evince, quindi, l'importanza della punteggiatura nella scansione dei periodi, collocata con perizia per guidare il lettore e donare al testo una ritmicità specifica che vada

di pari passo con l'andamento della storia. Il testo abbonda di frasi spezzate con virgole, punti fermi e punti esclamativi che riflettono il senso di tensione, urgenza o conflitto delle protagoniste:

Nos condenamos. Todas la condenamos. Porque si, como hoy, nos hubiésemos tragado el orgullo y hubiésemos hablado, quizás Adela no estaría muerta y nuestras vidas habrían sido diferentes, sin que el tiempo nos envejeciera mustias y sin que nuestro ardor pudiera ser sofocado. Quizás se encaprichó de Pepe no tanto por amor sino por la sensación de libertad que daba a la casa. Tener un marido era la única forma de salir de allí. Si la hubiésemos escuchado, quizás la hubiésemos entendido, pero ni siquiera eso hicimos y, en su lugar, convertimos en tabú hablar de lo nuestro. Todas escogimos el silencio por el qué dirán, sin escucharnos ni a nosotras mismas. ¿Os escucháis a vosotras y os sentís orgullosas? —gritó Magdalena, dándose golpes en el pecho—. ¡Porque yo no, porque me niego cada día! (p. 150)

In questo passaggio, la divisione delle frasi è funzionale alle emozioni di Magdalena, che, in un acceso momento di confronto con le sorelle, dà sfogo ai suoi pensieri governata dalla rabbia, che fuoriesce “a singhiozzi”, con espressioni secche e poco articolate, scandite da vari punti e virgole. Con uno scopo simile, l'autrice ricorre frequentemente anche all'uso dei tre punti di sospensione, per riportare “l'incertezza” della lingua parlata, in cui spesso ci si interrompe a metà frase o ci si corregge, ma anche per rispecchiare lo stato d'animo di chi interviene, specialmente in momenti in cui la narrazione si dilata per farsi più intima e riflessiva:

Y me daba igual el honor de mi sexo, porque aquel momento en el que me apretaba y era uno, sentía un abandono de mi ser...
—... el éxtasis del deseo...
—... una fuerza que raptaba un lugar desconocido de mi cuerpo...
—... y luego un quejido...
—... y un lamento...
—... y un temblor de piernas...
—... que te sumían en la serenidad y el sosiego...
—... y besar sus ojos...
—... y buscar que sus pupilas me encerrasen en aquella cárcel de ensueño...
—... y ser libres, como el viento... (p. 153-155)

Un altro aspetto caratteristico dello stile dell'opera è dato dalla “teatralità” del testo, resa, principalmente, attraverso i dialoghi, la cui presenza non supera la quantità di segmenti descrittivi o narrati in terza persona, ma assume un peso sulla narrazione di gran lunga maggiore. La scelta di

ridurre la voce narrante ad un ruolo secondario rivela anche l'intenzionalità dell'autrice di ridare voce alle protagoniste di Lorca, preferendo che siano le donne stesse a parlare per sé, ognuna a suo modo, così come accade per Federico, al quale lascia ampio spazio per potersi esprimere su questioni che ha lasciato in sospeso. Oltre all'uso del dialogo, sono vari gli espedienti che l'autrice utilizza per replicare l'oralità e la naturalezza dei testi. Infatti, secondo lo studio di Briz Gómez (1996), il testo scritto può replicare le fattezze della lingua parlata ricorrendo a delle strategie linguistiche che permettono di simulare il "pensiero che si costruisce mentre si parla". In *Las mujeres de Federico*, ne riscontriamo vari esempi:

- Intercalari:
 - Pues** no sea curiosona (p. 41)
 - Es que** me encantan las flores (p. 12)
- Ripetizioni enfatiche:
 - Jesús, Jesús, Jesús y Jesús, que esto se complica (p. 19)
 - ¡Que seremos espuma, seremos espuma...! (p. 41)
- Interiezioni:
 - ¡Virgen santa! (p. 19)
 - ¡Ave María purísima! (p. 70)
- *Que* discorsivo:
 - Que** me llamen como quieran (p. 52)
 - Que** la vista hay que alegrarla (p. 50)
- Dislocazioni a sinistra:
 - A estas** ya usted no las controla (p. 28)
- Vocativi e appellativi familiari:
 - ¡Baja la voz, **mujer**, que nos escucharán abajo! (p. 67)
 - Hija**, no sabes lo complicado que es ser mujer en esos tiempos (p. 146)
- Espressioni colloquiali e idiomatiche
 - ¡Qué más da! (p. 57)
 - ¡Que me parta un rayo si así fuese [...] (p. 36)
 - [...] todas estaban ronca que te ronca (p. 166)
 - Al final, lo comido por lo servido. (p. 19)
 - Bernarda va como un basilisco (p. 141)

Dal punto di vista morfosintattico, è interessante soffermarsi sull'utilizzo dei tempi verbali. In particolare, i verbi al passato costituiscono l'ossatura della narrazione, poiché consentono alle protagoniste di ricostruire le proprie vite e rievocare momenti cruciali delle loro storie per svelare al lettore le origini delle loro ferite. Il *pretérito indefinido*, tempo verbale del modo indicativo, è la

declinazione prediletta, ampiamente usata dall'autrice in modo trasversale nel discorso diretto e indiretto, per riferire eventi specifici conclusi e per marcare la definitività di scelte adoperate nel passato:

Todas **guardaron** un solemne silencio, intuyendo que las palabras del escritor escondían una realidad más oculta que la que estaba compartiendo con ellas. —Yo **aprendí** que no hay que sacrificarse por el amor salvo a una misma. Y cuando lo **hice** ya era tarde. Esperar cuando no hay amor solo lleva a decepciones profundas, como **fue** la mía con don Pedro. (p. 184)

—Yo **vine** a Granada la última vez, para morir —**dijo** Federico (p. 188)

L'imperfetto e il *pretérito perfecto*, anche se con meno frequenza, appaiono per descrivere routine e attività durature della vita passata delle donne o di Federico, oppure stati d'animo, spesso legati alla condizione di oppressione quotidiana, o, infine, per riferirsi a un passato più recente:

Iba con un grupo maravilloso de mujeres y hombres por España, llevando a los pueblos obras de teatro de clásicos españoles. (p. 178)

Y supongo que aquel negarme y obviar lo que **sentía** me hizo un pozo de veneno que nunca debió llegar hasta ti (p. 146)

En ese más allá donde vivo **he podido** verla en su infancia. (p. 147)

I tempi composti sono in minoranza e vengono utilizzati principalmente per fare un ulteriore salto indietro nel tempo nei momenti in cui si stava già parlando al passato, ricorrendo perciò al *pluscuamperfecto*:

Ojalá mi último tren no **hubiese sido** con destino a mi sentencia de muerte, sino a una nueva vida donde mi corazón **hubiese seguido** latiendo a pesar de los pesares. (p. 205)

Aun así, un tema que **había sido** tabú entre las paredes de la casa durante décadas tenía que estallar. (p. 148)

Dal punto di vista lessicale, sono presenti alcuni campi semantici chiave che riprendono le tematiche portanti della poetica lorichiana, la cui reiterazione produce un effetto di insistenza, voluto dall'autrice per ribadire il messaggio che vuole trasmettere attraverso i personaggi, senza troppe divagazioni. La circolarità dei campi semantici risulta, inoltre, molto coerente con la condizione di immobilità esistenziale delle protagoniste, costrette a vivere nei limiti delle loro pagine e dei destini che Lorca ha scritto per loro.

Utilizzando Sketch Engine, un software per l'analisi linguistica e la gestione dei corpora, ho potuto verificare la frequenza di comparsa di vari elementi del testo, per poter rintracciare le parole legate ai

campi semantici più frequenti.²⁰ Di seguito, vengono elencati i verbi, gli aggettivi e i sostantivi più rilevanti e con più *hits* di frequenza, divisi per categoria:

- Verbi: *poder, querer, esperar, quedarse, permanecer, seguir, sentir, pensar, conocer, recordar, llorar, sufrir, callar, morir, vivir, gritar, romper, amar, abandonar, aguantar.*
- Aggettivi: *libre, bueno, blanco, fuerte, verde, mejor, malo, negro, pobre, vivo, seco, profundo, extraño, consciente, eterno, rosa, maldito, humano, oscuro, imposible, rojo, oculto, invisible, azul, valiente.*
- Sostantivi: *mujer, vida, madre, casa, hijo, palabra, voz, día, mirada, silencio, hermano, hombre, luna, tiempo, mundo, jardín, flor, noche, amor, dolor, fuerza, miedo, verdad, historia, corazón, muerte, sonrisa, agua, destino, lagrima, joven, mente, cuerpo, recuerdo, padre, deseo, camino, estrella, libertad, matrimonio, fuego, hierba, anciano, marido, grito, honra, sensación, sentimiento, luz, pensamiento, gracia, norma, familia, alma, sangre.*

Nel complesso, le occorrenze lessicali più frequenti rispettano con chiarezza i campi semantici dominanti del libro, che si intrecciano tra loro a livello narrativo e simbolico. Un primo nucleo semantico è quello della condizione esistenziale e dell'immobilità, fondato su verbi come *poder* (spesso in forma negativa), *esperar, quedarse, permanecer, seguir, callar, aguantar*, e aggettivi come *seco, oscuro, imposible, eterno*, un insieme che rimanda all'attesa e all'impossibilità di distaccarsi dal loro passato ed essere libere di “muoversi” verso altre direzioni. A questo si sovrappone la vasta sfera emotiva e corporale, caratterizzata da verbi quali *sentir, recordar, llorar, sufrir, gritar, amar, abandonar*, e sostantivi come *dolor, miedo, corazón, alma, sangre, lágrima, recuerdo, sensación, sentimiento*. Tale campo restituisce la dimensione profondamente affettiva e fisica dell'esperienza femminile raccontata e rispecchia un lessico della vulnerabilità, ma anche della resistenza. Un terzo nucleo lessicale, molto ricorrente, è quello della famiglia, che si intreccia spesso con il lessico della sfera sociale, includendo parole come *madre, hijo, hermano, marido, familia*, ma anche *honra, matrimonio, norma, historia, destino*, ovvero termini che strutturano la vita familiare e che segnalano il peso delle convenzioni, degli obblighi e dei ruoli sociali che si ripercuotono anche tra le mura domestiche. Vi è poi il campo semantico della vita e della natura, che Bernal-Triviño riprende e utilizza per ricostruire l'atmosfera dell'universo lorquiano, con sostantivi quali *vida, mundo, jardín, flor, agua, luz, noche, día, tiempo, estrella, luna, hierba*, che rievocano il simbolismo tipico dell'autore, assieme al lessico dei colori (*blanco, verde, negro, rosa, rojo, azul*). Infine, emerge con forza il campo semantico della libertà, con aggettivi come *libre, fuerte, valiente, vivo* e verbi come *romper, vivir, gritar*, che rimandano al desiderio di emancipazione e di rottura del silenzio imposto. Tutti questi campi non restano isolati nella storia, ma si sovrappongono, dialogano tra loro e si

²⁰ Una versione digitale del libro è stata convertita in formato .txt e caricata come corpus su Sketch Engine. Una volta compilato il corpus, è stato utilizzato lo strumento *wordlist*, il quale estrae liste di lemmi o di parti del discorso specifiche (in questo caso, sono stati indicati verbi, aggettivi e sostantivi in forma base) e li ordina per frequenza di comparsa nel testo. Da questa lista, sono stati individuati i risultati più frequenti rilevanti all'analisi.

richiamano in chiave iterativa, contribuendo a costruire un lessico coeso che riflette le tensioni delle donne lorchiane.

Un interessante espediente stilistico, forse il più innovativo dell'intero libro, lo ritroviamo nell'ultimo capitolo, "La rosa sin pétalo", in cui lo stesso Federico García Lorca entra in scena e incontra le sue protagoniste. Verso la fine di *Las mujeres de Federico*, Lorca decide, infatti, di inscenare con le protagoniste della storia un piccolo spettacolo teatrale per dare loro la possibilità di "parlare con la luna" e di esprimere i desideri più profondi in merito al loro destino. Questa scena, dal taglio metateatrale, rompe la "quarta parete" e le regole della finzione e rappresenta il momento decisivo dell'opera in cui i personaggi non sono più soltanto oggetti della scrittura, ma soggetti consapevoli che possono agire in essa.²¹ Le donne dei copioni di Lorca portano su un palcoscenico improvvisato uno spettacolo con cui si realizza il paradosso del "teatro nel teatro". Si tratta, d'altronde, di un chiaro parallelismo con un caposaldo della letteratura italiana, *Sei personaggi in cerca d'autore* di Luigi Pirandello (1921), riferimento che viene apportato esplicitamente dallo stesso Lorca (come riportato tra gli esempi poco sopra) dopo essersi riunito con le protagoniste. Come in Pirandello,²² i personaggi rivendicano uno spazio di parola e di verità che va oltre il copione loro assegnato, ma, a differenza dell'angoscia irrisolta dei personaggi pirandelliani, qui il metateatro diventa uno strumento di liberazione e un'occasione di catarsi collettiva. Attraverso questo momento di finzione scenica, Bernal-Triviño restituisce alle donne la loro voce e la facoltà di agire per se stesse, trasformando il teatro da luogo di condanna a possibilità di esistenza e cambiamento.

²¹ Cfr. <https://www.diverteatro.it/il-metateatro-cose-il-teatro-nel-teatro/> [Ultimo accesso: 07/02/26].

²² Cfr. <https://www.audible.it/blog/riassunto-sei-personaggi-in-cerca-d-autore> [Ultimo accesso: 07/02/26].

CAPITOLO II

L'EREDITÀ DI FEDERICO GARCÍA LORCA

*Juanjo se secó las lágrimas de emoción
y, con la voz entrecortada, miró a su
compañera para responder:
—Federico vive.*

Ana Bernal-Triviño, *Las mujeres de Federico*

Il presente capitolo è dedicato alla figura di Federico García Lorca, uno degli autori più celebrati e riconosciuti della letteratura spagnola del Novecento e, più in generale, della cultura mondiale. La sua opera, vasta e multiforme, continua a esercitare un'influenza profonda sulla produzione letteraria e teatrale contemporanea. Lorca ha saputo fondere tradizione popolare e avanguardia, radicamento nella terra andalusa e apertura ai linguaggi universali della poesia e del teatro, costruendo un patrimonio culturale che ancora oggi appare una fonte d'ispirazione inesauribile. Tale eredità risulta particolarmente significativa per comprendere l'approccio che Ana Bernal-Triviño adotta nella stesura del volume *Las mujeres de Federico*, opera che trae ispirazione diretta dai personaggi femminili del mondo lorchiano e che costituisce l'oggetto centrale della traduzione presentata in questo elaborato. Le protagoniste del libro di Bernal-Triviño, infatti, non sono altro che figure emblematiche nate dai copioni di Lorca, figure che incarnano desideri, conflitti interiori, frustrazioni sociali e tensioni simboliche atemporali e universali. Con estrema scaltrezza, Lorca ha utilizzato la scrittura come forma di esteriorizzazione della propria persona, dei propri sentimenti e valori, nonché come mezzo di critica velato e di raffigurazione della società del suo tempo.

Affinché l'analisi delle protagoniste e delle strutture simboliche presenti nell'opera di Bernal Triviño risulti completa, diventa quindi imprescindibile svolgere un *excursus* nei momenti chiave della vita di García Lorca e nei fattori che hanno contribuito alla formazione della sua identità artistica. Questa parentesi biografica, seppure limitata, va ben oltre la volontà di enumerare eventi cronologici già ampiamente conosciuti, ma costituisce piuttosto una lente fondamentale attraverso cui leggere, in seguito, il suo complesso rapporto tra identità, società e letteratura. Le radici familiari e andaluse, i primi approcci alla musica e alla poesia, la sessualità, le amicizie maturate, la Barraca, il contrasto

con i franchisti, i soggiorni in giro per il mondo, etc., sono tutti elementi che hanno modellato il suo sguardo creativo e lo hanno condotto a esplorare nuove forme espressive in grado di dare voce a ciò che aveva dentro. Allo stesso tempo, il contesto storico-politico della Spagna pre-guerra civile, con le sue tensioni ideologiche, ha avuto un ruolo decisivo nel plasmare il suo impegno etico e la sua concezione dell'arte come strumento di cambiamento.

Nel proseguire il capitolo, verranno prese in esame, nello specifico, le opere teatrali di Lorca menzionate nel testo di Ana Bernal-Triviño, concentrandosi in particolare sui personaggi femminili e sull'ampia rete di simbolismi che li circonda. Le donne lorchie, spesso confinate in contesti repressivi e governate da forze superiori immateriali – la tradizione, l'onore, il destino, il desiderio – assumono un valore emblematico all'interno del suo teatro, trasformandosi in veicoli di denuncia sociale che conserva intatta la sua attualità. Attraverso la loro analisi sarà possibile comprendere non solo il modo in cui Lorca ha costruito il suo universo poetico, ma anche la ragione per cui questi personaggi continuano a essere fonte d'ispirazione per autori contemporanei come Ana Bernal-Triviño, che ne rinnova la voce e ne amplia il significato attraverso una rivisitazione femminista attuale.

2.1. Infanzia e adolescenza

Federico García Lorca nasce il 5 giugno 1898 a Fuente Vaqueros, piccolo paesino in provincia di Granada. Primogenito di Federico García Rodríguez, ricco proprietario agricolo, e di Vicenta Lorca Romero, maestra, Federico cresce in un ambiente familiare abbiente e acculturato, tra letture e tradizione musicale, che fin da bambino nutrono la sua vena creativa. Lorca amerà sempre identificarsi con il suo luogo di appartenenza, la sua Vega “ferace e mitica” che segnerà per sempre il suo animo. «Yo creo que el ser de Granada me inclina a la comprensión simpática de los perseguidos» (Lorca in Gibson, 2016: 8) dirà nel 1931, collegando la sua identità alla storia plurale e multiculturale della città e alla sua solidarietà con i marginalizzati.

Il paesaggio dell'infanzia di Lorca non è soltanto quello rurale della Vega. Fin dall'adolescenza, la città di Granada entra a far parte del suo immaginario come un'estensione naturale della memoria, un luogo dove le sensazioni della terra e quelle urbane si intrecciano in un'unica radice formativa (*ibid.*). Le strade che costeggiano il fiume Darro, le prime visite alla Alhambra e al Generalife, insieme alle campane che scandivano la vita cittadina, plasmano un orizzonte emotivo che Lorca percepisce come profondamente suo e il cui ricordo lo accompagnerà per il resto della vita, anche nei momenti in cui viaggia oltreoceano. Gibson sottolinea infatti che il giovane Federico assorbe Granada con la stessa intensità con cui aveva interiorizzato la Vega della sua infanzia, tanto che nelle sue evocazioni adulte

la città appare come un “archivio vivo” in cui si depositano impressioni sensoriali, luci, riti, paesaggi e leggende (*ibid.*). Non meno decisive sono le figure popolari che lo circondano nei due ambienti complementari della sua formazione: la balia di suo fratello Francisco, Dolores “la Colorina”, donna carismatica che gli trasmette la passione per il canto andaluso e le storie popolari, trasferitasi con la famiglia a Granada, a cui si ispirò per vari personaggi delle sue opere (come la Serva di Bernarda Alba o la governante di Rosita); e il «compadre pastor» Salvador Cobos, amico e consigliere del padre che Lorca ricorda con tenerezza come un modello emotivo nel testo giovanile *Mi pueblo*. Granada, la città «[...] de mi sueño y de mi soledad» (*ibid.*: 542) con la sua duplice natura di spazio urbano e paesaggio quasi fiabesco, si imprime dunque nella sua sensibilità come luogo eletto della memoria poetica (*ibid.*). Nonostante l’amore per Granada, dichiarato più volte anche in corrispondenze al padre per esprimergli il suo bisogno di esplorare nuove realtà, Lorca riconosce apertamente la continuità tra la campagna e la città, senza perdere mai il rapporto con il contesto rurale in cui è cresciuto. Nel 1935, a meno di un anno dalla sua morte, insiste su questo legame:

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, audacias 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. Es la memoria poética y a ella me atengo. (Lorca in *ibid.*: 46)

I suoi preziosi ricordi d’infanzia della vita rurale si riverseranno abbondantemente nelle sue opere, in poesia e, più tardi, in teatro, diventando una delle ambientazioni più ricorrenti delle sue storie. Tra il 1906 e il 1907 la famiglia Lorca si sposta nella vicina Asquerosa (oggi Valderrubio), un altro paesino di provincia, per trasferirsi definitivamente nel 1909 a Granada, dove Federico frequenta la scuola con un rendimento piuttosto altalenante, ma dove può ricevere una straordinaria formazione extra-scolastica. Qui la musica diventa, in realtà, la sua prima vocazione, che prova a coltivare studiando pianoforte con il maestro Antonio Segura Mesa. Con la morte del suo insegnante nel 1916 e la diffidenza dei genitori nei confronti di questo percorso, Lorca abbandona il suo sogno di diventare un musicista e comincia, ormai diciottenne, a deviare la sua creatività verso la scrittura.

2.2. Gli esordi letterari

A differenza di come si potrebbe pensare, a posteriori, del suo genio, la vocazione letteraria di Federico García Lorca perciò non nasce precocemente, ma si rivela in modo più deciso solo nel momento in cui al giovane granadino appare preclusa la strada della prima forma d’arte a cui si dedica, ovvero la musica. Come osserva Piero Menarini, è infatti intorno ai suoi diciotto anni, nel 1916, che

Lorca inizia a dedicarsi “spasmodicamente” alla scrittura (1993: 3), orientando verso la letteratura quell’intensità emotiva e creativa che fino ad allora aveva riversato nello studio del pianoforte e nella composizione musicale. Sulla stessa linea interpretativa, Luis García Montero sottolinea come il suo non fosse un talento innato, ma una passione coltivata con studio e dedizione: «la formación literaria de García Lorca fue muy sólida y está lejos de acomodarse a la figura del artista espontáneo, buen salvaje inspirado por sus poderes naturales» (2016: 70). È in questo periodo che la pagina scritta diventa per lui non soltanto un esercizio estetico, ma uno spazio di indagine personale: la letteratura, come ricorda Montero, è per Lorca un modo per «entender mejor su propia identidad» (*ibid.*: 7), per instaurare un dialogo tra ciò che vive dentro e ciò che conosce nel mondo e, pertanto, per misurarsi con il senso di sé.

Il giovane Federico, infatti, si forma tanto attraverso le esperienze quotidiane quanto attraverso una raccolta di letture intense e selezionate. Montero insiste nel correggere l’immagine del *poeta instintivo*, ricordando che Lorca fu un lettore metodico e sensibile, che «buscó con pasión los libros que le ayudaron a ser dueño de su voz» (*ibid.*: 9). Tra il 1916 e il 1918, mentre partecipa alle lezioni e ai viaggi di studio organizzati da Martín Domínguez Berrueta, Lorca scopre un universo in cui Shakespeare, Hugo, Darío, Machado e Bécquer dialogano con la cultura popolare andalusa, le cui parole formeranno definitivamente la sua sensibilità poetica. Parallelamente, la ricca atmosfera culturale granadina, nutrita da figure decisive come Fernando de los Ríos, accentua in lui l’idea che la letteratura sia un luogo di libertà e di ricerca della verità personale più profonda.

Proprio in questo contesto matura anche la sua prima produzione pubblicata. Il suo esordio editoriale avviene nel 1918 con *Impresiones y paisajes*, un volume di prose nate durante i viaggi di studio. Menarini sottolinea come questo libro segni non soltanto l’inizio ufficiale di Lorca scrittore, ma anche l’avvio di quella «catena di contrarietà, misteri e, spesso, rompicapo filologici, che accompagnano le sue opere» (1993: 11), a partire dal fatto che *Impresiones y paisajes* venne ritirato dal commercio poco dopo la pubblicazione. Il volume, letterariamente immaturo e, come nota Montero, costruito secondo un gusto modernista e simbolista (2016: 86), testimonia però la capacità già viva di Lorca di cogliere la dimensione poetica del mondo e di tradurla in immagini intrise di malinconia e spiritualità. Allo stesso modo ricorda Menarini (1993: 5) che le sue prime pubblicazioni non rivelano ancora il genio successivo, mostrando un autore “acerbo” e non del tutto padrone degli strumenti espressivi che maturerà negli anni a venire.

Subito dopo *Impresiones y paisajes*, Lorca si concentra con maggiore determinazione sulla poesia. Tra il 1917 e il 1921 compone i testi che confluiranno in *Libro de poemas* (1921), un’opera che, pur nella sua immaturità, rappresenta un vero archivio sentimentale della sua adolescenza. In essa

emergono già le sue tematiche più care: il rapporto con la memoria dell'infanzia, la perdita dell'innocenza, il dolore amoroso, la fascinazione per la natura, ma anche un certo gusto per la musicalità del verso, evidente segno della sua formazione musicale. Allo stesso periodo risalgono le *Suites*, nelle quali Lorca approfondisce la ricerca formale attraverso variazioni ritmiche, immagini simboliche e una crescente tendenza alla sintesi poetica. Secondo Montero, queste brevi composizioni rivelano un giovane autore la cui voce sta rapidamente acquisendo densità, originalità e consapevolezza estetica.

Prima di diventare il grande drammaturgo che la storia della letteratura riconoscerà, Lorca inizia nel 1919 le prime sperimentazioni di scrittura teatrale, quando compone *Del amor. Teatro de animales*, un testo ancora ingenuo ma già segnato, come nota Menarini (1993: 10), dalla sua precoce capacità di cogliere l'ingiustizia sociale e di trasformarla in materia drammatica. Questi primi tentativi confermano l'ampiezza delle sue ricerche espressive e la sua disposizione a esplorare diversi linguaggi artistici in cerca della forma più adatta a dare voce ai propri dilemmi interiori.

2.3. L'apice della poesia, tra Spagna e America

Il picco della carriera poetica di Federico García Lorca si colloca tra il 1928 e il 1931, un periodo in cui successo pubblico, maturazione formale e crisi personale convergono in modo decisivo. Come ricorda Ian Gibson, la pubblicazione del *Romancero gitano* nel 1928 segna un momento di svolta senza precedenti, con cui Lorca ottiene un successo «inmediato, arrollador, inaudito» (2016: 347), una fama che da decenni nessun poeta spagnolo aveva raggiunto, con sette edizioni in vita e una ricezione immediata e trasversale. Menarini sottolinea come il libro sia il risultato di una lunga elaborazione e non una semplice raccolta di poemi, dove confluiscono poesie, dialoghi, spartiture musicali e un sistema simbolico estremamente denso, che rende il volume, seppur relativamente breve, di straordinaria intensità. È soprattutto la consapevolezza autoriale a fare del *Romancero* un punto culminante. Lorca lo percepisce come il suo primo libro pubblicato “senza debiti” ad altri autori, un'opera dalla funzionalità inedita, cioè conferire piena dignità artistica al mito gitano andaluso, trasformandolo in una verità al tempo stesso locale e universale (1993: 66). Anche Montero insiste su questo aspetto, ricordando che Lorca non si limita a rinnovare una tradizione, ma la rifonda dall'interno, costruendo una voce che usa il patrimonio popolare come materia di una poesia modernissima, non folklorica ma profondamente consapevole dei propri strumenti. Tuttavia, come osserva Gibson, il successo del *Romancero gitano* genera in Lorca delle preoccupazioni, poiché in seguito alla positiva esplosione del testo avverte il rischio di essere ridotto, da quel momento in poi,

alla figura del “poeta gitano” e di essere intrappolato in degli schemi ben delineati. Vista la sua natura sperimentale e dinamica, sente immediatamente l’urgenza di rompere quella cornice.

Spinto anche da un periodo amaro e deludente, dettato da incomprensioni e crisi personali, prende la decisione di intraprendere un viaggio estremamente significativo, tra il 1929 e il 1930, alla volta degli Stati Uniti e di Cuba. Durante il soggiorno nel Nuovo Mondo, mentre lavora anche a testi teatrali, Lorca compone le poesie che confluiranno in *Poeta en Nueva York*, raccolta postuma considerata da Gibson, e non solo, il vertice più alto e qualitativamente più maturo della sua poesia. Menarini definisce l’opera come anche quella maggiormente biografica e riconducibile alla sua percezione soggettiva della realtà, pur alternandosi testi di forte impronta personale a componimenti dai temi più astratti (1993: 69-70). In queste poesie convergono le questioni che più agitano il poeta in quegli anni, ovvero la crisi individuale e creativa, la denuncia della disumanizzazione della civiltà moderna e la sperimentazione linguistica. Per García Montero, è il momento in cui Lorca assume pienamente la responsabilità della parola poetica, liberandola da ogni compiacimento e trasformandola in uno strumento di conoscenza e di verità. Dopo questo biennio all’estero, l’energia creativa del poeta non si esaurisce, ma si sposterà progressivamente verso il teatro.

Nei mesi seguenti, si reca anche Cuba (marzo - giugno 1930), dove viene a contatto con nuove amicizie decisive (la famiglia Loynaz) e con ritmi, riti e timbri afrocubani; in questa occasione Lorca compone l’*Oda a Walt Whitman*, testo chiave in cui l’elogio del poeta americano convive con la critica alla società moderna e ai ritmi di vita della metropoli e con una meditazione tormentata sulla sessualità. Fra 1933 e 1934 è la volta dell’Argentina e dell’Uruguay. Buenos Aires e Montevideo accolgono Lorca con un entusiasmo eccezionale, dove recita, dirige rappresentazioni teatrali, tiene conferenze e incrocia nomi della portata di Neruda e Borges, raggiungendo una popolarità internazionale ormai inequivocabile.

2.4. Gli ultimi anni

Nel ritorno in Spagna, gli anni della Seconda Repubblica vedono Lorca impegnato con la sua compagnia teatrale La Barraca e con i suoi più grandi drammi (*Bodas de sangre*, *Yerma*, *Doña Rosita la soltera*), in cui si fanno ampiamente sentire l’esperienza, i valori morali e la sensibilità maturate durante i suoi soggiorni. In interviste a ridosso della guerra, Lorca affila la sua posizione politica, anche se già espressa anteriormente per altre vie: «Yo soy un poeta telúrico, un hombre agarrado a la tierra» (Lorca in Gibson, 2016: 8), ribadendo il legame con la tradizione popolare e la funzione civile dell’arte. Al contempo, non risparmia la borghesia granadina, definita «la peor de España» (*ibid.*:

671), alludendo chiaramente alle costanti provocazioni dell'estrema destra della città, che diventa ufficialmente e esplicitamente bersaglio di sarcasmi e di ostilità da parte dell'autore.

Nei suoi ultimi mesi di vita, dettati da un clima politico ostico e dalla previsione del suo tragico destino, la Huerta de San Vicente, residenza estiva dei García Lorca al tempo nella periferia verde di Granada, diventa per il poeta uno dei pochi luoghi sicuri in cui rifugiarsi per allontanarsi dalle minacce dell'estrema destra. La Huerta assume un valore eminentemente simbolico nella biografia del poeta e si trasforma nell'ultimo spazio di intimità familiare frequentato prima della sua morte.²³ Gibson ricorda che nel luglio 1936 Lorca, rientrato da Madrid in un clima già avvelenato dalla violenza politica, si rifugiò proprio nella Huerta, dove trascorse giorni sospesi tra routine domestica e paura crescente, mentre gran parte della città di Granada ospitava ormai irruzioni violente, scioperi, atti vandalici e terroristici. Tra il 18 e il 20 luglio 1936 il golpe militare travolge totalmente Granada, inaugurando un regime di terrore. A questo punto Lorca è consapevole della sorte a cui va incontro ed esprime il suo sentore a varie sue conoscenze, nelle ultime lettere che scrive dalla Huerta, di avere ancora pochi giorni a sua disposizione. Anche Montero si sofferma sulla simbologia che assume la casa estiva di Lorca, per il quale la Huerta formava un unico organismo affettivo insieme alla città di Granada e alla memoria, la concretizzazione di una parte imprescindibile della sua identità e del suo senso di appartenenza.

La violenza politica che antecede il colpo franchista incide in modo sempre più concreto sull'esistenza di Federico García Lorca, trasformando la sua notorietà artistica in un fattore di vulnerabilità. Come ricorda Ian Gibson, Lorca non fu un militante politico nel senso stretto del termine, ma incarnava tutto ciò che il nuovo ordine autoritario percepiva come minaccioso. Nelle sue opere, anche se non esplicitamente, aleggiavano ideali considerati pericolosi, come la difesa della libertà individuale, la solidarietà verso i perseguitati e l'impegno culturale repubblicano, tutti valori incarnati da un personaggio la cui visibilità pubblica rendeva impossibile sotterrare la sua voce. Alle sue idee politiche e sociali, si aggiungeva la questione della sessualità. Essendo anche omosessuale, Lorca rientrava perfettamente nei canoni dei bersagli del franchismo e del suo modello repressivo. Montero insiste sul fatto che Lorca fosse pienamente consapevole del clima che si stava creando e del rischio personale che correva, tanto che negli ultimi mesi il poeta appare come una figura più esposta che mai, anche se vulnerabile, priva di protezione in una Granada ormai dominata dalla paura.

A pochi giorni dalla sua morte, Lorca lascia per l'ultima volta la sua amata Huerta de San Vicente, dove sa ormai per certo che verrà cercato, per rifugiarsi in casa della famiglia Rosales, ideologicamente vicina ai golpisti, ma il 16 agosto viene arrestato da Ramón Ruiz Alonso con

²³ Cfr. nota n°18 [Ultimo accesso: 04/02/26].

«ridicole e pretestuose accuse di essere una spia al servizio dell'URSS» (1993: 167). La sera del 18 agosto 1936 Federico viene trasportato a Víznar, località nei pressi di Granada in cui avvenivano le esecuzioni capitali dei granadini “sovversivi”, dove verrà brutalmente fucilato prima dell'alba tra il 18 e 19 agosto 1936, assieme ad altri detenuti politici. La notizia si diffonde fra silenzi e misteri: la stessa famiglia di Lorca registrerà la morte solo nel 1940. Il luogo esatto della sepoltura non è mai stato individuato con sicurezza, per via dell'assenza di documenti ufficiali sul suo omicidio, nonostante numerose ricerche e indagini d'archivio. Il barranco di Víznar diverrà, per la morte di Lorca, simbolo della repressione franchista e della memoria del poeta.

2.5. La Barraca e la produzione teatrale

*El teatro es poesía que se sale del libro para
hacerse humana. Y al hacerse humana,
habla y grita, llora y se desespera.*

Federico García Lorca, *La Voz de Madrid*

Per Federico García Lorca il teatro non fu mai solo una forma d'arte, ma una vera e propria missione civile e poetica. Come emerge chiaramente dalla biografia di Ian Gibson, Lorca concepiva il teatro come uno strumento vivo, popolare, capace di dare voce agli emarginati e di educare collettivamente: «educar al pueblo con el instrumento hecho para el pueblo, que es el teatro y que se le ha hurtado vergonzosamente» (Lorca, *El Sol*, 1931, in Gibson, 2016: 510). Questa convinzione trovò la sua

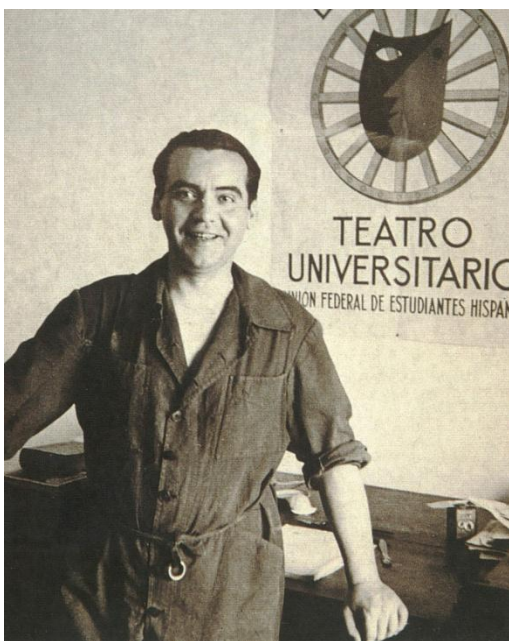


Figura 11: Federico García Lorca nella Huerta de San Vicente. Alle sue spalle, il logo de La Barraca.

realizzazione più compiuta nell'esperienza de La Barraca, il teatro universitario itinerante fondato nel 1932.

L'idea di questa compagnia teatrale non nacque improvvisamente. Da alcune corrispondenze emerge che Lorca coltivava da anni il progetto di portare il teatro classico spagnolo nei paesi più isolati, restituendolo a un pubblico popolare da cui si era progressivamente allontanato (1993: 107). Il progetto prese forma concreta solo all'inizio degli anni Trenta, quando un gruppo di studenti di Lettere presentò alla Federación Universitaria Escolar l'idea di istituire un teatro universitario. Dall'approvazione del progetto nasce il gruppo de La Barraca, di cui Lorca fu nominato direttore.

Dal 1932 all'aprile del 1936 (data in cui Lorca decise di abbandonare per le circostanze personali), la compagnia realizzò ben 21 tournée, continuando a esibirsi anche dopo la morte del poeta per circa un anno, seppur con programmi riorientati, onde evitare sanzioni e scontri. In qualità di direttore, Lorca non si limitò alla scelta del repertorio, ma si occupò anche di aspetti organizzativi, della selezione dei giovani collaboratori, della scelta degli artisti che si occupavano di allestimenti e costumi, facendo della Barraca «l'occasione per il poeta di realizzare quella fusione di tutte le arti alla quale da sempre aveva puntato» (1993: 109). L'essenza del progetto era chiarissima per lui e per i suoi compagni, stabilendo fin dall'istituzione della compagnia la necessità di “restituire” il teatro alle classi popolari:

Per riacquistare il proprio vigore, il teatro deve tornare al popolo, dal quale si è allontanato. [...] Il popolo sa cos'è il teatro... È nato da lui... La classe media e la borghesia hanno ucciso il teatro e, dopo averlo perverso, neppure ci vanno... Fu quando capimmo ciò che decidemmo, fra noi studenti, di restituire il teatro al popolo. (Lorca in *ibid.*: 110)

Fin dai primi spettacoli, infatti, furono proprio i pubblici più umili a decretarne il successo, suscitando però l'ostilità della stampa reazionaria, che accusò Lorca di servire il socialismo; accuse che il poeta non eluse, a cui rispose apertamente affermando di lavorare «con assoluto disinteresse» (*ibid.*: 110). Anche il repertorio risultò, per molti, spiazzante, data la scelta piuttosto innovativa di affiancare grandi capolavori del Siglo de Oro a testi poco noti. Il responsabile di questo “azzardo” era sempre Lorca, il quale dichiarò di essere convinto che qualsiasi opera classica, se rappresentata nel modo giusto, potesse essere compresa dal popolo (*ibid.*: 111-112). Egli stesso preparava i testi, intervenendo con tagli mirati laddove riteneva alcune parti superflue, ma nel massimo rispetto dell'originale, senza riscritture o adattamenti arbitrari. La Barraca fu non solo uno dei più grandi risultati della sua attività poliedrica, ma anche l'esperienza che gli permise di comprendere e praticare l'arte drammatica nella sua interezza, come autore, regista e intellettuale impegnato.

Così come la poesia, anche il teatro si trasforma per Lorca in uno spazio necessario di incarnazione della parola, il luogo in cui l'esperienza poetica diventa relazione e presenza. Come osserva Luis García Montero, Lorca arriva al teatro prima di tutto come lettore colto, consapevole della tradizione drammatica europea e spagnola, dei classici e delle novità del tempo (2016). Il teatro rappresenta per Lorca un territorio privilegiato di mediazione tra l'io interiore e la collettività, che a differenza della poesia si fa atto pubblico e visivo, capace di interrogare la società e portare in vita tutti i temi che stavano più a cuore all'autore. Come suggerisce Montero, solo tenendo insieme poesia e teatro è possibile comprendere pienamente Lorca come scrittore moderno, per il quale l'arte non è evasione, ma uno spazio di verità, di rischio e di esposizione etica (*ibid.*).

Nel teatro di Federico García Lorca agisce un impulso primario e profondo, in cui confluiscono tutti i tratti della sua personalità, della sua morale e della sua percezione della vita. Di per sé, Lorca possiede una visione radicalmente teatrale del mondo e vive l'esistenza stessa come un grande dramma universale, fatto di conflitti, drammi, attese e fatalità.²⁴ Non a caso, Lorca definì il teatro come “poesia che esce dai libri e diventa umana”, esprimendo una fiducia mai venuta meno nella capacità della scena di unire insegnamento e piacere.²⁵ L'intera sua produzione teatrale è guidata da una costante volontà di rinnovare il concetto di teatro diffuso in quegli anni, un teatro che Lorca considerava borghese e “snob” e che rifiutava per lasciare spazio a grandi ma semplici temi universali – l'amore, la morte, il tempo che scorre, l'oppressione sociale, la ribellione, la forza inesorabile del destino, e altri. Il suo primo testo rappresentato, *El maleficio de la mariposa* (1920), fu un totale fiasco, probabilmente dovuto a un'eccessiva carica di trasgressione e a uno stile ancora troppo acerbo (1993: 16). Il fallimento non lo demoralizza, al contrario, lo spinge a ricercare un dialogo più strategico con la tradizione, riconoscendo nel suo primo tentativo un approccio ancora precoce alla sua idea di teatro. I suoi ripensamenti e rielaborazioni dello stile teatrale si concretano qualche anno più tardi con la messa in scena di *Mariana Pineda* (1927), opera che viene accolta con decisamente più clemenza, sia per la rappresentazione in sé, sia per il tema affrontato. Parallelamente, Lorca si dedica anche ad un'altra forma di “laboratorio teatrale” attraverso il teatro dei burattini e delle marionette, fase di cui si ricorda principalmente il progetto dei *Títeres de Cachiporra*, esperienza che Lorca considera tutt'altro che marginale rispetto alla sua attività di drammaturgo. Secondo l'autore, il teatro dei burattini può essere preso in considerazione come un possibile modello del teatro futuro, in linea con le più avanzate sperimentazioni europee. Su questa base, nasce nel 1930 la farsa violenta dal titolo *La zapatera prodigiosa* e, soprattutto, *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* (1933), più vicina alla tragedia lirica e grottesca.

Dopo il soggiorno a New York, Lorca ritorna in Spagna con una nuova consapevolezza artistica che si percepisce anche nei copioni del nucleo di opere apertamente d'avanguardia pubblicate al suo rientro – *Así que pasen cinco años*, *El público* e l'incompiuta *Comedia sin título* – che esplorano i limiti stessi del teatro e la possibilità di esporre pubblicamente una verità nascosta, dall'identità sessuale alla rivoluzione sociale. Negli anni della Seconda Repubblica, tuttavia, Lorca dimostra che questa sperimentazione non è del tutto incompatibile con il teatro commerciale spagnolo, pronto, a sua detta, ad accogliere nuove forme e tematiche. Il vero successo arriva tra il 1933 e il 1935, periodo in cui Federico García Lorca fece più volte riferimento all'intenzione di comporre una trilogia

²⁴ Cfr. https://www.cervantesvirtual.com/portales/federico_garcia_lorca/introduccion_a_la_obra/#teatro [Ultimo accesso: 04/02/26].

²⁵ *Ibid.*

teatrale, da lui stesso definita “trilogia della terra spagnola”, il cui nucleo tematico principale avrebbe dovuto essere la donna sterile (1993: 113). Le prime due opere di questo progetto sono unanimemente riconosciute in *Bodas de sangre* e *Yerma* (rispettivamente 1933 e 1934); maggiore incertezza circonda invece il terzo elemento della trilogia. Dalle lettere e dalle dichiarazioni dell’autore emergono infatti posizioni e indizi contrastanti sul capitolo conclusivo della trilogia: alcuni di questi rimandano a un testo mai pubblicato, intitolato *La distruzione di Sodoma*, che potrebbe essere stato concepito come completamento del ciclo. In diversi studi critici, tuttavia, la trilogia viene talvolta considerata conclusa con *La casa de Bernarda Alba*, l’opera che ha reso Lorca un autore di fama mondiale. Questa ipotesi è però problematica, poiché lo stesso Lorca precisò che *La casa de Bernarda Alba* non è una tragedia rurale, bensì un dramma, distinguendola esplicitamente da *Bodas de sangre* e *Yerma* e rendendo quindi poco plausibile l’idea che fosse stata pensata come terzo tassello della trilogia (*ibid.*: 113).

A un anno di distanza dal trionfo di *Yerma*, Lorca mette in scena un’opera che si discosta dalle rappresentazioni precedenti, sorpendendo le aspettative della critica che attendeva invece la pubblicazione del terzo elemento della trilogia rurale. Nel 1935 va in scena con *Doña Rosita la soltera*, un’opera dal genere indefinito, collocata dallo stesso Lorca a metà tra la commedia e il dramma. L’eredità teatrale di Lorca si conclude con un testo che l’autore terminò di scrivere a un paio di mesi dalla sua morte, un’opera che per il tragico svolgersi degli eventi non vide mai andare in scena. A giugno del 1936 infatti termina la stesura di *La casa de Bernarda Alba*, un «dramma borghese» (*ibid.*: 156) le cui radici affondano nella sua memoria biografica, come si analizzerà più avanti, che chiude il teatro di Lorca con una grande riflessione sulla libertà negata.

2.6. Le protagoniste lorchiane in *Las mujeres de Federico*

Il rapporto tra Ana Bernal-Triviño e le protagoniste del teatro di Federico García Lorca, come espresso dalla stessa autrice nell’intervista (§1.2.1.), nasce da una fusione profonda tra interesse personale e formazione professionale, per sfociare, con *Las mujeres de Federico*, in un progetto impegnato mosso dal bisogno di riportare alla luce la memoria di Lorca e delle sue denunce sociali, ancora attuali. Nel suo libro, Bernal-Triviño sfrutta la sua abilità nella scrittura, che percepisce come forma di comunicazione responsabile, per restituire complessità alle vite marginalizzate e infelici delle protagoniste lorchiane. Con l’obiettivo di comprendere debitamente i personaggi del libro di cui si propone la traduzione, la presente sezione è dedicata all’analisi delle protagoniste lorchiane che compaiono in *Las mujeres de Federico* e delle loro opere, per esaminarne i tratti, il contesto e il

simbolismo così come concepite da Lorca, e per fare leva sulle caratteristiche più rilevanti ai fini della narrazione femminista di Bernal-Triviño.

2.6.1. Mariana Pineda

Mariana Pineda, vittima della repressione monarchica dei moti liberali andalusi, venne giustiziata nel 1831, rimanendo un'eroina popolare molto viva nell'immaginario collettivo di Granada fino agli inizi del Novecento. Lorca, da bambino, conobbe la sua storia attraverso i racconti e la memoria condivisa della sua città, sviluppando nei confronti di Mariana Pineda un forte legame emotivo che sfociò, come da egli stesso dichiarato, nel dovere morale di dedicarle un'opera teatrale (1993: 60). La prima versione dell'omonima opera apparve nel 1923, ma, per via di impegni e incomprensioni sul testo, la sua gestazione giunse al termine con la versione definitiva soltanto nel 1927, rappresentata per la prima volta a Barcellona con grande successo. Tuttavia, l'opera non è né una ricostruzione storica della vita della donna, né un semplice dramma romantico: l'obiettivo di Lorca è quello di mettere in scena la «Marianita della leggenda» (*ibid.*: 62), una donna passionale e tormentata, più che l'eroina liberale idolatrata dalla memoria collettiva, costruendo attorno alla sua figura quello che definisce un *romance* popolare (*ibid.*: 62). Lo stesso Lorca (in *ibid.*: 61-62) ne parla ampiamente in corrispondenze e interviste, condividendo il suo interesse per la donna:

Mariana è una donna passionale fino al midollo, una posseduta, un magnifico caso d'amore di andalusa in un ambiente estremamente politico [...] Lei si consegna all'amore per l'amore, mentre tutti gli altri sono ossessionati dalla Libertà. Lei risulta essere martire della Libertà, mentre in realtà [...] è vittima del suo stesso cuore innamorato e impazzito.

Nel dramma di Lorca, Mariana è dunque una martire della Libertà solo in apparenza, perché in realtà si dimostra essere vittima del proprio cuore e, soprattutto, dell'egoismo degli uomini. Lorca dà vita a una Mariana Pineda fedele alla sua reale essenza, dal momento in cui finisce comunque al patibolo perché scoperta a ricamare una bandiera per i cospiratori liberali, ma che non muore per un ideale di libertà, bensì per amore di Pedro, un rivoluzionario che sfrutta la lealtà di Mariana per la sua causa. Nel momento in cui comincia la feroce caccia da parte della polizia monarchica, l'uomo non esita a fuggire per salvarsi, abbandonando Mariana e lasciando che venga giustiziata. La “grandezza tragica” dell'opera sta proprio nell'accettazione della protagonista del sacrificio, simbolo della dignità femminile calpestata, seppur mascherata da affermazione di una libertà interiore (*ibid.*: 64). Questa lettura viene ripresa e condivisa in *Las mujeres de Federico*, dove Mariana Pineda – giunta grazie al varco invocato dalla Fattucchiera (personaggio dell'opera *Yerma*) per farla arrivare alla Huerta dal mondo dei morti – si presenta come una delle tante donne delle opere lorchie vittime di una società

egualmente crudele, pienamente consapevole della verità dietro alla sua leggenda: «La libertad fue una palabra inventada por los hombres» (p. 152).

2.6.2. La zapatera prodigiosa

Il personaggio de *La zapatera prodigiosa* nasce da una lunga e complessa gestazione che, come ricostruisce Gibson, inizia già nel 1924 con un primo abbozzo menzionato da Lorca in una lettera a Fernández Almagro e descritto come *romance gitano* (1985: 388) e giunge solo nel 1930 alla rappresentazione definitiva al Teatro Español di Madrid. Fin dalle origini, il personaggio si colloca all'interno di una tradizione di farsa popolare andalusa, nutrita di folklore, musica, oralità e lingua della Vega di Granada (*ibid.*: 391). La trama, anche se semplice all'apparenza, riprende un motivo già caro da tempo al poeta, il tema del matrimonio diseguale tra una giovane donna e un anziano uomo benestante. Come sottolinea Menarini (1993: 82), l'elemento matrimoniale nell'opera si presenta solo come antefatto, in quanto il racconto comincia con il matrimonio già alle spalle dei protagonisti, poiché il vero fulcro drammatico risiede nell'insostenibilità della vita coniugale e nella solitudine della donna che ne deriva. Il carattere "aggressivo e imperioso" della *Zapatera* non va quindi letto come eccentricità, bensì come una reazione difensiva alle frustrazioni interiori nate dalle dinamiche del matrimonio e alla violenza simbolica esercitata su di lei in quanto donna, continuamente osservata, giudicata e reificata dalla comunità (*ibid.*: 83). Il marito, incapace di comprenderne i comportamenti e, soprattutto, il tormento interiore, vista anche l'importante differenza di età, decide di abbandonare la donna, trasformando la crisi privata in uno scandalo pubblico. Il Calzolaio, infatti, ritornerà dopo quattro mesi per sincerarsi della condizione della donna in seguito al suo allontanamento e per assicurarsi che questa gli sia rimasta fedele, decidendo infine di rimanere al suo fianco. Si tratta, però, di un ritorno non veramente sincero, ma, piuttosto, dettato dal dovere morale di riappacificarsi per ritornare nei limiti delle norme sociali. La stessa Calzolaia accetta il ritorno del marito e lo accoglie nuovamente in casa, rinunciando alla sua felicità individuale per fare un compromesso con le aspettative dell'uomo e della comunità:

La Zapatera, por su parte, lo necesita porque la sociedad no le permite luchar sola, porque sabe que no podrá resistir permanentemente la presión que el pueblo ejerce sobre una mujer abandonada, y que se verá obligada a casarse con algún hombre peor que el que tenía. No lo extraña porque él haya sido compasivo con ella, paciente y fantasioso, sino porque es el hombre y puede cerrar la puerta de la casa y echar a los intrusos. (1999: 39)

In questo senso, la Calzolaia incarna l'esperienza e le fattezze di «todas las mujeres del mundo» (Lorca in *ibid.*: 84): è insieme tipo e archetipo, creatura primaria e mito, che lotta contro la realtà e

contro l'illusione nel momento in cui questa diventa il suo unico spazio di sopravvivenza e soddisfazione (*ibid.*: 85).

In *Las mujeres de Federico*, Ana Bernal-Triviño recupera pienamente questa complessità, sia nel carattere della Calzolaia sia nel suo modo schietto e, spesso, pungente di esprimersi. Porta con sé una fama di “donna difficile” dovuta al suo modo di porsi, alle sue “ribellioni” e ai suoi atteggiamenti difensivi. Nel corso dell'incontro con le altre protagoniste, però, comincia a riconoscere nelle parole delle altre delle forti similitudini con le sue esperienze personali. Ascoltando le altre donne, comprende che la propria rabbia non è altro che una risposta alla sottomissione alle norme e, nello specifico, a suo marito, nel cui comportamento apparentemente pacifico e “rispettoso” non aveva mai percepito le profonde implicazioni patriarcali. Con forte connotazione simbolica, il primo vero desiderio della Calzolaia espresso al suo autore è quello di ricevere un nome, di essere chiamata Rocío, rifiutando per la prima volta di essere definita solo in relazione al mestiere del marito e acquisendo un'identità autonoma e consapevole.

2.6.3. Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín

Scritta a partire dal 1925 e rappresentata per la prima volta solo nel 1933, *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín* è una delle opere più sottovalutate di Federico García Lorca, nonostante fosse tra quelle che il poeta prediligeva maggiormente. La sua fortuna scenica fu inizialmente ostacolata dalla censura, che ne proibì la rappresentazione a causa del carattere ritenuto “osceno e pornografico” (1933: 132), costringendo Lorca a ritirare la prima versione del testo. Durante il soggiorno newyorkese, Lorca comprese che in America alcuni temi potevano essere affrontati con maggiore libertà (*ibid.*: 132-133) e decise pertanto di riscriverlo e, finalmente, di riportarlo a teatro.

La trama riprende un motivo ricorrente nel teatro lorchiano, già riscontrato in *La zapatera prodigiosa* (§ 2.6.2.), ovvero il matrimonio di convenienza tra un uomo anziano e una giovane donna attraente; tuttavia, rispetto alla Calzolaia, il personaggio femminile di *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín* assume una configurazione radicalmente diversa. Belisa è inizialmente una donna piuttosto fredda, non animata come la Calzolaia, ma pienamente consapevole dei propri desideri; sposa Perlimplín per interesse economico e cerca il piacere altrove, separando lucidamente sesso e denaro. Come osserva Degoy (1999: 54), Belisa «habla de sexo y lo desea, como desea el dinero, pero sabe que difícilmente se alcanzan a la vez», accettando le regole sociali senza metterle in discussione. Nella loro prima notte di nozze, l'uomo si rende conto, per l'età avanzata, di non poter soddisfare sua moglie; al suo risveglio, nota cinque scale poggiate ai cinque balconi su cui si affaccia la loro camera da letto e realizza che nella notte la donna lo ha tradito con ben cinque amanti. L'uomo non incolpa la giovane moglie per il suo comportamento, ma accetta di esserne la causa (1993: 133). La svolta

avviene quando Perlimplín, sconvolto dalla consapevolezza della propria impotenza, utilizza l'immaginazione per ribaltare la situazione. Dall'essere "sottomesso" al desiderio di Belisa, riprende in mano le redini del loro rapporto con l'inganno: inventa l'esistenza di un giovane amante misterioso con cui Belisa può finalmente essere felice e propone alla moglie di organizzare con lui un appuntamento. La realtà è ben diversa, poiché, sotto il mantello rosso del "giovane amante" si nasconde lo stesso Perlimplín. Attraverso questo stratagemma, l'immaginazione dell'uomo si trasforma nella realtà della donna e conduce a un paradossale gesto di vendetta e di sacrificio. Belisa si innamora perdutamente del personaggio poetico costruito da Perlimplín (1999: 55) e accetta di incontrarlo per scoprirne il volto. All'appuntamento, però, cade il velo della fantasia e Belisa scopre l'inganno, trovando sotto al mantello rosso suo marito con un pugnalo conficcato nel petto. Come sottolinea Menarini (1993: 137), l'immaginazione consente a Perlimplín di riconquistare il controllo della situazione e di liberarsi, mentre Belisa viene condannata a una duplice perdita, quella del marito e quella dell'amante di cui si era innamorata. L'opera dimostra una sapiente variazione del tema del matrimonio diseguale, sviluppato attorno a una tragedia sottile in cui fantasia e realtà si intrecciano fino a confondersi.

Nella narrazione di Bernal-Triviño, Belisa arriva alla Huerta de San Vicente come una donna silenziosa e segnata dal senso di colpa per aver cercato il desiderio fuori da un matrimonio imposto e privo d'amore. Nel corso della storia, però, attraverso il confronto con le altre donne, matura una profonda consapevolezza di sé e comprende che il suo gesto è stato guidato dal bisogno di liberarsi, di fuggire dalle pareti di un rapporto fittizio e dalla necessità di agire secondo la sua volontà:

Creo que no se puede hablar de amor cuando nunca te han querido de verdad. Nuestros hombres nunca nos han elegido porque nos amaran, sino porque eran hombres que no podían permanecer solteros en la sociedad, y porque nosotras tampoco podíamos. Tuve un matrimonio de conveniencia. Eso es como ser esclava cada día que te levantas. ¿Qué hubo de malo en que no guardara lealtad de palabra a alguien que, desde el principio, ni siquiera se casó con un amor fiel a mi persona? Él ha quedado de ángel y yo de demonio. Debo hablar de esto con Federico. Quiero limpiar mi conciencia y no ser ni señalada ni castigada. Justo cuando fui infiel era cuando más fiel era a mí misma, más fiel a mis propios sentimientos. (p. 22-24)

Il senso di colpa instillato in lei dopo le nozze, come per tutte le altre donne, è solo la conseguenza di una forza repressiva che non le ha mai permesso di usufruire del libero arbitrio e, in seguito, dell'inganno inscenato da Don Perlimplín:

—Yo también acabo de comprobarlo: fui feliz. No sabía que podía serlo tras el suicidio de don Perlimplín —admitió Belisa.

—¿Lo querías? —le preguntó Yerma.

—No lo sé, porque nunca supe quién fue él realmente. Nunca averigüé si el verdadero era el hombre mayor con el que me casé y del que no sentía atención, o aquel personaje que interpretaba bellas palabras que despertaban ilusión en mí. (p. 126)

Progressivamente Belisa romperà il silenzio, rivendicando il diritto a essere, innanzitutto, fedele a sé stessa e ai suoi istinti. La sua evoluzione si sviluppa, soprattutto, tramite il legame di sorellanza che nel corso dell'incontro instaura con le altre protagoniste; supera la sua iniziale vergogna, cresce attraverso gesti di complicità, prendendosi cura anche delle altre, e di condivisione, rompendo così l'isolamento che aveva caratterizzato la sua esistenza.

2.6.4. Bodas de sangre

Bodas de sangre, messa in scena per la prima volta nel 1933 e accolta con entusiasmo da pubblico e critica, rappresenta il primo compimento della tragedia lorchiana moderna e il primo tassello della trilogia rurale a cui Lorca si dedicò nei suoi ultimi anni di vita. L'idea per la stesura di questa rappresentazione teatrale nasce dall'ispirazione ad un fatto di cronaca realmente avvenuto. Níjar, 1928, i giornali di questa piccola comunità andalusa narrano di uno scandalo che susciterà l'attenzione del poeta: una sposa era fuggita con l'amante, nonché suo cugino, la mattina delle nozze, per poi essere ritrovata priva di sensi accanto al cadavere di lui. Dopo un lungo interrogatorio aveva ammesso di essere stata assalita da sua sorella, che aveva tentato di strangolarla per vendicare l'onore della famiglia, mentre il fratello dello sposo abbandonato aveva ucciso l'uomo con cui stava scappando. Questa storia fece molto scalpore in tutta la Spagna, ispirando Lorca a trasformarla in materia tragica (1993: 114). Tuttavia, Menarini si espone sulla natura dell'opera (*ibid.*: 116):

[...] Nozze di sangue è una tragedia, non un dramma, e in quanto tale gli elementi focali non sono quelli più coinvolgenti e relativi alla trama o all'introspezione psicologica, bensì quelli 'astratti' e, in un certo senso, esterni sia ai personaggi che alla vicenda, come con maggior evidenza apparirà in *Yerma*, dove l'azione ha un peso assolutamente irrilevante.

L'interesse dell'opera di Lorca non risiede perciò nella progressione degli eventi in sé, ma in elementi astratti ed esterni, come il Fato, la passione, la morte, e tutte quelle forze e quei sentimenti che, nell'immaginario simbolico dell'autore, sovrastano gli individui. La giovane donna protagonista è promessa sposa a un uomo che rappresenta la stabilità e l'ordine sociale, ma è segretamente legata da una passione irrisolta a Leonardo. Nonostante il matrimonio venga celebrato, il desiderio di coronare il sogno del suo vero amore spinge la Sposa a fuggire con l'amante nel bosco, spazio simbolico in cui il realismo si dissolve e dove si compirà la tragedia. L'inseguimento dei due culmina con la morte di entrambi gli uomini coinvolti, Leonardo e lo sposo, evento tragico che condanna la Sposa a una vita segnata dalla colpa, dal lutto e dalla solitudine.

La Sposa non è un personaggio “realistico”, ma una figura lacerata tra desiderio e norma sociale, incapace di sottrarsi alla forza che la trascina verso Leonardo. Inserita in un contesto rurale minuziosamente ricostruito nella sua sociologia ed economia, la Sposa è determinata da una necessità più profonda, che Lorca affida al linguaggio simbolico e poetico: quando il dialogo smette di comunicare fatti e inizia a evocare presagi, il testo passa dalla prosa al verso, e la parola si carica di allusioni, anticipazioni e immagini archetipiche (*ibid.*: 118-119). È proprio in questo slittamento che il personaggio della Sposa si trasfigura, diventando voce di un canto tragico collettivo: come osserva Paola Laskaris (2015: 187), l’alternanza lirica tra le voci della Sposa e della madre nel finale si inserisce in una struttura corale che richiama una litania o un salmo, in cui le voci coinvolte si fondono in un unico canto. Il momento culminante del dramma, ambientato nel bosco, segna infatti la rottura definitiva del realismo iniziale, secondo quanto dichiarato dallo stesso Lorca: «El realismo que preside hasta ese instante la tragedia se quiebra y desaparece para dar paso a la fantasía poética» (1997: 958), ed è in questa dimensione che la Sposa perde ogni possibilità di scelta individuale per diventare figura tragica per eccellenza.

Una delle caratteristiche che rende particolarmente significativa la tragedia lorcheana è la sua doppia configurazione strutturale. Da un lato, essa si basa sulla costante presenza del Fato, inteso come forza implacabile e ineludibile che incombe tanto sull’individuo quanto sulla collettività, imponendo ai personaggi decisioni svuotate di una reale libertà e producendo una sorta di “deresponsabilizzazione” dell’agire umano (1993: 116). Dall’altro lato, la tragedia si costruisce sul conflitto tra due piani opposti, quello dell’ordine e quello del disordine, che si manifestano sia a livello sociale sia a livello individuale (*ibid.*: 117). L’irruzione del tragico avviene nel momento in cui questi due piani si intersecano, creando una vera e propria zona di esplosione: lo Sposo, simbolo dell’ordine, orientato alla stabilità del matrimonio e del lavoro, si contrappone a Leonardo, incarnazione del disordine, già sposato ma dominato da una passione irrefrenabile per la Sposa, padre distratto e incapace di assumere pienamente il proprio ruolo sociale. Quando le traiettorie di questi personaggi si incrociano, la tragedia diventa inevitabile, poiché nessuno è realmente libero di scegliere da che parte stare e tutto si compie indipendentemente dalla volontà individuale (*ibid.*: 117). Tra i due uomini, la Sposa appare il personaggio maggiormente vincolato dalle decisioni del Fato, legata a un passato irrisolto con Leonardo e proiettata verso una speranza di futuro che le è strutturalmente negata, la sua condizione di donna la condanna all’immobilità, e il presente non è che una menzogna di normalità e di quiete (*ibid.*: 118).

In *Las mujeres de Federico*, Ana Bernal-Triviño rispetta la dimensione profondamente simbolica della protagonista di *Bodas de sangre*, soprattutto nel momento più catartico del personaggio, in cui

la Sposa apre un dialogo radicalmente “proibito” con Adela, personaggio chiave di *La casa de Bernarda Alba* (§ 2.6.7.). Le due donne si riconoscono l’una nella passione dell’altra e si confrontano sull’amore autentico e sul desiderio vissuto, ma negato, rispettivamente per Leonardo e Pepe el Romano, l’uomo con cui Adela intrattiene una relazione clandestina. Le due figure maschili le tengono ancorate al passato, diventando ormai fonte di dolore e di vergogna; eppure, grazie al confronto sulle proprie esperienze, le donne si confessano e lasciano andare i sensi di colpa per la passione provata. Non è un caso che, nel momento del rituale di redenzione guidato dalla Fattucchiera, sia Leonardo a manifestarsi sotto forma di cavallo, simbolo lorchiano per eccellenza della passione indomabile e della pulsione incontrollabile. Con questa apparizione, Bernal-Triviño segna un punto di rottura tra la Sposa e il passato, che non può essere cancellato, ma accettato e lasciato alle spalle.

2.6.5. Yerma

Yerma, seconda parte della trilogia rurale di Federico García Lorca, viene rappresentata per la prima volta a Madrid nel 1934 e, come ricorda Menarini (1993: 122-123), fin dal debutto, suscita forti reazioni contrastanti: accanto a giudizi entusiastici che ne riconoscono l’originalità, parte della critica la accusa di volgarità e immoralità. La trama è volutamente ridotta all’essenziale: Yerma è una giovane donna sposata con Juan che, nonostante il suo intenso desiderio, non riesce ad avere figli, e la cui sterilità diventa progressivamente il centro esclusivo della sua esistenza fino a condurla all’atto finale, esasperato, dell’uccisione del marito: «Soy una asesina. Soy Yerma.» (p. 93). Gli eventi esterni sono pochi e quasi irrilevanti, perché la tragedia si concentra interamente sull’interiorità della protagonista, tanto che il suo stesso nome – che significa “arida, sterile” – coincide con il destino che la definisce (*ibid.*: 124). Del progetto di scrivere *Yerma* parlava lo stesso Lorca nel 1934 in un’intervista (1997b: 536):

Yerma será la tragedia de la mujer estéril. El tema como usted sabe, es clásico. Pero yo quiero que tenga un desarrollo y una intención nuevos. Una tragedia con cuatro personajes principales y coros, como han de ser las tragedias. Hay que volver a la tragedia. Nos obliga a ello la tradición de nuestro teatro dramático. Tiempo habrá de hacer comedias, farsas. Mientras tanto, yo quiero dar al teatro tragedias.

La dimensione temporale assume, in *Yerma*, un’interessante valenza. Il tempo che scorre è rigidamente cronologico e ossessivamente misurato dalla protagonista, tormentata dalla necessità di avere un figlio; contemporaneamente, il tempo tracciato è quello interiore, stagnante, che rispecchia l’impossibilità della donna di evolversi e di proseguire con la sua vita, in quanto bloccata dall’ossessione della maternità e della sua inadeguatezza. Come sottolinea Greenfield (1986: 312):

El tiempo en Yerma tiene una cara doble. La protagonista vive sus circunstancias en un período cronológicamente bien marcado. Al comenzar la obra, Yerma lleva precisamente dos años y veinte días de casada. Lo significativo de esto es que la mujer es tan obsesiva en su voluntad de tener un niño que ha ido al pie de la letra contando los días de su casamiento.

Come già analizzato precedentemente (§ 1.7.4.), la maternità rappresenta il tema centrale dell'opera di Yerma e una tematica imprescindibile nella rivisitazione di Bernal-Triviño per l'analisi della dimensione interiore delle donne e della loro posizione nella società. Pur non avendo figli, Yerma vive comunque ridotta ad una pura funzione materna, sviluppata però nei confronti del marito, il quale, nella sua immaturità e disinteresse, viene educato dalla moglie (1993: 124-125). In questo processo, la protagonista è co-responsabile della propria infelicità, poiché rifiuta ogni invito alla rassegnazione e trasforma il desiderio di maternità in un'ossessione senza via d'uscita, perdendo la propria identità di donna.

Nella sua rincorsa disperata alla procreazione si inserisce la figura della Fattucchiera Dolores, personaggio in realtà marginale nella tragedia lorchiana ma di enorme rilevanza simbolica nel libro di Ana Bernal-Triviño. La Fattucchiera incarna la possibilità di Yerma di ricorrere a un sapere arcaico e magico, capace di mettere in comunicazione desiderio, corpo e destino per permettere alla donna di mettere un figlio al mondo. Proprio per questa sua dimensione mistica, in *Las mujeres de Federico* il personaggio di Dolores viene recuperato e, soprattutto, valorizzato come ponte di connessione tra realtà e fantasia. Innanzitutto, è proprio la Fattucchiera che convince Yerma a presentarsi all'incontro organizzato da Rosita, anche se la donna arriva contro la sua volontà e ancora turbata dal finale della sua storia. Grazie alla Fattucchiera, anche se con iniziale riluttanza per via delle dicerie sulle streghe, le donne ottengono una preziosa opportunità di superare il proprio dolore: Dolores prepara per loro un rito magico con cui poter affrontare le questioni che più le hanno tormentate e che, per motivi materiali o psicologici, non sono riuscite a fronteggiare nelle loro opere. Dolores rappresenta, inoltre, un eccellente espediente per l'autrice per superare il piano realistico della narrazione e aprire uno spazio sospeso nella fantasia in cui le donne di Lorca possono finalmente entrare in contatto con il passato e riscrivere autonomamente la propria tragedia.

2.6.6. Doña Rosita la soltera

Nonostante venga considerata un'opera di minore importanza rispetto ad altre composizioni teatrali, Rosita è una delle figure femminili più complesse e silenziosamente tragiche del teatro di Federico García Lorca, così come condiviso da Bernal-Triviño. Rimasta orfana e adottata dagli zii, Rosita si innamora del cugino che, dopo le prime pagine, scopre di dover partire per l'America per riconciliarsi con il padre. I due si promettono amore eterno, con la speranza un giorno di potersi rivedere e coronare

il loro sogno di sposarsi. Dalla partenza del cugino, Rosita vive in una dimensione dominata dall'attesa e dall'illusione, animata dallo scambio costante di lettere con il suo amato in cui l'amore sembra resistere alla distanza e allo scorrere del tempo. Dopo quindici anni, quel rapporto che Rosita reputava indissolubile però si spezza: la donna viene a sapere che il cugino, nonostante continuasse a professare il suo amore per lei, aveva trovato moglie in territorio americano e aveva messo su famiglia a sua insaputa. Nel giro di poco, tutti vengono a conoscenza della notizia, sia in casa, sia in paese. Ciononostante, Rosita continua per anni a negare la questione agli altri, nonostante la consapevolezza, e a dichiarare di amare suo cugino profondamente. All'età di 45 anni, però, la situazione è oramai chiara e irreversibile. Rosita è soprannominata da tutti come la *solterona* del paese, la cui speranza di sposarsi è svanita, rassegnata all'idea di dover rimanere sola per il resto della vita. Ad accompagnare la tragica "sfioritura" della vita della donna, c'è una potentissima metafora. All'inizio della storia, lo zio di Rosita, appassionato di giardinaggio, introduce il fiore più prezioso che possiede nella sua serra, la *rosa mutabile*, la cui particolarità è quella di sfogliarsi nel giro di una sola notte (§ 1.6.); il giorno di vita della rosa della poesia recitata dallo zio si trasforma, nell'opera, nell'arco di 25 anni in cui Rosita attende, invano, il cugino, prima di veder svanire la speranza (1986: 313). La genesi dell'opera nasce proprio da questo fiore e, in particolare, dal racconto di un amico di Lorca, Moreno Villa, il quale spiega all'autore la storia di questa rosa (1993: 149). Rosita attraversa le stagioni della vita senza mai potersi fermare: giovinezza, maturità e invecchiamento scorrono mentre lei resta prigioniera di una promessa, come una rosa eternamente condannata a vivere dentro una serra.

Lorca stesso era consapevole di aver scritto un testo spiazzante, lontano dalle tragedie rurali attese dalla critica in seguito alla pubblicazione dei primi due testi della sua trilogia (*ibid.*: 149), che si colloca a metà tra commedia e dramma grazie alla figura socialmente marginale della zitella. Tuttavia, come osserva Menarini, l'opera è, in realtà, profondamente coerente con il resto della produzione lorcheana, condividendo vari tratti in particolare con Mariana Pineda e con Yerma (*ibid.*: 152). Rosita condivide con Mariana Pineda l'amore per un uomo egoista e assente e la consapevolezza che la propria dignità sociale esiste solo in funzione delle decisioni di quell'uomo, mentre da Yerma riprende l'umiliazione di una vita che dipende da un uomo incapace di amare, oltre all'attesa di qualcosa che sente come un diritto ma che non arriverà mai – un figlio per Yerma, un marito per Rosita (*ibid.*: 152-153). Quando la verità emerge, e il cugino si rivela sposato da anni, Rosita sceglie il silenzio per non addolorare gli zii e per scampare alle critiche della società, abissandosi nella solitudine e nascondendo la vergogna agli occhi di tutte. Il silenzio diventa la sua unica forma di resistenza alla crudeltà del mondo, ma anche la sua stessa prigione. Così come accade per il corso di vita della rosa mutabile, per Rosita lo scorrere del tempo non è esclusivamente cronologico, ma interiore: «El lenguaje lírico de las flores, en fin, se convierte en el lenguaje dramático de los años» (1986: 313). Con il passare degli

anni, Rosita perde la speranza e con questa svanisce la sua stessa essenza, la sua condizione di donna, in un contesto che non le concede nemmeno la dignità del dolore, perché essere stata abbandonata è considerato indecoroso (1993: 153). «El más terrible de los sentimientos es tener la esperanza muerta» (p. 22), dice proprio Rosita nell'opera di Bernal-Triviño, riprendendo una sua affermazione dal testo originale di Lorca, e in questa frase si concentra il nucleo dell'opera, sarebbe a dire, la tragedia di una donna a cui è stato negato il diritto di vivere e di soffrire, costretta a consumarsi in silenzio nella sua esistenza sospesa.

2.6.7. La casa de Bernarda Alba

L'ultimo testo teatrale completo di Federico García Lorca, ultimato il 19 giugno 1936, è *La casa de Bernarda Alba*, opera che non ebbe mai modo di vederla rappresentata ma, ad oggi, quella di maggiore successo. La prima messa in scena avvenne solo nel 1945 a Buenos Aires, a causa della censura franchista che ne impedì la rappresentazione in Spagna fino al 1964.

Come altre opere lorchiane, anche questo dramma affonda le radici nel vissuto personale dell'autore. Lorca ripescava dai ricordi d'infanzia l'esistenza di una famiglia che, nel paesino di Valderrubio (al tempo Asquerosa), condivideva l'uso del pozzo comune della casa della zia. L'abitazione confinante era abitata da una donna vedova, Frasquita Alba, che teneva le figlie segregate in seguito al lutto del marito, le cui conversazioni arrivarono all'orecchio di Lorca origliando dall'altro lato del cortile. Lo stile di vita della famiglia di Frasquita Alba costituì l'ispirazione per la sua ultima opera teatrale, generando però accese polemiche, *in primis* da parte della famiglia della donna, per via di alcuni dettagli del testo considerati spudoratamente ripresi dalle loro vicende private. Lo scandalo relativo alle conseguenti critiche sulla portata dei fatti rappresentati venne rafforzato dall'ossessiva e spiccata attenzione ai dettagli di Lorca, che rese il marcato iperrealismo dell'opera causa di interpretazioni devianti dalle intenzioni dell'autore (*ibid.*: 155).

Proprio per questa sua vena realistica e cruda, Menarini si esprime a riguardo delle ipotesi per cui *La casa de Bernarda Alba* potesse nascere come terzo elemento della trilogia rurale, negandole (*ibid.*: 156):

Al di là delle affinità tematiche, le differenze rispetto a *Nozze di sangue* e *Yerma* sono abissali. Scomparso l'uso della poesia e delle parti musicali o coreografiche, soppressi gli elementi simbolici, onirici o psicanalitici con riflessi sulla scenografia [...] ciò che rimane non è più tragedia, bensì dramma.

La vicenda, quasi priva di azione esterna, si svolge interamente all'interno della casa, dando vita a un dramma secco e claustrofobico. In seguito al funerale del marito di Bernarda, la donna impone alle cinque figlie un lutto di otto anni, periodo durante il quale non è permesso uscire di casa, trasformando

lo spazio domestico in una prigione dominata dall'ordine e dal silenzio. L'autorità è rappresentata, simbolicamente, dal bastone di Bernarda, in assenza di figure maschili su cui fare affidamento per mantenere il rigore di una dimora dignitosa, secondo le consuetudini del tempo. Angustias, Martirio, Amelia e Magdalena sanno che, una volta finito il periodo di lutto, saranno troppo vecchie per poter riprendere in mano la propria vita: ciononostante, non sono disposte ad andare contro la propria madre e restano fedelmente succubi alle sue rigide regole. L'unica figura che tenta la ribellione è Adela, la figlia minore, che instaura una relazione clandestina con il pretendente di Angustias, Pepe el Romano. Quando la relazione viene scoperta, prima dalle domestiche della casa, la Serva e Poncia, poi dalle sorelle, Bernarda prende un fucile e spara in cortile per cacciare Pepe el Romano. Non uccide l'uomo, ma ne comunica la presunta morte alla figlia Adela, la quale, disperata per la tragica fine del suo amore, rompe simbolicamente il bastone della madre e si toglie la vita. Con la morte di Adela, Bernarda ristabilisce l'ordine obbligando le giovani donne ad ulteriori otto anni di lutto; con distacco, l'unica preoccupazione della madre è quella di salvare l'onore della famiglia, imponendo il silenzio e l'obbligo di non proferire parola sulle reali motivazioni della morte della figlia minore.

Bernarda incarna una violenza autoritaria che anticipa simbolicamente la dittatura franchista, la cui ombra repressiva aleggiava già in Spagna durante gli ultimi anni di vita di Lorca (1993: 157). Per le giovani donne de *La casa de Bernarda Alba*, l'oppressione non arriva dall'esterno, ma dalla figura materna, che è a sua volta vittima di un sistema patriarcale che la ossessiona con la paura di perdere l'onore. Bernarda Alba rappresenta la forma più estrema di tirannia materna nel teatro di Lorca, detentrica di un potere assoluto e insensibile, che svuota il focolare da ogni valore affettivo (Sociás Colomar, 2020). Ossessionata dall'onore come apparenza sociale, reprime ogni istinto e desiderio delle figlie, trasformandosi in custode e trasmettitrice dei più severi valori patriarcali. Proprio per la natura domestica della repressione, le donne non intravedono vie d'uscita dalla loro condizione di reclusione; tragicamente, l'unico atto di libertà e di scelta possibile è la morte. Come in altre opere di Lorca, anche qui amore e morte finiscono per coincidere, perché in un mondo dominato dal silenzio e dalla sopraffazione l'amore non può che condurre alla distruzione (1993: 158).

Il personaggio di Pepe el Romano, seppure non intervenga mai direttamente in scena, assume un ruolo decisivo per le dinamiche della casa: come afferma Degoy (1999: 166), la relazione di Adela con Pepe non è altro che un'ulteriore forma di sottomissione, un dominio che, anche se spinto dalla passione, si rivela avere la stessa forza repressiva di quello della madre. Adela nella sua debolezza d'animo e nel bisogno di liberarsi dai limiti della casa, si rifugia piuttosto in una fantasia, quella della figura di Pepe el Romano, uomo di cui non conosce né il pensiero né i veri sentimenti. La sessualità diventa il mezzo della trasgressione di Adela, rivelando che la giovane, in realtà, non vuole essere

libera, e non è nemmeno una vera ribelle, ma desidera semplicemente “cambiare padrone” (*ibid.*: 167). Lei stessa sa di essere attratta dall’idea della relazione segreta con Pepe solo per il desiderio sessuale e per la consapevolezza di non poter avere accesso ad alternative (*ibid.*: 168), una prospettiva, in confronto alla sua presente situazione domestica, che la riempie di orgoglio e la fa sentire viva.

Anche le domestiche giocano un ruolo cruciale nello svilupparsi della vicenda, personaggi che Lorca rende sempre più presenti, scaltri e audaci. Nel caso di *La casa de Bernarda Alba*, Poncia e la Serva costituiscono un paradosso: Degoy sottolinea come, nonostante siano in una posizione sociale peggiore rispetto alle donne della casa, sono quelle che godono di maggiore libertà (*ibid.*: 172), poiché possono uscire, parlare con la gente, esprimere ciò che vogliono e soprattutto pensare per sé. La Poncia, in particolare, rappresenta un punto di contatto tra l’interno della casa e il mondo esterno, intervenendo liberamente con commenti e opinioni propri e portando in casa, soprattutto per le figlie, un’aria di leggerezza che Bernarda ha da tempo proibito.

Tra le mura della casa di Bernarda Alba emerge, però, una voce discostante, che non cede agli ordini di Bernarda e all’atmosfera liberticida: si tratta di María Josefa, la madre ottantenne di Bernarda, che ritrae la voce della verità e della spontaneità. Descritta come una donna “folle”, María Josefa è ormai dominata dall’innocenza e dalla sincerità, ed è l’unica donna che scavalca le barriere e annuncia apertamente ciò che tutte tacciono. In *Las mujeres de Federico* la sua condizione è riconfermata come una “follia profetica”: l’anziana riesce a vedere ciò che le altre non possono o non vogliono ancora vedere, vivendo in un piano psicologico parallelo rispetto alla dimensione di sottomissione, silenzio e obbedienza accolta dalle altre. La sua visione onirica e innocente si contrappone potentemente alla prigione fisica, psicologica e morale costruita dalla figlia, incarnando un’utopia negata alle giovani donne.

Nel libro di Bernal-Triviño, ogni personaggio di Bernarda Alba affronta un’evoluzione interiore profondamente personale. Angustias, Magdalena, Amelia e Martirio, anche se con tempistiche diverse, scoperciano i propri sentimenti e aneliti soppressi, riuscendo a comprendere come il silenzio non le abbia “protette”, così come giustificato dalla madre, ma distrutto le loro vite e tolto loro la parola. Grazie alle riflessioni ribelli di Adela, le sorelle capiscono però che la stessa Bernarda è una vittima, il cui comportamento è sempre stato il risultato delle pressioni sociali sulla sua figura e sull’importanza dell’onore della donna. Pur restando una figura contraddittoria e difficile da scalfire, anche Bernarda mostra crepe interiori, affronta il dolore per la figlia morta e viene costretta a confrontarsi con le proprie responsabilità. La loro evoluzione finale non è una fuga concreta dal loro passato, o tantomeno dalle mura di casa, ma una presa di coscienza collettiva.

CAPITOLO III

PROPOSTA DI TRADUZIONE

Le donne di Federico García Lorca

LA ROSA BIANCA

Dall'esterno, Rosita si rese conto guardando attraverso la finestra che i petali della rosa sul tavolo si erano già tinti di un bianco intenso. Era già scorso il tempo del rosso e del rosa. Fu presa dall'angoscia. Da un lato, non sapeva se Federico sarebbe tornato, e quello era il sogno in cui tutte avevano riposto le loro aspettative più alte. Se l'incontro non fosse andato a buon fine, si sarebbe trasformato in un motivo eterno di sconforto una volta tornate alle vite che erano state loro imposte. Oltretutto, la responsabile di quella riunione e della prima lettera era lei. Dall'altro, l'affliggeva l'idea di abbandonare quel posto che, per lei, era la cosa più simile alla libertà che avesse mai sperimentato.

Ricordò di avere letto che, a volte, le persone sono restie ad allontanarsi da certi luoghi, sia per la felicità che lì hanno provato, sia per i momenti vissuti o per il piacere di percepire il tempo quasi arrestarsi. Dedusse che stava provando qualcosa di simile, nonostante fosse solo un personaggio. Cercò di farsi forza pensando che era meglio aver vissuto quell'esperienza piuttosto che essere rimasta in quelle pagine in cui la sua storia era perpetuamente confinata. Sapeva che sarebbe stato impossibile smettere di provare nostalgia per l'incontro così inimmaginabile di quel giorno. Rompere lo schema dell'ordine e del previsto e prendere le proprie decisioni l'avevano rafforzata come nessun'altra esperienza prima. Perciò, accolse la decisione di non angosciarsi più; dopotutto, i petali erano ancora attaccati al calice del fiore. E ciò significava che rimanevano ancora alcune ore di speranza.

Si allontanò dalla finestra per avvicinarsi al giardino principale dove le altre donne formavano, in quel momento, un mezzo cerchio, un po' irregolare, attorno alla Fattucchiera. Delle due panchine che si trovavano di fronte all'entrata della casa, la Sposa, Yerma e la Calzolaia occuparono quella a destra,

mentre le figlie di Bernarda si erano sistemate sulle sedie della sala da pranzo che avevano portato fuori. Belisa era ancora seduta sulle radici di un albero vicino. Alla scena mancavano soltanto Poncia, la Serva e Bernarda, rimaste in cucina a scaldare l'acqua che Dolores avrebbe usato nel calderone per realizzare i vari incantesimi. Nel frattempo, la Fattucchiera aveva vagato per il giardino alla ricerca di erbe e aveva passato qualche minuto con ognuna delle donne in privato. Le aveva prese per mano con gli occhi chiusi per qualche secondo e poi, dopo aver posato i palmi delle mani sui loro capi e atteso qualche istante, Dolores aveva strappato loro un capello, provocando in più di una un leggero lamento. Infine, le aveva lasciate andare, non prima di essersi annotata in un foglio il nome dell'erba che rappresentava ciascuna di loro.

La Fattucchiera veniva tenuta d'occhio da tutte mentre disponeva le piante raccolte in giardino, negli angoli più scuri come i margini dei muri. Di altre teneva alcuni resti in piccoli sacchetti di tela che pendevano dal suo bastone: il giusquiamo nero, la mandragora, la belladonna, lo stramonio, la valeriana, la verbenà e la cicuta. Belisa, incapace di contenere la sua curiosità, si avvicinò per toccare una pianta, al che la Fattucchiera reagì colpendole il dorso della mano.

– Vi ho detto di non toccarle. Sono molto velenose. Le mie mani sono ormai ruvide e abituate a maneggiarle, le vostre no.

Belisa guardò le altre, rimaste in silenzio sotto il cielo già quasi blu.

La maggior parte degli uccelli taceva e la natura sembrava aver rallentato il suo corso. Le stelle che cominciavano a scorgersi nel cielo brillavano fievoli in lontananza.

– Noi passiamo le giornate a ricamare, ma tu sai molte cose... come riconosci tutte queste erbe? – si interessò Amelia.

– È una conoscenza che condividiamo tra tutte le fattucchiere e le streghe. La condivisione è la chiave di tutto.

– Ma come fate?

– Durante delle riunioni clandestine. Siamo sempre state perseguitate. Mentre la grande maggioranza delle donne veniva esclusa dal sapere del mondo, noi abbiamo saputo confidarci i segreti più profondi e conservare con diffidenza le nostre conoscenze. In quanto personaggi, ci siamo tramandate tutta questa saggezza tramite i libri, per l'intera storia della letteratura.

– E chi ti ha insegnato più di tutte?

– La Celestina, la migliore maestra.

– Questo nome mi è familiare – osservò Martirio. – Nostra madre conserva quel libro sottochiave.

– Perché vostra madre vi priva della passione. Narra dell'amore tra Calisto e Melibea, sotto gli incantesimi della stessa Celestina. Però in fondo... Celestina sapeva tanto perché aveva viaggiato per mezzo mondo. Ci raccontò anche della quantità di donne che si sono giocate la vita per difendere questa conoscenza.

– Io voglio essere una strega e volare e danzare attorno al fuoco!

Il grido di María Josefa si udì ad alcuni metri di distanza, anche se non riuscirono a identificare dove si trovasse l'anziana.

– Io ho conosciuto una strega – commentò la Calzolaia. – Frequentava la nostra osteria qualche volta.

– Le hai mai chiesto qualcosa? – chiese la Sposa.

– No, assolutamente, per carità! Non voglio conoscere il futuro, mi fa troppa paura, così come il mondo dei morti.

– A me fanno più paura i vivi – rispose la giovane. – I miei defunti vorrei solo abbracciarli, so che non mi farebbero del male. I vivi sono capaci di ucciderti anche con le parole.

La Fattucchiera raccolse foglie e semi di alcune delle piante e cominciò a sfregarle tra le sue mani, sbriciolandole fino a ridurle quasi in polvere. Nel mentre, sorrideva per la soddisfazione, poiché da quando aveva accompagnato Yerma a malapena aveva potuto dedicarsi a nuovi sconiuri. Come in un patto silenzioso con lei, si era promessa di non abbandonare Yerma e di aiutarla, ove possibile, affinché la sua mente riacquistasse il buonsenso e la giovane tornasse ad essere in pace con sé stessa. Pur così facendo, ripeteva a Yerma che il suo problema non si sarebbe risolto né con pozioni né con unguenti, ma che la soluzione risiedeva nella sua mente. C'era così tanta connessione tra le due che Yerma era certa di occupare la mente della Fattucchiera in quel momento. Ricordava con precisione quella mattina all'alba in cui le aveva giurato che le sue preghiere l'avrebbero aiutata ad avere un figlio. Quel pensiero sfumò quando la Fattucchiera le passò davanti con un carico di legna tra le braccia per accendere un falò. La Sposa e la Calzolaia si avvicinarono per aiutarla. Queste ultime, che nel loro isolamento avevano dovuto cavarsela da sole in molte occasioni, sapevano come arrangiarsi e avevano imparato ad accendere un fuoco. Con l'aiuto di un coltellino, la Calzolaia iniziò ad affilare le punte di alcuni rami, la Sposa fece una specie di arco con un ramo ricurvo e Dolores dispose delle erbe sottili su di essi.

– Io non avevo mai conosciuto una strega, ma mio zio parlava spesso di loro perché diceva che se ne intendevano molto di piante – confessò Rosita.

– E cos’altro ti raccontava tuo zio? – chiese Dolores, con curiosità.

– Che vi riunivate in sabba notturni per invocare e stringere patti con spiriti maligni o satanici.

Dolores si fece sfuggire un sospiro e la guardò con un sorriso carico di stoicismo mentre sfregava senza sosta i due paletti che teneva in mano.

– Sempre la stessa storia. Le streghe... le donne cattive. Però poi quasi tutti si appellano alle fattucchiere per evocare spiriti maligni contro i propri nemici, o per cercare rimedi e cure per l’amore o la salute. Ci hanno sempre dato la caccia ma tutti ci cercavano, attratti dal sapere o dall’ignoto, o per poter controllare l’incontrollabile delle loro vite. E con ciò non è mia intenzione offendere tuo zio, Rosita. Ma solo perché eravamo donne sagge, mai disposte a cedere, siamo state perseguitate e uccise.

– Ne sono testimone... Quante volte nell’osteria sono state chiamate le fattucchiere alla ricerca di pozioni e unguenti segreti per realizzare i loro sogni – osservò la Calzolaia.

In quell’istante, dalle mani di ognuna di loro si alzò un sottile filamento di fumo che presto acquisì un tono aranciato. Di colpo, tre fuochi apparvero davanti agli occhi di tutte, illuminandone i volti ormai quasi nascosti nella notte e conferendo maggiore solennità alla scena buia. Un brivido le attraversò tutte, e Angustias si portò la mano al crocifisso, lo baciò e si fece il segno della croce. Dolores cercò i suoi occhi dietro al falò.

– Stai tranquilla, la tua fede è al sicuro.

Angustias si agitò sulla sedia, a disagio per l’osservazione e perché sentiva il bisogno di giustificarsi.

– A mia madre non piacciono le streghe, ha sempre detto che non siete donne rispettabili, ma vecchie ribelli cacciate a calci dal paese, come tutte quelle che si sono nascoste tra i monti delle Alpujarras.

Dolores non poté trattenere un sorriso di fronte a quel discorso che aveva già sentito migliaia di volte e che riusciva sempre a risvegliare tanti ricordi della sua infanzia.

– Di quello che dice Bernarda è vero solo il finale. Anche se la Chiesa cristiana ci permetteva di partecipare alle processioni durante le *romerías*.ⁱ Soportújar è ancora il paese delle leggende sulle maghe. Io sono scappata tra le montagne, perseguitata, in centinaia di occasioni. Mi sono rifugiata

nelle nostre grotte segrete, sotto il chiarore della luna piena e il canto delle civette. Non sono mai riusciti a prendermi.

– Perché vi hanno sempre perseguitato? C'erano anche i maghi...

– Perché la nostra storia è sempre stata diversa da quella degli uomini: mentre noi venivamo stigmatizzate, loro venivano riempiti di riconoscimenti. Noi donne eravamo streghe, invece loro erano considerati medici o guaritori, quando in realtà molti imparavano da noi. Ci fu un momento in cui si decise che noi donne dovevamo rimanere ai margini del sapere e dedicarci esclusivamente alla casa e alla cura della famiglia. Noi ci siamo ribellate. Non ci siamo sottomesse né alla legge né al dovere e per questo ci hanno diffamato e torturato in tutto il mondo. Volevano ammaestrarci, ma non sono riusciti a farlo con tutte. Ed eccoci qua, noi che siamo rimaste: le nipoti delle streghe che non hanno potuto bruciare.

[OMISSIS]

CAPITOLO IV

COMMENTO ALLA TRADUZIONE

La quarta e ultima parte del presente elaborato è incentrata sulle scelte adoperate in fase di traduzione dei tre capitoli di *Las mujeres de Federico* presentati nella proposta di traduzione. In questo capitolo verrà esposta, in prima istanza, la metodologia traduttiva adottata, per poi analizzare i problemi emersi durante il processo di traduzione e le relative strategie utilizzate per risolverli.

4.1. Metodologia traduttiva

«Leggere, tradurre, rivedere: sono queste le tappe di un lavoro affascinante che per alcuni è un'arte. Ma, come ci insegnano i grandi artisti, non c'è arte senza mestiere.»: è così che Franca Cavagnoli (2019: 6) introduce le tre fasi ideali del processo traduttivo in *La voce del testo. L'arte e il mestiere di tradurre*, riassumendo la vera complessità che si cela dietro ad un compito tanto minuzioso. Così come per un architetto è indispensabile partire dalla pianta dell'edificio che deve progettare, allo stesso modo, il traduttore, prima di cimentarsi nella resa di un testo in un'altra lingua, ha l'obbligo – anche morale – di leggerlo e comprenderlo a fondo nella sua lingua di partenza, così come concepito dall'autore. Ne consegue la responsabilità del traduttore di affrontare il testo di partenza con massima attenzione, sviscerandone ogni sua sfumatura. Proprio per raggiungere un tale livello di comprensione preliminare, la prima fase della mia proposta di traduzione è stata un'attenta lettura integrale del testo originale:

[...] per impregnarsi a poco a poco delle atmosfere evocate nella narrazione, del tono della scrittura, della voce dei vari personaggi; per rendersi conto di quali sono le parole usate dall'autore, della forma che ha scelto per raccontarci la sua storia, delle metafore che gli sono care: per conoscere a fondo il suo stile. (*ibid.*: 8)

Man mano che sfogliavo il libro, già dalle primissime pagine, si è subito reso necessario accompagnare alla lettura una fase di ricerca dettagliata sull'universo lorchiano. Come riferito precedentemente, in particolare durante l'analisi degli aspetti stilistici del testo (§ 1.8.), una delle caratteristiche che rendono la cifra stilistica di Bernal-Triviño così riconoscibile in questo libro è il fedele recupero dei personaggi delle opere teatrali di Lorca e delle loro storie. Oltre a voler acquisire una visione d'insieme più completa sul racconto di Bernal-Triviño che avrei tradotto, un passaggio cruciale è stato occupato dalla lettura integrale di tutte le opere di Federico García Lorca menzionate

nel libro prescelto. Vista la centralità di queste ultime nella costruzione della storia, è stato imprescindibile conoscere, ad una a una, le protagoniste di Lorca, il contesto in cui sono nate, il susseguirsi di eventi che le hanno rese come ce le presenta l'autrice. Per questo motivo, una volta conclusa la lettura di *Las mujeres de Federico*, mi sono dedicata al patrimonio teatrale di Federico García Lorca che ha ispirato Ana Bernal-Triviño, non solo leggendo tutte le opere analizzate (§ 2.6.), ma informandomi debitamente anche sulla vita dell'autore, sul suo rapporto con il teatro e sulle conseguenti analisi critiche delle sue opere, in particolare, basandomi sui testi di Gibson e Menarini. In seguito, per potermi finalmente addentrare nella fase traduttiva, ho avuto la necessità di recuperare le opere di Lorca tradotte in italiano, delle quali esistono varie versioni che ho consultato prima di scegliere, come vedremo più avanti, sulle quali fare affidamento per riportare citazioni o rimandi ai testi lorchiani.

In vista dell'incontro con l'autrice e con l'illustratrice, ho inoltre dedicato del tempo ad esplorare l'epitesto del libro, visionando tutto ciò che mi potesse essere utile per comprendere la genesi del testo, il processo di creazione, il rapporto tra la scrittrice e Lorca, i suoi ambiti di interesse e di ricerca. Per fare ciò, ho recuperato tutti gli articoli e le interviste disponibili su internet, sia che avessero a che fare strettamente con la pubblicazione di *Las mujeres de Federico*, sia che esplorassero più in generale le tematiche che, in particolare, hanno influenzato l'autrice. Grazie a questa fase di approfondimento, ho potuto scegliere al meglio le questioni da trattare con Bernal-Triviño e con Borrell durante le interviste tenutesi in Spagna.

Una volta raccolti tutti gli elementi preliminari utili per affrontare il processo traduttivo con piena consapevolezza, sono passata alla fase traduttiva vera e propria, selezionando, innanzitutto, i capitoli da tradurre. Data l'estensione del volume, ho deciso di concentrarmi sulla seconda parte del libro e di affrontare i capitoli "La rosa blanca", "La rosa sin pétalo" e l'epilogo "Mañana del 18 de agosto", la cui proposta di traduzione è stata presentata nel Capitolo III del presente elaborato.

Per portare a termine questo progetto di traduzione nel miglior modo possibile, ho attinto a numerosi strumenti, cartacei e digitali. In primo luogo, mi sono servita di vari dizionari che, proprio come racconta Susanna Basso, riferendosi alla propria esperienza di traduttrice (2010: 5),

svolgevano nella mia prassi la funzione di zattera a cui agganciare momentaneamente un silenzio mentale, nella speranza di trasformarlo, al più presto, in una parola. Mi barricavo a volte fisicamente dietro le loro salde torri di carta, per sentirmi meno attaccabile dalle armate insidiose dei dubbi.

Uno dei principali insegnamenti che ho acquisito durante il mio percorso universitario riguarda sicuramente l'importanza dei dizionari monolingue e delle enciclopedie. Molto spesso, difatti, ci

ritroviamo di fronte parole o espressioni che conosciamo già, anche solo parzialmente, e che dunque comprendiamo nel contesto in cui sono state utilizzate ma nel momento di trasportarle ad un'altra lingua, può risultarci di vitale aiuto approfondirne le varie sfumature di significato e di uso nella lingua di partenza, ancora prima di servirci dei dizionari bilingue che, spesso, non entrano altrettanto nel dettaglio. Allo stesso modo, l'utilizzo di internet ha giocato un ruolo cruciale nella ricerca di informazioni addizionali su termini e passaggi particolarmente ambigui. In un secondo momento, si è invece consultato il dizionario bilingue spagnolo-italiano, soprattutto quando il TO presentava elementi inediti o fonte di incertezze, per scegliere tra i vari termini suggeriti il più adatto al contesto e alla situazione comunicativa:

Il traduttore cerca ovviamente sul dizionario il lemma che non conosce e, forse ancora più spesso, cerca quello che invece conosce, ma che non ha ancora deciso come tradurre. Cerca insomma sul grande libro della lingua l'idea che tarda a risolvere quel particolare passaggio, quell'interiezione, e così via. (*ibid.*: 6)

Anche durante la fase di traduzione, ho continuato a nutrire costantemente il mio bagaglio di conoscenze, andando ad approfondire, con l'utilizzo di bibliografia specifica, i temi o i passaggi che incontravo e dei quali percepivo di non possedere tutti i tasselli. Inoltre, è stato decisivo, per raggiungere una profondità di conoscenza sufficiente per comprendere ogni livello del testo, il soggiorno di ricerca all'estero e, in particolare, le giornate di studio presso l'archivio del Centro Federico García Lorca di Granada, dove ho avuto accesso a materiali di ogni genere che riguardassero l'autore granadino e la sua eredità letteraria: qui ho potuto confrontarmi con le responsabili della biblioteca e consultare articoli, saggi e analisi critiche che mi hanno fornito un quadro completo e ricco di approfondimenti intertestuali.

Una volta terminata la traduzione del primo capitolo, mi sono dedicata ad una prima revisione con il testo in spagnolo a fronte, per poter ripercorrere frase per frase il TO e confrontarlo con la mia proposta. In questa prima stesura, mi sono concentrata principalmente sulla correttezza semantica, ortografica e morfosintattica della mia traduzione e ho cominciato a integrare nella mia scrittura alcuni degli aspetti stilistici principali del libro, lasciando momentaneamente in secondo piano la verifica della scorrevolezza. Come sottolineato anche da Cavagnoli (2019), le prime riletture della traduzione servono soprattutto per notare aspetti quali rimandi inter e intratestuali, fraseologia e stile così come voluti dall'autore. La prima stesura del mio lavoro è stata poi revisionata dalla mia relatrice che, leggendo per la prima volta il testo, ha saputo indicarmi dettagli che erano sfuggiti al mio occhio, gradualmente abituato a passare in rassegna la traduzione dopo le ripetitive letture, e consigliarmi migliorie relative ai passaggi che risultavano ancora opachi o ambigui.

Lo stesso processo è stato seguito per tradurre tutti i capitoli, fino ad avere la traduzione nella sua interezza. Dopo essermi sincerata di essere stata “fedele” al TO e di aver mantenuto la dovuta coerenza tra le varie parti tradotte, ho ripreso in mano il testo completo e ho intrapreso una serie di riletture indipendenti senza consultare l’originale, per potermene “distaccare” e iniziare a percepire il mio lavoro come un testo a sé stante. È importante sottolineare anche che, tra una fase di lettura e revisione e l’altra, ho lasciato “decantare” la traduzione, mettendola da parte per qualche giorno per poter “azzerare” la memoria visiva e fare sì che l’attesa maturata facesse trapelare sviste o frasi poco scorrevoli. Come sostiene Basso, infatti, l’attesa rappresenta «lo strumento migliore, o il più decisivo, nel corso di una traduzione» che ci permette di fare affidamento su «[...] un meccanismo speciale della memoria, in grado di farci ricordare qualcosa che, personalmente, non conosciamo» (2010: 8). Arrivata a questo punto, sono state apportate le ultime modifiche al testo, principalmente di natura discorsiva, intervenendo in ultimo luogo su eventuali inceppi che concernevano la fluidità della narrazione e l’adeguatezza del testo per il lettore target.

Di seguito, verranno prese in esame le principali problematiche riscontrate durante il processo traduttivo, riprendendo la classificazione dei problemi di traduzione proposta da Hurtado Albir (2001), e le soluzioni adoperate.

4.2. Problemi di traduzione

Hurtado Albir definisce i problemi di traduzione come «las dificultades [...] de carácter objetivo con que puede encontrarse el traductor a la hora de realizar una tarea traductora» (*ibid.*: 286), riprendendo le precedenti riflessioni di Christiane Nord (2018: 59-60), che aveva ben distinto i problemi di traduzione dalle difficoltà soggettive:

Translation problems are here considered to be objective or at least intersubjective; they are not to be equalled with translation difficulties, which are the subjective difficulties that a particular translator or trainee encounters in a translation process. Translation problems will always remain problems, even when a translator has learnt how to deal with them rapidly and effectively.

Il quadro di Hurtado Albir offre una solida base per comprendere la varietà e la complessità delle difficoltà che il traduttore può incontrare, partendo dall’osservazione che tali problemi possono emergere tanto a livello microtestuale quanto macrotestuale, dalla resa di singole unità lessicali fino alla costruzione della macrostruttura o del profilo di un personaggio (2001: 287). Hurtado Albir distingue quattro categorie principali di problemi, suddivisi come segue (*ibid.*: 288):

- Linguistici: riguardanti le discrepanze normative tra le due lingue coinvolte. Possono emergere a livello lessicale, morfosintattico, stilistico o testuale, includendo aspetti come coesione, coerenza, progressione tematica, tipi testuali e fenomeni di intertestualità;

- Extralinguistici: relativi alle conoscenze tematiche, culturali o enciclopediche necessarie per comprendere e rendere adeguatamente il contenuto del testo;
- Strumentali: legati alle difficoltà di documentazione, quando la traduzione richiede ricerche complesse o non abituali, e all'uso di strumenti informatici e risorse tecniche;
- Pragmatici: derivanti dagli aspetti comunicativi più profondi del testo e dall'intenzionalità dell'autore, come presupposizioni, implicature, finalità del testo e incarico di traduzione.

Di seguito, vengono innanzitutto messi in luce gli aspetti che, in fase traduttiva, hanno sollevato problemi di tipo linguistico, i quali rappresentano, senza ombra di dubbio, il primo ostacolo in cui incorre un traduttore, in quanto racchiudono tutte quelle caratteristiche strettamente legate al testo che saltano immediatamente all'occhio già dalla primissima fase di lettura. Andando poi a immergersi meglio nel libro, ci si rende conto che questi rappresentano solo la punta dell'iceberg e che, dissotterrandoli, rivelano altre problematiche che si intersecano con il livello linguistico del testo. Inoltre, nella traduzione dell'opera, un ruolo cruciale è stato svolto dai problemi extralinguistici, ossia quelle difficoltà che non derivano direttamente dalla struttura linguistica del testo in sé, ma dalle conoscenze tematiche e culturali necessarie per comprenderlo nella sua interezza e restituirlo in modo adeguato, al fine di proporre un testo tradotto comprensibile in tutte le sue parti. Per quanto riguarda *Las mujeres de Federico*, come già detto, questi aspetti riguardano principalmente l'universo lorichiano e le sue opere, seguiti da riferimenti ad aspetti della cultura spagnola o dei suoi territori. Il compito del traduttore – forse il più difficile tra tutti quelli con cui deve misurarsi – è dunque quello di saper innanzitutto riconoscere quegli elementi che potrebbero intralciare la comprensione, e, in seguito, interpretare e risolvere correttamente qualunque implicito affinché il lettore della lingua d'arrivo possa accedervi.

4.2.1. Ritmo e punteggiatura

Come già anticipato nell'analisi stilistica del libro (§ 1.8.), un aspetto determinante del testo è rappresentato dal ritmo e dalla scansione delle frasi, con cui l'autrice determina l'andamento della lettura e della narrazione. Per questo, è risultato fondamentale riportare la suddivisione dei periodi così come pensati da Bernal-Triviño, partendo proprio dall'impiego della punteggiatura. In italiano la scrittura tende spesso a essere molto prolissa, con una preferenza per periodi ampi e costruzioni subordinate complesse. Per questo, nella prima fase di riscrittura del testo, la tentazione naturale è stata quella di unire alcune frasi che, nell'insieme, sembravano troppo brevi per poter funzionare come periodi autonomi. Una rilettura più attenta del testo di partenza, tuttavia, ha messo in evidenza l'importanza del ritmo originale: la sua scansione, il suo respiro, la sua scelta di mantenere determinate frasi brevi per effetti stilistici precisi derivavano da una scelta stilistica ben precisa che non poteva essere elusa. Per rispettare tale ritmo, è risultato quindi necessario conservare, anche in

italiano, la medesima suddivisione delle frasi, rinunciando ad accorparle nonostante la tendenza naturale della nostra lingua verso strutture più articolate.

Yo no quise. Yo amé. Yo amé profundamente. Como no he amado a nadie. Yo amé con mis entrañas, con mi corazón mutilado y con un nudo en la garganta por no poder gritarlo. He temblado como un caballito de mar cuando veía su figura. Se me ha acelerado el pulso al escuchar su voz. He escrito cartas con temor a ser rechazado, como así ha sido. He llorado. Mucho. Y he amado en silencio, siempre, como si la elección de mi amor fuera una vergüenza que solo se pudiera deshacer a escondidas. (p. 184)

Hasta que otra carta me la devolvía. Y luego llegaba tu silencio. Y yo me abrazaba a la almohada pensando que eras tú... Y, tú, te reirías de mí. Has hecho que nada de lo que te entregué mereciera la pena. Has hecho que mi vida no tuviera sentido. (p. 136)

Io non ho solo desiderato. Io ho amato. Io ho amato profondamente. Come non ho mai amato nessuno. Io ho amato visceralmente, con il cuore mutilato e con un nodo alla gola perché non potevo gridarlo al mondo. Ho tremato come un cavalluccio marino quando vedevo la sua figura. Il battito accelerava quando sentivo la sua voce. Ho scritto lettere col timore di essere rifiutato, come poi è stato. Ho pianto. Tanto. E ho amato in silenzio, sempre, come se la dimostrazione del mio amore fosse una vergogna che poteva uscire allo scoperto solo di nascosto.

Fino a quando un'altra lettera me le riaccendeva. E poi tornava il silenzio. E io stringevo tra le braccia il cuscino come fossi tu... mentre tu, tu ti prendevi gioco di me. Hai fatto sì che nulla di ciò che ti ho dato valesse la pena. Hai fatto sì che la mia vita non avesse più un senso.

A determinare l'andatura delle frasi contribuiscono, talvolta, anche le congiunzioni, come ad esempio la *y*, che in diversi casi compare a inizio proposizione, o l'inclusione dei pronomi personali soggetto, in particolare, alla prima persona singolare (*yo*). Nonostante italiano e spagnolo, come altre lingue romanze, condividano la coniugazione personale dei verbi che rende superflua l'esplicitazione del pronome soggetto, l'autrice sceglie in diversi punti del testo di esplicitarlo all'inizio degli interventi delle protagoniste, sia per dare enfasi al loro protagonismo, sia per conferire una marcatura enunciativa più netta al suo testo. Tale scelta è stata rispettata anche nel testo di arrivo:

—**Yo** nunca había conocido a una bruja, pero mi tío sí que hablaba bastante sobre ellas porque decía que sabían mucho de plantas —confesó Rosita. —¿**Y** qué más contaba tu tío? —preguntó Dolores, con curiosidad. (p. 112-113)

Y ahora nos perdona, pero no tenemos toda la noche. **Y** aunque usted no quiera, voy a hacer todo lo posible para ver a Adela y a Federico. (p. 116)

— **Io** non avevo mai conosciuto una strega, ma mio zio parlava spesso di loro perché diceva che se ne intendevano molto di piante — confessò Rosita. — **E** cos'altro ti raccontava tuo zio? — chiese Dolores, con curiosità.

E adesso voglia perdonarci, ma non abbiamo tutta la notte. **E** anche se lei non vuole, farò il possibile per vedere Adela e Federico.

Yo, encerrada, solo quería escapar y hacer como cuando era soltera. Correr detrás de las colinas, subirme a los árboles y bañarme en el río. **Yo** vivía sometida a él. (p. 127)

Io ero rinchiusa in casa, ma volevo solo fuggire e fare come quando non ero sposata. Correre oltre le colline, arrampicarmi sugli alberi e nuotare nel fiume. **Io** vivevo sottomessa a lui.

4.2.2. Tempi verbali

La questione dei tempi verbali ha richiesto una particolare attenzione, nella resa del *pretérito indefinido*. Se da un lato questo tempo verbale trova, grammaticalmente parlando, il suo corrispondente italiano nel passato remoto, nell'uso si registrano differenze importanti tra le due lingue, con l'italiano che alterna, in molti casi, l'uso del passato remoto a quello del passato prossimo.²⁶

La scelta del passato prossimo e del passato remoto non dipende dalla distanza temporale degli avvenimenti; dipende dalla collocazione che diamo a questi rispetto al momento in cui ne parliamo e dal "punto di vista" dal quale li consideriamo, cioè dall'atteggiamento con cui percepiamo il passato. Usiamo il passato prossimo per esprimere un'azione compiuta o un accadimento che "lasciano tracce" (come diceva Giacomo Devoto) nel presente. Usiamo il passato remoto per manifestare il distacco, e quindi la lontananza, di tali avvenimenti dal momento in cui ne parliamo. Dobbiamo perciò intendere remoto nel suo significato etimologico di "separato", "staccato", "rimosso"; e prossimo come indicante vicinanza o attualità psicologica.

Servendoci della spiegazione della Crusca, individuiamo nel passato remoto un'applicazione meno estesa rispetto alle variabili dell'uso dell'*indefinido* in spagnolo, motivo per cui, nella traduzione, è stato necessario sostituirlo ampiamente con il passato prossimo. Come si può evincere dagli esempi che seguono, si è ricorso a diversi tempi del passato, compreso l'imperfetto, a seconda del momento in cui si colloca l'azione, prediligendo il passato prossimo per rendere i ricordi e le storie delle protagoniste più vivi e vicini:

Hubo un tiempo en que **se decidió** que las mujeres teníamos que estar al margen del saber y dedicarnos solo a cuidar y al hogar. Nosotras **nos rebelamos**. No **nos sometimos** a la norma ni al deber y por ello **fuimos calumniadas y torturadas** alrededor de todo el mundo. **Quisieron** aleccionarnos, pero no **pudieron** con todas. Aquí estamos las que quedamos: las nietas de las brujas que no **pudieron** quemar. (p. 114)

Ci **fu** un momento in cui **si decise** che noi donne dovevamo rimanere ai margini del sapere e dedicarci esclusivamente alla casa e alla cura della famiglia. Noi **ci siamo ribellate**. Non **ci siamo sottomesse** né alla legge né al dovere e per questo **ci hanno diffamato e torturato** in tutto il mondo. **Volevano** ammaestrarci, ma non **sono riusciti a farlo** con tutte. Ed eccoci qua, noi che siamo rimaste: le nipoti delle streghe che non **hanno potuto** bruciare.

²⁶ Cfr. <https://accademiadellacrusca.it/it/consulenza/sulluso-del-passato-remoto/126> [Ultimo accesso: 16/02/26].

Dejaste que me marchitara. **Me dijiste** que el día que nos viéramos en Argentina me recibirías con un ramo de flores. **Te pregunté** cuáles **serían** y nunca **me respondiste**. (p. 136)

Hai lasciato che appassissi. **Mi hai detto** che il giorno in cui ci saremmo incontrati in Argentina mi avresti accolta con un mazzo di fiori. **Ti ho chiesto** quali sarebbero stati, ma non **mi hai mai risposto**.

In particolare, l'*indefinido* è stato mantenuto nel discorso indiretto, in cui l'autrice narra dell'incontro alla Huerta de San Vicente, senza specificare il momento esatto in cui è ambientato, per mantenere l'atmosfera "fiabesca" del racconto.

4.2.3. Lessico

Dal punto di vista lessicale, la traduzione ha richiesto un lavoro particolarmente accurato, poiché il testo originale, come visto in precedenza (§ 1.8.), è fortemente caratterizzato da un linguaggio emotivo e simbolico, che attinge alla poetica lorichiana e viene costruito attraverso campi semantici che riflettono le inquietudini, le paure e i traumi interiori delle protagoniste. Bernal-Triviño, infatti, utilizza un lessico che non si limita alla descrizione degli eventi, ma che diventa un vero e proprio veicolo di risonanze psicologiche. Proprio per questo, numerosi passaggi presentano una densità poetica che impone al traduttore, oltre che di mantenere il significato, di ricostruire abilmente le suggestive scene dipinte dall'autrice nel TO, per fare in modo che il lettore del testo nella lingua d'arrivo possa avere accesso allo stesso livello di liricità. Di seguito, viene proposto un passaggio molto evocativo:

Yerma se movió incómoda. Encogió las piernas contra su pecho y observó que la mirada de Dolores **se cernía** sobre ella. Después de tantos años, podía adivinar su intención. Sabía que, con sus ojos, la invitaba a abrirse y a soltar lo que tenía dentro. Notaba que las palabras se le **agolpaban** en un **nudo** en la **garganta** que **le ataba el corazón y la boca del estómago** y que, de alguna forma, tenía que **desenredarlo** ella misma. No sabía por qué, pero aun ya lejos de Juan, **sentía una opresión en el pecho**, una **angustia** o una sensación a la que no llegaba a poner palabras. (p. 126)

Yerma si agitò. Si strinse le ginocchia al petto e percepì lo sguardo di Dolores **incombere** su di lei. Dopo tanti anni, era in grado di leggerle la mente. Sapeva che, con i suoi occhi, la invitava ad aprirsi e a lasciar andare quello che aveva dentro. Sentiva in **gola** le parole **attorcigliarsi** in un **nodo** che **le comprimeva il cuore e la bocca dello stomaco** e che, in qualche modo, doveva essere lei stessa a **districare**. Non ne conosceva la ragione, ma seppure ormai lontana da Juan, **avvertiva un peso opprimerle il petto**, un **affanno**, una sensazione impossibile da descrivere.

La costruzione sintattica e la scelta del lessico sono state pensate per rendere tangibile lo stato d'animo di Yerma, la cui descrizione infonde la sua angoscia tramite espressioni non solo psicologiche: la scena viene fabbricata, infatti, attorno a due immagini vivamente fisiche, la costrizione e il peso. La potenza di questo passaggio è determinata dalla natura "corporea" delle sensazioni descritte, che,

seppure radicate in emozioni mentali, si palesano sottoforma di effetti concreti. Vengono coinvolte varie parti del corpo in cui, nella nostra esperienza quotidiana, si somatizzano ansia e dolore emotivo, come la gola e lo stomaco, per trasformare la pressione di Yerma in una scena quasi tattile. Il campo semantico è dunque quello della costrizione, con termini come *agolpar*, *atar*, *nudo* nonché quello della sofferenza con *opresión* e *angustia*. La compressione della gola, la stretta al cuore, il peso sul petto collocano le emozioni di Yerma in punti anatomici precisi che permettono al lettore di immedesimarsi nella condizione della donna e di percepire la stessa tensione sul proprio corpo.

Allo stesso modo, in alcuni momenti è stato essenziale preservare il tono poetico anche nelle immagini costruite a partire da parole singole, scelte con cura per evocare simbolismi ricorrenti nel testo. Un caso emblematico su cui ci si è soffermati nel momento della traduzione è l'uso del termine *destino*, polisemico in spagnolo. Il dizionario della RAE ne fornisce, infatti, varie definizioni,²⁷ tra le quali le maggiormente rilevanti per il nostro contesto sono «Encadenamiento de los sucesos considerado como necesario y fatal» e «Meta, punto de llegada», in cui la prima corrisponde alla parola italiana “destino”, la seconda a “destinazione”. In *Las mujeres de Federico* la parola *destino* viene principalmente utilizzata con il primo significato, eppure nel capitolo “La rosa sin pétalo” viene associata anche al treno immaginario della rappresentazione teatrale improvvisata da Lorca, in cui i suoi personaggi intraprendono un viaggio verso la rinascita, per cui il *destino* diventa anche la destinazione del treno stesso. Vista la rilevanza semantica del termine all'interno dell'opera, in traduzione si è deciso di impiegare in entrambi i casi la parola “destino”:

—Vuestro poeta ha resuelto que seáis libres para decidir vuestro **destino** real. Ahora, todo depende de vosotras.

Y procedió a anunciar que el tren de humo estaba a punto de partir hacia el nuevo **destino**.
(p. 203)

– Il vostro poeta ha stabilito che siete libere di scegliere il vostro vero **destino**. Adesso, dipende tutto da voi.

E così procedette ad annunciare che il treno di fumo stava per partire per un nuovo **destino**.

In questo esempio viene riportato un segmento molto significativo per la nostra riflessione, in quanto la parola *destino* compare due volte e mostra chiaramente l'obiettivo della sua duplice natura semantica. Quando il poeta annuncia che le protagoniste sono libere di «decidir [su] destino real», il termine rimanda al loro futuro esistenziale e alla possibilità di autodeterminarsi. Subito dopo, però, la frase «el tren de humo estaba a punto de partir hacia el nuevo destino» sfrutta la stessa parola per indicare la meta concreta del viaggio, ovvero la destinazione del treno immaginario, che però corrisponde in realtà anche con il destino appena nominato. Questa oscillazione semantica non è

²⁷ Cfr. <https://dle.rae.es/destino> [Ultimo accesso: 16/02/26].

adottata in modo casuale: l'immagine del treno permette alle due accezioni di sovrapporsi, così che la destinazione geografica diventi metafora del destino come futuro, suggerendo che il cambiamento e lo spostamento spaziale coincidono con una trasformazione interiore. È proprio per questo che, dopo aver inizialmente distinto “destino” e “destinazione”, si è optato per mantenere soltanto il primo e rispettarne la polisemia, ammessa anche in italiano, come si evince consultando il Vocabolario Treccani: «predeterminazione fatale dell'accadere; il succedersi degli eventi ritenuto come preordinato e necessario, al disopra dell'umana capacità di volere e di potere» e «destinazione».²⁸ Questo permette anche al lettore italiano di cogliere l'ambivalenza del termine e la continuità tra il viaggio reale e il viaggio metaforico verso una nuova vita per le protagoniste.

In alcuni casi, invece, è stato necessario generalizzare un termine di tipo “tecnico”, come il *soplillo de esparto*, utensile tradizionale delle abitazioni rurali,²⁹ che Poncia usa per attizzare il fuoco nel camino. Per la parola *soplillo*, il *DRAE* fornisce la seguente definizione: «m. Ruedo pequeño, comúnmente de esparto, con mango o sin él, que se usa para avivar el fuego. Sin.: aventador, abanico, baleo, esportilla». All'inizio si è pensato di proporre un nome altrettanto specifico in italiano che si avvicinasse, almeno in parte, all'utilizzo del *soplillo*. Una prima soluzione è stata rappresentata dal termine “rosta”, che il Vocabolario Treccani definisce come «Insieme di frasche disposte a ventaglio, per farsi vento, per cacciare le mosche, per ravvivare il fuoco, o per altri usi»,³⁰ e che sembrava essere il corrispondente più simile. Nonostante ciò, la scelta è stata scartata, in seguito a ulteriori ricerche: essendo segnalato come antico e di basso uso, il termine italiano è decisamente poco conosciuto e diffuso, motivo per cui, se un potenziale lettore volesse rapidamente documentarsene su internet, non riuscirebbe a risalire all'oggetto indicato nella storia utilizzando la parola “rosta”. Ciò non avviene, al contrario, operando la stessa ricerca con il termine *soplillo*, il quale mostra immediatamente l'immagine dell'utensile menzionato. Per questa ragione, la scelta finale è stata quella di generalizzare il termine, usando l'iperonimo “ventaglio”, mantenendo la specifica sul materiale “di sparto”, ma segnalando con “sorta di” che non si tratta di un classico ventaglio per rinfrescarsi:

La Poncia sacudía el **soplillo de esparto** para avivar el fuego y la Criada arrojaba dentro de una olla el agua que iban hirviendo en pequeños cazos de cobre. (p. 115)

Poncia scuoteva una **sorta di ventaglio di sparto** per ravvivare il fuoco e la Serva versava in una pentola l'acqua che stava bollendo in piccoli recipienti di rame.

²⁸ Cfr. https://www.treccani.it/vocabolario/destino_res-2fa4fc0c-0018-11de-9d89-0016357eee51/ [Ultimo accesso: 16/02/26].

²⁹ Cfr. <https://www.artesanosesparto.com/tienda/utensilios/soplillo/> [Ultimo accesso: 12/02/26].

³⁰ Cfr. <https://www.treccani.it/vocabolario/rosta/?search=r%C3%B2sta%2F> [Ultimo accesso: 12/02/26].

Il medesimo ragionamento è stato applicato nel testo per altri termini, optando sempre per una generalizzazione che comunque non andava ad impattare la comprensione del testo, bensì a rendere termini “marginali” al racconto dei quali il lettore non ha necessariamente bisogno di conoscere la specifica versione spagnola, come nei seguenti esempi:

La Criada percibió el intenso olor tostado del caramelo. Angustias olió las **magdalenas** de Bernarda. (p. 123)

La Serva avvertì l'intenso profumo tostato del caramello. Angustias, quello dei **dolci appena sfornati** di Bernarda.

Federico avanzaba y avizoraba mientras no paraba de llamar a sus padres una y otra vez. Encendió la **luz del velón de Lucena** del recibidor, junto a la mecedora. (p. 163)

Federico avanzava e scrutava l'ambiente mentre continuava a chiamare i suoi genitori ripetutamente. Accese il **lucerniere** nell'ingresso, accanto alla sedia a dondolo.

Nei due casi appena riportati, sia *magdalenas* sia *velón de Lucena* rappresentano due elementi tipici nella cultura spagnola: da un lato, un dolce, dall'altro, un manufatto artigianale geograficamente connotato (della città di Lucena, in Andalusia). In questi casi, la comprensione da parte del lettore, anche soltanto della singola frase, non dipende dalla presenza di questi dettagli, i quali sono stati originariamente inseriti esclusivamente a scopo descrittivo, senza aggiungere informazioni centrali per lo svolgimento della scena. Viene perciò privilegiata la loro funzione narrativa, ovvero quella di evocare delle sensazioni olfattive e visive, utilizzando per entrambi un iperonimo che ricrei lo stesso effetto del termine spagnolo: il buon odore dei dolci appena sfornati e la “sacralità” della luce di un lucerniere, garantendo, con un termine più generale, al contempo, coerenza diegetica e naturalezza nel testo d'arrivo.

Nel caso di altri termini che hanno a che fare con la cultura spagnola, come per *romerías* – «Viaje o peregrinación, especialmente la que se hace por devoción a un santuario; Fiesta popular que con meriendas, bailes, etc., se celebra en el campo inmediato a alguna ermita o santuario el día de la festividad religiosa del lugar»³¹ – si è deciso di lasciare il termine in spagnolo, antepo-
nendo una esplicitazione e aggiungendo una nota esplicativa alla fine del testo:

Bien que la Iglesia cristiana nos dejaba estar en **las romerías**. (p. 113)

Anche se la Chiesa cristiana ci permetteva di partecipare alle **processioni durante le romerías**.ⁱ

[...]

ⁱ Le *romerías* sono pellegrinaggi popolari in cui gruppi di devoti si recano a un santuario,

³¹ Cfr. <https://dle.rae.es/romer%C3%ADa> [Ultimo accesso: 16/02/26].

un'eremita o un luogo sacro dedicato a una Vergine o a un santo locale. Si tratta di feste che uniscono religiosità e tradizione popolare, caratterizzate da processioni, canti, balli, abiti tipici e momenti conviviali.

Questo esempio mostra, quindi, come una semplice parola possa avere bisogno di vari livelli di esplicitazione quando riportata in un'altra lingua. Per un solo concetto, infatti, in questo caso sono state adottate due tecniche differenti. Riprendendo la classificazione di Hurtado Albir, la prima strategia è stata quella del *préstamo*, per cui «se integra una palabra o expresión de otra lengua tal cual» (2001: 271); la tecnica aggiuntiva adottata in queste casistiche è quella dell'amplificazione: «Se introducen precisiones no formuladas en el texto original: informaciones, paráfrasis explicativas, notas del traductor, etc.» (*ibid.*: 269). Si è quindi aggiunta nel testo una piccola specifica accanto al termine spagnolo per spiegare, anche se solo superficialmente, di che cosa si tratta e, vista la rilevanza culturale del riferimento, si è creato un piccolo apparato di note di chiusura in cui inserire tutte le amplificazioni non trascurabili che non si sono potute inserire nel corpo del libro.

Infine, si reputa necessario un accenno al trattamento dei toponimi di cui è disseminato il testo, legati soprattutto a Granada, a spazi geografici limitrofi, ai contesti delle storie delle protagoniste o a luoghi significativi per la vita di Lorca. Così come di consuetudine nelle traduzioni italiane, anche per i toponimi l'approccio prediletto è quello dell'estraniamento, così come concepito da Venuti (1995: 20), ripreso poi da Hurtado Albir (2001: 618) come scelta traduttiva predominante per questa categoria lessicale. Per adottare una strategia estraniante, la tecnica principale utilizzata è, ancora una volta, quella del prestito, in quanto si considera di fondamentale importanza riportare i nomi propri di luogo nella lingua originale. Nei casi in cui, però, questi non fossero ampiamente conosciuti dal lettore target, per evitare ambiguità sono stati ampliati con piccoli dettagli informativi, come nei seguenti esempi:

Es una de las mejores hechiceras de la zona.
Vive en una de las **cuevas de Guadix** [...] (p. 116)

[...] viejas rebeldes echadas a patadas por el pueblo, como todas las que se ocultaron en **las Alpujarras**. (p. 113)

È una delle migliori fattucchiere della zona.
Vive in una delle **grotte di Guadix, qua vicino Granada** [...]

[...] vecchie ribelli cacciate a calci dal paese, come tutte quelle che si sono nascoste tra **i monti delle Alpujarras**.

4.2.4. Linguaggio colloquiale

Come abbiamo visto, lo stile di Ana Bernal-Triviño trova la sua massima espressione nell'oralità del testo, grazie alla quale è in grado di trasformare le pagine del suo libro in un'opera teatrale che sembra prendere vita davanti agli occhi del lettore parola dopo parola. Le fondamenta linguistiche di questa impresa, ben riuscita, si compongono di elementi colloquiali che catturano al meglio i tratti della lingua orale in tutta la sua unicità e varietà. Nella traduzione si è cercato di mantenere il più possibile il tono che caratterizza il testo originale, riproducendo la spontaneità e la naturalezza dei dialoghi delle protagoniste. L'autrice adopera, infatti, numerose espressioni spagnole e costruzioni idiomatiche tipiche dell'uso quotidiano, che contribuiscono a delineare la voce autentica dei personaggi e il realismo delle situazioni narrative. In italiano si è quindi scelto di ricorrere a una fraseologia corrispondente, quando possibile, cercando equivalenti che ne restituissero il significato denotativo e/o l'intenzione pragmatica del registro colloquiale. Di seguito, viene riportato un esempio delle varie locuzioni su cui si è riflettuto a fondo per mantenere lo stile del testo originale:

Me caen las gotas de sudor del agua que hierve y de este vaho pegado a los cristales, en pleno verano... y usted resiste ahí sentada, sin inmutarse **ni que la lleven los demonios**. (p. 115)

Mi cadono i goccioloni di sudore per l'acqua che bolle e per la condensa attaccata ai vetri, in piena estate... e lei invece resiste lì seduta, senza scomporsi, **neanche un diavolo per capello**.

Nel tradurre questo passaggio, l'espressione «ni que la lleven los demonios» ha causato non poche rielaborazioni, per via della sua carica colloquiale. Il *Diccionario de Locuciones Idiomáticas del Español Actual* (DiLEA) definisce l'espressione *llevarse los demonios* come «Desesperarse, o enfadarse o encolerizarse.», la cui origine risiede nella «imagen de los demonios como seres que pueden poseer a las personas o influir en sus acciones»,³² utilizzata in questo contesto per indicare l'impassibilità di Bernarda. Inizialmente si era considerata una soluzione più letterale, come «neanche l'avesse posseduta il demonio», che riproduceva piuttosto fedelmente l'immagine dell'originale spagnolo. Tuttavia, questa resa, pur accurata sul piano semantico, risultava troppo distante dal tono spontaneo e colloquiale che caratterizza la battuta nel testo di partenza. Per mantenere, invece, la naturalezza dell'espressione e restituire al lettore italiano la stessa immediatezza comunicativa, si è optato per la formula idiomatica: «neanche un diavolo per capello», che mantiene il colore colloquiale dell'originale e, al tempo stesso, un'immagine espressiva naturale e riconoscibile anche per il lettore italiano.

³² Cfr. <http://www.diccionariodilea.es/diccionario#> [Ultimo accesso: 17/02/26].

In altri casi, invece, non è stato possibile riprodurre la fraseologia di certe espressioni, ma si è comunque cercato di mantenere, almeno parzialmente, il registro colloquiale non disponendo di una locuzione idiomatica equivalente in italiano. Il seguente estratto ne contiene un esempio:

—Señora, ¡duerma usted que cuando abra los ojos no va a reconocer ni a sus hijas ni a **la madre que la parió!** (p. 120)

– Signora, dorma pure, che quando aprirà gli occhi non riconoscerà né le sue figlie né **quella poveretta di sua madre!**

L'espressione *la madre que la parió* è un modismo molto comune, usato in tono colloquiale, che anche se letteralmente significa «la madre che l'ha partorita», viene impiegata come esclamazione di esasperazione, sorpresa o rimprovero, senza un riferimento reale o offensivo alla madre della persona. In questo passaggio, l'espressione viene usata in senso figurato per dire che la donna, al risveglio, sarà così confusa o sconvolta da non riconoscere nemmeno le persone a lei più vicine, neppure la propria madre. Vista la forte connotazione, nella resa italiana è stato inevitabile perdere parte di quella carica emotiva, ricorrendo a un'espressione che non corrisponde nella sua totalità alla struttura idiomatica dello spagnolo, ma che ricrea efficacemente il tono colloquiale e familiare dell'originale.

Un altro aspetto tipico della lingua orale spagnola è l'uso frequente di vocativi, come *hija*, *hombre*, *mujer*, impiegati come marcatori discorsivi che attenuano, rafforzano o modulano il tono dell'enunciato. Questi elementi svolgono una funzione pragmatica molto forte, poiché sono in grado di creare vicinanza, informalità, complicità o, al contrario, lieve rimprovero, e sono perfettamente naturali nella conversazione quotidiana, motivo per cui l'autrice ne fa spesso uso nei dialoghi:

Pepe era para tu hermana. Una mujer ya mayor que necesitábamos casar para mantener la honra. **Hija**, no sabes lo complicado que es ser mujer en esos tiempos. De ser vosotras hombres nada de esto hubiera pasado. (p. 146)

Pepe era per tua sorella. Una donna già grande che dovevamo far sposare per mantenere l'onore. Tu non sai quanto fosse complicato essere donna a quei tempi. Se foste state uomini, nulla di tutto ciò sarebbe successo.

—¿Por la lluvia o son otra vez actos vandálicos? —preguntó la guía. —Lo segundo, **hija**. No hay semana que no falten, ya lo sabes. (p. 217)

– Per la pioggia o ci sono stati un'altra volta atti vandalici? – chiese la guida. – La seconda. Non c'è settimana in cui manchino, lo sai.

Tuttavia, nel passaggio all'italiano, il mantenimento di tali vocativi risultava piuttosto innaturale, poiché la nostra lingua non utilizza equivalenti diretti con la stessa ricchezza, né con la stessa funzione discorsiva. Per questo motivo, in casi come quelli appena riportati, nella traduzione italiana si è scelto di eliminare il vocativo, in quanto una resa letterale (si era inizialmente preso in considerazione “figlia” o “cara”) avrebbe introdotto un tono artificioso e ridondante che si discosta dalla fluida

informalità del passaggio originale. In queste situazioni, quindi, il linguaggio colloquiale è stato consapevolmente attenuato, privilegiando una soluzione più naturale per un lettore italiano. La stessa scelta è stata adottata anche in casi di appellativi, il cui utilizzo in italiano non è particolarmente frequente:

—No importa, Dolores, **mi Conjuradora**... No importa. Esto es más de lo que siempre soñé. (p. 165)

– Non importa, Dolores... non importa. Questo è già più di quello che ho sempre sognato.

4.2.5. Rimandi intertestuali

Affrontare i problemi extralinguistici significa operare scelte consapevoli che tengano conto di tutto quel retroterra culturale e simbolico che sostiene il testo e che ne condiziona profondamente la ricezione. La spina dorsale di questo testo è innegabilmente costituita dall'imponente presenza di rimandi intertestuali al patrimonio letterario di Federico García Lorca, rappresentando la caratteristica saliente dell'omaggio all'autore voluto da Bernal-Triviño. Come espressamente dichiarato al principio di questa sezione, una parte fondamentale della preparazione propedeutica a questo elaborato e alla traduzione è consistita proprio nella profonda ricerca e lettura delle opere di Lorca e di tutti quei materiali critici e biografici di cui un traduttore può disporre al fine di costruirsi un quadro il più possibile esaustivo dell'autore che si sta affrontando. In questo testo, vengono riportate in vita le protagoniste delle opere teatrali di Lorca così come le tematiche a lui più care, tra cui la condanna alle ingiustizie della società nei confronti delle donne e degli emarginati. Per portare a termine questo ambizioso progetto, Bernal-Triviño si è ampiamente servita delle parole e delle idee dell'autore granadino, inserendo in ogni piano del libro riferimenti intertestuali, più o meno espliciti, alle sue opere teatrali.

Essendo la trama interamente basata sull'interazione dei personaggi più emblematici dei testi di Lorca, le protagoniste vengono prese e riportate esattamente come sono nei suoi libri, replicandone non solo aspetti immediati, come il nome, ma anche caratteristiche e modi di fare. Questa scelta produce un sistema di rimandi immediatamente riconoscibile sia per chi conosce già il teatro lorchiano, sia per chi, con *Las mujeres de Federico*, si approccia per la prima volta alle sue trame. Ciò contribuisce a costruire un tessuto narrativo che si intreccia fermamente e fedelmente con i testi di Lorca, tessuto che il traduttore deve preservare con la massima minuziosità. Per questa ragione, ogni elemento ripreso dalla produzione lorchiana è stato ricercato nelle traduzioni italiane più affermate, affinché chi abbia già incontrato l'autore nella lettura possa riconoscere personaggi e

poesie, e chi voglia farlo per la prima volta dopo aver concluso questo testo possa poi ritrovarlo nella propria lingua.

In un primo momento, sono state reperite e lette le traduzioni di tutti i testi menzionati (§ 2.6.) di Vittorio Bodini (1914-1970), uno dei più importanti traduttori italiani del Novecento, noto soprattutto per le sue traduzioni di Lorca, considerate per decenni un modello di riferimento nel panorama editoriale italiano, e di vari autori celebri come Cervantes, Quevedo, Calderón de la Barca e Rafael Alberti.³³ Le sue versioni delle opere lorchiane sono state pubblicate da Einaudi, a partire dal 1952, e sono ancora oggi ricordate come esempio autorevole della sua generazione.³⁴ Dopo aver utilizzato i suoi testi come primo punto di riferimento, la ricerca è però proseguita con la lettura di altre versioni tradotte più recenti, che si è ritenuto essere più consone all'obiettivo di Bernal-Triviño, ovvero raggiungere un pubblico ampio a cui far conoscere le protagoniste lorchiane e, attraverso di loro, rivisitare quei valori femministi di cui Lorca, a suo parere, può essere considerato un precursore. Per questo, i rimandi intertestuali sono stati tradotti basandosi su *Tutte le poesie e tutto il teatro*, nella traduzione di Elena Clementelli e Claudio Rendina (2011), mentre per quanto riguarda *Nozze di sangue*, sulla traduzione di Elide Pittarello (2013).

Detto questo, uno dei primissimi e più evidenti rimandi intertestuali presenti nel testo sono i nomi delle protagoniste, ripresi tali e quali dalle opere di Federico García Lorca, senza alcun tipo di adattamento, seguendo l'esempio delle traduzioni italiane più recenti.³⁵ Per quanto riguarda, invece, tutti quei nomi generici di protagoniste che non vengono chiamate per il nome proprio, come *Novia*, *Zapatera*, *Conjuradora* e *Criada*, sono stati tradotti come Sposa, Calzolaia, Fattucchiera e Serva. Questa decisione è stata mantenuta anche per i fini della trama, poiché, verso la fine di *Las mujeres de Federico*, quando le donne incontrano l'autore, due di loro chiederanno di poter essere finalmente chiamate con un nome proprio, scelto da loro:

[...] Necesitaría otro nombre para eso, Federico, porque tú no me pusiste nombre.

—Tienes toda la razón. ¿Sabes por qué? Porque lo peor de la burguesía era que ni se preocupaba por saber el nombre de su servicio. ¿Cuál te gustaría tener?

—**María**, como mi madre —pronunció ella, con ilusión.

[...] Avrei bisogno di un nome diverso per questo, Federico, perché tu non me l'hai dato un nome.

— Hai totalmente ragione. Sai perché? Perché la cosa peggiore della borghesia era il fatto che non si preoccupassero nemmeno di conoscere il nome dei loro inservienti. Come ti piacerebbe chiamarti?

— **María**, come mia madre – disse lei, con entusiasmo.

³³ Cfr. <https://www.treccani.it/enciclopedia/vittorio-bodini/> [Ultimo accesso: 17/02/26].

³⁴ Cfr. <http://www.vittoriobodini.it/02vittoriobodini/vita%20e%20opere.htm> [Ultimo accesso: 17/02/26].

³⁵ Al contrario, come era consuetudine all'epoca, i personaggi di *La casa de Bernarda Alba* nella versione di Vittorio Bodini (1965) vengono "italianizzati": Magdalena, Adela e Poncia diventano, così, Maddalena, Adele e Ponzia.

—Oiga, que yo tampoco tengo nombre —
recalcó la **Zapatera**—. Yo quiero llamarme
Rocío. (p. 173)

– Ehi, nemmeno io ho un nome – precisò la
Calzolaia. – Io voglio chiamarmi **Rocío**.

Oltre agli antroponimi, sia delle protagoniste principali, sia di tutti gli altri personaggi menzionati nella storia, sono numerosi i segmenti ripresi direttamente dalle opere di Lorca, indicati nel testo di Bernal-Triviño tra virgolette nel caso di citazioni dirette o riportate nella loro forma originale nel caso di parti in verso che compaiono all'interno delle opere:

Un día le dije: «Hablar con la gente no es pecado». Y él me respondió: «Las ovejas en el redil, y las mujeres en sus casas. Cuando te den conversación cierra la boca y piensa que eres una mujer casada». (p. 127)

Un giorno gli ho detto:
“Scambiare due parole con qualcuno non è un peccato”. E lui mi ha risposto: “Le pecore nell’ovile e le donne dentro casa. Quando qualcuno cerca di attaccare discorso, tu cuciti la bocca e ricordati che sei una donna sposata”

Citazione diretta dall’opera
Yerma

Pero montaba a caballo
y el caballo iba a tu puerta.
Con alfileres de plata
mi sangre se puso negra,
y el sueño me fue llenando
las carnes de mala hierba.
Que yo no tengo la culpa,
que la culpa es de la tierra
y de ese olor que te sale
de los pechos y las trenzas. (p. 139)

Però montavo a cavallo
e il cavallo veniva alla tua porta.
Con spilloni d’argento
il sangue mi si è fatto nero,
e il sonno mi ha riempito
le carni di erba cattiva!
Perché io non ne ho colpa,
la colpa è della terra e
dell’odore che ti esce
dai seni e dalle trecce.

Citazione diretta dall’opera
Bodas de sangre

Madre, usted me dijo: «la muerte hay que mirarla cara a cara» (p. 202)

Madre, voi diceste: “la morte va guardata bene in faccia”

Citazione diretta dall’opera
La casa de Bernarda Alba

Come si può vedere dagli esempi riportati, le citazioni dirette sono sempre pronunciate dalle stesse protagoniste, mentre ricordano istanti della loro vita passata nei libri e riportano le parole di chi le ha create.

A volte, i rimandi sono invece inseriti più sottilmente, senza essere segnalati dalle virgolette, poiché abilmente “nascosti” tra le righe del testo, riferimenti che si sono potuti identificare grazie alla lettura preventiva delle opere di Lorca:

Y si crees que miento, que me corten la lengua o **se me llene la**

E se pensi che stia mentendo, che mi venga tagliata la lingua o

Citazione indiretta dall’opera
Yerma: «Que mi lengua se llene

boca de hormigas ahora mismo. (p. 114)

la bocca mi si riempia di formiche in questo istante.

de hormigas, como está la boca de los muertos, si alguna vez he mentido.»

No podía ser cierto que hubiese encontrado a alguien como tú. Por eso **me convertías en una brizna de hierba**. (p. 141)

Non potevo aver incontrato qualcuno come te per davvero. Per questo mi facevi sentire come un filo d'erba.

Citazione indiretta dall'opera *Bodas de sangre*: «y te sigo por el aire como una brizna de hierba»

Il testo presenta anche numerosi rimandi ad altri passi della produzione, soprattutto poetica, di Lorca. Così come le protagoniste lorchiane citano battute tratte dalle loro stesse opere, quando nel romanzo di Bernal-Triviño compare lo stesso Federico, anche lui comincia a richiamare versi, immagini e frammenti provenienti dalle sue poesie e dai suoi drammi sempre riprodotti in una delle traduzioni ufficiali esistenti in italiano:

Había una canción de otoño en Castilla que decía: «Corazón que no quiera sufrir dolores, pase la vida entera libre de amores» (p. 155)

C'era una canzone d'autunno in Castiglia che diceva: "Cuore che non vuole soffrire dolori passa la vita intera libero dagli amori"

Citazione diretta dalla poesia "Canción de otoño en Castilla", dalla raccolta *Cantares Populares*.

«Las estrellas no tienen novio. ¡Tan bonitas como son las estrellas! [...] Pero aguardad, muchachas, que cuando yo me muera os raptaré una a una en mi jaca de niebla.» (p. 175)

"Le stelle non hanno fidanzato. Tanto belline, le stelle! [...] Ma attente, ragazze, perché quando morirò vi rapirò una dietro l'altra sul mio cavallo di nebbia."

Citazione diretta dalla poesia "Las estrellas", dalla raccolta *Estampas del cielo*.

Questo intreccio di citazioni non solo rafforza la presenza simbolica dell'autore all'interno del racconto, ma mantiene viva la sua voce letteraria, creando un dialogo continuo tra il testo contemporaneo e l'universo poetico lorchiano da cui esso trae ispirazione.

In conclusione, è risultato fondamentale, anche nell'ottica di preservare e valorizzare la memoria della produzione lorchiana, consentire al lettore italiano di risalire con precisione alle citazioni, dirette o indirette, presenti nel testo che abbiamo appena analizzato. Poiché, a differenza del resto del libro, tali estratti non sono stati riformulati dal traduttore, ma sono stati ripresi dalle traduzioni italiane accreditate delle opere di Federico García Lorca, si è resa necessaria una dichiarazione trasparente delle fonti. Per questa ragione, alla fine del volume tradotto è stato inserito un apparato di note di chiusura che raccoglie tutte le informazioni relative ai testi da cui provengono le citazioni italiane: titolo dell'opera, nome del traduttore/della traduttrice, anno di pubblicazione ed editore. Nella stessa

sezione sono state incluse anche le altre note ritenute necessarie alla piena comprensione del testo, in particolare quelle dedicate a elementi della cultura spagnola particolarmente opachi. La scelta delle note di chiusura – e non delle note a piè di pagina – risponde all’esigenza di non appesantire la lettura di un libro illustrato e di collocare in uno spazio separato, ma facilmente consultabile, tutti i rimandi indispensabili per contestualizzare i riferimenti intertestuali e culturali presenti nel racconto.

4.2.6. Elementi paratestuali

Come discusso nel capitolo di apertura dedicato all’analisi dell’opera (§ 1.4.), l’apparato paratestuale costituisce una parte integrante del libro, il cui rapporto con il testo va tenuto in considerazione per restituire una traduzione dove tutti gli elementi dialoghino coerentemente tra loro, permettendo al lettore italiano di accedere a un’esperienza di lettura parallela a quella del lettore di partenza. Per fare ciò, è essenziale trasporre non soltanto il corpo del testo, ma anche tutto ciò che lo circonda e che rende il libro una struttura a tutto tondo, in conformità con il pubblico del testo d’arrivo, le cui priorità e conoscenze, come visto finora, possono richiedere adattamenti più o meno importanti.

In prospettiva di una possibile pubblicazione futura sul mercato editoriale italiano, è bene riprendere le considerazioni fatte in merito alla rilevanza strategica della copertina del libro, in quanto primissimo incontro con il potenziale lettore, per sottolineare un elemento che rientra nella discussione dei problemi di traduzione: il titolo. Come ribadito da Genette (1989), il titolo si presenta come biglietto da visita per tutta quella porzione di pubblico che entrerà in contatto con il libro, e, quindi, non necessariamente solo per chi effettivamente si dedicherà alla lettura. Per questo motivo, va sottolineata l’importanza del titolo di suscitare l’attenzione di chi si ritrovi il libro di fronte e di comunicare, fin da subito, il tema del suo contenuto, senza doverne, per forza, sfogliare le pagine (*ibid.*: 77-78). Nel caso di *Las mujeres de Federico*, è evidente l’intenzione dell’autrice che si nasconde dietro alla scelta del titolo, ovvero quella di anticipare sia il contenuto del suo libro, sia l’atmosfera che vuole ricreare attraverso la lettura. Bernal-Triviño sceglie di riferirsi a Federico García Lorca semplicemente come “Federico”, evocando il bisogno di presentarlo al lettore nella sua più intima autenticità, così come egli stesso preferiva essere percepito, al di là della sua fama da poeta. Per quanto riguarda la proposta di traduzione, nonostante la scelta non ricada solo sul traduttore ma coinvolga anche altri attori, come gli editor della casa editrice, si è pensato di suggerirne uno che si discosta lievemente dall’originale, ovvero “Le donne di Federico García Lorca”. La scelta di aggiungere il nome completo del poeta granadino nel titolo deriva dalla considerazione del pubblico italiano a cui il volume è destinato. Sebbene l’illustrazione in copertina – qualora venisse mantenuta tale e quale – riporti il volto del poeta, questo elemento iconografico potrebbe non essere sufficiente per un lettore medio che frequenta una libreria ad associarlo a quello di Lorca. Perciò, per garantire

un'identificazione immediata, anche considerando il caso in cui la copertina dovesse subire variazioni per motivi editoriali, si è scelto di utilizzare il nome completo di Lorca, facilitando il riconoscimento dell'opera e del suo referente culturale.

Altro aspetto discusso in sede di analisi dell'opera riguardante il paratesto è il rapporto tra il testo e le illustrazioni, le quali si distribuiscono lungo tutto il libro e accompagnano ampiamente la lettura. La loro importante presenza, analizzata anche dal punto di vista stilistico, è stata tenuta in considerazione in fase di traduzione per assicurarsi di mantenere il legame tra trama e immagini, così come voluto dall'autrice. Durante il processo traduttivo è sorto il bisogno di individuare, nello specifico, quelle illustrazioni che andavano oltre il mero scopo decorativo, ma che riportavano scene, protagoniste o specifici riferimenti alle parole del testo, al fine di verificare che tali rimandi rimanessero invariati. Riprendendo le considerazioni di Díaz Armas (§ 1.4.2.), le immagini che hanno richiesto particolare attenzione sono quelle vincolate al testo secondo il legame di “ridondanza” (2008: 47), ovvero tutte quelle illustrazioni che riproducono molto fedelmente il contenuto del testo, andando ad agire come un rinforzo di quanto già espresso a parole. Dal momento in cui alcune illustrazioni riprendono di pari passo le scene evocate da Bernal-Triviño, si è prestata particolare attenzione a non cambiare eventuali dettagli che comparissero nei disegni. Di seguito vengono riportati alcuni esempi di parallelismo tra testo e illustrazioni:

Poncia, Bernarda y las hijas pudieron ver que
**Criada llevaba en su rostro lágrimas negras
dibujadas.**

—¿Por qué lloras? —le preguntó una voz
extraña, que no lograron identificar [...]

—Lloro porque no vivo la vida que soñé. (p.
198)

Poncia, Bernarda e le figlie notarono **delle
lacrime nere disegnate sul volto della Serva.**

– Perché piangi? – le chiese una voce esterna,
che non riuscirono a identificare [...]

– Piango perché non vivo la vita che sognavo.



Figura 12: Serva con le lacrime disegnate sul volto, p. 199

Notaba que las palabras se le agolpaban en un **nudo en la garganta** que le ataba el corazón y la boca del estómago y que, de alguna forma, tenía que desenredarlo ella misma. (p. 126)

Sentiva **in gola le parole attorcigliarsi in un nodo** che le comprimeva il cuore e la bocca dello stomaco e che, in qualche modo, doveva essere lei stessa a districare.



Figura 13: rappresentazione simbolica del “nodo in gola” di Yerma, p. 128

CONCLUSIONI

Se leggiamo non è per amore dei testi in sé, ma perché speriamo di poterli relazionare alle nostre vite. In modi imperscrutabili, certo; e sarebbe futile ipotizzare una relazione verificabile tra le letture e i loro perché. Ma altrettanto sciocco è credere che una relazione non esista, che leggiamo per inerzia o per casualità.

Enrico Terrinoni, 2019

Il progetto di traduzione presentato in questo elaborato nasce dall'intento di dimostrare come la voce di Federico García Lorca, e in particolare quella delle sue protagoniste teatrali, attraverso la traduzione di *Las mujeres de Federico*, possa continuare a parlare al presente e riproporsi come strumento di riflessione sulla condizione delle donne e sulla perpetuazione delle strutture patriarcali. A partire da questo obiettivo, la tesi ha sviluppato un'analisi articolata che ha integrato una prima fase di documentazione teorica e di studio delle opere lorchiane, un confronto diretto con l'autrice Ana Bernal-Triviño e un'esperienza traduttiva innegabilmente immersiva.

Il primo capitolo ha permesso di delineare gli aspetti salienti di *Las mujeres de Federico*, un'opera ibrida che utilizza lo stile narrativo per diffondere la memoria storica di Lorca e rivisitarla attraverso una lente di valori femministi. Oltre ad averne sviscerato gli elementi testuali e paratestuali, sono state approfondite le tematiche più rilevanti dell'immaginario lorchiano in relazione al fruttuoso dialogo intertestuale instaurato da Bernal-Triviño, sostenuto dal suggestivo apparato iconografico di Vanessa Borrell, che partecipa attivamente alla costruzione del senso. Il secondo capitolo è stato dedicato a Federico García Lorca, autore chiave di questo progetto, la cui poliedricità non può essere riassunta in un numero limitato di pagine, ma della quale si è cercato di catturare l'essenza per restituirne un ritratto che rivelasse la genialità della sua persona e dei suoi testi. È stata quindi esplorata la biografia dell'autore, insieme alle caratteristiche della sua produzione teatrale e, più nello specifico, delle protagoniste dei testi che vengono ripresi da Bernal-Triviño, per comprenderne le sfumature da lei riportate o reinterpretate. Questa analisi è servita da preparazione propedeutica al processo traduttivo vero e proprio, il cui risultato viene riportato nel terzo capitolo, costituendo il

nucleo di questa tesi e il culmine della mia esperienza di formazione in traduzione specializzata. Tutti i momenti di riflessione, di incertezza e di ricerca affrontati in questa fase sono stati riportati nel quarto capitolo, in un commento alla traduzione in cui sono stati illustrati numerosi esempi di difficoltà e problemi insorti, nonché di strategie adottate nel passaggio dallo spagnolo all'italiano, mostrando come tradurre significhi operare scelte consapevoli tanto sul piano linguistico quanto su quello culturale ed emotivo. Restituire in italiano le voci delle protagoniste lorchiane ha implicato confrontarsi con temi che travalicano il tempo e con una ricchezza simbolica che ha reso questo testo un'accesa sfida traduttiva non priva di ostacoli. Dalla delicatezza e umiltà necessarie nell'accostarsi a un autore della portata di Federico García Lorca, alla difficoltà intrinseca di tradurre un testo che vive di oralità e di lessico poetico, la traduzione di *Las mujeres de Federico* si è rivelata essere un esercizio di equilibrio tra rispetto e iniziativa, i cui limiti hanno rappresentato il terreno più fertile per le riflessioni riportate in questo progetto.

Giunta al termine del mio elaborato, mi permetto di trarre le somme di questo percorso intrapreso diversi mesi fa, che si è rivelato essere, ad oggi, l'impresa più ardua e, al contempo, soddisfacente della mia vita. Questa tesi non è stata affrontata soltanto come linea di traguardo, ma come viaggio profondamente umano durante il quale ho potuto arricchire il mio spirito e coronare il mio percorso accademico con un progetto che affonda le sue radici nelle mie esperienze più personali.

Quando, a inizio settembre 2024, sono atterrata nella meravigliosa città di Granada per il mio Erasmus e ho passeggiato, per la prima volta, per i suoi vicoli in una torrida giornata di fine estate, il nome di Federico García Lorca non aveva ancora sfiorato i miei pensieri. Eppure, ricordo distintamente il pomeriggio in cui, poco dopo il mio arrivo, mi sono imbattuta, casualmente, in un piccolo parco a pochi passi dal centro, il parco Federico García Lorca, le cui fronde abbracciano e nascondono la sua amata Huerta de San Vicente. Pur avendo momentaneamente riposto la letteratura in un cassetto della mia memoria, l'eco della voce di Federico deve avermi raggiunta: per mesi, le panchine di quel parco hanno continuato a richiamarmi, chiedendomi, di tanto in tanto, di abbandonare la frenesia della città e rifugiarmi tra i suoi alberi rigogliosi. Mi piace credere che qualcosa, o qualcuno, mi stesse sussurrando all'orecchio, dicendomi che ci saremo incontrati di nuovo. Al tempo, non immaginavo che quel filo invisibile tra me e Lorca avrebbe composto la trama di questo lavoro, e che, a poco più di un anno di distanza, sarei ritornata tra quelle vie per riscoprire la città da un nuovo punto di vista, ripercorrendo, oltre ai miei passi, quelli dell'autore che mi ha accompagnata nel compimento di questo progetto. Da allora, le parole di Lorca sono state per me riparo, seppure con il dolcissimo retrogusto tipico della consapevolezza di essere sul punto di lasciarsi alle spalle qualcosa che non tornerà più, ma che a lungo è stato per me "casa". Scorrendo le pagine di *Las mujeres de Federico*,

ho scovato un tenero senso di appartenenza, quello alle opere teatrali di Lorca, in cui ad oggi mi riconosco anche io.

Non mi resta che chiudere questo elaborato con ciò che di più intimo mi rimane di questa esperienza travolgente, un piccolo ma impagabile ricordo del mio incontro con Ana Bernal-Triviño conservato nella prima pagina della mia copia di *Las mujeres de Federico*:

Cara Giorgia,
gracias por seguir
dando vida a estas
mujeres y por hacer
memoria de nuestro
Federico.

Con cariño,
Ana, 2025

Durante il nostro prezioso incontro, Ana Bernal-Triviño è riuscita a trasmettermi tutta la passione e la dedizione con cui svolge il suo lavoro. Lo fa con una spinta travolgente e, contemporaneamente, con una sensibilità ammirevole, nel tentativo quotidiano e instancabile di prestare la sua voce a tutte quelle donne che non possono o non hanno potuto gridare. In lei, ho intravisto la scintilla della determinazione che, nonostante il costante senso di inadeguatezza, mi ha sempre accompagnata in questi cinque anni di studio e mi fa affermare con certezza che questa è la mia strada. Anche se svolto in sordina, credo che il mestiere del traduttore sia mosso dallo stesso nobile intento: quello di donare voce a chi, per una barriera linguistica, altrimenti, non potrebbe parlare. A prescindere da cosa ne sarà della mia vocazione, custodirò gelosamente il ricordo di questi anni e di tutte le tappe che mi hanno portata fino a qui, con la speranza che questo lavoro finale possa offrire nuovi spunti di riflessione e, soprattutto, possa aiutare, in qualche modo, a scavalcare il muro del silenzio. Perché, come ci ricordano le protagoniste di Federico, rompere il silenzio è la prima forma di libertà. Ed io, il silenzio, lo rompo traducendo.

BIBLIOGRAFIA

- Arqués, R., Padoan, A. (2020). *Il Grande dizionario di Spagnolo*. Bologna: Zanichelli.
- Basso, S. (2010). *Sul tradurre: Esperienze e divagazioni militanti*. Milano: Mondadori.
- Bernal-Triviño, A. (2021). *Las mujeres de Federico*. Barcelona: Lunweg Editores.
- Bernal-Triviño, A. (2022). *Los hombres de Federico*. Barcelona: Lunweg Editores.
- Bernal-Triviño, A. (2023). *Vuelve Federico*. Barcelona: Lunweg Editores.
- Briz Gómez, A. (1996). *El español coloquial: Situación y uso*. Madrid: Arco Libros.
- Cabello Pino, M. (2006). "García Lorca dramaturgo: figura central de la literatura española del siglo XX en el canon europeo", *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada, Vol. XI*, 131-140.
- Cate-Arries, F. (1992). "The Discourse of Desire in the Language of Flowers: Lorca, Freud, and 'Doña Rosita'", *South Atlantic Review*, 57(1), 53–68.
- Cavagnoli, F. (2019). *La voce del testo. L'arte e il mestiere di tradurre*. Milano: Feltrinelli.
- Crisafulli, E. (2005). *Testo e paratesto nell'ambito della traduzione*. Roma: Edizioni dell'Ateneo.
- de la Torre, R. S. (2017). *Federico y su tiempo. Entre todos lo mataron y él sólo se murió*. Sevilla: Donbuk Editorial.
- Degoy, S. (1989). "«Donna Rosita nubile». Ruolo della donna nel teatro di Garcia Lorca", *Pensionante de' saraceni*. Bologna: Erreci edizioni.

- Degoy, S. (1999). *En lo más oscuro del pozo: Figura y rol de la mujer en el teatro de García Lorca*. Granada: Ediciones Miguel Sánchez.
- Díaz Armas, J. (2008). "La imagen en pugna con la palabra", *Saber (e) Educar*, 43-57.
- Eco, U. (2014). *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi*. Milano: Bompiani.
- Elefante, C. (2012). *Traduzione e paratesto*. Bologna: Bononia University Press.
- García Lorca, F. (1937). *Yerma*. Buenos Aires: Ediciones Anaconda.
- García Lorca, F. (1962a). *Amore di don Perlimplin con Belisa nel suo giardin* (trad. di V. Bodini). Torino: Einaudi.
- García Lorca, F. (1962b). *La calzolaia ammirevole* (trad. di V. Bodini). Milano: Arnoldo Mondadori Editore.
- García Lorca, F. (1962c). *Obras completas—II*. Madrid: Aguilar.
- García Lorca, F. (1966a). *Mariana Pineda* (trad. di V. Bodini). Milano: Arnoldo Mondadori Editore.
- García Lorca, F. (1966b). *Yerma. Poema tragico in tre atti e sei quadri* (trad. di V. Bodini). Torino: Einaudi.
- García Lorca, F. (1967). *Donna Rosita nubile* (trad. di V. Bodini). Milano: Mondadori.
- García Lorca, F. (1997a). *La casa di Bernarda Alba* (trad. di V. Bodini). Torino: Einaudi.
- García Lorca, F. (2011). *Tutte le poesie e tutto il teatro* (trad. di E. Clementelli e C. Rendina). Roma: Newton Compton Editori.
- García Lorca, F. (2013). *Nozze di sangue* (trad. di E. Pittarello). Venezia: Marsilio.
- García Lorca, F. (1997b). *Obras completas—III*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

- García Montero, L. (2016). *Un Lector llamado Federico García Lorca*. Madrid: Penguin Random House Grupo Editorial.
- Genette, G. (1989). *Soglie. I dintorni del testo*. Torino: Einaudi paperbacks 195.
- Gibson, I. (1985). *Federico Garcia Lorca. 1. De Fuente Vaqueros a Nueva York, 1898-1929*. Barcelona: Grijalbo.
- Gibson, I. (2016). *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca (1898—1936)*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial.
- Greenfield, S. (1986). "«Doña Rosita la soltera» y la poetización del tiempo", *Cuadernos Hispanoamericano. Homenaje a García Lorca. Volumen I*, 433-434, 311-318.
- Hernández Sánchez, M. (1998). *Libro de los dibujos de Federico García Lorca*. Granada: Editorial Comares.
- Hurtado Albir, A. (2001). *Traducción y Traductología: Introducción a la traductología*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Laskaris, P. (2015). "‘L’oscura radice del grido’: una nota filologica alle traduzioni italiane di *Bodas de sangre*", in N. De Benedetto e I. Ravasini (eds.), *Vittorio Bodini. Traduzione, ritraduzione, canone*. Lecce: Pensa MultiMedia, 177-206.
- Menarini, P. (1993). *Introduzione a García Lorca*. Roma: Editori Laterza.
- Nasi, F. (2001). *Sulla traduzione letteraria: Figure del traduttore, studi sulla traduzione, modi del tradurre*. Ravenna: Longo Editore.
- Nord, C. (2005). *Text Analysis in Translation: Theory, Methodology, and Didactic Application of a Model for Translation-oriented Text Analysis*. Leiden: Brill.

- Nord, C. (2018). *Translating as a Purposeful Activity: Functionalist Approaches Explained*. New York: Routledge.
- Palermo, M. (2020). *Linguistica italiana*. Bologna: il Mulino.
- Pittàno, G. (2009). *Sinonimi e contrari. Dizionario fraseologico delle parole equivalenti, analoghe e contrarie*. Bologna: Zanichelli.
- Searle, J. R. (1979). *Expression and meaning: Studies in the theory of speech acts*. Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- Socias Colomar, M. M. (2020). "La madre tiránica. Representaciones femeninas del fanatismo y el poder (de la narrativa del siglo XIX al teatro de García Lorca)", en J.M. González Herrán *et al.* (eds.), *El siglo que no cesa. El pensamiento y la literatura del siglo XIX desde los siglos XX y XXI: VIII Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona, 103-116.
- Terrinoni, E. (2019). *Oltre abita il silenzio. Tradurre la letteratura*. Milano: il Saggiatore.
- Tiberii, P. (2018). *Dizionario delle collocazioni. Le combinazioni delle parole in italiano*. Bologna: Zanichelli.
- Venuti, L. (1995). *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London: Routledge.

SITOGRAFIA

Accademia della Crusca

<https://accademiadellacrusca.it/>

Ana Bernal-Triviño

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=21938>

<https://www.youtube.com/watch?v=dAE4pDIBGag&t=7s>

<https://www.elperiodico.com/es/opinion/20250111/hay-detras-caso-juana-rivas-justicia-articulo-ana-bernal-trivino-113277913>

<https://elpais.com/eps/2021-05-19/ana-bernal-trivino-en-prime-time-contra-la-violencia-machista.html>

<https://www.laopiniondemalaga.es/cultura-espectaculos/2023/02/28/entrevista-ana-bernal-trivino-83845761.html>

<https://www.rtve.es/play/videos/la-aventura-del-saber/aventura-del-saber-ana-bernal-trivino-vuelve-federico/7038547/>

https://www.lespanol.com/mujer/protagonistas/20240106/lorca-personal-traves-ana-bernal-trivino-amante-hijo-incomodador-politico-hoy-podria-feminista/818918444_0.html

<https://elpais.com/smoda/feminismo/el-feminismo-salva-y-el-machismo-mata-es-asi-de-simple.html>

Artesanía Fuentes. (2026). Soplillo. Artesanosparto.com.

<https://www.artesanosparto.com/tienda/utensilios/soplillo/>

Astarita, L. (2021). Il metateatro: cos'è il teatro nel teatro. DiverTeatro.

<https://www.diverteatro.it/il-metateatro-cose-il-teatro-nel-teatro/>

Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes

<https://www.cervantesvirtual.com/>

Blog Audible (2024). Pirandello e il metateatro: analisi di “Sei personaggi in cerca d’autore.”

<https://www.audible.it/blog/riassunto-sei-personaggi-in-cerca-d-autore>

Diccionario de la Real Academia Española

<https://dle.rae.es>

Diccionario de Locuciones Idiomáticas del Español Actual

<http://www.diccionariodilea.es/diccionario#>

El País

<https://elpais.com/>

Enciclopedia Treccani

<https://www.treccani.it/enciclopedia/>

Grande Dizionario Hoepli Spagnolo di Laura Tam

https://grandidizionari.hoepli.it/Dizionario_Spagnolo-Italiano.aspx?idD=5

Il Nuovo De Mauro

<https://dizionario.internazionale.it/>

Lady Desidia

<https://unperiodistaenelbolsillo.com/lady-desidia-hombres-federico/>

<https://www.planetadelibros.com/autor/lady-desidia/000049993>

Las mujeres de Federico

<https://sdemergencia.com/2022/04/29/ana-bernal-trivino-y-las-mujeres-de-federico/>

<https://www.rtve.es/play/videos/la-aventura-del-saber/aventura-del-saber-mujeres-federico-garcia-lorca/6234199/>

<https://www.planetadelibros.com/libro-las-mujeres-de-federico/334575>

<https://www.youtube.com/watch?v=zo9XtqFayAM>

Universo Lorca

<https://www.universolorca.com/>

Vittorio Bodini

<http://www.vittoriobodini.it/>

Vocabolario Treccani

<https://www.treccani.it/vocabolario/>

ABSTRACT

Il presente elaborato si propone di analizzare e tradurre *Las mujeres de Federico* (2021) di Ana Bernal-Triviño, un'opera narrativa che riporta in vita le protagoniste del teatro di Federico García Lorca per trasformarle in simboli contemporanei di resistenza femminile. Attraverso una prospettiva dichiaratamente femminista, l'autrice intreccia finzione, memoria storica e denuncia sociale, dando voce alle donne lorchiane affinché possano interrogare il proprio passato e confrontarsi con un presente in cui le strutture patriarcali di cui sono vittime continuano a manifestarsi. L'obiettivo principale di Bernal-Triviño è dimostrare l'attualità della voce di Lorca e il valore della narrativa come strumento di riflessione sulla condizione femminile.

Il lavoro si articola in quattro capitoli. Il primo offre un'analisi approfondita del testo di partenza, con particolare attenzione ai suoi aspetti tematici, stilistici e paratestuali, oltre a includere le interviste all'autrice e all'illustratrice Lady Desidia raccolte durante un periodo di ricerca in Spagna. Il secondo capitolo è interamente dedicato a Federico García Lorca, esplorando la biografia dell'autore, le caratteristiche della sua produzione teatrale e, più nello specifico, delle protagoniste dei suoi testi che vengono riprese da Bernal-Triviño. Il terzo capitolo presenta la proposta di traduzione dallo spagnolo all'italiano di tre sezioni del libro ("La rosa blanca", "La rosa sin pétalo" e "Mañana del 18 de agosto"); il quarto e ultimo capitolo analizza i problemi di traduzione incontrati e le relative soluzioni adottate, affrontando questioni legate a punteggiatura, tempi verbali, registro, paratesto e rimandi intertestuali, al fine di giustificare le scelte traduttive mirate a restituire al lettore italiano la stessa intensità lirica, simbolica e politica del testo originale.

RESUMEN

El presente trabajo pretende analizar y traducir *Las mujeres de Federico* (2021) de Ana Bernal-Triviño, una obra narrativa que revive a las protagonistas del teatro de Federico García Lorca para convertirlas en símbolos contemporáneos de la resistencia femenina. Desde una perspectiva abiertamente feminista, la autora entrelaza ficción, memoria histórica y denuncia social, dando voz a las mujeres lorquianas para que puedan cuestionar su pasado y enfrentarse a un presente en el que siguen manifestándose las estructuras patriarcales de las que son víctimas. El objetivo principal de Bernal-Triviño es demostrar la actualidad de la voz de Lorca y el valor de la narrativa como herramienta de reflexión sobre la condición femenina.

La obra se articula en cuatro capítulos. El primero ofrece un análisis en profundidad del texto original, prestando especial atención a sus aspectos temáticos, estilísticos y paratextuales, además de incluir las entrevistas a la autora y a la ilustradora Lady Desidia recopiladas durante un periodo de investigación en España. El segundo capítulo está dedicado íntegramente a Federico García Lorca, y explora la biografía del autor, las características de su producción teatral y, más concretamente, las protagonistas de sus textos que Bernal-Triviño retoma. El tercer capítulo presenta la propuesta de traducción del español al italiano de tres secciones del libro («La rosa blanca», «La rosa sin pétalo» y «Mañana del 18 de agosto»); el cuarto y último capítulo analiza los problemas de traducción encontrados y las soluciones adoptadas, abordando cuestiones relacionadas con la puntuación, los tiempos verbales, el registro, el paratexto y las referencias intertextuales, con el fin de justificar las decisiones de traducción destinadas a transmitir al lector italiano la misma intensidad lírica, simbólica y política del texto original.