



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)

**Restituire voce alle protagoniste femminili del teatro di
Federico García Lorca.**

**Proposta di traduzione di *Las mujeres de Federico* di
Ana Bernal-Triviño.**

RELATRICE

Gloria Bazzocchi

CANDIDATA

Angela Presti

CORRELATORE

Rafael Lozano Miralles

Primo appello

Anno Accademico 2026/2027

SOMMARIO

Introduzione.....	1
CAPITOLO I ANALISI DEL TESTO DI PARTENZA: <i>LAS MUJERES DE FEDERICO</i>	4
1.1. Scheda tecnica.....	5
1.2. La genesi	5
1.3. L'autrice: Ana Bernal-Triviño	7
1.3.1. Una carriera al servizio della causa femminista	7
1.3.2. Intervista all'autrice	10
1.4. L'illustratrice: Lady Desidia	22
1.4.1. Intervista all'illustratrice.....	23
1.5. Il paratesto.....	29
1.5.1. Macrostruttura	32
1.5.2. Copertina e quarta di copertina.....	33
1.5.3. Illustrazioni.....	37
1.5.4. Galleria dei personaggi.....	42
1.6. Tempo e spazio	44
1.7. Temi	48
1.8. Stile	53
1.8.1. La fedeltà alle protagoniste lorchiane.....	58
1.8.2. I rimandi letterari	59
1.8.3. Il <i>teatro nel teatro</i>	60
1.8.4. Le strategie del parlato.....	60
1.8.5. Il lessico e i campi semantici	63
CAPITOLO II FEDERICO GARCÍA LORCA	65
2.1. Fuente Vaqueros	66
2.2. Asquerosa e Almería.....	68
2.3. Granada	69
2.4. Madrid.....	71
2.5. Nueva York e Cuba.....	74
2.6. L'Argentina e l'Uruguay.....	76
2.7. La Huerta, per l'ultima volta	77
2.8. La Barraca	79
2.9. Le protagoniste del teatro lorchiano.....	82
2.9.1. <i>Mariana Pineda</i>	83
2.9.2. <i>La zapatera prodigiosa</i>	85

2.9.3. <i>Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín</i>	86
2.9.4. <i>Bodas de sangre</i>	89
2.9.5. <i>Yerma</i>	90
2.9.6. <i>Doña Rosita la Soltera o el lenguaje de las flores</i>	92
2.9.7. <i>La casa de Bernarda Alba</i>	93
CAPITOLO III PROPOSTA DI TRADUZIONE	96
CAPITOLO IV COMMENTO ALLA TRADUZIONE	101
4.1. Metodologia traduttiva	101
4.2. Problemi di traduzione	104
4.2.1. Il ritmo e punteggiatura	105
4.2.2. I tempi verbali	107
4.2.3. Il lessico	109
4.2.4. Il linguaggio colloquiale	113
4.2.5. I rimandi intertestuali	117
4.2.6. Gli elementi paratestuali	123
CONCLUSIONI	128
BIBLIOGRAFIA	131
SITOGRAFIA	136
ABSTRACT	140
RESUMEN	141

INTRODUZIONE

«La traduzione è antica quanto la torre di Babele. Eppure, non si è ancora riusciti a chiuderla in una definizione netta... è sfuggente, è mutevole, è soggettiva. Funzionano molto meglio le metafore. Una vecchia metafora, per esempio, dice che tradurre è come mettere i piedi nelle orme dell'altro».¹ Così Ilide Carmignani definisce la traduzione, e mettere i piedi nelle orme di Ana Bernal-Triviño è proprio quello che ho cercato di fare nel realizzare il progetto al centro di questa tesi: la traduzione dallo spagnolo all'italiano del libro *Las mujeres de Federico* (2021), in particolare della lettera iniziale *Queridas compañeras* e di due capitoli, *La rosa roja* e *La rosa rosa*. La sfida, però, è stata duplice: per seguire le orme della giornalista e scrittrice Bernal-Triviño è stato prima necessario ripercorrere quelle di un altro autore, Federico García Lorca, la cui voce attraversa l'intero libro e ne costituisce le fondamenta. Le protagoniste dell'opera sono, infatti, le stesse donne a cui García Lorca aveva dato vita attraverso il proprio teatro. A distanza di quasi un secolo, Bernal-Triviño sceglie di restituire loro la voce, trasformandone il vissuto in un grido di denuncia contro le ingiustizie che le donne continuano a subire ancora oggi. Allo stesso tempo, l'opera intende rendere omaggio a Lorca, autore profondamente impegnato nella lotta per una società migliore, traguardo da cui, come l'autrice stessa sottolinea, siamo purtroppo ancora lontani:

Y tú (Federico), que tanto escribías sobre las mujeres, debes saber que nos siguen matando con una normalización brutal que no dista tanto de las tragedias de las protagonistas de tus obras, donde el silencio se sigue imponiendo porque, si se rompe, siguen cayendo sobre nosotras las críticas y estigmas.²

Tradurre questo testo ha significato, dunque, calarsi in un doppio movimento interpretativo: comprendere il modo in cui Bernal-Triviño ha interpretato Lorca e le sue protagoniste, per poi trovare, in italiano, una voce capace di restituire in modo rispettoso entrambi gli sguardi. Per affrontare al meglio questo percorso, non mi sono limitata a un lavoro di analisi condotto sulle sole fonti scritte, ma ho scelto di ripercorrere le orme del poeta granadino anche in senso letterale. Grazie a una borsa di studio destinata alla ricerca all'estero riconosciutami dal mio Dipartimento, ho infatti avuto l'opportunità di trascorrere un mese in Spagna, tra Malaga, Granada e Madrid, alla ricerca diretta delle tracce lasciate da Federico García Lorca e dalla sua opera.

Il soggiorno, svolto tra il 10 novembre e il 10 dicembre 2025, ha avuto inizio presso la Facoltà di Traduzione e Interpretazione dell'Università di Malaga, dove ho ricevuto preziose indicazioni

¹ Cfr. <https://www.radiobullets.com/rubriche/ilide-carmignani-cosa-vuol-dire-tradurre/> [Ultimo accesso: 20/06/26]

² Cfr. <https://www.publico.es/opinion/columnas/queridisimo-federico.html> [Ultimo accesso: 20/06/26]

metodologiche per l'impostazione teorica della tesi e ho potuto accedere alle biblioteche specializzate della Facoltà, consultando l'intera produzione teatrale di Lorca in lingua originale. È stata però l'occasione di incontrare e intervistare personalmente Ana Bernal-Triviño, il 14 novembre a Malaga, a segnare una delle fasi più significative di questa ricerca. Il confronto diretto con l'autrice mi ha permesso di ricostruire la genesi di *Las mujeres de Federico* e di approfondire insieme a lei i temi cruciali del testo. La passione per la figura di Lorca, che traspariva chiaramente da ogni sua parola, è stata per me una grande fonte di ispirazione e mi ha spinto a proseguire il percorso di ricerca con rinnovata curiosità. Forte delle indicazioni raccolte durante l'incontro con Bernal-Triviño, ho affrontato la fase successiva della ricerca con maggiore sicurezza, certa di muovermi nella direzione giusta. A Granada non potevo non visitare la Huerta de San Vicente, cuore narrativo del libro: oltre a essere stata un'esperienza indimenticabile, vedere con i miei occhi gli spazi e gli oggetti evocati nelle pagine che stavo traducendo mi ha permesso di acquisire piena consapevolezza della dimensione spaziale del testo, restituendo concretezza a luoghi che, fino a quel momento, avevo conosciuto solo attraverso la pagina scritta. Il percorso di ricerca si è arricchito ulteriormente con la visita alla Casa Natale di Lorca a Fuente Vaqueros e alle case-museo di Valderrubio, tra cui la Casa di Bernarda Alba, dove ho avuto l'occasione di ascoltare le testimonianze delle persone del luogo, ricche di dettagli inediti sull'autore. La tappa granadina si è infine conclusa presso l'archivio del Centro Federico García Lorca, dove ho potuto selezionare le fonti più rilevanti per approfondire il tema della rappresentazione femminile nel teatro lorchiano. Un'altra parte significativa dell'esperienza all'estero è stata dedicata allo studio dell'apparato illustrativo dell'opera. Ho infatti avuto l'opportunità di intervistare Vanessa Borrell, in arte Lady Desidia, illustratrice del volume, approfondendo con lei il metodo di lavoro e le scelte che hanno guidato la realizzazione dei disegni: un confronto fondamentale per comprendere il rapporto tra testo e immagine e per maturare una traduzione più consapevole anche di questa dimensione dell'opera. A Madrid ho infine visitato il Museo del Prado, dove ho potuto consultare lettere, disegni e documenti legati a *La Barraca*, la compagnia teatrale fondata da Lorca, approfondendo, così, il contesto storico e culturale in cui si è formata la sua produzione artistica. Questo percorso di ricerca, condotto non solo sui testi, ma anche sui luoghi e sulle voci dell'autrice e dell'illustratrice del libro, costituisce le fondamenta su cui si basa il lavoro presentato in questa tesi. Nel primo capitolo verrà condotta un'analisi del testo di partenza, *Las mujeres de Federico*, con particolare attenzione alla sua genesi, alla struttura e alle tematiche principali. Il secondo capitolo sarà invece dedicato alla figura di Federico García Lorca, alla sua vita e all'eredità che ha lasciato, con un focus specifico sulle protagoniste femminili del suo teatro, vero filo conduttore dell'intera opera di Bernal-Triviño. Il terzo capitolo presenterà la proposta di traduzione dei capitoli selezionati,

mentre il quarto e ultimo capitolo sarà dedicato al commento alla traduzione, in cui verranno discusse le principali scelte traduttive adottate e le difficoltà incontrate nel processo di traduzione.

Tra le tante frasi che Ana Bernal-Triviño ha dedicato a Federico García Lorca, ce n'è una che mi ha colpita più di ogni altra: «No estás, pero permaneces. Y eso es lo que te hace inmortal». In queste parole ho ritrovato lo stesso legame che io stessa ho sentito crescere, pagina dopo pagina, con un autore scomparso novant'anni fa eppure ancora capace, oggi, di farci riflettere. Spero che questo lavoro di traduzione possa rappresentare, nel suo piccolo, un contributo a questa permanenza, e di essere riuscita a restituire nuova voce, in lingua italiana, alle donne che hanno ispirato la vita e l'opera di Federico García Lorca, per continuare a dire, con le stesse parole con cui si chiude *Las mujeres de Federico*, che «Federico vive».

CAPITOLO I

ANALISI DEL TESTO DI PARTENZA:

LAS MUJERES DE FEDERICO

«Escribir un libro sobre ti es de las vivencias más maravillosas que me han podido pasar».³ Queste le parole che Ana Bernal-Triviño dedica a Federico García Lorca nella lettera che gli scrive il 17 agosto del 2021, circa tre mesi prima della pubblicazione di *Las mujeres de Federico*, avvenuta il 10 novembre dello stesso anno. Un'affermazione che racchiude in pieno il senso più profondo di un progetto che nasce da un legame personale cominciato molti anni prima: l'autrice stessa ricorda di essersi imbattuta in Lorca per la prima volta a quattordici anni, tra i banchi di scuola, durante una lezione della professoressa Juanibel dedicata a *La casa de Bernarda Alba*.⁴

Pubblicato dalla casa editrice Lunweg, *Las mujeres de Federico* (2021) è il primo volume di una trilogia che Bernal-Triviño dedica alla figura del poeta granadino, seguito da *Los hombres de Federico* (2022) e *Vuelve Federico* (2023). L'opera, accompagnata dai disegni di Vanessa Borrell, offre un'originale rilettura in chiave femminista di alcune delle opere teatrali più famose di Lorca. Il libro affronta temi come l'identità e l'emancipazione femminile attraverso un dispositivo narrativo che la stessa autrice avvicina al teatro pirandelliano: le protagoniste, insoddisfatte del destino loro riservato, si presentano davanti al proprio autore per chiedergli spiegazioni riguardo.⁵ Ne nasce un'opera che intreccia memoria storica e attualità, mostrando quanto le ingiustizie subite dalle protagoniste lorchiane continuino a riflettersi nelle disuguaglianze di genere di oggi; non a caso, secondo Bernal-Triviño, «las protagonistas de Lorca son perfectas para contar la historia de las mujeres».⁶

Questo capitolo si propone di analizzare il testo di partenza: si presenteranno innanzitutto la genesi e le autrici, attraverso profili biografici arricchiti dalle interviste condotte nel corso della ricerca, per poi esaminare l'opera nei suoi aspetti costitutivi: la struttura e il paratesto, le illustrazioni, i temi, le coordinate di tempo e spazio, lo stile.

³ Cfr. Ana Bernal-Triviño, “Queridísimo Federico”, *Público*, 17/08/2021. <https://www.publico.es/opinion/columnas/queridísimo-federico.html> [Ultimo accesso: 25/06/2026].

⁴ *Ibid.*

⁵ Cfr. Ana Bernal-Triviño, intervista di Laura Anido, *Público*, 19/11/2023. <https://www.publico.es/culturas/ana-bernal-trivino-me-sigue-doliendo-figura-garcia-lorca-sigue-siendo-molesta-sociedad.html> [Ultimo accesso: 25/06/2026]

⁶ Cfr. María G. de Montis, Ana Bernal-Triviño: "Hoy Lorca alzaría la voz contra el odio a las mujeres", *Efeminista*, 15/11/2021. <https://efeminista.com/lorca-mujeres-ana-bernal-trivino/> [Ultimo accesso: 19/06/2026]

1.1. Scheda tecnica

Titolo: *Las mujeres de Federico*

Autrice: Ana Bernal-Triviño

Illustratrice: Lady Desidia

Edizione: Prima edizione, novembre 2021

Casa editrice: Lunwerg Editores

Lingua: Castigliano

Genere: Fiction; narrativa di genere

Numero di pagine: 224

Testo della quarta di copertina: Cosa succederebbe se le protagoniste create da Federico García Lorca si ribellassero al loro destino? In queste pagine assisteremo al risveglio di Rosita, la Calzolaia, Bernarda Alba e 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 alle inquietudini messe a tacere di molte donne, mentre, grazie alle illustrazioni di Lady Desidia, ci immergiamo 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.⁷

1.2. La genesi

L'idea della trilogia, come racconta la stessa autrice, non nasce da un progetto editoriale a tavolino, ma da una pratica che porta avanti da anni: ogni 17 o 18 agosto, qualche giorno prima dell'anniversario della morte di Lorca, scrive sulle pagine di *Público* una lettera indirizzata al poeta.⁸ È in queste lettere, pubblicate a partire dagli esordi della sua carriera, quando collaborava con *Andalucesdiario*,⁹ che si sedimenta nel tempo l'idea di dare voce ai personaggi femminili creati da Lorca, fino a diventare il nucleo del primo libro della trilogia.

⁷ Traduzione mia del testo presente sulla quarta di copertina del volume stampato utilizzato per il progetto. Altre edizioni del libro riportano una versione differente, reperibile alla pagina web dedicata della casa editrice spagnola: <https://www.planetadelibros.com/libro-las-mujeres-de-federico/334575> [Ultimo accesso: 20/06/26].

⁸ Vedi nota 6.

⁹ Vedi nota 7

Il rapporto che Bernal-Triviño costruisce con Lorca non è quello distaccato dello studioso, ma quello, molto più intimo, di chi sceglie un interlocutore immaginario per parlare del presente. Nelle sue lettere gli racconta la Spagna di oggi, gli confessa la propria ammirazione, ma anche la propria inquietudine, fino ad ammettere che, se potesse vederla con i suoi occhi, la Spagna attuale gli darebbe uno spavento simile a quello che provocato dalla Spagna che lui conosceva: «También me di cuenta de que queda mucho por hacer en este país, que si lo vieras hoy te daría un patatús. No es tan diferente de lo que dejaste».¹⁰

In una di queste lettere riprende una frase che lo stesso Lorca amava ripetere sulla vita autonoma delle opere una volta pubblicate, «una vez el libro en la calle ya no es mío»,⁵ per riflettere su come anche la scrittura, una volta uscita dalle sue mani, cresca e venga letta in modi che lei stessa non può più controllare. È un gesto che dice molto del modo in cui l'autrice intende la letteratura: non come monumento fermo, ma come qualcosa che continua a camminare da solo, a crescere tra i lettori.

Questo dialogo immaginario con Lorca non è mai puramente affettivo o nostalgico: è anche, e soprattutto, politico. Bernal-Triviño legge nel teatro lorchiano (pensiamo a Bernarda Alba, a Yerma, alle tante protagoniste femminili imprigionate dal giudizio sociale) una lucidità anticipatrice sulla condizione delle donne che le appare tristemente attuale. In una di queste lettere, *Queridísimo Federico*, scritta nell'agosto del 2021 a pochi giorni dalla pubblicazione di *Las mujeres de Federico*, arriva a scrivere a Lorca che le donne di oggi continuano a essere uccise con una normalizzazione brutale non troppo distante dalle tragedie delle sue protagoniste, perché il silenzio si impone ancora, e chi lo rompe viene colpita da critiche e stigmi:⁶ un'idea che attraversa tutta la sua produzione giornalistica sulla violenza machista e che diventerà, esplicitamente, il programma della sua narrativa su Lorca. Non sorprende che in un altro intervento, dedicato a *La Barraca*, la compagnia teatrale itinerante fondata da Lorca per portare il teatro classico nei paesi della Spagna più recondita, l'autrice arrivi a tracciare un parallelo con un caso di cronaca mediatica spagnola contemporanea, quello di Rocío Carrasco,¹¹ leggendo nell'eredità lorchiana uno strumento ancora utile per capire come i media trattino oggi le donne e le loro storie di sofferenza;¹² ed è proprio a questa funzione di strumento, di chiave di lettura del presente attraverso le voci del passato, che la stessa autrice riconduce il senso ultimo dell'idea da cui nasce il suo romanzo: «Voy a explicar la historia de las mujeres y las

¹⁰ Vedi nota 3.

¹¹ Il caso riguarda la lunga vicenda di Rocío Carrasco, che dopo vent'anni di silenzio ha denunciato pubblicamente le presunte violenze fisiche e psicologiche subite dall'ex marito Antonio David Flores, nell'ambito di una battaglia giudiziaria per la custodia dei figli. Cfr. Rocío Carrasco, un testimonio sobre violencia de género. Recorrido judicial, *El Rincón Legal*, 23/03/2021. <https://elrinconlegal.com/rocio-carrasco-un-testimonio-sobre-violencia-de-genero-recorrido-judicial/> [Ultimo accesso: 25/06/2026]

¹² Cfr. Ana Bernal-Triviño, "Lorca, La Barraca y el caso de Rocío Carrasco", *Público*, 05/04/2021. <https://www.publico.es/opinion/columnas/lorca-barraca-caso-rocio-carrasco.html> [Ultimo accesso: 25/06/2026]

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».¹³

1.3. L'autrice: Ana Bernal-Triviño

Ana Bernal-Triviño è una delle voci più riconosciute del giornalismo spagnolo contemporaneo impegnato sui temi della violenza di genere, ed è insieme accademica, saggista e narratrice: tre identità che nel suo percorso non si sono mai separate, ma si sono costantemente alimentate a vicenda. Nata a Malaga nel 1981, nel 2002 consegue la laurea in Giornalismo presso l'Università di Malaga (UMA). Sono questi gli anni in cui iniziano i suoi primi incarichi professionali, legati al gruppo editoriale *Vocento*: lavora per *Sur Digital*, dove vince il Premio Andalusia per il Giornalismo per un progetto web dedicato a Picasso, e successivamente per *Canal Málaga*, fino alla chiusura della testata nel 2008. È nello stesso ateneo in cui si è laureata, l'UMA, che nel 2009 consegue il dottorato *cum laude*, discutendo una tesi incentrata sull'analisi dei componenti del design giornalistico online che influenzano le preferenze e le aspettative dei giovani lettori spagnoli. Nel 2010 decide di ampliare ulteriormente il suo bagaglio culturale con un Master in Storia dell'Arte, sempre presso l'UMA, che porta a termine con uno studio filologico e critico sulla rappresentazione iconografica e giornalistica di Pablo Picasso all'interno della stampa franchista.

1.3.1. Una carriera al servizio della causa femminista

Da anni editorialista per *Público* e per *El Periódico de Catalunya*, oltre che opinionista, dal 2018, del programma *La mañana de La 1* di RTVE, ha costruito la propria carriera soprattutto attraverso un giornalismo che si occupa di violenza *machista* e di come i media la raccontano. Nel 2017 ha presentato al Congresso dei Deputati spagnolo una relazione critica sul trattamento mediatico del cosiddetto "caso Juana Rivas",¹⁴ contribuendo ad accendere un dibattito nazionale sul modo in cui la stampa tratta le vittime della violenza di genere. Ha inoltre partecipato a diverse commissioni del Patto di Stato spagnolo contro la violenza di genere in qualità di esperta di giornalismo, e ha contribuito al lavoro preparatorio sui diritti delle donne per il Piano per i diritti umani della Catalogna. È stata anche tra le professioniste intervistate nel documentario di Telecinco *Rocío, contar la verdad para seguir viva*, dedicato al caso mediatico di Rocío Carrasco (si veda § 1.2.).

¹³ Vedi nota 1

¹⁴ Il caso riguarda la lunga battaglia legale tra Juana Rivas e Francesco Arcuri per la custodia dei figli, segnata da accuse reciproche di violenza. Cfr. Caso Rivas-Arcuri: las batallas judiciales por la custodia de los hijos, RTVE, 25/07/2025. <https://www.rtve.es/noticias/20250725/caso-rivas-arcuri-batallas-judiciales-custodia-hijos/16677154.shtml> [Ultimo accesso: 25/06/2026]

Questo impegno le ha portato un numero considerevole di riconoscimenti: la Menzione Speciale per i Mezzi di Comunicazione dell'Institut de Drets Humans de Catalunya (2018), assegnata definendola una delle voci più autorevoli nel panorama mediatico della lotta femminista; il Premio La Buena Prensa (2018) per un'intervista alla giornalista Rosa María Calaf; il riconoscimento per le buone pratiche di comunicazione non sessista conferitole dall'Associació de Dones Periodistes de Catalunya; il Premio Emilio Castelar per la difesa delle libertà e del progresso (2020); e, sempre nel 2020, un riconoscimento del Ministero per l'Uguaglianza spagnolo in occasione della Giornata internazionale per l'eliminazione della violenza contro le donne. A questi si aggiungono altri premi ricevuti nel corso della carriera, tra cui il Premio Caleta della Sottodelegazione del Governo a Malaga, il Premio Farola dell'Istituto Andaluz de la Mujer e la Croce al Merito della Guardia Civile spagnola. Inoltre, è stata inserita tra le dieci donne più rilevanti nel settore dei media in Spagna e nella classifica Top 100 delle donne leader del paese.¹⁵

Parallelamente al giornalismo e alla narrativa, Bernal-Triviño non ha mai abbandonato la dimensione accademica: è docente presso l'Universitat Oberta de Catalunya (UOC), dove le sue ricerche si concentrano sull'intersezione tra giornalismo, tecnologie digitali e studi di genere. Da questa attività sono nati anche due saggi più direttamente rivolti alla comprensione critica della violenza *machista* e della sua rappresentazione mediatica e sociale: *Cómo informar e informarse sobre violencia machista* (UOC, 2019) e *No manipuléis el feminismo, una defensa contra los bulos machistas* (Espasa, 2019), quest'ultimo pensato come una difesa del movimento femminista contro le narrazioni distorte e le fake news che lo accompagnano. Nel suo saggio più recente, *La raíz del poder: una historia de desigualdad* (Espasa, 2025), combina archeologia, antropologia e diritto per confutare un'idea ancora radicata: quella secondo cui il potere patriarcale apparterebbe a un ordine naturale delle cose. La sua analisi rivela, al contrario, la natura storica di questo fenomeno, tramandato di civiltà in civiltà attraverso i secoli. Ne emerge una figura di riferimento essenziale per i diritti umani in Spagna: Bernal-Triviño dedica, infatti, il proprio lavoro, senza interruzione, alla causa delle donne che subiscono ogni giorno abusi e violenza.

¹⁵ Cfr. <https://dospassos.es/autores/ana-bernal-trivino/> [Ultimo accesso: 25/06/26]

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*.

1.3.2. Intervista all'autrice

Italo Calvino osservava che tradurre è il modo più autentico di leggere un testo, e che per chi scrive confrontarsi con chi lo traduce rappresenta anche un'occasione per tornare sul proprio testo con occhi nuovi, per capire meglio cosa ha scritto e perché (1982: 87). Il dialogo tra autore e traduttore, in questa prospettiva, è più di un semplice scambio di informazioni utili al lavoro linguistico, ma un atto reciproco di comprensione: chi traduce interroga il testo per restituirlo in un'altra lingua, e chi lo ha scritto, rispondendo, si ritrova a interrogare sé stesso. Ilide Carmignani sposta l'accento su un altro aspetto di questo rapporto, altrettanto necessario: la conoscenza del contesto che ha fatto nascere un testo. Per tradurre davvero un'opera, sostiene Carmignani, non basta conoscerne la lingua, ma occorre conoscere tutto ciò che quella lingua porta con sé: la storia, la geografia, l'arte, le tradizioni che hanno attraversato la vita di chi ha scritto. Richiamando lo studioso Douglas Hofstadter, ricorda che comprendere un testo presuppone aver vissuto nel mondo reale, e non semplicemente averne manipolato le parole.¹⁶ È a questa duplice esigenza, quella di un dialogo che permetta di interpretare al meglio un testo e quella di una conoscenza che vada oltre la pagina scritta, che ho cercato di rispondere prima di affrontare la traduzione di *Las mujeres de Federico*. Grazie alla borsa di studio concessa dall'università, ho avuto l'occasione di recarmi in Andalusia, la terra che ha ispirato non solo l'autrice, originaria di Malaga, ma anche il poeta granadino al centro della sua opera. Proprio a Malaga si è svolto l'incontro diretto con l'autrice, che ho avuto l'onore e il piacere di intervistare.

¹⁶ Vedi nota 1.

Di seguito, viene riportata la trascrizione integrale dell'intervista con Ana Bernal-Triviño:¹⁷

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 los 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

¹⁷ L'intervista si è svolta a Málaga il 14 novembre 2025 ed è stata condotta insieme alla mia collega di corso Giorgia Maccaglia, che nel proprio elaborato presenta la proposta di traduzione di altri capitoli di *Las mujeres de Federico*.

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 Xir– 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.

1.4. L'illustratrice: Lady Desidia

Dietro lo pseudonimo Lady Desidia si cela Vanessa Borrell, illustratrice spagnola laureata e dottorata in Belle Arti presso l'Università di Salamanca, dove ottiene anche un master in Teoria e Pratica delle Arti Plastiche Contemporanee. La sua attività professionale attraversa campi diversi, illustrazione editoriale, design textile, ceramica, cartoleria, e include collaborazioni con marchi come Shiseido, Vodafone, Coca-Cola e Ron Barceló, oltre alla realizzazione della copertina dell'album *Este instante* di Marta Gómez, premiato ai Latin Grammy 2015. I suoi lavori sono apparsi in pubblicazioni quali *Cool Illustration* e *The Pattern Book* (Monsa), *Kireei Magazine* o *Teen Breathe*, tra le altre. In ambito editoriale, prima dell'incontro con Ana Bernal-Triviño, Borrell pubblica con Lunwerk un progetto interamente proprio, *El jardín secreto de Virginia Woolf* (2020), scritto e illustrato da lei stessa. È proprio questo lavoro a far conoscere il suo stile all'editore Javier Ortega, che le propone, in seguito, di illustrare *Las mujeres de Federico*: Borrell racconta di aver accettato senza esitazione, attratta dalla prospettiva di entrare nell'universo creativo di Lorca attraverso la lente femminista di Bernal-Triviño. Da quella collaborazione nascerà un sodalizio destinato a durare nel tempo: dopo *Las mujeres de Federico* (2021), Borrell firma le illustrazioni anche dei due volumi successivi della trilogia, *Los hombres de Federico* (2022) e *Vuelve Federico* (2023).¹⁸

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;

¹⁸ Cfr. <https://www.planetadelibros.com/autor/lady-desidia/000049993> [Ultimo accesso: 25/06/2026]

- (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*.

1.4.1. Intervista all'illustratrice

Durante il mio periodo di ricerca in Spagna ho avuto l'opportunità di incontrare a Madrid Vanessa Borrell. Dall'intervista è emerso un ritratto approfondito del suo universo creativo, delle sue fonti d'ispirazione e del processo collaborativo che ha dato vita a *Las mujeres de Federico*.

La trascrizione dell'intervista¹⁹ è riportata di seguito:

¿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.

¹⁹ 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 Giorgia Maccaglia.

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.



1.5. Il paratesto

«Ridotto al suo solo testo e senza alcuna istruzione per l'uso, come leggeremmo l'*Ulysses* di Joyce se non si intitolasse *Ulysses*?» (Genette, 1987: 4). È a partire da questo interrogativo che Gérard Genette, critico letterario, filosofo, saggista e figura di spicco dello strutturalismo francese, introduce il celebre saggio *Seuils* (1987), tradotto in italiano nel 1989 da Camilla Maria Cederna con il titolo *Soglie. I dintorni del testo*. In quest'opera, Genette definisce il paratesto come l'insieme di elementi posti «al servizio di qualcos'altro che costituisce la sua ragion d'essere, e che è il testo» (1989: 13); e ancora: «un insieme eteroclitico di pratiche e di discorsi di tutti i tipi e di tutte le età» che il critico riunisce sotto questo termine «in nome di una comunità di interessi, o convergenza di risultati, più importante della loro diversità» (*ibid.*: 4). Non esiste, né è mai esistito, sottolinea Genette, «un testo senza paratesto» (*ibid.*: 5): ogni opera, per giungere al lettore, necessita di questa cornice di elementi che la accompagnano e la rendono fruibile come prodotto editoriale. Riprendendo gli studi di Genette, Crisafulli osserva:

nessun testo possa condurre un'esistenza autonoma: esso non si manifesta mai, per così dire, "nella sua nudità", ma è sempre accompagnato da una serie di elementi ausiliari: titolo, nome dell'autore, copertina, epigrafe, dedica, quarta di copertina, illustrazioni, prefazione, note ecc. Testo e paratesto sono parte di un tutto organico: l'uno non può essere separato dall'altro. [...] Il paratesto, sebbene sia subordinato al testo, ne influenza enormemente la ricezione. Alcuni elementi paratestuali (titolo, nome dell'autore, copertina, quarta di copertina) sono un vero e proprio "biglietto da visita" del prodotto editoriale. Essi sono determinanti nell'indurre il potenziale lettore ad acquistare il libro, stimolandone la lettura e orientandone l'interpretazione. Il paratesto non è accessorio nel senso di "elemento opzionale", bensì nell'accezione di "elemento che dà compiutezza al testo", rendendolo fruibile come prodotto editoriale finito. (2005: 449-450)

È dunque attraverso questo insieme di elementi aggiuntivi (titoli, copertina, apparato iconografico, dediche, postfazioni) che il testo si trasforma in libro e si propone, in quanto tale, ai suoi lettori e, più in generale, al pubblico (Genette, 1989: 4). Più che di un limite o di una frontiera assoluta, sottolinea ancora Genette, si tratta di una soglia, o, nelle parole di Borges a proposito di una prefazione, di un «vestibolo» che offre a chiunque la possibilità di entrare, o di tornare sui propri passi: una «zona indecisa» tra il dentro e il fuori, senza limiti rigorosi né verso l'interno (il testo) né verso l'esterno (il discorso delle persone sul testo) (*ibid.*), un margine che, citando Philippe Lejeune, costituisce quella «frangia del testo stampato che, in realtà, dirige tutta la lettura» (*ibid.*). Il paratesto non va dunque inteso come qualcosa di separato, "esterno" o puramente decorativo rispetto al testo, ma piuttosto come un autentico ponte che consente al lettore di transitare dinamicamente dalla propria realtà quotidiana all'universo costruito dall'autore. Come ricorda lo stesso Genette:

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)

Prima di procedere all'analisi degli elementi paratestuali del nostro testo di partenza, è opportuno richiamare un'ulteriore specificazione avanzata dallo stesso Genette, il quale propone una dimensione duale dell'apparato paratestuale, suddividendolo in due sottoinsiemi complementari: il peritesto e l'epitesto. Il primo è composto dagli elementi paratestuali che si collocano nelle immediate vicinanze del testo, ovvero quelli racchiusi all'interno del volume stesso – il titolo, la copertina, le introduzioni, le note, le postfazioni, la quarta di copertina, le epigrafi, le fascette, le sovraccoperte, e così via; il secondo, invece, corrisponde a tutti quegli elementi esterni al volume – interviste, recensioni, lettere private dell'autore, pagine di diario – che compongono uno spazio «virtualmente illimitato» (Elefante, 2012: 10) e che si proiettano nella vita ulteriore dell'opera, ben oltre i confini materiali del libro (Genette, 1989: 6-7).

Questi elementi, peritestuali ed epitestuali, assumono un'importanza fondamentale anche in una prospettiva specificamente traduttologica, poiché, «nella loro pluralità, sono spazi ibridi, soglie che, al pari del processo traduttivo, consentono di superare il concetto stesso di frontiera» (Elefante, 2012: 11). Non a caso, riprendendo gli studi di Theo Hermans (1996) e in particolare il saggio *The Translator's Voice in Translated Narrative*, Elefante osserva come la voce del traduttore possa legittimamente risuonare non solo all'interno del testo tradotto, ma anche in quegli spazi paratestuali, costruiti grazie all'interazione costante tra editore e traduttore, che contribuiscono a portare nelle mani dei lettori una traduzione nel senso più ampio e profondo del termine. (*ibid.*: 54)

Vale la pena soffermarsi su una precisazione che Genette stesso avanza e che risulta particolarmente pertinente per l'opera qui in esame. Il paratesto non si esaurisce nei soli elementi verbali espliciti, ma può investire anche manifestazioni di natura diversa: iconiche, come le illustrazioni; materiali, come le scelte tipografiche operate nella composizione del libro; o, infine, puramente fattuali. Per "paratesto fattuale" Genette intende non un messaggio esplicito, verbale o di altro tipo, ma un fatto la cui sola esistenza, se nota al pubblico, «apporti qualche commento al testo e abbia un peso sulla sua percezione» (1989: 9): è il caso, spiega l'autore, dell'età o del sesso di chi scrive, dati che, pur non comparendo necessariamente come dichiarazione esplicita all'interno del libro, ne orientano comunque la ricezione. Pensando a *Las mujeres de Federico*, questa categoria si rivela

particolarmente rilevante: il fatto stesso che chi legge sappia, o venga a sapere, che l'opera è firmata da un'autrice attiva nel giornalismo e nella riflessione sulla violenza di genere costituisce un dato che, per quanto esterno al testo narrativo in senso stretto, ne orienta inevitabilmente l'interpretazione, predisponendo chi legge a cogliere nelle vicende delle protagoniste lorchiane una chiave di lettura femminista ancor prima di averne trovato conferma esplicita nelle pagine del libro. Non a caso, come si avrà modo di osservare, è proprio nella sezione finale dedicata a *Las autoras* che questo dato biografico trova una sua collocazione paratestuale esplicita:

Por su trabajo a favor de los derechos humanos y en defensa de los derechos de la mujer ha recibido numerosos reconocimientos y premios, entre ellos, la Cruz del Mérito de la Guardia Civil, concedido por el Ministerio del Interior.

Genette aggiunge, a questo proposito, una considerazione che merita di essere ripresa per intero: «la coscienza storica dell'epoca che vede nascere un'opera è raramente indifferente alla sua lettura» (1989: 9). Si tratta di un'osservazione che, applicata al nostro caso, invita a interrogarsi sul contesto storico-culturale in cui *Las mujeres de Federico* viene concepito e pubblicato: un'epoca, quella attuale, in cui il patriarcato non si manifesta più, o non soltanto, nelle forme apertamente coercitive che caratterizzavano la Spagna degli anni Trenta raccontata da Lorca, ma persiste in modalità più sottili e per certi versi più insidiose, proprio perché mascherate da una parità di diritti che, sul piano formale, sembrerebbe ormai acquisita. È in questo scarto tra l'uguaglianza proclamata e le persistenti disuguaglianze di fatto, che l'operazione di Bernal-Triviño acquista pienamente senso: restituire voce e *agency*²⁰ alle donne di Lorca significa, implicitamente, invitare il lettore contemporaneo a riconoscere le forme più sfumate con cui quello stesso condizionamento continua a manifestarsi anche al di fuori della finzione letteraria.

Questa considerazione costituisce una risorsa preziosa anche per chi si accinge a tradurre *Las mujeres de Federico*, poiché il compito del traduttore non si esaurisce nel trasporto di un'opera letteraria da una lingua all'altra, ma comporta necessariamente la presa in carico di tutti quegli aspetti "di contorno" – struttura, iconografia, contesto storico-culturale – che concorrono a definire il senso complessivo del libro. Per avere un quadro chiaro del testo in esame, occorre dunque procedere a una macrolettura propedeutica del volume nella sua interezza, identificandone e classificandone le componenti paratestuali principali, prima di addentrarsi nell'analisi del testo propriamente narrativo.

²⁰ L'*agency*, in linguistica, indica la proprietà delle entità che esercitano controllo sul proprio comportamento e le cui azioni, producendo effetti su altri (o su sé stesse), ne determinano la responsabilità rispetto a un dato esito. Cfr. Duranti, (2005: 453).

1.5.1. Macrostruttura

Las mujeres de Federico si presenta come un volume dalla copertina rigida, costituito da 224 pagine e organizzato in undici sezioni:

- Indice;
- Dediche: l'autrice e l'illustratrice dedicano questo progetto, rispettivamente, a Federico e "las mujeres de mi vida", 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, a livello personale e lavorativo, 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.

Come si può osservare, i quattro capitoli principali e l'epilogo, che espongono la storia vera e propria del libro, sono accompagnati da una serie di altre sezioni che, per quanto non facciano parte del racconto in senso stretto, non si pongono come elementi accessori o esterni al libro, ma contribuiscono in modo sostanziale a trasformare il testo in un'opera compiuta. È a questi elementi, secondo la definizione genettiana già richiamata, che spetta il nome di paratesto, ed è alla loro analisi che ci si dedicherà nelle pagine seguenti, seguendo la cornice teorica già delineata e applicandola via via alle singole componenti del volume: la copertina e la quarta di copertina, l'apparato illustrativo e, infine, la galleria dei personaggi.



1.5.2. Copertina e quarta di copertina

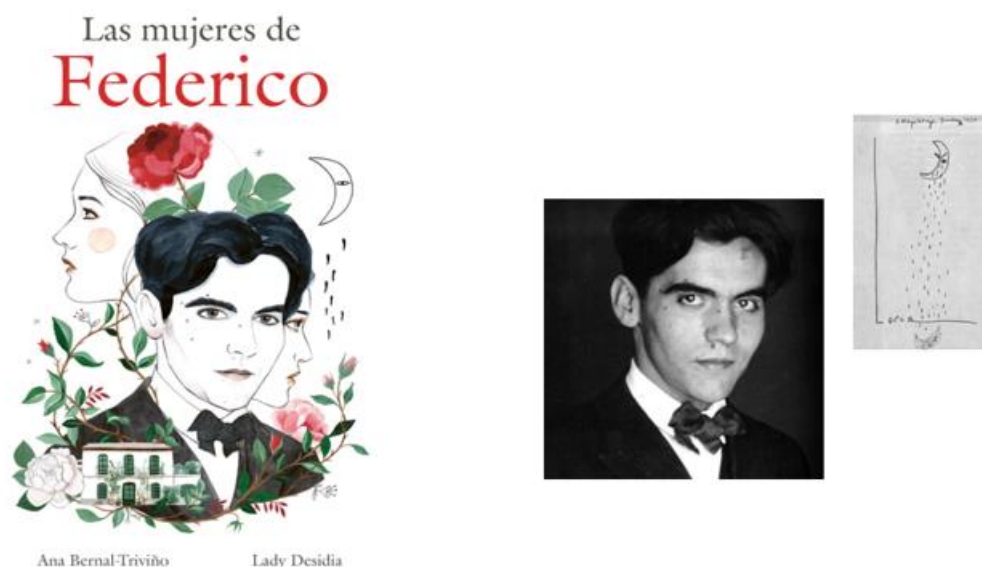


Figura 1: a sinistra la copertina, a destra il celebre ritratto di Federico García Lorca (1921) e la «luna llorona» disegnata da Lorca.

Se il paratesto costituisce, secondo la celebre immagine genettiana, la soglia che permette al lettore di entrare, o di tornare sui propri passi (1989: 4), la copertina ne rappresenta senza dubbio l'accesso più immediato, il primo e decisivo punto di contatto tra il libro e il suo pubblico potenziale. Si tratta, per riprendere la definizione di Genette, di un elemento che rientra a pieno titolo nel cosiddetto peritesto editoriale, quella zona del peritesto, che dipende dalla responsabilità diretta dell'editore, o, più astrattamente, dell'edizione, ossia dal fatto stesso che il libro venga pubblicato e proposto al pubblico (1989: 17). Il tratto caratteristico di questo aspetto del paratesto è essenzialmente «spaziale» e «materiale», e la sua realizzazione dipende principalmente dall'editore, eventualmente in accordo con l'autore (*ibid.*), come accade in questo caso. È proprio Ana Bernal-Triviño a rivelare di essere stata molto coinvolta nella realizzazione della copertina:

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.²¹

²¹ Cfr. <https://sdemergencia.com/2022/04/29/ana-bernal-trivino-y-las-mujeres-de-federico/> [Ultimo accesso: 25/06/26].

La scelta del bianco come colore di questo primo volume risponde dunque alla volontà dell'autrice di restituire alle protagoniste un destino di luce, dopo il buio e la sofferenza patiti nelle opere originarie: un colore che serve quasi a rassicurare le lettrici e i lettori fin dal primo sguardo, promettendo che il libro renderà giustizia alle sue protagoniste, che si tratta di un'opera di speranza prima ancora che di denuncia. Lo sfondo bianco assolve, d'altra parte, anche una funzione più propriamente grafica, quella di creare il contrasto cromatico necessario perché il titolo risalti netto e immediato: "Las mujeres de" compare in un grigio scuro e in un carattere più contenuto, mentre "Federico" si impone in rosso acceso e in dimensioni ben maggiori, spostando l'attenzione sull'autore e chiarendo fin da subito il tema del libro. Il nome dell'autore non viene esplicitato per intero nel titolo; per questo, nonostante sia ampiamente noto in Spagna anche con il solo nome di Federico,²² a dirimere qualsiasi dubbio sul riferimento a García Lorca, e di riflesso sul contenuto dell'opera, è l'illustrazione centrale: opera di Lady Desidia, ritrae un Federico giovane, evidente l'ispirazione presa da uno dei ritratti più diffusi del poeta, in cui aveva solo 21 anni.

Ad affiancarlo sono due profili femminili tracciati con un segno più leggero, quasi acquarellato. Questa scelta stilistica sembra rispondere a un duplice intento, da un lato evitare di rappresentare con precisione una singola protagonista per richiamare piuttosto l'insieme delle donne lorchiane, dall'altro evocare i fantasmi della memoria, alludendo al limbo tra il mondo dei vivi e quello dei morti in cui le protagoniste si trovano: «los personajes estamos en un limbo entre los humanos y los no humanos» (p. 80).

Vi compaiono, inoltre, tutti gli elementi più simbolici del libro: la rosa mutabile nelle sue tre forme – rossa, rosa e bianca –, disposte quasi a formare un triangolo attorno al poeta; in alto a destra, la luna «llorona», diretto rimando ai disegni autografi di Federico; e in basso a sinistra, la Huerta de San Vicente, luogo in cui si sviluppano gli eventi e simbolo di sicurezza e libertà. Si tratta di elementi che preannunciano già in copertina il simbolismo che scandirà le pagine del libro. A chiudere la composizione, in basso, sono i nomi dell'autrice e dell'illustratrice, allineati rispettivamente a sinistra e a destra.



²² Lluís Pasqual nel suo libro *De la mano de Federico* (2016: 27) afferma che tutti erano abituati a chiamarlo semplicemente Federico.

L'illustrazione svolge anche un'altra funzione più «prosaica», quella di attirare l'attenzione del potenziale acquirente (Diaz Armas, 2008: 9), questa funzione vale sia per la copertina che per la quarta di copertina.



Figura 2: quarta di copertina.

Infatti, se la copertina di *Las mujeres de Federico* costituisce il primo punto di contatto visivo tra il libro e il lettore, è la quarta di copertina che ne completa la funzione persuasiva, fornendo gli elementi testuali necessari a orientarne l'acquisto e la lettura. Anche qui, come già osservato a proposito del fronte del volume, lo sfondo resta bianco, scelta cromatica coerente con l'intento dichiarato dall'autrice di restituire all'opera un'aria di luminosità; a interrompere questo candore interviene, in basso, un'illustrazione di Lady Desidia che ritrae due mani intrecciate, delineate con un contorno sottile; un'immagine simbolica che richiama uno dei temi portanti del libro, quello della sorellanza. Più volte, nel corso della storia, le protagoniste si prendono le mani, stringendosele a vicenda, come atto di solidarietà nei momenti di condivisione

reciproca: «Las tres asintieron como si aquella frase fuera una verdad absoluta. En un acto de comunión, entrelazaron las manos» (p. 24). Attorno alle loro mani compare nuovamente la rosa mutabile, questa volta solo nella colorazione rosa, quasi a simboleggiare che, nel momento in cui le protagoniste iniziano ad aprirsi l'una con l'altra, la rosa abbia già cominciato a schiarirsi, segno che, per donnabitate al silenzio, imparare a comunicare non è stato né semplice né immediato. È un'immagine che riprende e ribalta, in chiave più intima e tattile, il motivo floreale già presente in copertina. Se lì la rosa cingeva il volto di Federico come una corona, qui diventa il punto di unione tra due mani, suggerendo un gesto di sostegno reciproco che va al di là di una semplice stretta di mano:

Desde lo alto, Rosita ya se daba por recompensada. Quizás no consiguieran que viniera Federico, pero ahora supo que, sin ser conscientes de ello, habían logrado algo que nunca sospechó. No solo habían roto los muros de sus casas, de sus libros y de sus páginas. Habían derribado los muros entre ellas mismas. (p. 105)

Il testo della quarta di copertina si organizza in due blocchi distinti. Il primo si apre con una domanda retorica rivolta direttamente al lettore: «¿Qué pasaría si las protagonistas creadas por Federico García Lorca se rebelaran ante su destino?». La scelta del verbo *rebelarse* non è priva di conseguenze sul

piano interpretativo, poiché introduce fin dalle prime righe una sfumatura dichiaratamente conflittuale, quasi militante: il «camino de transformación» nominato subito dopo assume così un carattere più rivoluzionario che evolutivo, in linea con l'intento femminista del libro.

La scelta di cominciare con una domanda non è casuale. Questo espediente retorico, lungi dall'essere un mero vezzo stilistico, risponde a una precisa funzione persuasiva: la domanda viene volutamente lasciata in sospeso, senza alcuna risposta nelle righe successive, per catturare l'interesse di chi legge e suscitare una curiosità che potrà essere soddisfatta soltanto attraverso la lettura del volume; l'interrogativo si trasforma così in un mezzo per invitare all'acquisto. Segue l'annuncio di un *despertar* di alcune tra le protagoniste più note di Lorca – Rosita, la Zapatera, Bernarda Alba – chiamate a intraprendere insieme un cammino di trasformazione «que cambiará para siempre la vida que les fue asignada»: la scelta del participio *asignada* non è casuale, poiché sottolinea, ancora prima dell'inizio della lettura, la natura imposta, e non scelta, dei destini femminili che il libro si propone di rimettere in discussione. Anche la decisione di nominare esplicitamente queste protagoniste non è casuale e risponde a una logica persuasiva: il lettore che le riconosce si sente più coinvolto, e dunque più propenso a proseguire nella lettura.

Il secondo blocco si concentra invece sul valore dell'opera nel suo complesso, definendo il volume come «un conmovedor relato feminista que da voz a las inquietudes acalladas de muchas mujeres». L'aggettivo *feminista* non compare come etichetta neutra, ma costituisce un vero e proprio posizionamento dichiarato, che orienta esplicitamente la chiave di lettura dell'opera fin dal momento dell'acquisto. Vi si affianca un riconoscimento esplicito del lavoro di Lady Desidia, le cui illustrazioni vengono descritte come capaci di immergere il lettore in «un universo onírico cargado de simbolismo y magia», prima che il testo si chiuda definendo l'intero progetto come un omaggio all'opera lorchiana, attento a restituire «la inédita relación entre el poeta y sus personajes femeninos», formulazione che, riconoscendo esplicitamente l'originalità dell'idea dietro il libro, ne dichiara senza ambiguità anche l'intento più strettamente paratestuale: presentarsi al lettore come un'opera capace di coniugare fedeltà alla materia lorchiana e temi femministi del XXI secolo.



1.5.3. Illustrazioni

*Los dibujos de Lorca se dirigen
exclusivamente a los puros, a los sencillos,
a los capaces de sentir sin comprender.*
Gasch (1927: 56)

«Los dibujos lorquianos subrayan o acompañan contenidos de su obra literaria, y alcanzan, a la vez, plena autonomía artística» (Hernández, 1990: 39). Se il disegno, in Federico García Lorca, non fu mai un'attività accessoria ma un linguaggio espressivo autonomo quanto la parola poetica, allora è quasi un atto di coerenza, prima ancora che una scelta editoriale, che un libro concepito come omaggio al poeta granadino scelga di esprimersi anch'esso per via figurativa. Le illustrazioni di Lady Desidia non si limitano ad accompagnare il testo di Bernal-Triviño, ma costituiscono un secondo livello narrativo che dialoga costantemente con la parola scritta, in continuità con quella stessa vocazione lorchiana a pensare per immagini: non a caso, in più punti del volume, l'illustratrice reinterpreta liberamente alcuni dei disegni autografi di Federico, restituendoli con un tratto personale, ma riconoscibile, in un gesto che è insieme citazione e omaggio. I disegni presenti nel volume costituiscono parte fondamentale della storia, contribuendo a trasportare chi legge nell'universo onirico lorchiano. Immagini e testo collaborano, infatti, alla creazione dell'esperienza di lettura fornendo al pubblico due percorsi narrativi che raccontano la stessa storia con modalità diverse; le figure, in questo senso, non si limitano a stimolare l'immaginazione del lettore, ma condizionano inevitabilmente il modo in cui il testo viene percepito. È un principio che trova conferma anche in Díaz Armas, quando osserva che è impossibile comprendere o studiare l'illustrazione senza tenere conto delle sue relazioni con il testo linguistico (2008: 46): la parola e l'immagine non procedono mai su binari paralleli e indipendenti, ma si condizionano reciprocamente, al punto che l'una orienta inevitabilmente la lettura dell'altra. (*ibid.*).

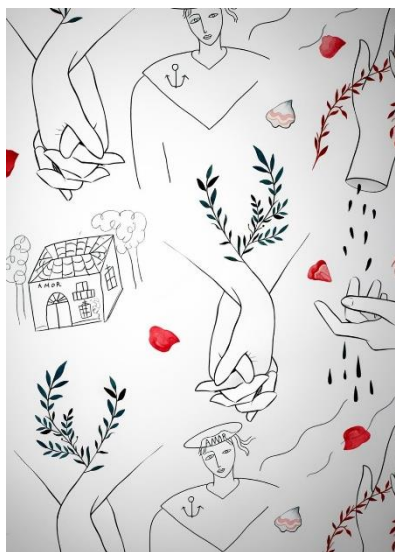


Figura 3: patchwork presente nella seconda e terza di copertina.

Questa vocazione enciclopedica si dichiara già nel paratesto della seconda e terza di copertina: non appena voltata la pagina rigida, il lettore viene infatti accolto da uno spazio interamente decorato da un patchwork di disegni estremamente significativi, eseguiti perlopiù a contorno, in un line art sobrio interrotto da pochi tocchi di colore. Vi compaiono mani che si intrecciano in più varianti, il volto stilizzato del *marinero* lorchiano con l'ancora disegnata sul petto, e infine la sagoma della Huerta, anch'essa appena abbozzata a matita e contrassegnata dalla parola "AMOR" sopra la porta. A completare la trama rametti di ulivo e di alloro dal verde scuro, petali di rosa rossi e rosa sparsi qua e là e gocce che cadono come lacrime stilizzate e

una mano aperta pronta a raccoglierle. Questo collage svolge quella funzione anticipatoria che Díaz Armas, riprendendo Durán, riconosce alle immagini quando osserva che esse compiono spesso un ruolo anticipatore, facendo apparire elementi che troveranno la propria spiegazione più avanti e fornendo informazioni sul tempo e sul luogo in cui si svolge l'opera (Durán, 2000 in Díaz Armas, 2008: 52).



Figura 4: *La Calzolaia* (p. 15)

Il primo elemento che colpisce, scorrendo le illustrazioni a piena pagina disseminate nel corso del racconto, è la straordinaria riconoscibilità delle protagoniste, ottenuta non attraverso etichette o didascalie ma tramite dettagli iconografici puntualmente desunti dal testo originale: la Calzolaia indossa l'abito verde con le due rose rosse fissate ai capelli, la Sposa porta una corona di fiori bianchi intrecciati tra i capelli scuri, Adela porta il vestito verde che il testo lorchiano le attribuisce esplicitamente. Questa scelta stilistica rientra in quelle che Díaz Armas definisce come funzione di rinforzo della comprensione ed economia, fornendo un'informazione di cui il testo può scaricarsi (2008: 51): l'immagine non aggiunge, quindi, contenuto arbitrario, ma traduce in codice visivo ciò che il lettore già possiede a livello testuale, agendo come

dispositivo di riconoscimento immediato all'interno di una galleria di personaggi che altrimenti rischierebbe di disorientare per affollamento. Si tratta, in altri termini, di quella relazione di dipendenza per ridondanza che Díaz Armas individua come una delle possibilità più frequenti del rapporto tra parola e immagine – una ridondanza che non costituisce necessariamente un difetto, ma può essere un'opzione stilistica capace di rafforzare alcuni aspetti del testo, risultando di aiuto anche ai lettori meno allenati all'interpretazione delle immagini (Spink, 1989: 98 in Díaz Armas, 2008: 47).

Accanto a questa funzione di riconoscimento, la palette cromatica scelta da Borrell rivela un'organizzazione simbolica coerente, che attraversa l'intero impianto illustrativo. I toni cerulei e le tinte sbiadite, quasi acquerellate fino alla trasparenza, vengono riservati alle scene di vita quotidiana di Federico e ai ricordi che affiorano alla sua memoria, mentre il blu scuro, più saturo e notturno, segna le scene a più alta



Fig. 5: *Federico con Salvador Dalí e Maruja Mallo* (p. 183)

intensità emotiva, come l'apparizione della Sposa accanto al cavallo bianco o l'abbraccio tra la defunta Adela e sua madre, Bernarda Alba.

Il rosa ricorre frequentemente in tutto il volume, non solo come caratteristica di Rosita e dei fiori che punteggiano la sua storia, ma anche, in senso più ampio, come tema cromatico dell'intero libro, dato il ruolo centrale che la rosa mutabile assume. Questa scelta cromatica può essere letta come una forma di amplificazione narrativa: come osserva ancora Díaz Armas, l'illustrazione è spesso amplificatrice e sovrainformativa, nella misura in cui aggiunge idee e proposte proprie dell'illustratore, anche in coordinamento con l'autore (2008: 47-48), e qui il colore, avvolgendo completamente il lettore, diventa proprio lo strumento di questa sovrainformazione emotiva.



Figura 6: Bernarda Alba, le sue figlie, Angustias, Magdalena, Amelia e Martirio e Poncia, la governante. (pp.26-27)

Il caso più radicale di questa coerenza cromatico-simbolica è rappresentato dalla sezione dedicata a Bernarda Alba, costruita interamente in toni neri e bruno-grigi, quasi monocromi: il nero non è qui un semplice indicatore di lutto, ma uno strumento espressivo che produce un effetto di chiusura soffocante, restituendo visivamente la condizione di prigionia domestica in cui Bernarda costringe le figlie: i corpi delle donne, ammassate l'una contro l'altra in un groviglio di mantiglie e scialli scuri, sembrano risucchiati dallo sfondo stesso. Inoltre, l'illustratrice ha dichiarato di essersi ispirata (§ 1.4.2), per il volto della matriarca, a un ritratto della Celestina, scelta che rafforza l'identificazione del personaggio con un'autorità impenetrabile, oscura e custode di un ordine repressivo. Si tratta di un caso paradigmatico di quella stessa funzione di rinforzo della comprensione già richiamata sopra (Díaz Armas, 2008: 51): il colore rende immediatamente percepibile a livello sensoriale i temi affrontati dal testo, trasferendo al lettore quei sentimenti di lutto e reclusione in un modo che la sola parola non riuscirebbe a fare.



Figura 7: le quattro rose con cui si aprono i capitoli. (pp. 8, 56, 106, 160)

Un discorso a parte merita la sequenza delle quattro rose che apre ciascuno dei capitoli omonimi – *La rosa roja*, *La rosa rosa*, *La rosa blanca*, *La rosa sin pétalo* – e che qui interessa non per la sua funzione strutturale di scansione temporale, discussa nel paragrafo dedicato a tempo e spazio (§ 1.6.), ma per la sua resa puramente pittorica. Il fiore attraversa una progressiva disgregazione che si legge tanto nel colore quanto nella tenuta delle foglie: rosso acceso e rigoglioso nella prima immagine, rosa pallido, ma ancora integro nella seconda, bianco e già percorso da una spina visibile nella terza, infine spoglio, con il gambo ripiegato su se stesso e i petali sparsi e ormai esangui ai piedi del vaso nella quarta. Anche il vaso che sostiene il fiore cambia da una tavola all'altra: non è un contenitore neutro e fisso, ma si trasforma insieme al fiore, arricchendosi di dettagli decorativi sempre più elaborati fino a un disegno quasi antropomorfo nell'ultima immagine. La consunzione, quindi, non riguarda solo la rosa: coinvolge l'intera composizione, come se nulla, in queste quattro tavole, potesse restare immune al passare del tempo, nemmeno l'elemento che ci si aspetterebbe restasse fermo sullo sfondo. In questa sequenza l'illustrazione assume quella funzione che Díaz Armas chiama "extrañadora", propria dei casi in cui l'illustrazione apporta, spesso al margine del testo letterario, spazi vuoti che richiedono la partecipazione del lettore per essere dotati di senso; è il caso, tra gli altri, del simbolismo veicolato dall'immagine (2008: 53): nessuna pagina scritta accompagna direttamente le quattro tavole, lasciando al solo confronto visivo tra un'immagine e l'altra il compito di costruire il significato della consunzione.





Figura 8: La Huerta de San Vicente.



Figura 9: La cucina della Huerta de San Vicente. (p. 176)

Un ultimo nucleo di immagini merita di essere analizzato, quello dedicato alla Huerta de San Vicente, che rappresenta per le protagoniste il primo luogo in cui si recano perché lo vogliono e non perché sono obbligate. Non a caso, la porta della casa rimarrà volutamente aperta, simboleggiando quella libertà tanto desiderata dalle protagoniste.

La casa è ritratta dapprima nella sua facciata esterna, in un acquerello dai toni verdi-cerulei smorzati, con le persiane scure, il rampicante e i vasi di fiori sull'ingresso; l'illustrazione torna poi a più riprese sui suoi dettagli architettonici più realistici: la finestra e la porta verdi, le scale interne, il pavimento a scacchi rosso e bianco, l'arredamento della cucina, il manifesto de *La Barraca* alla parete. In altre immagini, invece, Lady Desidia decide di addentrarsi nella sfera più intima ed emotiva della storia, ritraendo Federico stesso: seduto alla scrivania, al pianoforte, sul letto con la coperta di pizzo ricamata dalla madre. Un altro dettaglio che contribuisce a disegnare un'immagine chiara nella mente dei lettori sono i disegni sparsi per il volume di oggetti isolati: le sedie della casa, ciascuna diversa per foggia e colore, il giradischi, i vasi, la brocca; tutti oggetti, conservati in perfette condizioni, tuttora custoditi all'interno della Huerta. Questa minuziosità descrittiva risponde a quella che Díaz Armas individua come funzione descrittiva dell'illustrazione, per cui l'immagine solleva il testo dal compito di descrivere ambienti e spazi, lasciando che sia la composizione visiva nelle sue forme, texture, e colori a costruire nella mente del lettore un'immagine concreta del luogo (2008: 51-52).

In questo caso specifico, però, la precisione descrittiva acquista un valore che va oltre il semplice supporto alla lettura: dato che ogni oggetto raffigurato esiste realmente ed è conservato nella casa-museo, l'illustrazione non descrive uno spazio immaginario, ma certifica l'esistenza materiale della Huerta come luogo che il lettore può visitare di persona.

1.5.4. Galleria dei personaggi



Figura 10: Galería de personajes, (p. 220-221)

Tra tutti i dispositivi paratestuali con cui Borrell accompagna il testo di Bernal-Triviño, la *Galería de personajes* è probabilmente quello che richiede una riflessione più attenta, perché contraddice un'aspettativa formale ben consolidata. Una lista di personaggi, sia essa la *dramatis personae*²³ del teatro classico, sia essa la galleria illustrata che spesso accompagna le edizioni corali per ragazzi, possiede per convenzione una funzione orientativa, e per questo si colloca quasi sempre in apertura: precede la storia per fornire al lettore una mappa dei soggetti che vi agiranno. Qui accade l'esatto contrario. La galleria compare a pagina 220 e 221, dopo l'epilogo *Mañana del 18 de agosto*: si tratta, in altri termini, di un paratesto collocato non all'incipit ma all'excipit del libro, ciò che nella classificazione genettiana del peritesto editoriale corrisponderebbe a un elemento di chiusura piuttosto che di soglia.

Questa collocazione anomala trova una spiegazione, prima ancora che grafica, funzionale. Le brevi schede che accompagnano ciascun ritratto riassumono, infatti, il contesto delle storie originali di

²³ Espressione tradizionalmente posta in apertura delle edizioni di opere teatrali per introdurre l'elenco dei personaggi (cfr. *Dramatis personae*, in *Vocabolario Treccani* online, <https://www.treccani.it/vocabolario/dramatis-personae/>)

Lorca da cui ciascuna protagonista proviene, e si tratta di informazioni che il romanzo di Bernal-Triviño offre già, ma in maniera organica e disseminata, affidandole man mano alla voce delle stesse protagoniste nel corso della narrazione. Collocare questo riepilogo in apertura avrebbe comportato un rischio concreto per chi non conosce le vicende delle protagoniste lorchiane: presentare da subito, in forma sintetica e definitiva, l'esito delle vicende lorchiane, dal suicidio di Adela alla fuga della Sposa con Leonardo fino all'esecuzione di Mariana Pineda, avrebbe anticipato al lettore non familiare con Lorca informazioni che il libro, nel suo impianto narrativo, rivela invece gradualmente, lasciando che siano le protagoniste stesse a condividere la propria storia dialogando tra di loro. Posponendo la galleria alla fine, Bernal-Triviño e Borrell preservano questa progressione narrativa senza rinunciare a un secondo livello di lettura: a libro concluso, la galleria raccoglie in un unico luogo ben organizzato ciò che il lettore non informato ha appreso pagina dopo pagina in ordine sparso, restituendogli un quadro d'insieme.

Questa funzione riepilogativa viene supportata anche visivamente. Ogni personaggio, in questa sezione, è racchiuso in una cornice che imita esplicitamente quella di un ritratto fotografico o pittorico d'epoca, esposto come in una sala da museo. La storia delle protagoniste non finisce con questo volume; i loro personaggi continuano a esistere in quel limbo tra i vivi e i morti in cui si collocano i personaggi dei libri, in attesa di essere richiamati in vita. «[...] chi ha la ventura di nascere personaggio vivo, può ridersi anche della morte. Non muore più!» (Pirandello, 2007: 21). In questa citazione tratta dal dramma *Sei personaggi in cerca d'autore*, un personaggio, una volta concepito dall'immaginazione del creatore, tende a svincolarsi dalla sua volontà per acquisire una propria autonomia. «Morirà l'uomo, lo scrittore, strumento della creazione; la creatura non muore più!» (*ibid.*): con questa frase Pirandello mette in luce la paradossale natura dei personaggi vivi destinati a vivere nell'eternità sopravvivendo perfino al proprio autore, ma allo stesso tempo condannati a essere cristallizzati nel proprio dramma.

Infatti, è proprio la volontà di opporsi al proprio drammatico destino che alimenta la forza vitale delle donne di Lorca ritornate in vita nel romanzo di Bernal-Triviño, la quale dopo aver concesso loro un lieto fine le restituisce attraverso la *Galería* alle opere originarie da cui provengono. Dunque, le cornici della *Galería* custodiscono proprio l'ineluttabile natura dei personaggi, fornendo al lettore una chiara collocazione dell'opera all'interno del panorama lorchiano, non imponendosi, quindi, come unica soluzione, ma proponendosi come finale alternativo.



1.6. Tempo e spazio

La vicenda narrata si concentra in un arco temporale brevissimo e densamente simbolico: una sola notte e l'alba successiva, dal 17 al 18 agosto, giorni che precedono l'anniversario della morte di Federico García Lorca, fucilato nella notte tra il 18 e il 19 agosto 1936 nei pressi di Granada. La scelta di questa cornice cronologica non è casuale: da un lato richiama direttamente la data storica della morte del poeta, dall'altro coincide con il giorno in cui, ogni anno, Ana Bernal-Triviño dedica a Federico una lettera pubblica sulle pagine di *Público* (si veda § 1.2.).

Per scandire dall'interno questa temporalità ristretta, l'autrice si serve di un simbolo lorchiano tratto direttamente dall'opera *Doña Rosita la soltera: la rosa mutable*. Non a caso è proprio Doña Rosita a dare avvio alla narrazione degli eventi, sostituendo i fiori appassiti di un vaso di cristallo nel salone della Huerta con la rosa mutable. Rosita, secondo l'autrice, rappresenta la protagonista lorchiana più ingiustamente trascurata, costantemente all'ombra di figure più celebri come Bernarda, Adela o Sposa.²⁴ Per rimediare a questa ingiustizia, Bernal-Triviño decide di affidare proprio a lei il ruolo di anima della casa: è Rosita a redigere la lettera, a stabilire il contatto con le altre donne, a farsi più volte interlocutrice delle protagoniste per accogliere i loro sfoghi, per sostenerle nei momenti di maggiore fragilità e a incoraggiarle a intraprendere questo percorso di riscoperta interiore.

La caratteristica che rende magico questo fiore è la sua capacità di cambiare colore nell'arco di una sola giornata: rosso al mattino, si sbiadisce poi progressivamente sui toni del rosa fino al bianco della sera, per perdere, infine, tutti i petali con il calare della notte. Bernal-Triviño la trasforma nel vero e proprio orologio simbolico della vicenda, l'unità di misura che scandisce il tempo a disposizione delle protagoniste per invocare il loro autoree confrontarsi con lui prima che il fiore appassisca, la magia si spezzi e sia troppo tardi. La genesi della rosa mutable risale ad ancora prima dell'opera lorchiana. In un'intervista del 1936 a Felipe Morales, Lorca stesso racconta che l'idea per la celebre metafora al centro di Doña Rosita gli era venuta dall'amico José Moreno Villa, che gli aveva raccontato la storia di questo fiore dopo averla letta in un antico libro di rose del Settecento; da quel racconto, disse Lorca, l'opera teatrale gli si presentò già finita, impossibile da modificare (si veda § 2.9.6.). Nell'opera originaria il fiore è descritto in una poesia che lo zio di Rosita, appassionato di botanica, recita nel primo atto, e che la stessa Rosita ripete più volte nel corso del dramma come proprio motivo ricorrente:

²⁴ Cfr. <https://www.rtve.es/play/videos/la-aventura-del-saber/aventura-del-saber-mujeres-federico-garcia-lorca/6234199/>, [Ultimo accesso: 22/06/26]

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
 para verla relumbrar.
Cuando en las ramas empiezan
 los pájaros a cantar

 y se desmaya la tarde
 en las violetas del mar,
se pone blanca, con blanco
 de una mejilla de sal.
Y cuando toca la noche
 blando cuerno de metal
 y las estrellas avanzan
mientras los aires se van,
 en la raya de lo oscuro,
se comienza a deshojar.

Secondo l'interpretazione di Degoy (1989: 9), il fiore costituisce una vera e propria proiezione simbolica di Rosita: come la rosa nella serra, anche lei viene cresciuta in un contesto protetto e artificiale, con l'unico scopo di renderla appetibile agli occhi di un futuro pretendente. Quando la bellezza, sua sola qualità riconosciuta, comincia a venire meno, si dissolve anche ogni possibilità per Rosita di essere ricambiata in amore: il tempo che passa la priva progressivamente di colore, fino a condurla a una sorta di morte speculare a quella del fiore (*ibid.*: 9-10):

Rosita es, en este esquema, signo de la rosa mutable 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 (*ibid.*: 76)

Bernal-Triviño riprende questo stesso simbolo trasformandolo in un dispositivo strutturale per l'intero romanzo: se nel testo originario la rosa mutabile era speculare ai venticinque anni di attesa di Rosita, qui rappresenta, invece, il tempo urgente e limitato di un'unica giornata, in cui le protagoniste devono trovare il coraggio di rompere quell'attesa secolare. La mutazione di colore, dal rosso al bianco fino alla caduta dei petali, accompagna così la progressione interna della vicenda: dalla rabbia e dal dolore del mattino, attraverso la solidarietà e il rituale liberatorio del pomeriggio e della sera, fino al confronto finale con Federico. Una volta sfiorita la rosa, le protagoniste sono destinate a tornare alle loro vecchie vite, scandite dalle norme di una società che le opprime e le maltratta: l'occasione di cambiare il proprio destino deve perciò compiersi prima che cada l'ultimo petalo.

Quanto allo spazio, l'intera vicenda si svolge in un unico luogo, la Huerta de San Vicente, la casa di villeggiatura che la famiglia García Lorca acquista nel 1925. In quel periodo era situata in campagna alle porte di Granada; oggi è diventata una casa-museo che si trova all'interno di un parco inglobato nel tessuto urbano della città. La storia è ambientata nella versione odierna della Huerta, che ha subito dei cambiamenti strutturali nel corso degli anni. Il piano terra era composto da un ingresso, una cucina, un soggiorno e la camera che Federico e suo fratello condividevano; in seguito, furono

ricavate al piano di sopra le camere da letto di Federico, dei genitori e delle sorelle. Nella casa-museo attuale, il piano di sotto rimane invariato, mentre al piano di sopra si conserva intatta solo la camera del poeta, mentre le altre stanze invece sono state trasformate in sale d'esposizione. Queste ultime entrano a far parte della storia stessa: Rosita si recherà più volte in quelle stanze ad osservare i documenti esposti, in particolare a leggere le lettere di Federico e a osservare le sue foto, nel tentativo di imparare il più possibile sul suo creatore. Tutte le protagoniste sentono il legame con quella casa, percepiscono che si trattava di un luogo speciale per Lorca, in particolare ammettono di provare suggestione a pensare che alcune di loro potrebbero essere state concepite e scritte proprio lì, in quella casa, a quella scrivania. Infatti, per Lorca, la Huerta ha sempre rappresentato un luogo sicuro in cui rifugiarsi quando sentiva la mancanza della Vega. Tuttavia, smetterà di esserlo quando, nell'estate del 1936, si vedrà costretto ad abbandonarla per cercare di mettersi al sicuro dalla minaccia del *Bando sublevado* (si veda § 2.3.).

Si tratta di uno spazio dalla duplice natura: è insieme luogo storico e reale, in cui Federico trascorse l'adolescenza e in cui tornò regolarmente fino agli ultimi giorni di vita, e luogo letterario, scelto da Bernal-Triviño perché è la casa in cui il poeta scrisse molte delle opere da cui le sue protagoniste provengono. Questa duplice identità, storica e narrativa insieme, permette all'autrice di muoversi liberamente fra i due piani: gli ambienti descritti nel romanzo, il salone con il pianoforte, il giardino con gli alberi da frutto e i fiori, la camera al piano superiore dove Federico scriveva, corrispondono punto per punto a quelli reali della casa-museo, e proprio questa corrispondenza permette alle protagoniste di muoversi in uno spazio che porta ancora, fisicamente, le tracce del loro creatore.

Sebbene le vicende interessino diversi spazi della dimora, la maggior parte delle scene chiave si consuma tra il giardino esterno e i locali del pianterreno. Il romanzo si apre all'ingresso della casa, dove Rosita attende le sue ospiti; le prime ad arrivare saranno la Calzolaia e Belisa, poco dopo, irromperanno le figlie di Bernarda, seguite dalla madre e da Poncia; a una a una arriveranno anche tutte le altre: María Josefa e la Serva, la Sposa, Yerma. Da questo ambiente centrale si diramano via via gli altri spazi della casa: il salone con il pianoforte, dove Federico farà il suo ingresso suonando *Anda jaleo* e dove, più tardi, organizzerà l'improvvisato spettacolo teatrale; la cucina, regno di Poncia e della Serva, luogo in cui, origliando dal *pasaplatos* ascolteranno le confessioni delle altre; la casa dei guardiani, dove la Zapatera ripara le scarpe e i vestiti strappati delle altre protagoniste; e infine il giardino, spazio aperto, dove si svolge gran parte del rito notturno della Fattucchiera Dolores, tra falò, erbe e l'apparizione delle presenze evocate (il cavallo-Leonardo, lo spettro di Adela, Mariana Pineda con la sua bandiera).

Ma è soprattutto la stanza al piano superiore, la camera in cui Federico scriveva, a custodire il significato più denso dello spazio narrativo. Fin dalle prime pagine, quella camera viene descritta da Rosita come un luogo quasi sacro: «Para mí es un espacio mágico y me devuelve una energía extraña, como si fuera un lugar sagrado» (p. 17), dice, intuendo che proprio lì, su quella scrivania, deve essere stata concepita. È in quella stanza che si concentra, nel finale, tutto il peso emotivo del personaggio di Federico. Quando le protagoniste sono già fuori, nel giardino, a danzare sotto la pioggia liberatoria, lo scrittore resta solo in casa e si ritrova davanti alla scala che porta al piano di sopra, un luogo che, significativamente, esercita su di lui «un profundo magnetismo» (p. 211), ma che fatica ad affrontare. Solo dopo aver visitato la stanza dei genitori, ormai trasformata in sala di fotografie, trova il coraggio di voltarsi verso la propria camera, ripetendosi un *carpe diem* quasi come formula di autoconvincimento prima di varcarne la soglia. Quel momento di rientro è scritto come un piccolo rito di guarigione. Federico si ferma sulla porta, riconoscendo pian piano lo spazio (la coperta, la finestra, la scrivania) e ogni oggetto che tocca o osserva agisce come un ancoraggio che lo riporta a un'identità che sentiva di aver perso nella violenza della propria morte. Si siede sul letto come faceva da vivo, accarezza la trapunta ricamata dalla madre, riconosce i quadri alle pareti, il manifesto de La Barraca. È un'accumulazione di piccoli gesti familiari che, uno dopo l'altro, ricuciono la frattura tra l'uomo che fu e il fantasma che ritorna. Il culmine di questo percorso arriva quando, finalmente, si volge verso la scrivania e le sussurra: «Volvemos a vernos, vieja compañera» (p. 214), prima di sedersi di nuovo al tavolo da cui «nunca quiso haberse levantado aquel verano» (*ibid.*). In quella scrivania, più che in ogni altro oggetto della casa, si concentra il senso di tutto il romanzo: è il luogo in cui Federico era stato, prima di ogni altra cosa, uno scrittore, e ritrovarla intatta, cristallizzata esattamente come l'aveva lasciata, gli restituisce, anche solo per un istante, la possibilità di riconoscersi ancora in quell'identità che la fucilazione gli aveva strappato via.

L'ultimo capitolo narrativo, *Mañana del 18 de agosto*, opera un cambio di registro che riporta bruscamente il lettore dalla dimensione onirica della notte alla concretezza del presente. Il punto di vista passa a Juanjo, il custode reale della Huerta-museo, che apre la casa come ogni mattina e si trova davanti a tracce che non sa spiegarsi: i resti di un falò, una corona di fiori bianchi, bicchieri con resti di limonata, un disco di Bach ancora sul grammofono. Il colpo più forte arriva quando Juanjo nota che, nel vaso che contiene di solito fiori secchi, sono comparsi i petali della rosa mutabile, lo stesso fiore che ha scandito ogni capitolo del romanzo; e ancora di più quando, salendo nella stanza di Federico, trova sulla scrivania un manoscritto con il titolo *Mujeres libres* e il disegno di una luna in lacrime. Juanjo, sopraffatto, riesce solo a pronunciare le ultime parole del libro: «Federico vive». In questo modo l'autrice riconsegna il lettore alla realtà senza tradire la magia

appena costruita: il sogno collettivo delle protagoniste non viene smentito né ricondotto a semplice fantasia, ma lasciato sospeso in un margine di ambiguità che invita a credere che, in qualche modo, quella notte sia davvero accaduta. Attraverso questo meccanismo narrativo l'autrice non si limita a chiudere la trama, ma sembra voler suggellare un patto silenzioso con il lettore: la memoria di Federico García Lorca non sarà mai sepolta, e la sua voce continuerà a vivere attraverso la sua eredità.



1.7. Temi

Tra i molti fili tematici che attraversano *Las mujeres de Federico*, quello della condizione femminile rappresenta il nucleo portante dell'intera opera, la matrice da cui si generano e a cui ritornano tutti gli altri temi affrontati nel romanzo. La ribellione, il destino, la maternità, il giudizio sociale e il silenzio imposto sono, in *Las mujeres de Federico*, declinazioni di un'unica condizione di partenza: quella di essere nata donna. Bernal-Triviño riprende questi stessi temi dal teatro di Lorca, ma li riscrive da una prospettiva femminista esplicita: ciò che nelle opere lorchiane emergeva attraverso il simbolo e l'allusione, nel romanzo diventa oggetto diretto di analisi e denuncia.

«Nascere donna è il peggiore dei castighi» (García Lorca, 2011: 2954): è Lorca stesso, attraverso le sue protagoniste, a fissare in questa celebre formula tratta da *La casa de Bernarda Alba*, la condanna implicita nel destino di nascere donna, e Bernal-Triviño la riprende nel proprio romanzo perché racchiude più di ogni altra frase il senso della condizione femminile che attraversa l'intero libro. La parola «castigo» è decisiva: non parla di una condizione subita in un secondo momento, per colpa di circostanze esterne, ma di un peccato originale, contratto nell'istante stesso della nascita. Infatti, nelle opere di Lorca il destino non nasce dal caso o da una forza sovranaturale, ma dalla società stessa, che traccia fin dalla nascita due strade opposte per uomini e donne. Lo dice Bernarda Alba con la durezza di chi impone una legge: «Hilo y aguja para las hembras. látigo y mula para el varón» (*ibid.*, p. 13). Questa frase è riportata anche nel romanzo (p. 39) e descrive questo rigido sistema da cui le protagoniste vogliono disperatamente evadere. La lettera che apre la narrazione degli eventi, scritta da Rosita, chiarisce fin da subito la direzione che la storia prenderà. L'obiettivo è quello di riunirsi e cercare insieme un modo per cambiare i loro destini. Infatti, nonostante ogni donna dell'opera di Lorca abbia una storia diversa dall'altra, esiste un *fil rouge* che le accomuna tutte: hanno subito le imposizioni di una società che non dava loro valore. Nel corso della storia le protagoniste si confronteranno fra di loro e scopriranno di provare conforto nella consapevolezza di

non essere sole. Mosse dal desiderio di ritrovare una propria identità e di scoprire chi avrebbero potuto essere se il loro creatore non le avesse confinate in quei destini, decideranno di ribellarsi.

Il tema della ribellione si sviluppa su più piani. Infatti, da un lato, potrebbe sembrare che alcune delle protagoniste si siano già ribellate ai loro destini nelle loro storie originali: la Sposa che scappa con Leonardo; Belisa che tradisce il marito con cui era stata costretta a sposarsi; Adela che trasgredisce le regole della madre fino a compiere un ultimo gesto di ribellione, quello più estremo; Yerma che uccide il marito... Dall'altro lato, come sostiene Degoy (1999: 112-114), queste protagoniste non possono identificarsi con la figura di una «verdadera rebelde» perché la loro trasgressione non comporta nessun cambiamento utile alla lotta contro la società patriarcale, ma è fine a se stessa (*ibid.*: 114). Proprio per questo motivo, Bernal-Triviño decide di offrire loro una vera occasione di trasformazione, che non passa solo attraverso la ribellione, ma anche, e soprattutto, attraverso un percorso di redenzione, che servirà a perdonarsi e lasciare indietro il senso di colpa.

La «culpa» e il «silencio» sono due dei grandi temi che attraversano quasi tutta la narrazione e nascono entrambi da uno stesso meccanismo sociale: il giudizio costante che la società esercita su ogni donna. José Carlos Plaza, in un articolo del quotidiano *El País* (2021), lo definisce *chismorreo*,²⁵ ossia una forma di sorveglianza diffusa che obbliga le donne a vivere in funzione dell'apparenza, della «buona facciata» da mostrare agli occhi del paese. È significativo che, alla domanda «Cosa vi pesa di più di tutto quello che avete sofferto?» (p. 122), quasi tutte le protagoniste rispondano allo stesso modo: la colpa e il silenzio. Attraverso un percorso introspettivo, ciascuna di loro arriva a riconoscere che questo senso di colpa non nasce da una mancanza reale, ma dalla paura del giudizio altrui. Quest'ultimo, una volta interiorizzato, si trasforma in vergogna, e la vergogna, a sua volta, in un silenzio soffocante: un vero e proprio circolo vizioso.

È esattamente questa paura, quella di perdere l'onore agli occhi degli altri, prima ancora che ai propri, a spingere Bernarda a rinchiudere le figlie tra le quattro mura di casa: l'unica difesa possibile, nella sua logica, contro un giudizio sociale percepito come inevitabile e definitivo. Il romanzo dà voce a questa stessa paura attraverso più protagoniste, ciascuna delle quali porta il peso del *chismorreo* a modo suo. Rosita lo descrive come una condanna permanente, che la segue ovunque vada: «Su vida había sido la de los murmullos constantes a su espalda, o de frente, cuando salía a la calle» (p. 20). La Calzolaia lo rivive nella sua forma più beffarda, fatta di canzoni e scherno pubblico dopo l'abbandono del marito: «En el pueblo cantaban canciones donde se burlaban de mí después de que mi marido me abandonara. El mundo entero me asedió. Los corrillos, los corrillos... Vaya si los conozco» (p. 39). Yerma lo associa direttamente al proprio onore e alla propria dignità, come

²⁵ Cfr. <https://elpais.com/cultura/2021-08-30/mirada-feminista-a-la-casa-de-bernarda-alba.html>

un attacco che nessuna donna potrebbe sostenere a lungo: «No podría usted haber soportado la cantidad de murmullos sobre mi honra, mi dignidad» (p. 97). E Bernarda, infine, smaschera l'ipocrisia di un giudizio che non risparmia nemmeno chi ha rispettato fino in fondo il proprio ruolo: «¿Y cree que siendo madre no hay murmullos? ¿Cree que nadie juzga? ¿Qué soy yo a ojos de todo el mundo, sino la mala madre, la peor, la víbora?» (p. 98). Le parole di Yerma e Bernarda rappresentano due facce della stessa medaglia: da un lato, una donna giudicata e colpevolizzata per non essere riuscita ad adempiere al ruolo di brava donna e moglie, ovvero quello di madre; dall'altro, una madre cattiva, giudicata da tutti come la peggiore, nonostante dal suo punto di vista ogni sua azione fosse stata compiuta per il bene delle figlie.

Nell'affrontare il tema della maternità, Bernal-Triviño ci tiene a sottolineare come, nella società del tempo, essere madre fosse una sorta di prova del nove dell'identità femminile, l'unità di misura utilizzata per decretare se una donna fosse degna di esserlo o meno. L'autrice, attraverso i personaggi di Bernarda e di Yerma, mostra che in realtà non ci sia un modo per uscire vincitrici da questa situazione: chi diventa madre rischia di annullarsi in funzione del ruolo assunto e perdere la propria identità di donna, chi non riesce a diventarlo rischia di sentirsi sbagliata, incompleta, una donna che "non funziona".

Per Bernarda, la maternità non è mai stata un desiderio, né tanto meno una vocazione; è stata un dovere, qualcosa che non ha scelto, ma per cui si è comunque sacrificata. Nel confronto con Yerma, che le chiede cosa significhi essere donna senza essere madre, arriva a rivolgere un'accusa che supera i confini della finzione narrativa, investendo lo stesso Lorca, accusato di averla relegata a un ruolo puramente autoritario senza mai chiedersi cosa lei, in quanto donna, desiderasse davvero:

—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)

Bernarda tronca sul nascere la domanda di Yerma: essere donna, dice, è già una condizione compiuta in sé, «e basta», che non ha bisogno della maternità per affermarsi. A questa condanna fa da contrappeso, all'altro estremo, quella di Yerma, per la quale «no ser madre es también una condena» (p. 97). Se Bernarda è schiacciata dal peso di una maternità vissuta come funzione sociale priva di desiderio, Yerma è annullata dall'assenza stessa di quella funzione: non avere figli significa, per lei, perdere l'onore e la dignità agli occhi del paese. È esattamente quanto osserva Nieva de la Paz a proposito del personaggio lorchiano: la maternità rappresentava nella Spagna degli anni Trenta il «rasgo clave y definitorio de la identidad "esencial"» della donna, al punto che la donna sposata

senza figli vedeva la propria identità di genere progressivamente «diluirse», fino a soccombere socialmente e psicologicamente sotto il peso della propria "disgrazia" (2008: 169). Bernal-Triviño traduce questa stessa logica in termini quasi giudiziari, facendo dire a Bernarda, in un crudele parallelismo con la propria esperienza, che «la mala reputación es una sentencia de muerte para siempre», a cui Yerma risponde rivendicando la propria, ben più tragica, condanna: «Como la que yo tuve tras asesinar a mi marido. A mi hijo» (p. 98). Il figlio mai nato e il marito ucciso si fondono in un'unica perdita: Yerma elimina con Juan l'ultima, residua possibilità di diventare ciò che la società le ha insegnato a considerare l'unica forma legittima di esistenza femminile.

A questo livello di analisi, Bernal-Triviño aggiunge un ulteriore strato alla denuncia dell'oppressione patriarcale, leggendo la violenza che le donne si infliggono reciprocamente (l'invidia tra le sorelle, i *murmillos* delle vicine, la dicotomia tra *mala mujer* e *buena mujer*) non come tradimento della solidarietà di genere, ma come sintomo della stessa subalternità: la competizione e l'aggressività reciproca sono l'effetto collaterale di un sistema che priva le donne di spazio, di voce e di possibilità reali, costringendole a contendersi le poche briciole di approvazione sociale che il patriarcato concede loro. La scrittrice bell hooks ha mostrato come questo tipo di vigilanza non discenda solo dall'autorità maschile diretta, ma si radichi nelle stesse donne, socializzate fin dall'infanzia a comportamenti che le rendono complici dello status quo, fino a credere naturale la rivalità reciproca e impossibile la solidarietà tra loro (1984: 56-57): il bisogno di proteggere la propria reputazione le spinge così a farsi giudici reciproche, alimentando senza saperlo un sistema che le opprime tutte indistintamente: «si nosotras no cumplimos lo que dicen los demás, como mujeres, nos atacan a todas por igual» (p. 74). È in questo quadro che si inserisce la figura di Bernarda Alba, modello di donna che interiorizza e riproduce le strutture stesse dell'oppressione che l'hanno formata: carceriera e insieme prigioniera di un sistema di cui non ha mai potuto scegliere le regole, lo eredita e lo trasmette a sua volta alle figlie. Tuttavia, nel libro di Bernal-Triviño, le protagoniste si ribellano a questo sistema che le mette l'una contro l'altra e decidono, invece, di sostenersi a vicenda. Per usare le parole di bell hooks, riescono finalmente a imparare il «vero significato di Sorellanza» (1984: 57).

Un altro tema affrontato riguarda il doppio standard sessuale tra uomini e donne, che il romanzo introduce attraverso il ricordo della Sposa:

Recuerdo que en las cuevas había un mozo casado que se iba con cualquier mujer, sobre todo durante las romerías, al llegar la primavera. Todas lo sabíamos. Cada año lucía una nueva conquista en el pueblo. Y, cuando se paseaba con ella del brazo, a él le aplaudían en la taberna. A nosotras, en cambio, por desear solo a otro varón, nos lapidan y nos borran el nombre. (p. 87)

Questo passaggio racchiude l'essenza della «doble moral» sessuale che Nieva de la Paz individua come uno dei pilastri della morale patriarcale nella Spagna prebellica: gli uomini «podían buscar discretamente satisfacción sexual en otras mujeres [...] y esto no perjudicaba en nada su buen nombre, sino más bien al contrario, demostraba su hombría y su pujanza», mentre le donne «honestas» dovevano «mantenerse puras, ajenas al placer» per custodire il loro onore (2008: 171). Questo doppio standard disegna l'orizzonte chiuso entro cui si muovono le protagoniste del romanzo:

Estáis encerradas entre paredes y órdenes, pero para ser una mujer sola hay que ser muy fuerte. Tener espíritu de hombre, orden y mando, o te comen. Los destinos de mujeres como vosotras son el matrimonio, o acabáis como nosotras o llamadas por el libertinaje. Las mujeres tienen pocas opciones de sobrevivir. No somos hombres con la última palabra. (p. 92)

Un ultimo aspetto, che attraversa trasversalmente tutti i temi fin qui analizzati, riguarda il rapporto che il romanzo instaura con l'attualità. *Las mujeres de Federico* rilegge criticamente la condizione femminile nella Spagna degli anni Trenta, ma suggerisce, attraverso le parole delle sue stesse protagoniste, che quella condizione travalichi i confini del passato. È Poncia, in un dialogo con Rosita, a rendere esplicito questo collegamento, annichilendo con sarcasmo la speranza di Rosita in un cambiamento della condizione delle donne:

—Quizás ahora será distinto... —apuntó Rosita.

—¿Ahora? —preguntó la Poncia, con sarcasmo—. No sé qué pájaros tienes en la cabeza. Algunas podrán, no lo niego, pero ya te digo que en cualquier rincón del mundo habrá alguna mujer que seguirá pasando por lo tuyo. Leerá tu historia y verá sus días reflejados en cada página. La vida de todas las mujeres no cambiará de golpe y porrazo por muchos siglos que pasen. (p. 93)

Le parole di Poncia hanno una funzione metanarrativa: immaginando una lettrice futura capace di riconoscersi nella storia di Rosita, l'autrice rompe la distanza temporale tra la finzione e la realtà del lettore contemporaneo, suggerendo come il giudizio sociale, il silenzio imposto, la maternità come misura del valore femminile e la violenza patriarcale siano strutture ancora attive nella società odierna. In questo senso, il romanzo si configura, non solo come un'operazione di recupero e riscrittura della memoria letteraria lorchiana, ma soprattutto come uno strumento di denuncia rivolto al presente. L'incontro surreale tra i personaggi è l'espedito metaletterario usato come un vero e proprio cavallo di Troia narrativo per veicolare una profonda critica sociale. Dunque, le protagoniste di Bernal-Triviño diventano portavoce di una condizione femminile che, seppur mutata nelle sue forme, continua a riproporsi nei suoi meccanismi più profondi.

1.8. Stile

Las mujeres de Federico rappresenta la prima esperienza di scrittura narrativa di Ana Bernal-Triviño. La decisione di passare dal genere saggistico a quello letterario non è casuale, ma funzionale a uno scopo dichiarato nell'intervista (§ 1.3.2): ampliare il più possibile il target del suo pubblico, per assicurarsi che il messaggio femminista possa arrivare anche a lettrici e lettori che hanno meno familiarità con il genere della saggistica.

Per questo, nel complesso lo stile resta volutamente semplice e scorrevole: Bernal-Triviño evita costruzioni sintattiche elaborate e periodi ipotattici troppo densi, preferendo un linguaggio intimo e quasi confidenziale, che avvicini il lettore alle protagoniste. A questa semplicità lessicale si affianca, però, un tono quasi fiabesco, che permea soprattutto le scene notturne del romanzo, in particolare quelle del rito della Fattucchiera. Insieme alle illustrazioni di Lady Desidia, l'autrice riesce a traghettare il lettore in un'atmosfera onirica. Si pensi alla descrizione delle farfalle bianche evocate da Rosita nel giardino, passaggio in cui la prosa si fa più lirica e quasi sospesa:

Rosita habló con voz muy baja, mientras esperaba a que Novia y Belisa se situaran a su lado. Les devolvió una sonrisa traviesa. Se llevó el dedo a su ojo como señal de que estuvieran atentas y, con lentitud, aproximó su mano hacia el tallo de una flor. En el momento en el que la agitó, decenas de mariposas blancas brotaron casi de la nada y se pusieron a revolotear entre ellas tres. (p. 81)

Un'immagine evocativa che si presta naturalmente a una resa illustrativa parallela al testo, secondo i principi di Díaz Armas precedentemente evidenziati (§ 1.5.2).



Figura 11: le farfalle bianche che “sbucano fuori dal nulla” (pp 82-83)

Lo stesso vale per questo passaggio, che si distingue per un'intensità lirica costruita sulla sinestesia: il profumo dell'infanzia riconosciuto in una nuvola diventa il varco attraverso cui il passato non viene raccontato, ma rivissuto nel corpo, "nelle retine" e "nella pelle".

Cuando cada nube alcanzaba a su dueña, esta identificaba de inmediato un aroma de su niñez que la transportaba en el tiempo a cuando conocía la alegría. [...] En la mente de cada una irrumpió de golpe un recuerdo de la infancia que tomó forma en sus retinas, de manera que pudieron contemplar ese instante y sentir en su piel la misma dicha que entonces. Así fueron comprobando, una a una, que su amargura e infelicidad no se debían a su carácter sino a todas aquellas situaciones que, por ser mujeres, les hicieron cambiar su alegría innata por una mirada perdida, un ahogo constante, una angustia intermitente y un recuerdo lejano de lo que fueron. (pp. 123-126)

Anche l'illustrazione (*fig. 13*) che accompagna la scena traduce questa stessa idea in immagine: le nuvole colorate, sospese come spirali di fumo nel cielo notturno, danno forma visiva al profumo-ricordo che attraversa l'aria per raggiungere ciascuna protagonista.



Figura 12: le nuvole magiche generate dalla Fattucchiera (pp.124-125)

Dal punto di vista sintattico, il romanzo privilegia l'utilizzo della paratassi rispetto a quello della subordinazione complessa. Le frasi sono spesso brevi e sullo stesso piano gerarchico: «Magdalena **sonrió**, se **acercó** y se **arrodilló** en el suelo, de espaldas a ella» (pp. 57-58). Un altro esempio efficace è la sequenza che descrive Bernarda mentre, per la prima volta, le figlie si ribellano a lei e annunciano di voler rimare alla Huerta per incontrare Federico:

Bernarda **respiraba** agitada, su pecho **subía** y **bajaba** con celeridad, pero su rostro **permanecía** hierático, implacable. Sus manos **apretaban** enérgicamente su bastón. (p. 31)

Le proposizioni brevi e spezzettate hanno la funzione di trasmettere lo stato di ansia provato da Bernarda attraverso il ritmo accelerato della scena.

Anche la punteggiatura contribuisce a questo ritmo concitato. Nei momenti di scontro corale, come la lite tra le sorelle Alba, le frasi esclamative si accumulano una dopo l'altra, brevi e senza legami sintattici tra loro:

«¡Que me dejes pasar primero!», «¡Ni te atrevas, malcriada!», «¡Loca del infierno!», «¡Dame a mí la carta!», «¡Madre, a estas alturas ya puedo hacer lo que quiera!», «¡Sois la vergüenza del mundo!» (p. 25)

O ancora:

¡Silencio! ¡Silencio he dicho! ¡Nadie va a responder a esa carta! ¿Me habéis oído? ¡Poncia, Poncia! ¡Cómo has dejado que llegue la carta a manos de las niñas! (p. 25)

¡Despertad! ¡Dejad de mirar a las musarañas y poned los pies en la tierra! ¡No os hagáis ilusiones! No conseguiréis nada porque nunca podréis salir de vuestro papel. (p. 28)

Il discorso diretto è introdotto attraverso l'uso del trattino lungo (—) che permette di introdurre il discorso diretto, isolando allo stesso tempo, all'interno della stessa battuta, le parole del narratore:

—Tienes alfileres en la punta de la lengua ¡Cómo te atreves, ingrata! Serás insolente, y desagradecida —espetó tajante Bernarda Agobiada por los gritos de sus hijas, retiró con rapidez la mirada a la Poncia para acercarse a ellas con pasos contundentes y escupiéndole sus palabras una a una—. Vosotras tenéis que estar encerradas entre las paredes de casa, y no esta locura de atravesar toda la Vega granadina con este calor de verano. (pp. 25-28)

L'uso del trattino permette di alternare in una stessa riga la voce del personaggio e quella della narratrice senza bisogno di andare a capo o di virgolette. L'uso delle virgolette («») è invece riservato per riportare nel testo le citazioni:

Mi ama decía que cuando hablaba con ella y con mi tía, al menos, me desahogaba, y que las tres nos podíamos «hartar de llorar y nos repartíamos el sentimiento» (p. 24)

Y tía siempre decía: «Es el defecto de las mujeres decentes de estas tierras. No hablar. No hablamos y tenemos que hablar» (p. 24)

Nonostante l'uso dell'ipotassi sia decisamente più raro di quello della paratassi, non è del tutto assente. Infatti, quando il linguaggio dell'autrice si fa più lirico e poetico, quest'ultima ricorre all'uso di periodi più lunghi e predilige una struttura gerarchica delle proposizioni:

En cierta manera, cuando las mujeres nos saltamos esas normas secretas que, a pesar de no estar escritas, todo el mundo se encarga de recordarnos, rompemos esa protección para ser nosotras mismas. (p. 84)

In questo periodo, alla proposizione principale («en cierta manera rompemos esa protección»), si collegano ben quattro subordinate: una temporale («cuando las mujeres nos saltamos esas normas secretas»); una relativa («que todo el mundo se encarga de recordarnos»); una concessiva che si inserisce tra la temporale e la relativa («a pesar de no estar escritas»); e per ultima, una finale («para ser nosotras mismas»). L'utilizzo di questa struttura a matryoska, in cui ogni subordinata si apre all'interno della precedente, prima che il periodo possa finalmente chiudersi sul verso principale, non è casuale: l'autrice se ne serve per replicare il senso di oppressione e il peso portato dalle protagoniste.

Sempre sul piano morfosintattico, è inoltre opportuno fare una breve riflessione sui tempi verbali impiegati. A far avanzare la trama sono le azioni puntuali e concluse espresse attraverso il *pretérito indefinido*, che si impone come il tempo verbale dominante. Lo si nota in passaggi come «Doña Rosita se **mordió** el labio inferior con emoción» (p. 9) o «Las tres **asintieron** como si aquella frase fuera una verdad absoluta. En un acto de comunión, **entrelazaron** las manos» (p. 24): qui i verbi indicano eventi precisi che scandiscono il ritmo del racconto. Questa forte prevalenza dell'*indefinido* riflette la struttura stessa del romanzo, dominata da scontri, arrivi, rivelazioni e gesti concreti.

A questo asse portante si affianca l'imperfetto, che svolge una funzione complementare e descrittiva, contribuendo a costruire lo sfondo e la cornice su cui si innestano le azioni principali, come dimostrano le frasi:

El canto de algunos pájaros **rompía** el silencio anunciando un nuevo día, mientras unas flores se **abrían** lentamente para empezar a marcar el paso del tiempo. La puerta verde de la Huerta de San Vicente **permanecía** cerrada para blindar aquella reunión secreta. (p. 9)

Nada se **movía** en la naturaleza, ni siquiera el viento. Los pájaros **permanecían** inalterables sobre las ramas de los árboles. Las hojas **se mantenían** inamovibles. Y los grillos **estaban** mudos, ausentes sus chirridos. La luna **aparecía** y **desaparecía** entre unas nubes que **limitaban** la luz que **cubría** la silueta de las mujeres durmientes. El conticinio **albergaba** el mayor de los silencios. (p. 161)

In altri casi, l'imperfetto è utilizzato per indicare delle azioni abituali, ripetute nel tempo:

El llanto del servicio siempre **tenía** lugar en la cocina, entre fuegos, vahos, calor y agua donde limpiar los restos. (p. 36)

Un altro tempo verbale spesso utilizzato è *pretérito perfecto*, che indica le azioni avvenute in un passato più recente ed è spesso adoperato nel discorso diretto:

Hemos tragado demasiado dolor. **Hemos mantenido** demasiado silencio. (p. 24)

Ya que **hemos llegado** hasta aquí, hagamos lo que pide la carta. Yo quiero conocer a Federico. (p. 30)

I tempi composti, pur essendo statisticamente minoritari, acquisiscono un forte rilievo stilistico poiché permettono all'autrice di stratificare i piani temporali. Essi intervengono per gestire i salti all'indietro rispetto al passato della narrazione principale, rispettando la logica della *consecutio temporum*. Ne è un esempio l'uso del trapassato per indicare un'azione anteriore e reiterata nella descrizione della vita di Rosita: «Rosita **había escrito** en un breve diario sobre su vida forzada» (p. 9). La stessa cosa si può osservare in quest'altro passaggio: «La Criada no daba crédito a que alguien quisiera enseñarla a leer. Nunca nadie se lo **había ofrecido**» (p. 68). In altri casi, i tempi composti introducono la dimensione dell'ipotesi, spesso legata al rimpianto: accade per esempio nella riflessione di Rosita, «si de verdad **hubiese existido** amor, las cartas nunca **habrían cesado**» (p. 21), dove il *pluscuamperfecto* congiuntivo e il condizionale composto aprono una parentesi speculativa ancora più remota rispetto alla cornice narrativa.



1.8.1. La fedeltà alle protagoniste lorchiane

Uno dei tratti più sorprendenti dello stile di Bernal-Triviño è la cura quasi filologica con cui ricostruisce ciascuna protagonista, sia nell'aspetto fisico sia, soprattutto, nel registro linguistico. Ogni personaggio mantiene un timbro proprio, coerente con quello dell'opera di provenienza: la Calzolaia conserva il suo tono scanzonato e popolare; Bernarda la sua sintassi imperiosa fatta di imperativi e sentenze; Yerma il suo registro più interiore e tormentato. Questa coerenza nasce da uno studio approfondito e da una rilettura sistematica dei testi originali di Lorca, di cui l'autrice recupera espressioni, frasi e persino interi versi, restituendoli quasi *verbatim* nella bocca dei personaggi. Il romanzo rende esplicito questo lavoro di cucitura intertestuale attraverso un espediente ricorrente: i personaggi stessi richiamano, in prima persona, ciò che "avevano detto" nell'opera originaria, citando direttamente sé stessi per rivendicare la propria voce. Così la Calzolaia, ricordando il marito, dichiara: «**Lo dije claro en la obra**. Yo me comprometí con mi marido hasta la muerte» (p. 39); Martirio rievoca una propria battuta dell'opera di Lorca con «**en la obra, yo le decía**: "los hombres se tapan unos a otros"» (p. 31); e la stessa Calzolaia, riconoscendo il motivo musicale suonato da Federico al pianoforte, esclama: «¡Anda jaleo aparece **en mi obra**! ¿Lo recuerdas?» (p. 166). Anche Rosita, nel momento di massima disperazione, si affida a una citazione di sé stessa per spiegare il proprio dolore: «**como ya decía en su obra**, "lo que me ha pasado a mí les ha pasado a más mujeres"» (p. 24). Questo continuo rimando metaletterario crea un doppio livello di lettura: da un lato l'omaggio filologico al testo lorchiano, dall'altro la costruzione di un'illusione di autonomia dei personaggi, che sembrano "ricordare" le proprie stesse parole come si ricorda un episodio della propria vita.

Altre volte, le protagoniste utilizzano delle espressioni che provengono direttamente dalle opere originali, come citazioni indirette:

[María Josefa] –**Magdalena, cara de hiena, Bernarda, cara de leoparda**
–replicó la anciana, a la vez que acariciaba a la oveja. (p. 29)

[María Josefa]–¡Ríete, hija! **¡Que seremos espuma, seremos espuma...!** ¡Lo repito y repito! **¡Sois ranas sin lengua!** (p. 41)

[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 un passaggio, María Josefa, personaggio che utilizza sempre una voce molto emblematica e onirica, recita addirittura un estratto dei versi de *La Casa de Bernarda Alba*:

Ovejita, niño mío,
vámonos a la orilla del mar
La hormiguita estará en su puerta,
yo te daré la teta y el pan
Bernarda, cara de leoparda
Magdalena, cara de hiena
Ovejita
Meee, meee
Vamos a los ramos del portal de Belén. (p. 43)

Unendo citazioni dirette e richiami impliciti, Ana Bernal-Triviño intesse quindi una doppia trama, in cui la voce di ogni protagonista risulta, allo stesso tempo, fedele e innovativa. Il testo di Lorca viene così assorbito, decostruito e restituito dinamicamente nelle vicende di ogni personaggio.

1.8.2. I rimandi letterari

Oltre al dialogo costante con l'opera di Lorca, l'autrice arricchisce il romanzo disseminando riferimenti letterari che vanno al di là dell'opera lorchiana e ne espandono lo sfondo culturale. Il riferimento a *La Celestina* di Fernando de Rojas²⁶ emerge nel dialogo tra Dolores la Fattucchiera e le figlie di Bernarda, quando la maga rivendica Celestina come «la mejor maestra» nell'arte di tramandare il sapere femminile tra donne ed evoca la storia d'amore tra Calisto e Melibea custodita «bajo llave» da Bernarda:

—¿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)

Più avanti, è Federico stesso a citare Virginia Woolf e il suo concetto della "stanza tutta per sé"²⁷ come orizzonte di libertà femminile:

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

Non manca infine il riferimento metateatrale a Luigi Pirandello, quando Federico, sorpreso e felice dell'arrivo delle sue protagoniste, osserva con ironia che i personaggi di Pirandello erano arrivati a

²⁶ Il riferimento è a *La Celestina* (Comedia de Calisto y Melibea, 1499; Tragicomedia de Calisto y Melibea, 1502) di Fernando de Rojas, opera in cui la vecchia Celestina, mediatrice d'amore e di inganni, favorisce la passione clandestina tra i giovani Calisto e Melibea, destinata a concludersi con la morte di entrambi.

²⁷ Il riferimento è al celebre saggio di Virginia Woolf *A Room of One's Own* (1929; trad. it. *Una stanza tutta per sé*), nato dall'elaborazione di due conferenze tenute dall'autrice nell'ottobre 1928 ai collegi femminili di Newnham e Girton, presso l'Università di Cambridge. Nel saggio Woolf sostiene che l'indipendenza economica e uno spazio fisico autonomo siano condizioni indispensabili perché una donna possa dedicarsi alla scrittura.

"cercare il proprio autore" prima delle sue: un'allusione esplicita ai *Sei personaggi in cerca d'autore*, che funge da chiave di lettura dell'intero impianto metaletterario del romanzo:

A Luigi Pirandello sus **personajes lo buscaron antes**²⁸. Habéis tardado en llamarme, ¿eh? (p. 165)

1.8.3. Il teatro nel teatro

La dimensione teatrale, già insita nella materia di partenza (le opere drammatiche di Lorca), viene esibita e tematizzata esplicitamente da Bernal-Triviño attraverso l'espedito del teatro nel teatro.²⁹ Nel capitolo *La rosa sin pétalo*, Federico decide di mettere in scena un'opera improvvisata, *El viaje*, per restituire alle sue protagoniste, attraverso la finzione scenica, la possibilità di decidere finalmente il proprio destino. Questo dispositivo metateatrale implica una vera e propria rottura della quarta parete: Magdalena, simbolicamente innalzata su un palcoscenico improvvisato, getta a terra il copione scritto da Federico e si rivolge direttamente al "pubblico" presente in scena (le altre protagoniste e Bernarda), dichiarando: «Hay obras de teatro que interpelan directamente al público y ahora así será» (p. 201). È un momento in cui la finzione si ripiega su sé stessa, rivelando volutamente il proprio meccanismo costruttivo, e in cui il riferimento già richiamato a Pirandello e ai *Sei personaggi in cerca d'autore* (si veda § 1.8.2.) trova un ulteriore riscontro: proprio come i personaggi in cerca d'autore riescono a rappresentare la loro storia non-rappresentabile³⁰ grazie all'espedito metateatrale, così le protagoniste di Lorca trovano un escamotage per raggiungere il loro obiettivo, quello di riscrivere il proprio destino. In conclusione, Federico non darà loro solo un nuovo finale, come avevano immaginato all'inizio del romanzo, ma molto di più: la libertà di autodeterminarsi e cambiare il proprio destino: «Vuestro poeta ha resuelto que seáis libres para decidir vuestro destino real. Ahora, todo depende de vosotras» (p. 203)

1.8.4. Le strategie del parlato

La teatralità del testo è resa anche attraverso i dialoghi che costituiscono il cuore dell'opera. È infatti dei dialoghi che l'autrice si serve per ridare voce alle protagoniste di Lorca, permettendogli di

²⁸ Il riferimento è ai *Sei personaggi in cerca d'autore* di Luigi Pirandello (Roma, Teatro Valle, 9 maggio 1921; III ed. con prefazione dell'autore, 1925), dramma in cui sei personaggi, privati di un autore che li compia, irrompono sul palcoscenico per reclamare la propria storia.

²⁹ Il termine "metateatro" fu coniato dal critico Lionel Abel nel volume *Metatheatre: A New View of Dramatic Form* (New York, Hill and Wang, 1963), per indicare un teatro che non rappresenta il mondo come reale, ma la coscienza di chi lo abita, fondato su due principi cardine: il mondo come palcoscenico e la vita come sogno. I personaggi metateatrali, secondo Abel, non sono più colti nell'illusione di una realtà oggettiva, ma si mostrano già consapevoli della propria natura scenica e della propria condizione di personaggi creati da un autore.

³⁰ Cfr. <https://www.audible.it/blog/riassunto-sei-personaggi-in-cerca-d-autore> [Ultimo accesso: 25/06/26]

parlare per sé e, in questo modo, restituire a ciascuna il registro caratteristico precedentemente nominato (si veda § 1.8.1.). La straordinaria vivacità dialogica del romanzo può essere letta proficuamente alla luce dello studio di Briz Gómez (1996) sulle strategie linguistiche che, nello spagnolo colloquiale, simulano il pensiero che si costruisce mentre si parla, ovvero quella dimensione di progettazione discorsiva improvvisata e non pianificata che caratterizza il parlato spontaneo. Diverse di queste strategie ricorrono con frequenza nei dialoghi del romanzo:

- **Intercalari:** espressioni come «bueno», «es que», «pues»

Pues que diga la verdad... (p. 52)

Es que me encantan las flores (p. 12)

- **Ripetizioni enfatiche:**

Ay, **quita, quita**, no lo digas ni en broma (p. 16)

¡Que **seremos espuma, seremos espuma**...! (p. 41)

La **honra**, la **honra**, la **honra**... es lo único que la obsesiona (p. 31)

- **Interiezioni ed esclamazioni a sfondo religioso:**

Pero ¿qué quiere, **alma de cántaro**³¹? (p. 67)

¡**Madre, mía**, que nos matamos! (p. 67)

¡**Ave María** purísima! (p. 70)

Jesús, Jesús, Jesús y Jesús, que esto se complica (p. 19)

- **Que discorsivo:**

Bernarda, **que** nos conocemos, no me sea falsa (p. 116)

Que me llamen como quieran (p. 52)

- **Dislocazioni a sinistra:**

A mí me encantaba desde pequeña Francisco (p. 50)

- **Vocativi e appellativi familiari:** l'uso ricorrente di «hija», «muchacha», «niñas», «mujer»

³¹ Secondo la Fundación del Español Urgente (Fundéu), si tratta di un'espressione molto antica, già attestata più volte nel Don Chisciotte*, la cui origine resta incerta. Alcuni la ricollegano a un gioco di parole basato sul doppio significato di* alma*, che indica sia l'intelletto sia la parte vuota di certi oggetti, come un cañón o, appunto, un cántaro: dire di qualcuno che è* alma de cántaro equivale dunque a definirne l'intendimento come un puro vuoto (Fundéu, "Alma de cántaro": <https://www.fundeu.es/consulta/alma-de-cantaro-293/>) [Ultimo accesso: 23/06/26].

No sea arisca, **mujer**, y déjese hacer. (p. 30)

¡Eh, **muchacha**! (p. 75)

Niñas, os advertí que esto no serviría de nada (p. 183)

- **Espressioni colloquiali:**

¡**Que me parta un rayo si así fuese**, señora! (p. 36)

¡Calla, Criada, que podemos salir de aquí **con los pies por delante**! (p. 36)

Me da igual, **como si quiere llevarme crisantemos**. (p. 36)

Un tratto stilistico particolarmente rappresentativo della dimensione orale e colloquiale del romanzo è l'uso ricorrente di frasi lasciate volutamente in sospeso, interrotte da un'esitazione, dal pudore o da un'emozione improvvisa. È il caso di Angustias, quando racconta la fuga di Pepe el Romano: «Huyó después de... No se atrevía a avanzar y prefirió parar» (p. 47); Angustias si ferma, per paura di disobbedire al silenzio imposto dalla madre, proprio prima di rivelare nei dettagli il destino tragico di Adela. A questo punto della storia, il suicidio della figlia minore di Bernarda Alba non è ancora stato rivelato al lettore, ma Bernal-Triviño riesce a creare, attraverso i puntini di sospensione, una suspense tale da far intuire a chi legge che è successo qualcosa di grave.

Un altro esempio è questa frase di Yerma, lasciata incompleta: «Parir con dolor... lanzó Yerma al aire como un deseo incumplido.» (p. 97). La tecnica è sempre quella di lasciare intendere al lettore qualcosa che le protagoniste non hanno il coraggio di dire ad alta voce, per sottolinearne la gravità. O ancora:

[Federico] Era mi refugio, donde más era yo, lejos de todas las miradas. En él tuve mis últimas pesadillas, como las de aquellas mujeres de luto, que me robaron mis últimos sueños. Escribir era mi alma. Ahí arriba está la mesa de donde nunca quise haberme levantado aquel verano... (p. 172)

In questo passaggio – dove Federico, in uno dei momenti più toccanti della storia, racconta gli ultimi giorni trascorsi alla Huerta – oltre alla tecnica di lasciare la frase sospesa fra la parola e il pensiero attraverso i puntini di sospensione, Bernal-Triviño utilizza anche quella di riprodurre il suono del parlato, attraverso il flusso di pensieri. Quest'ultimo, fatto di pause, ripensamenti, parole trattenute e un registro molto lirico, contribuisce a rafforzare l'autenticità emotiva che l'autrice vuole trasmettere al lettore.

1.8.5. Il lessico e i campi semantici

Per analizzare il lessico del libro, si è deciso di condurre un'indagine quantitativa e qualitativa di sostantivi, verbi e aggettivi. Dopo aver convertito il libro in formato .txt, il file è stato caricato sul software SketchEngine, strumento utile per la consultazione e l'analisi di corpora testuali. Attraverso la funzione *Word List*, è stato possibile generare una lista di termini ordinata per frequenza, da cui si è poi proceduto a una selezione qualitativa dei vocaboli più rilevanti per l'analisi semantica del romanzo.

Tra i sostantivi più frequenti emerge innanzitutto un nucleo legato ai legami familiari e di genere – *mujer* (195), *madre* (148), *hija* (98), *hermana* (69), *familia* (30), *hombre* (67) – che rispecchia il modo in cui l'identità delle protagoniste viene costantemente definita in relazione a un ruolo familiare imposto, piuttosto che a una soggettività autonoma: è la stessa logica per cui, come si è visto (§ 1.7), "essere donna" finisce per coincidere con l'essere (o non essere) madre, figlia o moglie di qualcuno. Un secondo gruppo di sostantivi – *voz* (83), *silencio* (74), *dolor* (48), *miedo* (44) – restituisce lessicalmente il circolo vizioso di colpa e silenzio già analizzato (si veda § 1.7): la voce è ciò che le protagoniste rivendicano, il silenzio è ciò che la società impone loro, e dolore e paura rappresentano le conseguenze emotive delle ingiustizie che le protagoniste sono costrette a subire. Strettamente connesso è il sostantivo *destino*, che appare ben 38 volte all'interno del romanzo e costituisce una vera e propria parola-chiave; infatti, ricorre ogniqualvolta le protagoniste riflettono sulla possibilità (o impossibilità) di sottrarsi al ruolo loro assegnato fin dalla nascita, fulcro tematico dell'intera trama. Infine, si può osservare un gruppo di sostantivi appartenenti al campo semantico della natura – *luna* (62), *estrella* (30), *flor* (48), *jardín* (51), *agua* (39), *luz* (21), *noche* (47), *día* (76) – che richiamano l'ambientazione stessa della vicenda, la Huerta de San Vicente, e che assumono un valore fortemente simbolico, fondamentale nella creazione del clima magico e onirico che caratterizza lo stile del libro.

Per quanto riguarda i verbi più frequenti, anche questi rispecchiano perfettamente i temi analizzati (si veda § 1.7). Un primo gruppo riguarda la parola e l'interiorità – *decir* (214), *hablar* (110), *pensar* (104), *sentir* (105), *escuchar* (80), *recordar* (42) – e ricorre soprattutto nei dialoghi in cui le protagoniste si raccontano a vicenda ciò che hanno sempre taciuto, dando finalmente voce a un'interiorità rimasta a lungo soppressa. *Quedarse* (61), *permanecer* (41) e *seguir* (65) descrivono invece la condizione di immobilità a cui le protagoniste sono state condannate per anni; mentre *callar* (31) richiama più direttamente i temi del silenzio e della colpa, descrivendo rispettivamente l'atto di tacere per paura del giudizio e quello di sopportare in silenzio un peso che si protrae nel tempo; *esperar* (74) segna l'attesa prolungata in cui molte di loro, soprattutto Rosita, hanno vissuto

prima dell'incontro che dà avvio alla storia. A questi si affiancano *poder* (301) e *querer* (239), due verbi modali che appaiono spesso accanto a una negazione o a un destino già scritto, e che esprimono così la distanza tra ciò che le protagoniste vorrebbero fare e ciò che è davvero concesso loro. Un ultimo gruppo di verbi, infine, segna i momenti di rottura più intensi del romanzo: *morir* (60), *gritar* (40), *abandonar* (30), *romper* (47), *llorar* (35) e *sufrir* (21) accompagnano le scene di maggiore tensione emotiva, dal grido di rabbia delle sorelle Alba fino ai gesti più estremi compiuti da alcune delle protagoniste nelle loro storie originarie e al tragico destino dello stesso Federico:

Aquí estuvo Federico antes de **morir**. Y un día como hoy, Federico **murió**. (p. 79)

Ya era el mismo día y la misma hora en la que Federico fue conducido al lugar donde sería fusilado y **abandonado**. (p. 155)

Me refiero a que todas hemos **sufrido**. A todas nos asignaste un amor que nos hizo **llorar**. (p. 183)

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. (p. 122)

Anche gli aggettivi più frequenti si possono leggere alla luce di questi stessi temi. Una parte consistente è legata ai colori – *blanco* (28), *rosa* (41), *verde* (21), *negro* (19), *rojo* (15), *gris* (10), *azul* (11), *oscuro* (10) – e richiama soprattutto il simbolismo della rosa mutabile (si veda § 1.6), ma anche il contrasto tra il nero del lutto imposto da Bernarda e i colori vivaci del giardino della Huerta, dove le protagoniste ritrovano per un giorno la libertà. Gli aggettivi restanti – *libre* (35), *maldita* (10), *imposible* (15), *bueno* (28), *malo* (17), *fuerte* (22), *intenso* (11), *vivo* (20), *muerto* (24) – esprimono invece il giudizio che le protagoniste danno di sé stesse e della propria condizione, oscillando tra l'aspirazione a essere *libre* e la rassegnazione di fronte a un cambiamento percepito come *imposible*.

CAPITOLO II

FEDERICO GARCÍA LORCA

«Rivendico a un Lorca comprometido con todos los que sufren, con los rechazados, los marginados, los perseguidos, los avergonzados, los que no encajan.» Queste sono le parole che Ian Gibson (2016: 7) dedica a Federico³² nel suo libro *Vida, Pasión y Muerte de Federico García Lorca*. Tra coloro che Lorca sentiva più vicini, le donne occupano un posto centrale: Gibson osserva come egli dimostrasse «una especial compasión por las mujeres, que a menudo pagan con la vida alumbramientos no deseados y acaecidos en condiciones sumamente precarias» (*ibid.*: 38). Lorca fa delle donne le protagoniste indiscusse del suo teatro, portando in scena vite soffocate da convenzioni sociali, matrimoni imposti, desideri repressi, silenzi obbligati. Lo fa in modo radicale per il suo tempo, con una lucidità che Gibson non esita a definire quella di un autentico «revolucionario» (*ibid.*: 7). È proprio questa eredità che Ana Bernal-Triviño raccoglie in *Las mujeres de Federico*. Quando l'autrice immagina Lorca rivolgersi alle sue creature, gli fa pronunciare parole che riassumono con precisione l'obiettivo del libro: «Vosotras sois la voz de las mujeres de aquella España y de la de ahora, que no ha cambiado tanto» (p. 188). Bernal-Triviño non riscrive Lorca, lo prolunga. Prende le sue protagoniste – Mariana, la Zapatera, Belisa, la Sposa, Yerma, Rosita, Bernarda – e le rimette in movimento, restituendo loro una voce che il teatro originale lasciava spesso sospesa tra il grido e il silenzio. Il risultato è un'opera che possiede una propria autonomia narrativa e può essere fruita indipendentemente da una conoscenza pregressa del corpus lorchiano ma, che allo stesso tempo, acquista uno spessore ulteriore per chi conosce le radici su cui si fonda. Questa convinzione è il punto di partenza del presente capitolo. L'atto traduttivo non può prescindere da una profonda indagine dell'ipotesto: per restituire in italiano tutta la densità delle protagoniste di Bernal-Triviño è necessario conoscere Federico, la sua vita, i luoghi che ne hanno plasmato il pensiero e le opere. Come ha sottolineato Bernal-Triviño nell'intervista (si veda § 1.3), le donne di Lorca portano in sé un'urgenza che non si esaurisce nel tempo in cui sono nate, per questo chi le traduce ha la responsabilità di comprenderle nella loro genesi e nel loro contesto.

Il capitolo ripercorrerà, quindi, la vita dell'autore seguendo il filo dei suoi spostamenti geografici, nella convinzione che i luoghi non abbiano mai rappresentato per lui semplici sfondi biografici, ma veri e propri agenti della sua immaginazione poetica. Si partirà da Fuente Vaqueros, il paese natale

³² «Me acostumbé a llamar a García Lorca por su nombre [...] Federico, como le llamaban todos» (Pasqual, 2016: 27). Sulla scia di questa consuetudine, anche nel presente elaborato si farà, talvolta, riferimento all'autore semplicemente con il suo nome.

nel cuore della Vega granadina, per proseguire con la breve parentesi di Asquerosa e di Almería, la formazione a Granada e a Madrid, il viaggio intercontinentale a New York, Cuba e in Argentina, fino al definitivo rientro in Spagna. Il capitolo si concluderà con un'analisi delle sette protagoniste del suo teatro: le stesse donne che Bernal-Triviño ha scelto di far riunire nella Huerta de San Vicente per restituire loro, almeno nell'immaginazione, la voce di cui erano state private.

2.1. Fuente Vaqueros

«Amo en todo la sencillez.
Este modo de ser sencillo
lo aprendí en mi infancia,
allá en el pueblo»

Federico García Lorca, *Obras Completas*

Federico García Lorca nasce il 5 giugno 1898 a Fuente Vaqueros, nella Vega «màs bella de España» (Gibson, 2016: 15), quella di Granada. Il padre, Federico García Rodríguez, era un ricco possidente terriero; la madre, Vicenta Lorca Romero, una maestra originaria di Granada trasferitasi nel paese alla fine del 1892 per insegnare. Era la seconda moglie del padre: il primo matrimonio, con la benestante Matilda Palacios – che Federico stesso avrebbe in seguito descritto come «aquella otra “que pudo ser mi madre”» (in *ibid.*: 24) – si era concluso con la morte di lei e una consistente eredità per lui, grazie alla quale era poi riuscito a costruire la sua fortuna. Vicenta, d'altro canto, era un'insegnante di origini umili che «no aportaba más que su persona y su cultura» (*ibid.*: 25), per questo, la famiglia di lui non accolse di buon grado il secondo matrimonio. Eppure, fu proprio lei, con la sua cultura, a plasmare in modo determinante la vita del figlio. Infatti, Lorca, da adulto, dichiarerà: «Ella me ha formado a mí poéticamente y yo le debo todo lo que soy y lo que seré».

Federico è il primogenito della coppia. Nasce con i piedi piatti e la gamba sinistra leggermente più corta dell'altra, limitazioni fisiche che gli impediscono di giocare con i coetanei come avrebbe voluto. Tuttavia, Gibson chiarisce che sarebbe un errore ricavarne l'immagine di un bambino solitario, perché era un bambino famoso tra i coetanei e molto legato al *pueblo* (*ibid.*: 29). Come dirà il fratello Francisco, Federico era «hijo de Fuente Vaqueros» (*ibid.*: 43). Da sempre consapevole di essere «un niño rico en el pueblo» (*ibid.*: 38), Federico sviluppa fin da piccolo una forte sensibilità alle ingiustizie sociali. In *Mi pueblo*, dichiara di provare «gran inquietud y un peso frío en el corazón» nel vedere i bambini poveri di Fuente Vaquero; in particolare, nella sezione «Mi amiga rubia», racconta di una sua compagna di giochi costretta a restare in casa nei giorni di bucato perché non possedeva altri vestiti. Crescendo questi sentimenti diventeranno sempre più espliciti e politici:

Nadie se atreve a pedir lo que necesita. Nadie osa a rogar el pan, por dignidad y por cortedad de espíritu. Yo lo digo, que me he criado entre esas vidas de dolor. Yo protesto contra ese abandono del obrero del campo (in *ibid.*: 39)

Gibson sottolinea come questa voce di denuncia non smetterà mai di risuonare nell'opera del poeta (*ibid.*: 22). È la stessa voce che Ana Bernal-Triviño vuole replicare in *Las mujeres de Federico*, scegliendo di riscrivere il destino di quelle stesse donne che Lorca aveva reso protagoniste del suo teatro. Come osserva Frazier, le figure femminili lorchiane nascono da un ascolto profondo, quasi viscerale, del mondo delle donne: Lorca, «habla directa y candorosamente de todas las cosas que eran consideradas prohibidas por la sociedad» (1973: 19), portando in scena storie, ricche di passione e sentimento, che la società imponeva di tacere. È in questo senso che Armando de María y Campos osserva come Lorca «quería llevar al teatro temas y problemas que la gente tiene miedo de abordar» (*ibid.*). Dolores Cuesta soprannominata «La Colorina» è la nutrice e governante della casa di Federico e con i suoi racconti lo introduce al mondo delle leggende, delle nenie e del folklore popolare andaluso. Ma è, soprattutto, una delle prime fonti di ispirazione artistica per l'autore, determinato a dar voce, nelle proprie opere, anche alle figure femminili più emarginate. Infatti, La Colorina ha ispirato direttamente vari personaggi, come la governante in *Doña Rosita la Soltera* e Poncia in *La casa de Bernarda Alba* (Gibson, 2016: 52).



2.2. Asquerosa e Almería

Gli anni di Fuente Vaqueros si concludono tra 1906 e il 1907 quando la famiglia si trasferisce ad Asquerosa, frazione di Pinos Puente situata a circa quattro chilometri dall'altra parte del fiume Cubillas.³³ Il paese ha un carattere assai diverso rispetto a Fuente Vaqueros, come osserva la sorella Isabel: «Asquerosa no es abierta y alegre como Fuente Vaqueros, que está en pleno verdor entre dos ríos; es más taciturno, más cerrado, como lo son los pueblos de tierras secas» (in Gibson, 2016: 45). Federico qui frequenta almeno un anno di scuola primaria quima non vi è alcun riferimento esplicito a questo periodo né nella sua opera, né nelle lettere o interviste, come se Asquerosa fosse solo una piccola parentesi, un luogo di passaggio tra la luminosità della Vega e la complessità della città.

Il 28 agosto 1908 Federico compila la domanda di ammissione all'Instituto de Almería, dove supera l'esame di ingresso il 21 settembre dello stesso anno. Il breve soggiorno nella città costiera è scarsamente documentato: come osserva Gibson, le esigue informazioni riguardo al breve periodo trascorso ad Almería, provengono dalle memorie, in gran parte inedite, di Antonio Rodríguez Espinosa (*ibid.*: 47). Primo maestro di Federico a Fuente Vaqueros, si era infatti trasferito ad Almería dove arrotondava il modesto stipendio ospitando nella propria casa alcuni studenti e seguendone personalmente la formazione. La famiglia García Lorca affidò, quindi, Federico alle sue cure, e il ragazzo andò a vivere con lui e con sua moglie insieme a due cugini anch'essi originari di Fuente Vaqueros. Il maestro appartiene a una nuova generazione di insegnanti progressisti che sperimentavano metodi didattici alternativi a quelli tradizionali: ogni domenica portava i suoi alunni in escursione, tra la campagna e il mare, impartendo loro quelle che lui stesso definiva «pequeñas enseñanzas prácticas» (*ibid.*: 47). Per un bambino cresciuto nell'entroterra della Vega, il mare di Almería rappresenta solo un primo assaggio di un mondo più vasto, che si sarebbe dispiegato negli anni a venire. Anche se il soggiorno è breve e non lascia tracce evidenti nell'opera lorchiana, rappresenta il primo allontanamento di Federico dalla terra che lo aveva formato. Un passo piccolo, ma significativo, verso quella mobilità geografica che avrebbe segnato tutta la sua vita adulta e che, come si vedrà, avrebbe alimentato in modo diretto la sua immaginazione poetica. L'anno seguente, nel 1909, la famiglia si trasferisce a Granada: la città che più di ogni altra diventerà il cuore pulsante della sua identità di poeta.

³³ Il paese, oggi noto come Valderrubio, cambiò ufficialmente nome nel 1943.

2.3. Granada

*Por el agua de Granada,
sólo reman los suspiros.*

Federico García Lorca, *Poema del Cante Jondo*

Nel 1909 la famiglia García Lorca si trasferisce a Granada, andando a vivere nella proprietà di Acera del Darro 66. Per Federico, il trasferimento in città non rappresenta una rottura improvvisa con il passato della Vega granadina: la zia, Isabel García Rodríguez, sorella del padre, vivrà con loro fino al 1914 e anche Dolores Cuesta li seguirà nell'avventura alla scoperta della città. «Dolores era la Vega de Granada trasladada a la Acera del Darro. Sus risas llenaban la casa, estaba en todo, se ocupaba de todo, controlaba todo» (Gibson, 2016: 53). Dopo la nascita di Isabel, sorella minore di Federico, la madre passerà un periodo di convalescenza presso l'Hospital Noble di Malaga e durante la sua assenza Dolores e la zia Isabel prendono le redini della casa. Si ipotizza che questo periodo sia stato, per Federico, fonte di ispirazione per i personaggi della zia e della governante in *Doña Rosita la soltera*.

Federico viene iscritto al Colegio del Sagrado Corazón de Jesús, diretto da un cugino della madre. Sono anni di formazione irregolare: brillante in alcune materie, disinteressato in altre; costantemente rimproverato dalla madre che, «con su voz tan cultivada» (*ibid.*: 56), insisteva che si concentrasse sui suoi studi. Joaquín Alemán, venti anni dopo la morte dell'autore, lo ricorderà come un alunno molto difficile da gestire: «no hacía más que dibujar, llenando sus libretas de figuras y caricaturas» (*ibid.*). Federico mostra, però, una spiccata propensione per la musica, in particolare per il pianoforte, strumento che tutti i figli imparano a suonare per volere della madre. Il pianoforte occupa un posto centrale nella sua vita giovanile, non come mero passatempo, ma come vocazione. Il suo maestro, Antonio Segura, diceva che suonava «divinamente» (*ibid.*: 62). Lorca individuerà nel suo maestro colui che lo «inició en la ciencia folclórica» (*ibid.*). Federico studia con dedizione e talento, tanto che per un periodo sembra destinato alla carriera di musicista più che di scrittore. È solo intorno ai diciotto anni che l'ago della bilancia si sposta definitivamente verso la letteratura. Menarini indica proprio il 1916 come l'anno in cui Lorca inizia a dedicarsi «spasmodicamente» alla scrittura (1993: 3). La musica, tuttavia, non scompare del tutto: rimane una presenza costante nel suo modo di concepire il verso, nel ritmo della sua prosa, nella struttura stessa delle sue opere teatrali. A tenerle insieme – la musica e la parola – era stata fin dall'inizio la madre. «Mi infancia es aprender letras y música con mi madre» (in Gibson, 2016: 38): un'infanzia che non lo abbandonerà mai, nemmeno quando Granada sarà lontana e la vita lo avrà portato altrove. «Las emociones de la infancia están en mí», dichiarerà, «yo no he salido de ellas» (in *ibid.*: 44).

Nel 1914 Federico si iscrive all'Università di Granada, che lui stesso definirà nel 1921 «esa decadente universidad» (in *ibid.*: 64). Frequenta simultaneamente le facoltà di Diritto e di Filosofia e Lettere: dopo un primo anno caratterizzato da discreti risultati accademici, smette a poco a poco di impegnarsi, suscitando lo scontento dei genitori. È altrove che sta davvero crescendo: tra il 1916 e il 1918 partecipa alle escursioni di studio organizzate dal professor Martín Domínguez Berrueta, che lo portano a scoprire alcune delle città più ricche di storia e cultura della penisola, come Baeza, Córdoba, Ronda, Madrid, Salamanca, Santiago de Compostela e Burgos. Di questi viaggi restano numerose lettere inviate ai genitori, in cui Federico racconta le sue avventure con entusiasmo e chiede notizie di casa. È in questi anni che prende forma ciò che García Montero descrive come una formazione «muy sólida», lontana da qualsiasi mito dell'artista spontaneo e istintivo (2016: 75): Federico legge, viaggia, ascolta, entra in contatto con altri intellettuali; a Baeza, per esempio, conoscerà Antonio Machado. Grazie a queste esperienze inizia a costruire quella voce inconfondibile in cui tradizione colta, ideali moderni e radici popolari andaluse si fondono, senza gerarchie. Nel 1918, frutto diretto di questi viaggi, pubblica *Impresiones y paisajes*, raccolta di prose liriche che segna il suo esordio letterario.

È a Granada che Federico stringe uno dei legami intellettualmente più fecondi della sua vita, quello con il compositore Manuel de Falla, trasferitosi in città nel 1919. I due condividono una passione viscerale per il *cante jondo*, ovvero il canto flamenco nelle sue forme più arcaiche e autentiche, espressione profonda dell'anima andalusa. Determinati a preservarne il carattere puro e la dignità artistica, nel 1922 organizzano insieme il Concurso de Cante Jondo, che riunisce a Granada i migliori *cantaos* della tradizione popolare e che suscita un'eco considerevole nell'ambiente culturale spagnolo. Spinto dall'entusiasmo dei preparativi del Concurso de Cante Jondo, nel 1921 scrisse la maggior parte delle poesie inserite nella raccolta *Poema del Cante Jondo* con l'intenzione di presentarle per l'occasione (Gibson, 2016: 203), tuttavia la pubblicazione fu posticipata di un decennio nel 1931. La collaborazione con De Falla non è per lui solo un sodalizio artistico: è la conferma che il patrimonio popolare – le nenie, le ballate, il ritmo sincopato del flamenco – può e deve essere il fondamento di un'arte colta e consapevole. Questa consapevolezza resterà una costante irrinunciabile della sua scrittura, tanto nella poesia quanto nel teatro, in particolare con la raccolta poetica *Romancero Gitano*, «descendiente directo» del *Cante Jondo* (*ibid.*: 229).

Granada offre a Federico anche un primo ambiente sociale di riferimento: il Rinconcillo, circolo informale di intellettuali e artisti che si riunisce al Café Alameda. È qui che incontra poeti, pittori e musicisti con cui costruisce le sue prime amicizie significative al di fuori della famiglia, stringendo legami che accompagneranno la sua carriera per anni. Al tempo stesso la città, governata da

convenzioni sociali rigide e da una morale provinciale sempre più soffocante, è anche un luogo che lo opprime. Granada non lascia spazio all'ambiguità, alla differenza, al desiderio che non si conformi alla norma, ne consegue la crescente necessità di fuga e l'imminente trasferimento di Federico a Madrid. Questi sentimenti si sedimentano nella scrittura, dando alle sue figure femminili quella capacità di incarnare la prigionia e il desiderio represso che le rende così universali. Le donne del suo teatro sono spesso prigioniere di case, di silenzi e di ruoli che non hanno scelto e in quella prigionia Federico riversa qualcosa di profondamente suo: «Como luego tantos personajes lorquianos, es prisionero en una cárcel de deseos frustrados» (*ibid.*: 120).

Tuttavia, anche dopo il trasferimento a Madrid nel 1919, Federico manterrà con Granada un legame viscerale e ambivalente. Ogni estate torna nella residenza estiva della famiglia: la Huerta de San Vicente, casa di campagna situata ai margini della città, circondata dagli orti e dai pioppi della Vega. La Huerta non è solo un luogo di riposo, è l'*angulus ridet* in cui Federico scrive alcune delle sue opere più importanti, lontano dal ritmo frenetico della capitale e immerso in quel paesaggio che gli ricorda infanzia: «Amo a la tierra. Me siento ligado a ella en todas mis emociones. Mis más lejanos recuerdos de niño tienen sabor de tierra. La tierra, el campo, han hecho grandes cosas en mi vida» (in *ibid.*: 43). La Huerta è il luogo in cui quel legame si rinnova ogni anno, stagione dopo stagione. È qui che nel 1936 porterà a termine *La casa de Bernarda Alba*, la sua ultima opera, prima che il *Bando sublevado* di Granada metta fine alla sua vita.

2.4. Madrid

Nel 1919 Federico si trasferisce a Madrid, dove viene ammesso alla prestigiosa Residencia de Estudiantes. Fondata nel 1910, la «Resi»³⁴ era diventata il cuore pulsante della vita intellettuale spagnola: un luogo in cui le giovani promesse della cultura nazionale convivevano, si formavano e si contaminavano a vicenda. Al tempo stesso, la Residencia ospitava figure internazionali del calibro di Albert Einstein, Marie Curie, Le Corbusier e Igor Stravinsky, per citare Gibson «la flor y la nata» (2016: 151). Per Federico, l'arrivo alla Residencia rappresenta un cambiamento radicale: dalla Granada provinciale e soffocante alla Madrid delle avanguardie, dei caffè letterari, delle riviste e dei manifesti. John Brande Trend la descriverà come «Oxford y Cambridge» a Madrid (in Gibson, 2016: 151). Lorca vi rimarrà nove anni e costruirà nel frattempo una rete di relazioni che avrebbe segnato per sempre la sua carriera. Infatti, è alla Residencia che Federico incontra coloro che, insieme a lui, diventeranno i protagonisti della cosiddetta Generación del 27, la generazione di poeti e artisti che, riunitisi per celebrare l'anniversario della morte di Góngora all'ateneo di Siviglia nel

³⁴ La Residencia de Estudiantes era comunemente soprannominata «Resi» dai suoi abitanti. Come ricorda Gibson, l'istituzione sarebbe diventata nota con questo nomignolo affettuoso tra quanti la frequentavano (2016: 147)

1927, si sono poi affermati come indiscussi rappresentanti di un gruppo capace di aderire con entusiasmo all'avanguardia europea, senza rinnegare la tradizione. Un gruppo che non dimentica le donne, le quali iniziano a ricevere il tardivo riconoscimento della loro vera identità personale, politica e artistica.³⁵ Madrid è anche il luogo in cui Federico costruisce legami profondi con alcune delle donne più anticonformiste e libere del suo tempo. Tra queste, un posto particolare spetta a Maruja Mallo e Margarita Manso, due figure che incarnano in modo straordinario la rottura con i ruoli femminili tradizionali che la Spagna degli anni Venti ancora imponeva. Maruja Mallo, pittrice surrealista dal talento visionario, era nota per il suo rifiuto ostentato delle convenzioni. Margarita Manso, studentessa di Belle Arti, condivideva con lei quella stessa libertà spregiudicata nei confronti del corpo, della sessualità e delle aspettative sociali. Le due erano inseparabili, e insieme a Federico formavano un trio che amava passeggiare per Madrid sfidando apertamente il perbenismo cittadino. Mallo racconta che un giorno, insieme a Federico, Margarita e Salvador Dalí, decisero di togliersi il cappello per strada perché, come lei stessa ricorda, «estábamos congestionando las ideas».³⁶ Attraversando la Puerta del Sol, la reazione della gente fu violenta: i passanti iniziarono a insultarli e a tirar loro pietre. Queste amicizie non erano per Federico semplici frequentazioni mondane: erano incontri con donne che combattevano già, nella realtà quotidiana, per quella libertà di cui denunciava con forza la mancanza. In loro Federico vedeva qualcosa di analogo a ciò che Frazier osserva a proposito delle eroine lorchiane: la capacità di incarnare «lo que el hombre no puede hacer nunca» (1973: 57).

Sono questi anni di straordinaria fertilità creativa. È a Madrid, nel luglio del 1928, che Federico pubblica, con la prestigiosa casa editrice Revista de Occidente, la raccolta poetica che, come osserva Menarini, «gli darà finalmente la fama» (1993: 64): il *Primer Romancero gitano*. Il successo è immediato e travolgente: «Se puede decir que hacía muchísimos años que un libro no levantaba este gran entusiasmo», scriverà lo stesso Federico (in Gibson, 2016: 350), e Menarini conferma che «il libro ebbe un successo che da decenni nessun poeta spagnolo aveva conosciuto» (1993: 65). Il *Primer* del titolo originale sparirà a partire dalla terza edizione: Federico stesso lo preferiva senza, per non alimentare quella che Menarini chiama «l'illogica aspettativa» di una seconda parte. Di fatti, l'intento del titolo originale era semplicemente dichiarare che si trattava del primo romancero scritto sul mondo gitano (*ibid.*).

³⁵ Cfr. Instituto Cervantes, *Celebrando a la Generación del 27*, disponibile su: <https://cultura.cervantes.es/milan/es/celebrando-a-la-generacion-del-27/188539> [Ultimo accesso: 15/06/26]

³⁶ Cfr. <https://ariadna-web.org/acte/las-sinsombrero-mujeres-poetas-de-la-generacion-del-27/> [Ultimo accesso: 15/06/2026]

Il *Romancero gitano* non è una semplice raccolta folkloristica; Franco Carrilero, lo descrive come «un mundo aparte, un mundo diferente» (1989: 1771), popolato di gitani con le loro leggende, superstizioni e vitalità, ma soprattutto dominato da due costanti che percorrono l'intera opera: «una mezcla de belleza y muerte», scrive la studiosa, «sin que sepamos muy bien cuál predomina: ambos elementos o constantes son los ejes en torno a los cuales va a girar la obra» (*ibid.*). È attraverso ciò che Franco Carrilero definisce «elementos visionarios», ovvero immagini simboliche cariche di associazioni emotive, che Lorca trasmette sensazioni di pericolo, ossessione e morte imminente senza mai nominarle direttamente. Il verde del *Romance sonámbulo*, le stelle di brina, il pesce nell'ombra: ogni elemento visivo porta con sé un peso emotivo preciso, costruendo una simbolizzazione «continuada, heterogénea» (*ibid.*: 1775) che agisce sui sensi prima ancora che sulla ragione. È questa capacità di fare della materia poetica qualcosa di fisico e viscerale a rendere il *Romancero* un'opera che, come conclude la studiosa, «desafía al crítico con su complejidad y perfección, con su ambigüedad y riqueza de contenidos» (*ibid.*: 1779).

Nonostante il grande successo, questo sarà un periodo segnato da una profonda crisi personale. Come scrive Menarini, Federico si ritrova «deluso e amareggiato per l'incomprensione degli amici, stanco, oppresso da assilli personali, soprattutto affettivi» (1993: 78), una condizione che si riflette nelle lettere di quegli anni, dense di immagini di morte e solitudine. Lorca stesso, identifica la matrice del dolore, dal punto di vista autobiografico, nel fatto che «l'uomo è in sé stesso diviso: diviso fra il bene e il male, fra l'amore lecito e l'amore illecito, fra Dio e il Demonio» (Menarini, 1988: 250)

La decisione matura quasi inevitabilmente: in compagnia dell'amico ed ex professore Fernando de los Ríos, Federico decide di allontanarsi dalla Spagna e parte per New York.



2.5. Nueva York e Cuba

*He dicho «un poeta en Nueva York»
y he debido decir «Nueva York en un poeta»*

Federico García Lorca, *Obras Completas*



Figura 13: Disegno di Federico García Lorca intitolato "Autorretrato en Nueva York".

Dopo una breve visita a Oxford, nell'estate del 1929 Federico parte per gli Stati Uniti. Qui, oltre a dedicarsi ad altre attività, frequenta un corso di inglese per stranieri presso la Columbia University di New York, trattenendosi fino ad aprile del 1930. Inizialmente entusiasta della metropoli, come testimonia in una lettera ai genitori scrivendo: «New York es alegrísimo y acogedor. La gente es ingenua y encantadora. Me siento bien aquí» (in Gibson, 2016: 392), Federico inizia a poco a poco a sentire il peso del materialismo, delle ingiustizie e della disumanizzazione di quella società. La travolgente realtà newyorkese si rivela, infatti, l'esatto opposto della sua Fuente Vaqueros, un mondo artificiale, frenetico

e indifferente:

Nueva York es terrible. Algo monstruoso. A mí me gusta andar por las calles, perdido, pero reconozco que Nueva York es la gran mentira del mundo. Los ingleses han llevado allí una civilización sin raíces. Han levantado casas y casas pero no han ahondado en la tierra. (García Lorca, 1997: 632)

Il crollo della Borsa nell'ottobre 1929 e le brutalità che ne conseguono confermano ulteriormente le impressioni che l'autore si era fatto della città. La disperazione generale, i corpi che cadono dai grattacieli sono immagini che si imprimevano nella sua scrittura e rafforzano il suo «anticapitalismo radical» (Gibson, 2016: 428).

Yo denuncio a toda la gente
que ignora la otra mitad,
la mitad irredimible
que levanta sus montes de cemento
(in Gibson, 2016: 431)

È proprio la «otra mitad» che attirerà l'attenzione del poeta, indignato dal contrasto tra la miseria del quartiere di Harlem e lo sfavillio di Wall Street. Harlem sarà il protagonista di uno dei poemi

scritti durante questo viaggio, *Oda al rey de Harlem*. Gibson ritiene che il manoscritto originale della poesia, pieno di correzioni e cancellature, sia stato scritto sotto «el impulso de una inspiración arrolladora» (2016: 401). Infatti, Federico, da sempre predisposto a «la comprensión simpática de los perseguidos. Del gitano, del negro, del judío, del morisco...» (in *ibid.*: 402), ha subito sentito la necessità di dare voce poetica alla questione della comunità nera newyorkese. Lorca individua delle somiglianze non solo tra la musica afroamericana e il *cante jondo*, ma anche tra la situazione dei neri negli Stati Uniti, condannati a essere «radicalmente discriminados» (*ibid.*: 401) e i gitani dell'Andalucía, vessati nel corso dei secoli.

Oda al rey de Harlem verrà pubblicata postuma nel 1940, all'interno della raccolta *Poeta en Nueva York*. Menarini ci tiene a sottolineare che, a dispetto delle «macroscopiche differenze» *Poeta en Nueva York* non rappresenta affatto una “parentesi” né tantomeno una “nuvola passeggera” (1993: 72), come sostenuto da gran parte della critica. Lorca in persona nel 1930, dichiara che tutte le sue opere sono «conseguenza diretta» (in *ibid.*: 72) del suo *Romancero gitano*: Federico segue un filo conduttore, quello delle esperienze vissute. *Poeta en Nueva York*, come il *Romancero*, si rifiuta, però, di fermarsi in superficie e trascende i meri avvenimenti per divenire “fatto poetico” e “visione astratta” (*ibid.*: 71). Inoltre, per prevenire che, come era successo per il *Romancero*, l'opera venisse mal interpretata, Federico ci tiene a sottolineare che *Poeta en Nueva York* è un “libro antipittresco” (*ibid.*: 71). Lorca non vuole ergersi a cantore dei neri, così come non era sua intenzione esserlo dei gitani. Per lui, semplicemente, la comunità afroamericana era la parte più rappresentativa della verità newyorkese e universale, così come quella gitana lo era della verità andalusa e universale (*ibid.*: 72). Lorca si sposta dal particolare del presente verso l'universale del senza tempo, una visione del mondo che gli era appartenuta fin dai tempi di Fuente Vaqueros e dell'infanzia.

Prima di rientrare in Spagna, nella primavera del 1930, Federico si ferma a Cuba. Grazie al successo del *Romancero gitano*, è famoso sull'isola prima ancora di metterci piede, tanto che i giornali della capitale ne annunciano l'arrivo con giorni di anticipo (Gibson, 2016: 446). L'isola è una rivelazione, dopo il grigiore industriale di New York, La Habana lo accoglie con un calore e una musicalità che gli ricordano qualcosa di profondamente familiare. L'Andalusia, la Vega, il ritmo del *cante jondo*. In una lettera ai genitori, la descriverà così:

Habana es fundamentalmente española, pero de lo más característico y más profundo de nuestra civilización. Yo naturalmente me encuentro como en mi casa. (cit. in Gibson, 2016: 446)

Alloggia in calle de la Línea, di fronte al mare, a casa dei Loynaz, dove trascorrerà quasi tutte le sere intrattenendo i suoi ospiti con canzoni e letteratura. Tiene diverse conferenze – tra cui «Mecánica de la Poesía», «Las nanas infantiles» e «Arquitectura del Cante Jondo» – e viene a

contatto con artisti e intellettuali locali, immergendosi nella cultura afrocubana con la stessa curiosità vorace con cui aveva esplorato il folklore andaluso. La musica cubana, che comprendeva la rumba, il son, i ritmi della *santería*, entrerà per sempre nella sua sensibilità e lascerà tracce anche nella sua produzione successiva.

Durante la sua permanenza a Cuba, Federico porta a termine *l'Oda a Walt Whitman* e lavora intensamente a *El público*, l'opera più audace e sperimentale della sua produzione teatrale. Gibson ricostruisce le numerose influenze che convergono nell'opera: dall'*Orfeo* di Jean Cocteau, rappresentato a Madrid nel 1928, provengono alcune delle immagini più enigmatiche, come il cavallo bianco con le gambe d'uomo e i complici della Morte vestiti da chirurghi (*ibid.*: 462). Vi si riconosce anche l'influenza di Pirandello nel deliberato abbattimento della barriera tra palcoscenico e platea (*ibid.*: 463). Ma al di là delle singole influenze, *El público* è soprattutto la dichiarazione di poetica più radicale di Federico: in essa Lorca difende «el teatro bajo la arena» (in *ibid.*: 464) ovvero il teatro autentico e viscerale, contro «el teatro al aire libre» (*ibid.*), teatro convenzionale che si rifiuta di confrontarsi con la realtà psichica e sociale dell'uomo. Inoltre, l'opera affronta esplicitamente il tema dell'amore omosessuale, tanto che Gibson la definirà «un apasionado alegato a favor del derecho de gays a vivir su vida en libertad» (*ibid.*). Questa sarà anche la ragione per cui *El público* non vedrà le scene per decenni, troppo audace per il contesto teatrale dell'epoca.

Cuba non è solo una tappa di viaggio, è il luogo in cui Federico ritrova sé stesso: «Nunca lo encontré tan andaluz como en La Habana», ricorderà Gabriel García Maroto (in Gibson: 480). Apprezza così tanto la vita sull'isola che decide di prolungare la sua permanenza di altre cinque settimane: partirà, direzione Spagna, il 12 giugno 1930.

2.6. L'Argentina e l'Uruguay

Tra il 1933 e il 1934 Federico lascia nuovamente la Spagna per un lungo soggiorno in America Latina. Arriva a Buenos Aires, con l'intenzione di restare un mese e mezzo al massimo, il tempo di tenere le quattro conferenze in programma e tornare dalla famiglia per le feste di Natale. Tuttavia, come era già accaduto a Cuba, l'entusiasmo della città lo travolge e il mese e mezzo si trasforma in quasi sei mesi (Gibson, 2016: 579). Buenos Aires lo accoglie con un'euforia che supera qualsiasi aspettativa: le conferenze fanno il tutto esaurito, il pubblico rimane stupefatto nello scoprire che il poeta e drammaturgo sa anche suonare il pianoforte e cantare, e *Bodas de sangre*, rappresentata dalla compagnia di Lola Membrives, raggiunge le cento repliche consecutive già a fine novembre. «La Membrives está loca conmigo. Claro! Yo soy una lotería que le ha tocado en suerte» (in *ibid.*: 584). Federico scrive ai genitori con un entusiasmo incontenibile, mandando grandi buste piene di

ritagli di giornale e annunciando guadagni straordinari: «Todo lo que se dé mío llenará de gente el teatro» (*ibid.*: 584). Lorca sente, per la prima volta, di poter trasformare la sua passione in un lavoro che gli permetta di mantenersi da solo. Non a caso dirà con soddisfazione all'amico Enrique Díez-Canedo che la letteratura «gana tanto o más dinero que la compraventa de terrenos o cereales» (*ibid.*: 597), un commento che fa chiaramente riferimento al rapporto con il padre e la madre che ormai da tanto incoraggiavano il figlio a diventare più indipendente, non perché il denaro mancasse, ma perché «lo único que quieren es verlos a él y a Francisco hechos hombres capaces de dirigir solos el curso de su vida sin necesitar a nadie y tampoco a sus padres» (*ibid.*: 450).

Nonostante l'euforia, la Spagna rimane un pensiero fisso; segue con ansia crescente le notizie politiche che arrivano dall'Europa: la campagna elettorale spagnola si va polarizzando, e non nasconde la sua preoccupazione: «En España leo cosas desagradables. Estas elecciones van a ser terribles. ¡Vamos a ver qué pasa! Yo tengo verdadera ansiedad por todos esos movimientos políticos» (*ibid.*: 581). Partirà il 27 marzo 1934, lasciando Buenos Aires con tristezza:

Me voy con gran tristeza, tanta, que ya tengo ganas de volver. [...] Yo sé que existe una nostalgia de la Argentina, de la cual no me veré libre y de la cual no quiero librarme porque será buena y fecunda para mi espíritu (*ibid.*: 590).

2.7. La Huerta, per l'ultima volta

*Madre, cuando yo me muera
que se enteren los señores.
Pon telegramas azules
que vayan del Sur al Norte.*

Federico García Lorca, *Romancero gitano*

Quando Federico torna definitivamente in Spagna, viene accolto da una situazione decisamente precaria e alquanto allarmante: la minaccia dell'estrema destra si fa ogni giorno più concreta e la Seconda Repubblica diventa sempre più fragile. Nonostante la preoccupazione, Federico non vuole e non può fermarsi, per questo continua il lavoro con La Barraca e porta a termine alcuni dei suoi drammi più importanti (*Bodas de sangre*, *Yerma*, *Doña Rosita la Soltera*). Tuttavia, la crescente visibilità pubblica stavolta non porterà solo successo ma, anche a causa della sua omosessualità, lo renderà bersaglio di chi stava lavorando alla distruzione della Repubblica. Infatti, pur prendendo le distanze dalla militanza partitica, Lorca rivendicava una concezione della poesia intrinsecamente legata al cambiamento: «Yo nunca seré político. Yo soy revolucionario, porque no hay verdaderos poetas que no sean revolucionarios. [...] Pero político, ¡no lo seré nunca!» (in *ibid.*: 698). Se è vero

che non si esporrà mai in maniera esplicita, è anche vero che gli ideali di libertà e solidarietà espressi nelle sue opere, le sue amicizie e la sua sessualità non lasciavano dubbi sul suo posizionamento. Federico, non risparmia nemmeno la borghesia granadina, che definisce senza mezzi termini «la peor de España» (*ibid.*: 671), un giudizio che suona come un atto d'accusa nei confronti di chi, da lì a poco, avrebbe firmato la sua condanna.

Nell'estate del 1936 Federico rientra a Granada e si rifugia nella Huerta de San Vicente, che in quei giorni convulsi smette di essere solo una casa per diventare qualcosa di più pesante e definitivo: l'ultimo posto in cui Federico era ancora Federico, in cui il suo nome significava ancora poeta e non nemico, in cui Granada era ancora la città della sua anima e non quella dei suoi assassini.

A luglio Granada cade interamente nelle mani degli insorti, che instaurano da subito un regime di terrore: esecuzioni quotidiane, a volte di massa, ma anche le cosiddette *Escuadras Negras* che agiscono con totale impunità, riducendo la popolazione civile a uno stato di paura viscerale (*ibid.*: 643). La famiglia García Lorca si ritrova isolata e senza protezione, Federico inizia a temere per la sua vita. Un giorno, salutando un amico che era andato a trovarlo, gli chiederà: «¿Tú crees que yo podría escapar de aquí y ponerme a salvo con los republicanos?» (in *ibid.*: 645).

Consapevole di non poter restare lì senza mettere a rischio sé stesso e la sua famiglia, inizia a cercare un rifugio alternativo. Pensa all'amico Luis Rosales, poeta come lui, due dei cui fratelli erano tra i falangisti più in vista di Granada: se c'era un posto in cui nessuno avrebbe osato cercarlo, era casa loro. Il padre di Luis, Miguel Rosales Vallecillos, accetta di dargli rifugio presso casa loro, in calle de Angulo, numero 1, con una generosità e un coraggio fuori dal comune, sapendo che un bando militare vietava tassativamente di proteggere un «rojo» e Lorca «era un rojo especialmente odioso» (*ibid.*: 742). Tuttavia, il cerchio si stringe in fretta: il 15 agosto un gruppo di falangisti si presenta alla Huerta con un ordine di arresto, e quando viene comunicato loro che Federico non è più lì, saccheggiano la casa cercando documenti compromettenti e minacciano di arrestare il padre al posto del figlio. Sembra essere Concha, la sorella, terrorizzata, a cedere: Federico è da un amico falangista, poeta come lui (*ibid.*: 716).

La mattina del 16 agosto, lo stesso giorno in cui viene giustiziato il cognato Manuel Fernández-Montesinos, Federico viene arrestato alle cinque del pomeriggio in un'operazione a grande scala: la calle de Angulo viene bloccata, la casa circondata da poliziotti e guardie civili, uomini armati appostati persino sui tetti (*ibid.*: 718); i *rebeldes* erano determinati a non lasciarlo scappare. La sera del 18 agosto viene trasportato a Víznar, una piccola località nei pressi di Granada destinata alle esecuzioni dei prigionieri politici. Prima dell'alba tra il 18 e il 19 agosto 1936, vicinissimo a Fuente Grande, viene fucilato insieme ad altri detenuti, al buio, senza processo e senza testimoni ufficiali.

Aveva trentotto anni e *La casa de Bernarda Alba*, la sua ultima opera, era ancora inedita. Gibson immagina, con una serie di domande che definisce «inútiles pero que forzosamente se agolpan» (*ibid.*: 738), a cosa potesse pensare in quei momenti:

¿Se dio cuenta acaso del escalofriante paralelismo que ahora se confirmaba entre su destino y el de Mariana Pineda? ¿Pensó en su madre? ¿En el día en que, de niño, paró con sus «cosas» la feria en Fuente Vaqueros, allá en el corazón de la Vega? (*ibid.*: 739).

La notizia del suo assassinio si diffonde tra silenzi e omissioni deliberate, tanto che la sua stessa famiglia ne registra la morte ufficialmente solo nel 1940, e il luogo esatto della sepoltura non è mai stato individuato con certezza nonostante decenni di ricerche:

Resulta apropiado que la Fuente Grande, cantada hace siglos en versos hispanoárabes, siga manando sus lágrimas cerca del lugar donde los fascistas mataron al más excelso de los poetas granadinos (*ibid.*: 661)

2.8. La Barraca

*Un pueblo que no ayuda
y no fomenta su teatro,
si no está muerto,
está moribundo.*

Federico García Lorca



Figura 14: Federico García Lorca (secondo da sinistra, in basso) insieme ai membri del gruppo teatrale universitario La Barraca nel 1933.

Quando Federico rientra in Spagna dopo la sua esperienza newyorkese e cubana, ritrova un paese in piena trasformazione: la Seconda Repubblica è stata proclamata nell'aprile del 1931 e Fernando de los Ríos, l'amico che aveva reso possibile il viaggio a New York, è diventato Ministro della Pubblica Istruzione. È lui a sostenere concretamente il progetto che Federico portava con sé dall'America: un teatro universitario itinerante capace di portare i

classici del Siglo de Oro (Lope de Vega, Calderón de la Barca, Cervantes) nelle piazze e nei paesini della Spagna rurale, a un pubblico che non aveva mai varcato la soglia di un teatro. Il progetto si chiama La Barraca, e Federico ne diventa direttore artistico insieme a Eduardo Ugarte. Fin dalla fondazione della compagnia, lui e i suoi compagni avevano ben chiaro l'obiettivo di fondo: riportare

il teatro a diretto contatto con le classi popolari per costruire «una sociedad mejor» (Gibson, 2016: 532).

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 pervertito, neppure ci vanno... Fu quando capimmo ciò che decidemmo, fra noi studenti, di restituire il teatro al popolo. (Lorca in Menarini, 1993: 110)

Gibson ne coglie con precisione lo spirito: La Barraca era «en no poca medida fruto del espíritu de servicio a España que fomentaba la Residencia» (2016: 532). Il progetto si rivela subito un successo tra il pubblico popolare, confermando la convinzione di Federico che il teatro classico potesse parlare a chiunque, anche ai contadini analfabeti, «siempre que se representase de manera actual y viva, sin complejidades» (in *ibid.*: 540). «Cervantes y Calderón no son arqueológicos», spiegherà ai giornalisti, e il successo ottenuto nei paesi visitati sembra dargli ragione. Non mancano però le polemiche: la destra conservatrice attacca il progetto su più fronti, accusando i *barracos* di sprecare denaro pubblico e di rubare lavoro agli attori professionisti, mentre le giovani attrici del gruppo diventano bersaglio di insinuazioni e calunnie in un'epoca in cui, per la mentalità reazionaria spagnola, essere attrice «casi equivalía a ser prostituta» (*ibid.*: 537). Una mentalità ripudiata da Federico, che da sempre vede nelle donne i testimoni più lucidi delle ingiustizie sociali e proprio per questo le rende assolute protagoniste del suo teatro.

Tra il 1932 e l'aprile del 1936, la compagnia porta in scena ben 21 tournée; l'attività continua per circa un anno oltre la morte del drammaturgo, pur rimodulando i repertori per prevenire sanzioni e conflitti. Il momento più significativo del primo anno di attività arriva nell'ottobre del 1932, quando La Barraca recita a Granada per il quarto centenario dell'università. Tra il pubblico di operai e studenti seduti nel patio dell'antico convento di Santo Domingo c'è Dolores Cuesta, la Colorina, colei che aveva introdotto il piccolo Federico al mondo delle leggende e del folklore popolare. Federico l'aveva fatta sistemare in prima fila perché potesse godere al meglio di un «suo» spettacolo (*ibid.*: 548). È un dettaglio piccolo, ma che racchiude l'essenza di ciò che la Barraca rappresenta per Federico: non un progetto intellettuale astratto, ma un atto concreto di restituzione culturale alle persone da cui aveva imparato tutto, quelle del *pueblo*.

Nei tre anni successivi, la vita di Federico sarà inseparabilmente legata al periplo del Teatro Universitario. Come osserva Gibson, «la experiencia le resultaría muy positiva y le enseñaría mucho sobre el arte dramático y, al mismo tiempo, sobre las duras realidades de la España contemporánea» (*ibid.*: 554). È in questo contesto che la sua visione teatrale raggiunge la piena maturità. Per Federico il teatro non è solo intrattenimento ma rappresenta, come afferma Aszyk, l'unica risposta possibile

alla «crisis de autoridad» che aveva colpito il teatro spagnolo a causa del «gran desequilibrio entre arte y negocio», il luogo in cui restituire la poesia alla scena (1989: 134). Non a caso Frazier definisce Federico con precisione: «maestro, actor, dramaturgo» (1973: 21), un artista in senso lato che, come sottolinea ancora Aszyk, «más que nadie en España se aproxima al ideal del "artista del teatro"» (1989: 139).

Il successo di Lorca come drammaturgo non nasce da un giorno all'altro, ma è il risultato di un percorso lungo e faticoso di revisione del proprio linguaggio drammaturgico. Infatti, quando debutta con *El maleficio de la mariposa* (1920), l'esito è disastroso: lo stile risulta ancora immaturo e l'opera contiene elementi provocatori fin troppo marcati (Menarini, 1993: 16). Tuttavia, quel fallimento iniziale non lo scoraggia, anzi lo costringe a rivedere criticamente il proprio metodo di scrittura teatrale e a prendere coscienza delle debolezze mostrate in quel primo esperimento. Il momento di svolta avviene alcuni anni dopo, quando *Mariana Pineda* (1927) va in scena per la prima volta, ricevendo un'accoglienza ben più favorevole, sia per la scelta del soggetto che per la qualità della messa in scena.

In quello stesso periodo, Lorca coltiva un ulteriore terreno di sperimentazione teatrale: quello dei pupazzi e delle marionette, sviluppato soprattutto nell'ambito dei *Títeres de Cachiporra*. Non si tratta di un'attività secondaria, Federico attribuisce a questa forma di teatro un valore quasi profetico, vedendola come possibile prototipo del teatro a venire, in sintonia con le ricerche più innovative che si stavano compiendo in Europa. Da questo terreno fertile germinano poi opere come la farsa violenta *La zapatera prodigiosa* (1930) e *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* (1933).

Tra il 1933 e il 1935 Federico dichiara più volte di stare lavorando a una trilogia teatrale, che lui stesso definisce «trilogia della terra spagnola», incentrata sul tema della maternità e della donna sterile (Menarini, 1993: 113). Non a caso, una delle opere della trilogia sarà proprio *Yerma*, messa in scena nel 1934; la prima, invece, è *Bodas de sangre*, che debutta nel 1933. La trilogia rimarrà incompiuta, e non vi è certezza su quale opera ne avrebbe dovuto costituire il capitolo conclusivo. In un'intervista concessa al quotidiano *Heraldo de Madrid*, Federico dichiara che la terza opera della trilogia sta ancora maturando e che si intitolerà *La destrucción de Sodoma*. Nello stesso quotidiano, nel dicembre del 1934, afferma invece che la trilogia si concluderà con *Las hijas de Lot*; il gennaio seguente, su *El Sol* di Madrid, tornerà a usare il titolo *La destrucción de Sodoma*. Negli anni è stata avanzata anche l'ipotesi che *La casa de Bernarda Alba* potesse rappresentare l'opera conclusiva della trilogia. Menarini esclude con fermezza questa possibilità, sottolineando come non sussistano dubbi in merito: *Yerma* e *Bodas de sangre* sono tragedie, mentre *La casa de Bernarda Alba* è un dramma (*ibid.*: 113).

Nel 1935, Lorca mette in scena un'opera della sua produzione spesso sottovalutata, *Doña Rosita la soltera*, ma che, in realtà ottiene un discreto successo e sorprende la critica che si aspettava il terzo elemento della trilogia rurale e «non una messa in scena a metà fra la commedia e il dramma» (*ibid.*: 150). Nel giugno del 1936 Federico termina la stesura di *La casa de Bernarda Alba*, opera che non riuscirà mai a vedere rappresentata e che affronta uno dei temi più significativi del suo teatro: la libertà negata, confermando, ancora una volta, come la principale fonte d'ispirazione di Federico fossero proprio le sue stesse emozioni represses.

2.9. Le protagoniste del teatro lorchiano

Durante un'intervista a Montevideo nel febbraio del 1934, alla domanda diretta sul perché i suoi drammi fossero quasi sempre incentrati su figure femminili, il poeta rispose: «Es que las mujeres son más pasión, [...] son más humanas» (in Gibson, 2016: 598). Gibson legge in queste parole un modo per proteggere la propria sfera intima e le vere fonti della sua ispirazione, ma resta, comunque, una dichiarazione fondamentale per comprendere la visione di Lorca sul mondo delle donne. Frazier va nella stessa direzione: per lei il teatro di Lorca trova nella figura femminile la sua massima espressione (1973: 57). La donna, sulla scena, può dire cose che all'uomo restano precluse; le restrizioni sociali e i rapporti di potere che il genere femminile subisce nella vita reale la rendono, paradossalmente, il simbolo più efficace per raccontare la condizione umana nel suo complesso (*ibid.*: 61). Lontano dagli stereotipi dell'angelo del focolare o della donna idealizzata, Lorca usa i corpi, le passioni represses, l'isolamento delle sue protagoniste per smontare i tabù del proprio tempo. Lo dice lui stesso: la sua indagine non si ferma al ritratto del singolo personaggio, ma punta a qualcosa di universale: «No es una mujer en particular, sino todas las mujeres» (García Lorca, 1997: 1718). Le sue eroine diventano archetipi: in loro si riflettono le tensioni, i dolori, il destino di un'intera epoca.

È proprio a partire da questi archetipi che, quasi un secolo più tardi, Ana Bernal-Triviño costruisce il proprio progetto letterario, nato da un'esigenza insieme personale e professionale, come racconta lei stessa nel corso dell'intervista (§1.2.1). In *Las mujeres de Federico* l'autrice mette la propria formazione giornalistica al servizio di un impegno civile preciso: dare voce a figure storicamente messe a tacere. L'obiettivo è riportare al presente la memoria e la denuncia sociale di Lorca, mostrando quanto le sue riflessioni restino, ancora oggi, dolorosamente attuali. Per affrontare il processo di traduzione è stato quindi necessario esaminare attentamente l'universo femminile lorchiano su cui Bernal-Triviño costruisce il suo libro. Nelle pagine che seguono i personaggi

femminili di *Las mujeres de Federico* vengono ripercorsi risalendo alle fonti originali, per ricostruirne la genesi, la psicologia e il contesto storico che Lorca aveva costruito intorno a loro.

2.9.1. *Mariana Pineda*

Mariana Pineda è stata giustiziata sul patibolo il 26 maggio 1831 per aver ricamato la bandiera dei liberali cospiratori contro il regime assolutista di Ferdinando VII. Federico viene a conoscenza della sua storia fin dall'infanzia a Fuente Vaqueros, grazie ai *romances* popolari che continuavano a tramandarne le gesta (Gibson, 2016: 200). Quando nel 1909 la famiglia si trasferisce a Granada, l'incontro con la statua dell'eroina nella piazza che porta il suo nome, non fa altro che alimentare in Federico quella che Gibson definisce una vera e propria ossessione (*ibid.*: 201). Federico decide di scrivere il suo primo vero successo teatrale partendo proprio da quella tradizione orale che voleva mantenere in vita, e non da una ricostruzione storiografica. Come dichiarerà a *La Nación* di Buenos Aires nel dicembre del 1933, sentiva il dovere morale di dedicarle un'opera teatrale. Inizia a documentarsi nel 1923 e ha già pronti l'argomento e la divisione in scene entro l'inizio di settembre dello stesso anno; la prima versione è completa entro fine anno. Una seconda stesura, più rifinita, viene terminata il 25 gennaio 1925. La prima rappresentazione, però, avviene solo due anni dopo, il 24 giugno 1927, al Teatro Goya di Barcellona, grazie alla decisione della grande Margarita Xirgu di inserire il dramma a chiusura della sua stagione. Il testo di Federico, l'interpretazione magistrale della Xirgu e le scene firmate da Salvador Dalí entusiasmarono il pubblico, e il 12 ottobre dello stesso anno la compagnia portò l'opera anche a Madrid, dove l'accoglienza fu altrettanto calorosa (Menarini, 1993: 202). Anni dopo, ricordando le difficoltà incontrate precedentemente a quella prima storica, Federico avrebbe definito *Mariana Pineda* con un'autocritica severa, quasi affettuosa: «obra débil de principiante» (in Gibson, 2015: 58).

L'opera, che Federico definisce esplicitamente «*romance popolare* in tre stampe» piuttosto che un dramma in senso tecnico, racconta la storia di una giovane vedova granadina, madre di due figli, innamorata del cospiratore liberale Pedro de Sotomayor. È per amore di lui, e non per convinzione ideologica, che Mariana accetta di ricamare la bandiera del partito sovversivo, gesto che le costerà la vita. Quando Pedro è costretto a fuggire dalla città per scampare alle autorità comandate dal commissario Pedrosa, è lei a essere arrestata. Pedrosa, innamorato a sua volta di Mariana e respinto da lei, le offre salvezza e ricchezza in cambio della denuncia dei cospiratori; lei rifiuta per onore, e lui la condanna per quella stessa fierezza a cui Mariana non aveva voluto rinunciare. Mariana attende fino all'ultimo il ritorno di Pedro, convinta che la salverà, ma un suo ritorno equivarrebbe al suicidio, ed egli non tornerà. La protagonista accetta, dunque, il sacrificio per proteggere i segreti che

conosce, portando fedeltà e onore fino alla morte (Frazier, 1973: 64). C'è anche un terzo uomo, Fernando, innamorato di Mariana e disposto a rischiare tutto per renderla felice, ma il suo amore non trova spazio: come dichiarerà Mariana stessa nelle sue ultime parole a lui rivolte, «a ti debí quererte más que a nadie en el mundo, si el corazón no fuera nuestro gran enemigo» (in Gibson, 2016: 244).

Federico era stato chiarissimo, fin dalla genesi del progetto, su quale Mariana volesse portare in scena: «la Marianita della leggenda» (Menarini, 1993: 62). In una lettera del settembre 1923 a Fernández Almagro descriveva l'eroina come una donna «passionale fino al midollo, una posseduta, un magnifico caso d'amore di andalusa in un ambiente estremamente politico» (*ibid.*: 61), aggiungendo che lei si consegna all'amore per l'amore, mentre tutti gli altri sono ossessionati dalla Libertà, la stessa libertà di cui risulterà martire quando in realtà, secondo la stessa logica della storia, è vittima del proprio cuore innamorato e impazzito (*ibid.*: 62). E ancora, in un'intervista ad *ABC* del 1927: «Non ho voluto infocare il dramma epicamente. Io ho sentito la Mariana lirica semplice e popolare», scegliendo deliberatamente la versione leggendaria, deformata dai cantastorie, piuttosto che la ricostruzione storica esatta (*ibid.*). Questa scelta interpretativa ha conseguenze precise sul significato finale dell'opera. Secondo la lettura di Menarini, Mariana non muore per la libertà, come vorrebbe l'iconografia ufficiale, ma a causa dell'amore per Pedro Sotomayor, che non ha esitato a fuggire abbandonandola nelle mani della polizia monarchica per salvare se stesso e la causa (*ibid.*: 63). Accetta il sacrificio per affermare la propria libertà interiore e la propria dignità di donna, calpestata sia dall'uomo che ama sia da quello che la desidera soltanto come oggetto. È in quest'ottica che vanno letti i celebri versi che Mariana pronuncia rivolgendosi a Pedro poco prima dell'esecuzione:

Ami la Libertà più della tua Marianita?
Ebbene io sarò la stessa Libertà che tu adori!
(García Lorca in Menarini, 1993: 64)

Sono versi, come osserva Menarini, da cui emerge l'autentica statura drammatica dell'eroina: una donna uccisa dall'amore, ma soprattutto dall'egoismo di uomini votati ad alti ideali eppure incapaci, nella realtà, di amare, e dunque, in fondo, non liberi (*ibid.*: 64). Mariana Pineda è, in questo senso, la prima delle grandi protagoniste lorchiane: una donna che la storia avrebbe voluto martire ideologica, e che Federico restituisce invece alla sua più autentica e dolorosa umanità, vittima non della Libertà che pure proclama di incarnare, ma degli uomini che, intorno a lei, hanno scelto quella stessa Libertà al posto dell'amore. È questa l'interpretazione che Ana Bernal-Triviño riporta in *Las mujeres de Federico*: Mariana, invocata dal regno dei morti grazie alla Fattucchiera, arriva alla

Huerta de San Vicente con la stessa consapevolezza delle altre donne lorchiane, quella di non essere un'eroina, ma solo una delle tante vittime di una società che non batteva ciglio davanti al destino crudele riservato alle donne. «La libertad fue una palabra inventada por los hombres» (p. 152)

2.9.2. *La zapatera prodigiosa*

La gestazione dell'opera che vede protagonista *La zapatera* è stata lunghissima e travagliata. Già nell'estate del 1924, come si apprende in una lettera a Fernández Almagro, Federico aveva terminato il primo atto di una commedia «alla maniera dei burattini» intitolata *La calzolaia ammirevole* (Menarini, 1993: 80). Non si trattava del primo documento relativo all'opera: esiste infatti un foglietto, di poco precedente alla lettera, contenente un abbozzo in prosa della trama. In un'intervista del 1933 rilasciata a *La Nación* di Buenos Aires, Federico afferma di avere scritto il secondo atto dell'opera nel 1926 (*ibid.*: 80). La prima rappresentazione, completa anche del prologo, avviene il 24 dicembre 1930 al Teatro Español di Madrid, con Margarita Xirgu nel ruolo della protagonista. Viene ripresa il 5 aprile 1933 in una versione ancora «da camera» e simile alla prima, con Federico stesso nel ruolo dell'Autore. Ma è il 1° agosto 1933, al Teatro Avenida di Buenos Aires con Lola Membrives, che l'opera conosce la sua trasformazione più radicale: oltre cinquanta repliche in una versione che si orienta decisamente verso la commedia musicale, con balli e canzoni popolari dei secoli XVIII e XIX. È questa la versione che Federico stesso definisce sulla stampa argentina «autentica prima», «versione definitiva e perfetta», (in *ibid.*: 81). L'opera fu ripresa un'ultima volta il 18 marzo 1935 al Teatro Coliseum di Madrid, sempre con Membrives, attrice decisamente più adatta al genere rispetto alla Xirgu che dava il meglio di sé nel tragico, in una versione ulteriormente ritoccata.

«Farsa violenta» è la classificazione che Federico attribuisce all'opera, e che secondo Menarini non perde valore nemmeno dopo le trasformazioni spettacolari di Buenos Aires (*ibid.*: 81). Sul termine «farsa» non vi sono dubbi: Federico conosceva perfettamente la tradizione comica spagnola del Siglo de Oro, in particolare le farse di Cervantes, e ne aveva già composte diverse per il teatro di burattini. Quanto al «violenta», va interpretato correttamente: come emerge fin dal Prologo, affidato alla voce dell'Autore, la violenza sta nel «perpetuo conflicto», interiore e con il mondo, che la Calzolaia combatte costantemente (*ibid.*: 82). Non a caso Federico stesso dichiarerà: «È come un apologo dell'anima umana. [...] Per questo motivo la farsa, in fondo, è un gran dramma» (cit. in *ibid.*: 184).

La trama, nelle sue premesse, riprende un tema classico del teatro europeo: il matrimonio tra la giovane graziosa e l'uomo anziano benestante. Federico, però, lo sviluppa in modo del tutto diverso: il matrimonio tra la calzolaia, diciotto anni, e suo marito, cinquantatré, è presentato come antefatto.

Fin dal sollevarsi del sipario lei è già furiosa, di ritorno da un litigio con le vicine, e si lamenta apertamente della propria condizione:

«Ya sabía yo que con esta clase de gente no se podía hablar ni un segundo... pero la culpa la tengo yo, yo y yo... que debí estar en mi casa con... casi no quiero creerlo, con mi marido. Quién me hubiera dicho a mí, rubia con los ojos negros [...] que me iba a ver casada con... me tiraría del pelo.» (García Lorca, 1997: 997)

Il marito, rassegnato al banchetto da calzolaio, sopporta in silenzio le sue invettive, fino a quando esasperato dallo scandalo crescente che la coppia suscita in paese, decide di abbandonarla. La Calzolaia si ritrova sola e costretta ad aprire una taverna per guadagnarsi da vivere, obbligata a subire le avances di vari uomini, tutti respinti con la stessa fierezza sprezzante. Il marito tornerà dopo quattro mesi, travestito da cantastorie itinerante, fingendosi un estraneo per verificare se la moglie gli sia rimasta fedele. Quando lei, ignara di parlare con lui, dichiara di amarlo più che mai e di aspettare il suo ritorno, l'uomo si rivela. Dopo un attimo di esitazione, la Calzolaia riprende a gridare contro di lui e contro il paese intero, mentre il marito si siede nuovamente al banchetto a riparare le scarpe. La trama si chiude così esattamente dove era cominciata, sigillando una struttura volutamente circolare in cui, come nota Menarini, le regole del gioco sono ormai cambiate, poiché stavolta il calzolaio è felice (1993: 83). La protagonista, al contrario, rimane intrappolata nell'inerzia della sua realtà, imboccando l'unica strada che la società le ha concesso. Sarà proprio questo il taglio critico che Bernal-Triviño darà al personaggio in *Las mujeres de Federico*. Grazie al confronto con le altre eroine lorchiane, la Calzolaia comprenderà che la sua ribellione era più che giustificata e che l'atteggiamento del marito, apparentemente innocuo, era in realtà profondamente radicato nelle norme patriarcali. Determinata a rivendicare un'identità finalmente autonoma, la donna chiederà allora a Federico il diritto di concederle almeno un nome: «Yo quiero llamarme Rocío.» (p. 173)

2.9.3. Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín

Menarini definisce quest'opera «un gioiello di rara perfezione» (1993: 132), uno dei capolavori di Federico, nonostante l'opera sia stata poco studiata e spesso sottovalutata dalla critica. Lorca stesso, in un'intervista radiofonica trasmessa nel maggio 1935 da Madrid a Buenos Aires, confessa di prediligere quest'opera tra tutta la sua produzione, sottolineando la vera ragione per cui non è ancora stata messa in scena: si tratta di «un'opera breve che, a causa del suo lirismo autentico, nessuna compagnia di professionisti ha il coraggio di mettere in scena» (Lorca in *ibid.*: 132). Federico inizia

a scriverla nell'estate del 1925, come risulta da una lettera a Fernández Almagro, e la termina presumibilmente nel 1928. All'inizio del 1929 la compagnia amatoriale El Caracol decide di metterla in scena, ma il 5 febbraio la dittatura di Primo de Rivera ne proibisce la rappresentazione. Il motivo della censura, emerso solo in seguito, è il «carattere pornografico» attribuito alla commedia (*ibid.*: 133). Manoscritto e copie rimangono custoditi per oltre quattro anni presso la Sezione Pornografia della Direzione Generale di Sicurezza. Alla fine del 1929, già negli Stati Uniti, Federico riscrive l'opera, probabilmente a memoria, affidandola a Mildred Adams per la traduzione in inglese; quella versione viene poi persa per sempre. Si arriva così al 1933, quando, mutato il clima politico, una delle copie sequestrate nel 1929, la versione che oggi conosciamo, viene recuperata. Il 5 aprile, con la regia dello stesso Federico, al Teatro Español di Madrid, l'opera verrà rappresentata dal Club Anfistora. (*ibid.*: 132). Le altre due copie sequestrate andarono distrutte nel 1937, in piena guerra civile. In occasione della prima madrilenza, Federico definì il protagonista «eroe o anti-eroe», e in un'intervista a El Sol chiarì: «Don Perlimplín è l'uomo meno cornuto del mondo. La sua immaginazione si risveglia in seguito al tremendo inganno di sua moglie; ma poi lui rende cornute tutte le donne che esistono» (Lorca in *ibid.*: 133).

La trama riprende un tema già più volte affrontato da Federico, lo stesso de *La zapatera prodigiosa* (§ 2.9.2.): quello del vecchio ricco che sposa la giovane bella e povera. Perlimplín, scapolo per principio e convinto che il matrimonio porti solo sciagure (da bambino aveva sentito di una donna che aveva strangolato il marito calzolaio) viene persuaso dalla domestica Marcolfa a sposare la vicina Belisa. La madre di Belisa, calcolatrice e interessata solo al patrimonio terriero del pretendente, organizza il matrimonio con un cinismo che Federico mette in scena senza alcuna pietà. La prima notte di nozze, Perlimplín scopre qualcosa che non aveva mai provato prima, il proprio desiderio per la moglie: «Yo no había podido imaginarme tu cuerpo hasta que lo vi [...] cuando te vestían de novia. Y entonces fue cuando sentí el amor» (Lorca, 1997: 803), ma anche la propria incapacità di soddisfarlo. All'alba, dopo un intermezzo malizioso in cui due *duendes* coprono la scena con un sipario grigio, Perlimplín si risveglia con un enorme paio di corna dorate sulla testa: i cinque balconi della stanza, ciascuno con una scala appoggiata, sono spalancati, segno che da ognuno è entrato un amante di Belisa, i «representantes de las cinco razas de la tierra» (*ibid.*), come commenterà amaramente Marcolfa.

Perlimplín si distacca dai codici tradizionali del teatro d'onore e, con una calma spiazzante, dichiara a Belisa di comprenderla perfettamente: «Tú eres joven y yo soy viejo... ¡Qué le vamos a hacer!» (*ibid.*: 820). Tuttavia, non rimane con le mani in mano e decide di ribaltare la situazione utilizzando l'ingegno e la fantasia per inventare l'esistenza di un giovane amante misterioso con cui Belisa può

finalmente soddisfare il suo desiderio d'amore. Il giovane e Belisa decidono di incontrarsi, ma è Perlimplín a presentarsi per primo all'appuntamento, chiedendole conferma del suo amore per lo sconosciuto. All'assenso di lei, le assicura che il giovane verrà e che l'amerà «con el amor infinito de los difuntos» (*ibid.*: 828). Un attimo dopo, avvolto nel mantello rosso, appare un uomo: quando finalmente si scopre il volto, Belisa vede Perlimplín stesso, con un pugnale conficcato nel petto, che le rivela: «Tu marido acaba de matarme con este puñal de esmeraldas» (*ibid.* 829). Perlimplín aveva intravisto una via per rovesciare la sua sconfitta in vittoria, con un gesto di vendetta ben distante dall'amore che aveva promesso alla donna, condannandola a soffrire doppiamente la perdita simultanea del marito e dell'amante, proprio perché ora possiede anche uno spirito capace di percepire quella perdita in tutta la sua portata (Menarini, 1993: 137-138).

Frazier individua in Belisa un tipo di donna lorchiana radicalmente diverso da Mariana Pineda o dalla Zapatera: non corrispondendo in nulla all'archetipo della donna-madre-sposa, la sua identità si concentra esclusivamente sul desiderio fisico e sull'istinto sessuale, poetizzato come puro principio vitale (1973: 98). Già prima del matrimonio, i suoi versi «Amor, amor, entre mis muslos cerrados nada como un pez el sol» (Lorca, 1997: 902) dichiarano un'urgenza erotica destinata a non mutare nemmeno dopo le nozze. Belisa conserverà questo spirito avverso alle regole sociali anche nella narrazione di Bernal-Triviño. Il suo monologo contro l'ingiustizia del doppio standard, che condanna la donna e giustifica l'uomo a parità di azioni, giocherà infatti un ruolo fondamentale nella progressione della storia:

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. (*Las mujeres de Federico*, pp. 22-24)

Il discorso di Belisa aiuterà così tutte le sue compagne a liberarsi del senso di colpa che le teneva rinchiusi in sé stesse; da questo momento, le donne inizieranno ad aprirsi sempre di più l'una con l'altra, stringendo un vero e proprio legame di solidarietà che permetterà loro di evadere dall'isolamento a cui erano state destinate.



2.9.4. *Bodas de sangre*

L'8 marzo 1933 la compagnia di Josefina Díaz e Manuel Collado mette in scena al Teatro Beatriz di Madrid la tragedia in tre atti e sette quadri *Bodas de sangre*, con la regia ufficiale del commediografo Eduardo Marquina, sebbene Federico segua intensamente le prove per tutta la loro durata. La genesi dell'opera risulta emblematica del modo di lavorare di Federico. Infatti, nel luglio del 1928 i quotidiani danno grande risalto a un crimine avvenuto a Níjar, in provincia di Almería: una giovane, fuggita la mattina delle proprie nozze con il cugino di cui è amante, viene ritrovata priva di sensi accanto al cadavere di lui, dopo che la sorella della sposa e il fratello dello sposo abbandonato l'hanno raggiunta a cavallo, vendicando l'onore della famiglia. La vicenda suscita scalpore in tutta la Spagna. È proprio a metà di quello stesso anno che il fatto di cronaca inizia a sedimentarsi nell'immaginazione di Federico, per intraprendere il proprio lento percorso di trasformazione in materia drammatica, fino alla stesura rapida e febbrile nell'agosto 1932 (Menarini, 1993: 121).

In un paesino andaluso si stanno preparando le nozze tra lo Sposo e la Sposa, appartenenti a due famiglie di proprietari terrieri. La Sposa, tuttavia, è ancora innamorata di Leonardo, al quale era stata precedentemente promessa e che ora è sposato con sua cugina. Nonostante il persistente sentimento che la lega a lui, la giovane decide di sposarsi con lo Sposo, attratta dalla sicurezza e dal prestigio sociale garantiti dal matrimonio: «...me caso. Y me encerraré con mi marido, a quien tengo que querer por encima de todo» (García Lorca, 1997: 788). Dopo la celebrazione delle nozze, però, la passione repressa riemerge con forza e la Sposa fugge con Leonardo nel bosco, uno spazio dal forte valore simbolico che fa da sfondo al fulcro tragico dell'opera. Lo Sposo si lancia al loro inseguimento e, nel confronto finale, lui e Leonardo si affrontano fino a uccidersi reciprocamente. La tragedia si conclude con il ritorno della Sposa, condannata a vivere nel lutto, nel senso di colpa e nell'emarginazione sociale.

Come sottolinea Menarini, *Bodas de sangre* è una tragedia e non un dramma (*ibid.*: 121), e in quanto tale gli elementi focali non risiedono nella trama o nell'introspezione psicologica dei personaggi, ma in quelli astratti e in larga misura esterni sia ai personaggi che alla vicenda stessa. Secondo Menarini, la tragedia si basa su un conflitto strutturale tra due piani opposti: quello dell'ordine, fatto di conservazione e continuità, e quello del disordine, fatto di dispersione e distruzione (*ibid.*: 124). Quest'ultimi si manifestano sia a livello sociale che psicologico e che attraversano ogni personaggio della vicenda (*ibid.*). Allo Sposo, che tende a realizzarsi nel matrimonio e nel lavoro, si contrappone Leonardo, già sposato ma costantemente proteso verso un'altra donna; al Padre, soddisfatto all'idea di unire due patrimoni, si contrappone la Madre, ossessionata dalla faida; alla Moglie di Leonardo,

che cerca di cementare il matrimonio sopportandone la scontroosità, si contrappone la Sposa, che abbandona il suo matrimonio per ribellarsi alle norme sociali e seguire il proprio cuore. Nessuno dei personaggi è però davvero padrone del proprio destino, poiché il Fato, inteso come forza inarrestabile, costituisce una presenza costante nell'opera e incombe tanto sull'individuo quanto sulla collettività, deresponsabilizzando di fatto l'agire umano (*ibid.*: 116). È la Sposa, in particolare, a risultare maggiormente soggetta al volere del Fato, dal momento che la sua condizione di donna la condanna a subire le decisioni che altri hanno preso per lei, e ogni tentativo di ribellione viene punito.

Bernal-Triviño introduce il personaggio della Sposa facendo precedere il suo arrivo da una fortissima folata di vento: la donna giunge a piedi nudi, con il vestito strappato, in uno stato confusionario e inconsolabile. Dopo un iniziale rifiuto ad aprirsi, finisce per confidarsi prima con Belisa, con cui condivide l'esperienza del tradimento coniugale e della perdita dell'amato, e poi con Adela, personaggio centrale di *La casa de Bernarda Alba* (§ 2.9.7.): è proprio nel confronto tra le due donne, accomunate dal destino di un amore proibito concluso in tragedia, e nella condivisione di un dolore che per troppo tempo avevano taciuto, che entrambe riescono finalmente a liberarsi del senso di colpa. In quella confidenza, la Sposa ammette di aver sempre saputo che non sarebbe stata felice con lo Sposo, il quale la trattava «como una posesión a la que abrazar y encerrar» (p. 149), mentre Leonardo le infondeva una libertà che le ricordava quella dell'infanzia: scegliere Leonardo, in fondo, significava scegliere sé stessa e la propria libertà. «Por siempre esperando que todo sea un mal sueño y que él regrese Esperando que alguien me libere de esta los », confessa la Sposa (p. 90). È infine grazie all'apparizione di Leonardo sotto forma di cavallo, simbolo lorchiano della passione, che la Sposa riesce a fare pace con il passato e a lasciare andare il dolore che da troppo tempo la lacerava dall'interno.

2.9.5. *Yerma*

La prima messa in scena di *Yerma* avviene il 29 dicembre 1934 al Teatro Español di Madrid, con la Compagnia Xirgu-Borrás e la regia di Cipriano Rivas Cherif. Il pubblico accoglie l'opera con un plauso senza precedenti; la stampa si divide: per alcuni la tragedia era volgare, offensiva, sordida, blasfema; per altri rappresenta il punto d'arrivo di un teatro che, partendo da Lope de Vega, trova in Federico la sua piena maturazione (Menarini, 1993: 123).

Rispetto a *Bodas de sangre*, che già aveva una trama concisa, in *Yerma* quest'ultima è ancora più ridotta. Il senso dell'opera sta tutto nello spazio interiore della protagonista e della sua ossessione. La struttura tragica resta quella del conflitto tra ordine e disordine, ma qui la configurazione è

particolare: l'ordine è l'intero contesto sociale, il disordine è Yerma stessa, da sola. Il titolo, *Yerma*, lo preannuncia; infatti, oltre a far sì che il lettore si concentri, inevitabilmente, sulla protagonista, il nome scelto ha una somiglianza fonetica con Fedra che non è casuale, ma colloca consapevolmente l'opera nella tradizione tragica classica (Hernández, 1979: 292, cit. *ibid.*: 124). A confermare il fatto che Lorca deve aver dedicato molto tempo alla ricerca del nome perfetto, vi è anche il suo significato "secca, sterile", che preannuncia il tema su cui ruoterà la narrazione (*ibid.*: 124). Questo tema, profondamente autobiografico per Federico, è presente fin dalla sua produzione giovanile. Gibson ipotizza che l'ossessione derivi dalla prima moglie del padre, incapace di avere figli (Gibson, 2016: 24).

Per Yerma il desiderio di maternità è l'unico motore della sua esistenza, l'unica identità possibile in una vita fatta di privazioni e reclusione domestica imposta dal marito Juan, che liquida le sue angosce con un'unica frase: «Las ovejas en el redil y las mujeres en su casa» (García Lorca, 1997: 1047). Yerma convive con il fantasma di un figlio mai nato, un'assenza così totale da spingerla a dire:

«...aunque ya supiera que mi hijo me iba a martirizar después y me iba a odiar y me iba a llevar de los cabellos por las calles, recibiría con gozo su nacimiento, porque es mucho mejor llorar por un hombre vivo que nos apuñala que llorar por este fantasma sentado año tras año encima de mi corazón».
(*ibid.*: 1048)

Arriva a uno sdoppiamento quasi schizofrenico, identificandosi con il bambino stesso (Menarini, 1993: 125): «Acabaré creyendo que yo misma soy mi hijo» (*ibid.*: 1058)

Frazier individua in Juan una responsabilità centrale nel dramma: il suo bisogno di tenere Yerma sotto controllo si accompagna a un disprezzo evidente per la discendenza, segno di un egoismo che pensa solo a se stesso e alla propria reputazione (1973: 121): «Mi vida está en el campo, pero mi honra está aquí» (García Lorca, 1997: 1021). Il dolore di Yerma non nasce solo dall'infertilità, ma dal fatto che con Juan non condivide nulla, né obiettivi né visione della vita. Quando capisce che non c'è modo di scalfirlo, decide di distruggere ogni illusione uccidendolo, eliminando in lui l'incarnazione stessa del figlio che non avrà mai. Prima di arrivare a questo, tenta un'ultima strada disperata: si rivolge a Dolores, una fattucchiera. Nel testo di Federico è un personaggio marginale, ma in *Las mujeres de Federico* di Bernal-Triviño diventa centrale: è grazie a lei che le protagoniste trovano un modo per superare le proprie sofferenze, riscrivendo il proprio destino attraverso un rito magico che lei stessa organizza.

2.9.6. *Doña Rosita la Soltera o el lenguaje de las flores*

Doña Rosita la soltera ha una genesi insolita anche per gli standard di Federico. Lui stesso racconta che l'idea nacque nel 1924, quando l'amico Moreno Villa gli descrisse la storia della *rosa mutabile*, «quando terminò il racconto meraviglioso, la commedia era già fatta. Mi si presentò già compiuta, unica, impossibile da ritoccare» (*La Voz*, 1936; Lorca in Menarini, 1993: 149); la stesura vera e propria arriva però solo nel 1934-1935, e la prima rappresentazione è del 12 dicembre 1935 al Principal Palace di Barcellona, con la regia di Cipriano Rivas Cherif.

La trama ruota attorno a Rosita, fidanzata con il cugino, che parte per l'Argentina promettendo di tornare. L'opera attraversa un ampio arco temporale (il 1885, il 1900, il 1910) durante il quale i due continuano a scriversi e a giurarsi amore eterno. Quindici anni dopo la partenza, Rosita scopre che lui si è già sposato con un'altra: da quel momento invecchia da sola, accanto alla zia vedova e alla governante. La critica ha visto in Rosita una sintesi tra Mariana Pineda e Yerma: di Mariana condivide la devozione per un uomo egoista e assente, di Yerma eredita un'esistenza spesa nell'attesa di qualcosa che non arriverà mai e costretta a sopportare l'umiliante titolo di "solterona" che le affibbia il paese (Frazier, 1973: 154).

Al centro dell'opera c'è la rosa mutabile, simbolo che tornerà centrale anche in *Las mujeres de Federico*. Il fiore cambia colore nel corso di un solo giorno, fino a perdere tutti i petali con l'arrivo della sera: nasce bianca al mattino, si fa rossa a mezzogiorno, e sfiorisce pallida la notte stessa. È un'intera vita compressa in poche ore, ed è esattamente questa compressione, rovesciata, a fare da specchio a Rosita: i venticinque anni in cui aspetta inutilmente il ritorno del fidanzato diventano la sua versione dilatata dello stesso ciclo, una giovinezza che sfiorisce lentissimamente mentre lei continua a onorare una promessa che lui ha già tradito da tempo: «el lenguaje lírico de las flores, en fin, se convierte en el lenguaje dramático de los años» (Greenfield, 2015: 313). Col tempo Rosita perde ogni speranza, e con essa anche un pezzo della propria identità, in una società che le nega persino il diritto al lutto sentimentale: essere una donna abbandonata è motivo di vergogna pubblica, non di compassione.

Nel testo di Bernal-Triviño, Rosita è la vera protagonista: è lei a far partire la storia, scrivendo la lettera da cui tutto si origina; è lei che ascolta le altre eroine lorchiane e le spinge a lottare per un futuro diverso. Il suo appello alla solidarietà tra donne è un richiamo potente, capace di convincere anche le più scettiche:

«Queridas compañeras: Sé que no nos conocemos. Nunca hemos estado juntas, pero es más lo que nos une que lo que nos separa.. Deseo con todo fervor que me apoyéis en esta causa que es de todas. El silencio no nos salvará» (p.9)

2.9.7. *La casa de Bernarda Alba*

Il 19 giugno 1936 Federico termina il manoscritto dell'ultima opera teatrale completa della sua vita: *La casa de Bernarda Alba*. A causa del tragico accavallarsi degli eventi non la vedrà mai rappresentata: la prima mondiale avvenne solo nel 1945 a Buenos Aires, con la compagnia di Margarita Xirgu allora in esilio, mentre, a causa della censura franchista l'opera andrà in scena per la prima volta in Spagna soltanto nel 1964 (Menarini, 1993: 154).

Anche questo dramma, come *Bodas de sangre*, affonda le proprie radici nel vissuto personale di Federico: egli stesso racconta che durante il breve periodo trascorso ad Asquerosa aveva conosciuto una famiglia insolita; quella della sua vicina di casa Frasquita Alba, una donna che tiranneggiava le figlie tenendole praticamente recluse in casa. Questo dato biografico, unito alla didascalia che segue l'elenco dei personaggi, «il poeta avverte che questi tre atti vogliono essere un documento fotografico», è stato causa di non pochi equivoci interpretativi sul presunto «realismo» dell'opera. (*ibid.*: 155). Come ricorderà Adolfo Salazar nel 1938, Federico stesso dichiara a proposito del testo: «Neppure una goccia di poesia! Realtà! Realismo puro!» (cit. in *ibid.*). Molti critici hanno letto in queste parole la prova che Lorca, in punto di morte artistica, avesse finalmente fatto prevalere il drammaturgo sul poeta. Menarini smonta con decisione questa lettura: la definizione di «documento fotografico» non implica affatto una ricostruzione fedele della realtà sulla scena. Al contrario, le didascalie scenografiche mostrano un'ossessiva fissazione sui dettagli che isola la rappresentazione dall'ambiente circostante, producendo non realismo ma iper-realismo (*ibid.*: 156). Inoltre, chi insiste sulla lettura «fotografica» ignora completamente il significato del sottotitolo dell'opera: «Drama de mujeres en los pueblos de España». Quest'ultimo è la prova definitiva che, ancora una volta, Federico, parte dal particolare per spostarsi sull'universale, trasformando il dramma in critica sociale rivolta a comportamenti collettivi più che a un singolo contesto locale (*ibid.*).

Sul piano formale, *La casa de Bernarda Alba* segna una rottura netta rispetto a *Bodas de sangre* e *Yerma*: scompaiono la poesia, le parti musicali e coreografiche, gli elementi simbolici e onirici, i cori, l'anonimia che elevava i personaggi al rango di modelli universali. Ciò che resta non è più tragedia, ma dramma puro (*ibid.*: 156), il che porta Menarini a respingere con fermezza, come si è visto, l'ipotesi che quest'opera costituisse la terza parte della trilogia della terra spagnola insieme alle due tragedie precedenti. Più convincenti, secondo lo studioso, sono invece i legami con *Doña Rosita la soltera*: entrambe le opere conducono un'analisi della condizione della donna in Spagna condannata alla radicale frustrazione di non potersi mai realizzare. (*ibid.*: 156).

L'azione si svolge interamente nella casa di Bernarda Alba, donna sessantenne appena rimasta vedova per la seconda volta, che decide di imporre a sé stessa e alle cinque figlie un lutto

rigorosissimo di otto anni, durante i quali nessuna di loro potrà uscire né avere contatti con il mondo esterno. Convivono in questa reclusione forzata le sei donne, María Josefa (madre di Bernarda) e due domestiche, Poncia e la Serva. Sebbene contro voglia, le figlie si sottomettono alla volontà della madre, che le governa con un bastone in mano, fatta eccezione per Adela, la più giovane, che non è disposta a rinunciare alla propria giovinezza senza aver mai conosciuto un uomo. Quando Pepe el Romano comincia a corteggiare Angustias, la figlia maggiore e l'unica in possesso di dote, Adela ne diventa l'amante in segreto. Poncia, la domestica più anziana e perspicace, se ne accorge per prima; poi anche le altre sorelle scoprono la relazione. Adela, in un gesto di ribellione totale, ammette con orgoglio di essere l'amante di Pepe e spezza il bastone della madre, una metafora potente che simboleggia la fine della sottomissione di Adela agli ordini di Bernarda. Bernarda afferra il fucile e spara contro Pepe, che si trova in cortile: lo ferisce soltanto, ma annuncia ad Adela di averlo ucciso. Disperata, Adela si chiude in camera e si impicca; l'unica preoccupazione di Bernarda, di fronte al corpo della figlia, è occultare la verità per salvare l'onore della famiglia:

«¡Silencio! [...] Mi hija ha muerto virgen. [...] Y no quiero llantos. La muerte hay que mirarla cara a cara. ¡Silencio!». (García Lorca, 1997: 1322)

Per Menarini, il personaggio imperioso e spietato di Bernarda anticipa, senza che si possa parlare di metafora diretta, quella realtà dittatoriale che di lì a poco si sarebbe imposta in Spagna con la forza delle armi (1993: 157). Ciò che Bernarda reprime ferocemente è la vita stessa delle figlie in ogni loro istinto sessuale: fin dal primo dialogo le rimprovera per aver lanciato sguardi furtivi ai ragazzi durante il funerale del padre, sentenziando che solo il prete può guardare le donne, «perché porta la sottana» (cit. in *ibid.*: 158). Sarà proprio la mania di controllo di Bernarda a generare «per reazione una forza uguale e contraria» (*ibid.*), la morte di Adela, evento ancora più insidioso e distruttivo di ciò che voleva evitare.

Secondo Frazier, Adela rappresenta l'incarnazione più compiuta della poetica lorchiiana dell'amore come illusione necessaria: un amore «fantasia-realtà» che la spinge a rischiare tutto, anche sapendo che l'uomo per cui lo fa non è degno della sua devozione (1973: 140). Come Mariana, come Belisa, come Yerma, anche Adela ripete lo schema tragico per cui la morte si presenta come l'unica conseguenza possibile di un'illusione frustrata, perché, conclude Frazier nella sua lettura dell'intera opera lorchiiana, per Federico è semplicemente impossibile sopravvivere senza un'illusione da custodire (*ibid.*).

In *Las mujeres de Federico* il personaggio di Bernarda viene, in un certo senso, riscattato. La donna austera e impenetrabile mostra finalmente delle debolezze, affronta il lutto della figlia, e le altre

protagoniste la costringono a prendersi le proprie responsabilità. È Adela, evocata dal regno dei morti, a spiegare alle sorelle che anche la madre è vittima di una società che si dimentica delle donne e le costringe a sopravvivere invece di vivere:

«Madre, ¿qué otra vida pudo ejercer sino la de ser mujer en un mundo dominado por hombres, a los que solo se les guarda la autoridad? ¿Qué otra cosa podía hacer salvo replicar sus normas y claves? Ya no la culpo, yo la libero de ello. Pero abra los ojos, abra los ojos...» (pp. 202-203).

Prima di andarsene per sempre, Adela si rivolge a tutte: «Prometedme que seréis felices [...] ¡Yo os perdono!» (p. 237). Quel perdono è rivolto soprattutto a Bernarda: è il gesto che permette al cerchio di chiudersi senza che resti altro risentimento a dividerle. È questo, forse, il messaggio più importante che Bernal-Triviño affida al suo libro, e lo ha spiegato in modo diretto parlando della solidarietà femminile come motore di tutta l'opera:

«Sin sororidad no seríamos nada. Este libro quiero poner en relieve que las experiencias comunes, más allá de nuestras diferencias [...], hay un punto de unión y de red entre todas nosotras. Y solo con ese reconocimiento podemos avanzar»³⁷.

³⁷ Cfr. *Las mujeres de federico, un libro sobre sororidad y feminismo*, Yorokobu, 7 dicembre 2021: <https://yorokobu.es/las-mujeres-de-federico/> [Ultimo accesso: 17/06/2026]

CAPITOLO III

PROPOSTA DI TRADUZIONE

Le donne di Federico García Lorca

A Federico.

Alle donne della mia vita.

A.B.

Alle indomabili.

Alla luna, luna.

L.D.

Gentili compagne,

so che non ci conosciamo. Non ci siamo mai incontrate, ma abbiamo più cose in comune di quante possiate immaginare.

Anche io, proprio come voi, sono una delle protagoniste delle opere di Federico García Lorca, e mi sono ribellata di fronte all'assoluta incapacità di esistere come donna libera. Sento che è arrivato il momento di rompere il nostro silenzio. Ho constatato come il giogo dell'essere donna abbia condizionato la nostra storia.

Dicono che, al giorno d'oggi, le donne siano più libere. Credo che adesso potremmo essere ascoltate e rivendicare ciò che ci spetta. Ci meritiamo una vita diversa. Possiamo abbattere i muri che ci intrappolano e ci asfissiano, basta fare un passo avanti e riconoscere che possiamo aspirare a qualcosa di più.

Vi invito a incontrarci per parlare della nostra realtà alla presenza dell'autore il 17 agosto, il giorno prima della sua partenza. Magari ci ascolterà. Se non altro, avremo l'occasione di esprimere il nostro dolore e le nostre limitazioni.

Spero ardentemente che mi appoggiate in questa causa che è di tutte. Il silenzio non ci salverà.

Vi aspetto presso la casa della Huerta de San Vicente. È lì che attenderò il vostro arrivo, con ansia e con gioia. Non vedo l'ora di conoscere le vostre vite.

Con affetto,

Rosita

LA ROSA ROSSA

Donna Rosita si morse il labbro inferiore, emozionata, mentre appoggiava sul tavolo da pranzo la lettera che stava leggendo a voce alta, ancora una volta. «Io penso che vada bene», disse tra sé e sé. Era da un po' di giorni che le ronzava per la testa l'idea di incontrarsi con le altre protagoniste delle opere di Federico García Lorca, per parlare di loro e tra di loro per cercare un diverso destino per ognuna.

Da fuori, nessuno avrebbe potuto sospettare che ci sarebbe stato qualcuno in casa quel 17 agosto. Il canto di alcuni uccelli rompeva il silenzio, annunciando un giorno nuovo, mentre dei fiori sbocciavano lentamente per iniziare a segnare lo scorrere del tempo. La porta verde della Huerta de San Vicente restava chiusa per proteggere la segretezza di quella riunione.

In tutti questi anni, nella solitudine dell'attesa, Rosita aveva scritto in un piccolo diario la sua vita forzata, quella che le era stata assegnata. Anche solo pensare che ci potesse essere una minima opportunità di cambiare o di ribellarsi a quel destino eterno la riempiva di speranza. Sorrise e si avvicinò alla finestra del salone. Non lo sapeva, ma due personaggi la stavano osservando da dietro il vetro, da lontano, abbigliata con lo stesso vestito che le era stato assegnato ai tempi: un abito rosa del Novecento, con maniche a sbuffo e adornato di nastri.

Rosita agitava con impeto il suo abito, soffocata dal calore asfissiante dell'estate di Granada. L'afa era così pesante che sembrava rallentare lo scorrere del tempo, così come lei si era paralizzata nel suo libro, in un'attesa senza fine. Tuttavia, non voleva perdersi in questi pensieri. In quel momento voleva solo concentrarsi sul presente e si chiedeva se la sua lettera avrebbe davvero funzionato, se le altre protagoniste create da Federico si sarebbero presentate all'appuntamento e se avrebbero aderito alla sua iniziativa. Non le pesava aspettare, perché era tutta la vita che aspettava.

Dalla finestra diede un'occhiata al giardino della Huerta de San Vicente, stracolmo di fiori, alberi, profumi, colori e piante. Da sinistra a destra, notò il bagolaro, il cipresso, l'alloro, l'arancio e, più vicino alla casa, le acacie. Si allontanò dalla finestra per avvicinarsi al tavolino e al vaso di vetro da

cui aveva tolto alcuni fiori secchi per sostituirli con la rosa *mutabile* che iniziava a mostrare il suo tono rosso. Pensava a suo zio, a sua zia e alla storia di quel fiore.

Assorta nei suoi ricordi, trasalì quando sentì bussare alla porta. Il suono la paralizzò e aspettò che si ripettesse per essere sicura. Altri due colpi. Uscì rapidamente dalla sala da pranzo e si diresse verso l'ingresso di casa. Una volta lì, avvicinò l'orecchio alla porta verde dell'entrata. Distinse le voci di due donne che parlavano dei gelsomini azzurri che si arrampicavano sulla finestra e dei due melograni in vaso. Il battito del suo cuore iniziò ad accelerare. Si fermò un attimo per aggiustarsi i capelli, si stirò il vestito con le mani e respirò profondamente prima di aprire. Incrociò lo sguardo con le due invitate e aspettò che parlassero loro per prime.

– Donna Rosita la nubile?

– Sì, sono io – rispose con un sorriso enorme mentre, per l'emozione, si copriva la bocca con la mano.

– Io sono Belisa.

– E io... la Calzolaia – disse l'altra donna con tono sarcastico. – A quest'uomo non è venuto in mente nulla di meglio che lasciarmi senza nome e far sì che tutti mi conoscessero per la professione di mio marito. Ma sì, sono io. La Calzolaia, qui presente, se posso essere d'aiuto.

– Stavo morendo dalla voglia di vedervi – esclamò Rosita, esultando. – Grazie, grazie, grazie. Spero di non avervi disturbate scrivendovi. Passate da qui, sulla sinistra. Non ero sicura che sareste venute.

Belisa entrò a passetti timidi, ma ogni suo movimento era carico di sensualità. Osservava ogni angolo della casa, dal pavimento ai quadri, alle lampade, ma La Calzolaia avanzò dritta verso la sala da pranzo, con il suo vestito verde e i capelli tirati all'indietro e adornati da due grandi rose. Passava dall'osservare, incuriosita, il quadro de *La Primavera* di Botticelli a soffermarsi sulla tovaglia o sul servizio di porcellana. Rosita le seguiva, ancora incredula della loro presenza. Tutte le idee che avrebbe voluto condividere si stavano ingarbugliando nella sua mente piena di domande. Tutte quelle che si era fatta da quando era stata creata fino alla fine della sua vita in quella pagina del libro.

– Non potevamo mancare! – esclamò la Calzolaia. E le avisò: – Io sono una che dice le cose come stanno, sempre, da questo deriva la mia nomea...

– E queste rose che porti tra i capelli? – chiese Rosita, ammaliata dalla sua personalità.

– Mi piace portarle sempre, bisogna agghindarsi in questa vita. O almeno credo... García Lorca me le ha messe nell'opera e me le sono tenute.

– È che io amo i fiori – affermò Rosita. – Mio zio li coltivava. Conosco a memoria la storia di molti di loro e in quel giardino lì fuori ce ne sono a centinaia. Non per niente la mia opera si chiama *Donna Rosita nubile o il linguaggio dei fiori*.

– I fiori parlano? – chiese Belisa, con un'ombra di dubbio nella voce.

– Più o meno... – rispose Rosita. – Questa sala è piena di sedie. Accomodatevi dove volete e parliamo.

– Io non ho molto da dire... Voi, almeno, siete le protagoniste della vostra opera – commentò Belisa avanzando verso la rosa *mutabile*. – La Calzolaia, donna Rosita... nel mio caso io sono un personaggio secondario, *Amore di Don Perlimplin con Belisa nel suo Giardin*.

– Che nome... don Perlimplin? E io che mi lamento di Calzolaia e Calzolaio... Perlimplin era tuo marito?

Belisa rimase in silenzio per qualche secondo prima di rispondere. Non sapeva fino a che punto Rosita fosse a conoscenza di ciò che era avvenuto nella sua vita. Da quel che aveva scoperto durante il tragitto verso la casa, attraverso un paio di domande, la Calzolaia non sapeva nulla. Nonostante fosse passato tanto tempo, Belisa provava ancora sensi di colpa. Si avvicinò al fiore che Rosita aveva appoggiato lì, per sviare la conversazione. Anche la Calzolaia, che fino a poco prima stava curiosando tra le stoviglie nella credenza, si sentì attratta e si avvicinò. Quando Rosita vide la reazione delle due, fece un balzo e accorse al tavolo. Era emozionata di spiegare quella storia di cui conosceva tutti i dettagli.

È una rosa *mutabile* ed è quella che oggi scandirà il nostro tempo. Questo è il suo linguaggio, il suo modo di parlarci – rispose Rosita, facendo l'occhiolino a Belisa per farle capire il suo commento precedente. – Abbiamo solo un giorno. Mio zio mi ha spiegato la storia di questa rosa. Rossa al mattino, diventa bianca durante il pomeriggio e perde tutti i petali di notte. Abbiamo tempo per parlare con Federico e cambiare la nostra storia fino a quando non cadrà l'ultimo petalo.

Le tre donne osservarono la rosa per qualche istante, chiedendosi se sarebbero riuscite a raggiungere il loro obiettivo in tempo. A queste riflessioni si aggiunse, nel caso di Rosita, il ricordo di suo zio e di sua zia, ma anche di tutte le volte in cui quel fiore aveva segnato lo scorrere degli anni, in un ciclo senza fine. Belisa guardava in modo enigmatico quella che per lei era una scoperta inaudita, mentre la Calzolaia approfittò dell'occasione per valutare la qualità del centrino ricamato del tavolo principale.

– Quindi – disse, decisa a sciogliere i suoi dubbi, – Federico potrebbe aver concepito alcune di noi qui, nella Huerta?

– Sì – confermò Rosita. – Nel mio caso è stato così. Ho letto un po' di informazioni sulla casa nelle zone aperte ai visitatori e c'è scritto che la Huerta de San Vicente era un terreno di famiglia. Ieri, mentre mi aggiravo per il giardino stando attenta a non farmi vedere, un signore stava facendo da guida a un gruppo di persone spiegando loro che questa fu una delle ultime case dove Federico visse prima che lo portassero via, anche se non sono riuscita a sentire dove però... Al piano di sopra c'è la sua camera da letto e la scrivania dove scrisse di noi. Non so, sento della magia in tutto questo.

Mentre Rosita parlava, Belisa camminò verso il tavolo di legno al centro del salone coperto da una tovaglia ricamata. La rendeva inquieta pensare che, un tempo, il suo creatore potesse essersi appoggiato proprio lì. Magari persino riflettere su di lei e il suo destino, e che, seduto lì, un qualsiasi cambiamento di idea di Federico avrebbe potuto modificare la sua vita per sempre... Ne approfittò per sedersi in una delle sedie di cuoio lavorato e sventolarsi per il caldo.

– Tutto questo è magico, sì – confermò la Calzolaia. – Immaginate se durante le loro visite a questa casa gli umani potessero vederci e fossimo noi ad accoglierli. Tossì un paio di volte per schiarirsi la voce, facendo al contempo il gesto di aprire una porta invisibile. – Buongiorno, sono la Calzolaia, e loro sono Rosita e Belisa, e siamo qui per regolare i conti con il nostro autore, Federico García Lorca.

– Zitta, zitta, non dirlo nemmeno per scherzo – rispose Rosita con una leggera risata. – Volete vedere la casa e il posto dove Federico scrisse di molte di noi?

[OMISSIS]

CAPITOLO IV

COMMENTO ALLA TRADUZIONE

Il quarto e ultimo capitolo di questo elaborato si concentra sull'analisi delle scelte realizzate durante la traduzione dei capitoli di *Las mujeres de Federico* presentati nella proposta di traduzione. In particolare, verrà prima esposta la metodologia traduttiva adottata e poi verranno presentati i problemi di traduzione e i metodi adoperati per affrontarli.

4.1. Metodologia traduttiva

«Leggere è un processo senza fine, e un'unica lettura del libro prima di cominciare il lavoro di traduzione è spesso insufficiente» (Cavagnoli, 2019: 4). Questa affermazione ha guidato fin dal principio il mio approccio a *Las mujeres de Federico*, il romanzo al centro del presente elaborato. Se infatti il primo passo verso la traduzione è stato, naturalmente, quello di leggere il libro, la lettura cui mi riferisco non si è esaurita in un unico atto, ma si è articolata in più fasi, ciascuna orientata da obiettivi diversi e via via più consapevoli. La prima lettura è stata dedicata esclusivamente all'incontro con il testo senza ricercare elementi di analisi, ma con l'unico obiettivo di immergermi nella narrazione per scoprire quel mondo fiabesco che prende forma nell'articolato linguaggio lirico di Ana Bernal-Triviño, valorizzato dalle suggestive illustrazioni di Lady Desidia. Tuttavia, fin da questa lettura iniziale è emersa la necessità di approfondire la produzione letteraria di Federico García Lorca, elemento fondamentale nello sviluppo dell'intera trama narrativa. Di conseguenza, ho ritenuto indispensabile studiare con attenzione i drammi teatrali da cui le protagoniste di *Las mujeres de Federico* provengono, nonché la biografia dell'autore stesso, prima di poter procedere a una rilettura del romanzo. La seconda lettura, infatti, mi ha consentito di individuare i dettagli e i riferimenti che durante la prima fase erano sfuggiti dalla mia attenzione, potendo così svolgere quel lavoro di analisi sistematica del testo che Cavagnoli, riprendendo le indicazioni di Torop (2000: 40), definisce come passo necessario nella preparazione alla traduzione: individuare le parole chiave che rimandano ai temi e ai motivi dominanti del romanzo, le aree semantiche, i campi espressivi, osservando come e quanto ricorrano anche a distanza di molte pagine o di interi capitoli (2019: 24). A questo lavoro di analisi interna al testo si è affiancata l'attenzione per gli eventuali rimandi intertestuali, altrettanto rilevanti nella fase che precede la traduzione propriamente detta. Tuttavia, la sola analisi testuale non è sufficiente a soddisfare le esigenze interpretative del traduttore: chi si appresta a tradurre un romanzo non può mai essere sicuro di quale fosse l'intenzione dell'autore nello scrivere una certa frase, a meno che non abbia letto diari, lettere, saggi autobiografici, interviste

al riguardo o, se ne ha avuto la fortuna, ne abbia parlato direttamente con l'autore (*ibid.*: 34); una fortuna che mi è stata concessa grazie all'assegnazione di una borsa di studio del mio dipartimento, che ha contribuito in modo determinante allo svolgimento di questo lavoro. Tuttavia, nella prospettiva di arrivare all'incontro sufficientemente preparata, ho ritenuto prima necessario approfondire la conoscenza di Ana Bernal-Triviño attraverso il suo paratesto epistolare (si veda § 1.5.): interviste, articoli e podcast a cui l'autrice ha preso parte, con particolare attenzione a quelli dedicati, specificamente, a *Las mujeres de Federico*. Lo stesso lavoro di documentazione è stato condotto anche nei confronti dell'illustratrice, Lady Desidia. Con questa preparazione alle spalle, sono partita per la Spagna con l'obiettivo di approfondire ulteriormente il contesto culturale in cui *Las mujeres de Federico* ha preso forma. L'intervista gentilmente concessa da Ana Bernal-Triviño mi ha permesso di colmare le lacune che persistevano nonostante la mia preparazione preliminare; quella con Lady Desidia, invece, mi ha aiutata a comprendere appieno le scelte dietro il paratesto illustrativo, elemento che gioca un ruolo fondamentale nel costruire il carattere onirico del romanzo. Ho inoltre condotto una ricerca presso il Centro Federico García Lorca di Granada, dove ho potuto selezionare e studiare le fonti critiche più rilevanti per l'analisi della figura del poeta granadino. È infatti la conoscenza di tutto ciò che sta intorno al testo a proiettare, per usare le parole di Cavagnoli, quel «fascio di luce» capace di «schiarire l'oscurità» di ciò che altrimenti resterebbe incomprensibile (2019: 20). L'esperienza di apprendimento maturata sul campo, attraverso la visita ai luoghi cruciali legati al vissuto di García Lorca, mi ha infatti permesso di approfondire alcuni aspetti fondamentali per una comprensione completa del contesto culturale dell'opera.

Una volta rientrata in Italia, per prima cosa ho condotto uno studio approfondito delle fonti che avevo selezionato, in particolare della biografia *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca* scritta da Ian Gibson e di *Introduzione a García Lorca* di Piero Menarini, fondamentali ad avere un quadro completo delle opere del teatro lorichiano reinterpretate da Bernal-Triviño. Successivamente, ho affrontato una prima stesura della traduzione, in particolare della lettera introduttiva *Queridas compañeras* e del primo capitolo *La rosa rossa*, la cui proposta di traduzione è stata presentata nel Capitolo III del presente elaborato.

Per affrontare questa prima fase di traduzione è stato imprescindibile servirmi di numerosi strumenti, sia cartacei che digitali: dizionari monolingue, bilingue, dei sinonimi e dei contrari, delle collocazioni ed enciclopedie. Per scendere nel dettaglio, in una prima fase, mi sono concessa di assaporare l'intrinseca lentezza del processo traduttivo, nello spirito di Susanna Basso, secondo cui l'attesa rappresenta lo strumento migliore (2010: 5); Proprio per questo, io, che di solito prediligo

l'immediatezza dei dizionari online, ho deciso di rispolverare i miei dizionari cartacei che, come afferma sempre Basso:

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. (*ibid.*)

Il dizionario monolingue ha giocato un ruolo determinante, poiché approfondisce aspetti del significato che il bilingue spesso trascura. Il mio metodo di lavoro è consistito, in primo luogo, nel cercare di comprendere a fondo la parola nella lingua originale, e solo in un secondo momento nel verificarne la corrispondenza nel dizionario bilingue, che non sempre restituisce il lemma esatto che si sta cercando, pur svolgendo un buon lavoro nel suggerirlo. Nei casi in cui questa verifica non fosse sufficiente, ricorrevi al dizionario dei sinonimi e dei contrari, che, per usare le parole di Cavagnoli:

non serve solo per cercare un sinonimo quando ci si accorge di aver introdotto una ripetizione che nel testo originario non c'è, ma corre in nostro soccorso soprattutto quando la parola ci ronza nella mente ma ancora non riusciamo a trovarla. Nel lungo elenco di sinonimi proposti da un buon dizionario, con tutta probabilità c'è anche la parola che stiamo cercando e che subito riconosciamo. Se non c'è, il catalogo di parole appena letto può consentire associazioni mentali e permetterci comunque di trovarla. (2019: 114)

Una volta terminata la prima stesura del primo capitolo, mi sono dedicata a una prima revisione, durante la quale ho invece utilizzato i dizionari digitali per controllare in maniera più immediata le traduzioni scelte e il significato dei termini. In questa fase è stato fondamentale l'utilizzo di Internet, sempre tenendo presente che, come ricorda Cavagnoli, «bisogna esaminare le fonti con grande attenzione e concentrare la propria ricerca solo sulle pagine web attendibili» (*ibid.*: 116-117). In particolare, mi sono assicurata di affidarmi a fonti autorevoli quali la RAE, la FUNDEÚ, la Treccani e il Grande dizionario Zanichelli bilingue. In questa prima revisione mi sono concentrata sulla correttezza semantica, ortografica e morfosintattica della traduzione, tralasciando, per il momento, la verifica della scorrevolezza. Un altro aspetto fondamentale è stato quello di controllare di aver riportato fedelmente tutti i rimandi intertestuali. Ho poi condotto una seconda revisione, leggendo il testo a voce alta per garantirne la fluidità e preservarne l'andamento ritmico del testo di partenza. Ho infine inviato il testo alla mia relatrice, che mi ha indicato dettagli che mi erano sfuggiti e ha proposto miglioramenti nei passaggi che risultavano ancora poco chiari. Ho ripetuto lo stesso processo per il secondo capitolo *La rosa rosa*: questa volta, però, in fase di traduzione ho prestato

particolare attenzione a tenere in considerazione la traduzione del capitolo precedente, per assicurarmi una rigorosa coerenza terminologica. La revisione, infatti, come ricorda Cavagnoli, deve verificare «se nella traduzione sono stati conservati tutti i rimandi all'interno del testo, le parole chiave, le espressioni e i modi di dire che tratteggiano un certo personaggio» (*ibid*: 120), poiché l'uniformità terminologica va mantenuta anche per gli elementi più funzionali, a costo di rendere un'unica soluzione traduttiva per ogni occorrenza di uno stesso termine nell'intero testo.

Dopo essermi assicurata di essere stata fedele al testo originale, pur nella consapevolezza che la fedeltà resta un concetto sfaccettato, come ricorda Hurtado Albir parlando di un principio «invariablemente proclamado por todos los traductores», ma non esente «de las más sorprendentes contradicciones» (1990: 116), e come ribadisce Eco quando osserva che «una piccola infedeltà linguistica garantisce una fedeltà culturale» (2002: 123), ho affrontato un'ultima revisione del testo completo, indipendente dall'originale. Questo mi ha permesso di potermi “distaccare” dal testo di partenza e assicurare che la mia traduzione non risultasse «appiattita in quella bidimensionalità che fa corrispondere parola per parola» (Basso, 2010). In questa fase ho dunque apportato le ultime modifiche di rifinitura, assicurandomi che il testo risultasse scorrevole e che restituisse fedelmente il registro e l'andamento ritmico dell'originale:

Nella terza fase della revisione ci si può allora concentrare meglio sul corpo sonoro del testo. È qui che ci si rende conto se si sono catturati la voce, la musicalità, il ritmo della narrazione. Questo momento della lavorazione è il vero riscontro della lettura originaria, quella che precede l'inizio della traduzione; in quella fase si erano colti ritmo, voce e musica del testo originario, e ora si può verificare se li si ritrova nel testo tradotto. Se questo non accade, ben difficilmente la traduzione sarà emendabile, da chi ha tradotto o da altri (Bricchi 2008, p. 66) (Cavagnoli, 2019: 122)

Sulla base della classificazione dei problemi di traduzione proposta da Hurtado Albir (2001), verranno qui analizzate le principali problematiche emerse nel corso del processo traduttivo e le soluzioni adottate per affrontarle.

4.2. Problemi di traduzione

Hurtado Albir definisce i problemi di traduzione, rifacendosi alle precedenti considerazioni di Nord, come «las dificultades (lingüísticas, extralingüísticas, etc.) de carácter objetivo con que puede encontrarse el traductor a la hora de realizar una tarea traductora», distinguendoli dalle «dificultades», di carattere invece soggettivo, legate per esempio alla mancanza di tempo o di conoscenze da parte del singolo traduttore (Hurtado Albir, 2001: 286-288). L'autrice propone di raggruppare questi problemi in quattro categorie: linguistici, extralinguistici, strumentali e pragmatici. I primi riguardano soprattutto le discrepanze tra le due sul piano lessicale,

morfosintattico, stilistico e testuale (coesione, coerenza, progressione tematica, tipologie testuali e intertestualità); i secondi rimandano a questioni di tipo tematico, culturale o enciclopedico; i terzi derivano dalla difficoltà nel reperimento delle fonti, per la necessità di ricerche complesse o non usuali; gli ultimi sono invece quelli derivati dall'incarico di traduzione, dalle caratteristiche del destinatario e dal contesto in cui la traduzione viene effettuata.

Nei sottocapitoli che seguono verranno quindi analizzati i principali problemi che la traduzione ha comportato, corredati da esempi e soluzioni incontrate per risolverli.

4.2.1. Il ritmo e punteggiatura

Un tratto distintivo dello stile di Bernal-Triviño riguarda il ritmo della narrazione, scandito da un uso della punteggiatura particolarmente marcato: frasi brevi, spesso paratattiche, separate da punti fermi anche dove l'italiano tenderebbe naturalmente a unirle in periodi più ampi e articolati, e una frequenza elevata di punti esclamativi nei momenti di maggiore tensione emotiva. Si tratta di una scelta stilistica funzionale al carattere lirico e quasi onirico di alcuni passaggi dell'opera, in cui la narrazione si avvicina al flusso di coscienza dei personaggi, trasportando il lettore in un'atmosfera sospesa tra il ricordo e il presente della scena. Proprio per questo motivo, si è scelto di rispettare scrupolosamente la punteggiatura originale, anche nei punti in cui sarebbe stato più naturale, per un parlante italiano, riformulare la sequenza di frasi brevi in periodi più distesi; l'italiano, infatti, tende a una maggiore propensione per la subordinazione e la coordinazione estesa rispetto al parlato spagnolo, più paratattico.

Come osserva Cavagnoli, aderire allo stile di un autore significa, in questo caso, non modificare il ritmo della scena, evitando, per esempio, di eliminare le frasi ellittiche o di unire le frasi in un unico periodo o in una successione di periodi più articolati per rendere più chiara la lettura: un'operazione che avrebbe gravi conseguenze sul ritmo della narrazione (2019: 47)

Questa scelta si osserva con particolare evidenza nei dialoghi più concitati, dove la sequenza ravvicinata di frasi brevi e punti esclamativi restituisce l'agitazione emotiva dei personaggi:

–Poncia, ve a la cocina y dile que se calle. Las lágrimas son de débiles. –Poncia obedeció. Cuando se apartó de ella, Bernarda vio a Rosita en el umbral—. Y usted, aléjese. Déjenos en silencio. Bastante ha organizado ya como para que siga chismorreando sobre nuestra vida. Y vosotras, hijas, ni abráis la boca hasta que yo lo ordene, que tenemos que ajustar cuentas. (p. 33)

– Poncia, va' in cucina e dille di tacere. Le lacrime sono per i deboli. Poncia obbedì. Quando si allontanò, Bernarda vide Rosita sulla soglia. – E lei, si allontani. Ci lasci in silenzio. Ha già combinato abbastanza, ci manca solo che continui a spettegolare sulla nostra vita. E voi, figlie, non aprite bocca finché non lo ordino io, dobbiamo regolare i conti.

In questo passaggio la scansione in frasi brevi e nettamente separate da ben otto punti fermi, è stata mantenuta identica in italiano, anche dove sarebbe stato possibile, e per certi versi più naturale nella nostra lingua, legare alcune delle proposizioni con virgole o congiunzioni: l'effetto di durezza e perentorietà del comando di Bernarda dipende, infatti, proprio dalla frammentazione del discorso in unità brevi e staccate.

Lo stesso principio vale per i passaggi in cui la punteggiatura accompagna un flusso di pensiero o di ricordo, come nel momento in cui Bernarda, di fronte alla madre, rivive improvvisamente la propria infanzia:

La respiración de Bernarda se cortó en seco porque la mirada de su madre volvió a atemorizarla como cuando era pequeña. Sintió un viaje en el tiempo y un golpe de recuerdos que la sacudían desde la mente y al estómago, a la misma vez. Hay conversaciones pendientes que se aplazan demasiado en el tiempo. Durante años, Bernarda nunca se atrevió a afrontar una charla con su madre. De hija a madre y de madre a madre. (p. 41)

Il respiro di Bernarda si bloccò di colpo, perché lo sguardo di sua madre tornò a terrorizzarla proprio come quando era bambina. Sentì di viaggiare indietro nel tempo e un'ondata di ricordi la colpì, dalla mente allo stomaco, nello stesso istante. Ci sono conversazioni in sospenso che vengono rimandate troppo a lungo. Per anni, Bernarda non aveva mai osato affrontare un dialogo con sua madre. Da figlia a madre e da madre a madre.

Un caso a parte riguarda i lunghi monologhi di María Josefa, costruiti su una fittissima concatenazione di frasi esclamative brevi, che culminano in un crescendo emotivo:

¡Hembras! Las hembras venimos solo a sufrir y rompernos. Por eso mis hijas tienen que asumir para qué servimos. [...] ¡Un padre que no era tuyo y se responsabilizó de ti! ¡Cómo iba yo a quererte! ¡Cómo no te iba a espabilar y hacerte dura en esta vida para que no pasaras por lo mío! ¡Hembra, cuando yo, antes que tú, quería un varón para que fuera libre! [...] (p. 42)

Femmine! Noi femmine veniamo al mondo solo per soffrire e spezzarci. Per questo le mie figlie devono accettare a cosa serviamo. [...] Un padre che non era il tuo e che si è preso la responsabilità di te! Come potevo amarti! Come potevo non scuoterti e temprarti per questa dura vita, per evitare che passassi quello che ho passato io! Una femmina! Anche io, prima di te, ho desiderato un maschio perché fosse libero! [...]

Il numero e la posizione dei punti esclamativi sono stati mantenuti identici rispetto al testo di partenza. Si tratta di una scelta non scontata: nell'italiano contemporaneo, infatti, il punto esclamativo è generalmente percepito come un segno da impiegare con moderazione, poiché associato all'emotività e alla soggettività, e un suo uso ravvicinato rischia di apparire irruento o eccessivamente enfatico (Lala 2018: 209-10).³⁸ Tuttavia, proprio perché si tratta di un discorso

³⁸ Cfr. https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/scritto_e_parlato/punteggiatura5.html [Ultimo accesso: 25/06/26]

diretto teatrale e fortemente mimetico del parlato, in cui la voce di un personaggio sull'orlo di una crisi emotiva deve risultare quanto più autentica possibile, si è scelto di non attenuare la sequenza di esclamativi: la stessa concentrazione di segni che in un testo narrativo neutro risulterebbe ridondante diventa qui funzionale a restituire il crescendo di rabbia e disperazione di María Josefa, personaggio che nell'opera incarna proprio la ribellione dall'imposizione del silenzio che vige in casa.

4.2.2. I tempi verbali

Dal punto di vista morfologico, la sfida principale è stata quella di tradurre il *pretérito indefinido*, che si impone come tempo verbale dominante nel romanzo. Nei casi in cui quest'ultimo indicava eventi precisi volti a scandire il ritmo del racconto, è stato tradotto con il passato remoto, definito da Cavagnoli come «tempo letterario per eccellenza» (2019: 71), come si può notare nel seguente passaggio:

Nada más verlo, esta se **acercó** a él. **Levantó** la tapa y, no supo bien si por azar o por algún instinto, **tocó** dos notas musicales con el teclado que les resultaron familiares, aunque no **logró** identificar la composición. Tan absorta se **quedó** en aquel evocador y minúsculo sonido que **tuvo** que apresurarse para alcanzar a Belisa y Rosita. **Fue** en su busca hasta el comedor y, a pesar de escuchar sus voces, no las localizaba, hasta que Rosita la **asustó** asomando su cabeza por un pequeño pasaplatos que conectaba con la cocina. (p. 16)

Non appena lo vide, quest'ultima vi si **avvicinò**. **Sollevò** il coperchio e, non si sa se per caso o per istinto, **suonò** sulla tastiera due note musicali che le risultarono familiari anche se non **riuscì** a identificare la composizione. **Rimase** assorta in quel minuscolo ed evocativo suono che **dovette** affrettarsi per raggiungere Belisa e Rosita. Le seguì fino alla sala da pranzo e, nonostante **sentisse** le loro voci, non riusciva a capire dove fossero, finché Rosita non la **fece sobbalzare** spuntando con la testa da un piccolo passavivande che comunicava con la cucina.

Non è invece il caso dei dialoghi, dove, per catturarne l'immediatezza e il tono orale (*ibid.*: 50), nonché per rendere ancora attuali certe affermazioni, ho scelto di utilizzare il passato prossimo:

–¿Qué **hizo** Federico con tu vida? –preguntó Belisa a Rosita, mientras inspiraba hondo el perfume de las flores que llegaba desde el balcón –Limitar mi vida –Como a todas –añadió Belisa con un suspiro, mientras tocaba, curiosa, la manta de la cama de Federico –Pero nos **limitó** porque la sociedad era así –matizó la Zapatera– Si os contara lo que decían de mí en el pueblo os caéis del susto... ¿Qué otra vida podría esperarnos? –Supongo que una mejor. Llevo toda mi vida esperando –apuntó Rosita. (pp. 17-18)

– Cosa **ha fatto** Federico della tua vita? – chiese Belisa a Rosita, mentre ispirava a fondo il profumo dei fiori che arrivava dal balcone. – **Ha limitato** la mia vita. – Come quella di tutte noi – aggiunse Belisa con un sospiro, mentre toccava, incuriosita, la coperta del letto di Federico. – Ma lo **ha fatto** perché la società era fatta così – precisò la Calzolaia. – Se vi raccontassi quello che dicevano di me in paese, vi sentireste male per lo spavento... Che altra vita poteva toccarci?

– Immagino una migliore. **Ho** passato tutta la vita ad aspettare – osservò Rosita.

Questo anche perché l'autrice stessa impiega in alcuni punti il *pretérito perfecto*, proprio per esprimere azioni avvenute in un passato più recente, oppure protratte dal passato fino al presente e ancora capaci di produrre un effetto sulle protagoniste:

Hemos tragado demasiado dolor. **Hemos mantenido** demasiado silencio. (p. 24)

–Ama me criticaba porque yo todo lo quería siempre volando y, al final, **he desarrollado** una paciencia infinita. Y eso me **ha condicionado** mucho. (p. 18)

Ci **siamo tenute** dentro troppo dolore. **Abbiamo fatto** troppo silenzio.

– La mia governante mi criticava perché io volevo sempre tutto e subito e, alla fine, **ho sviluppato** una pazienza infinita. E questo **ha avuto** grandi conseguenze su di me.

Per stratificare i piani temporali ed esprimere concetti collocati in un passato ancora più anteriore rispetto agli eventi narrati, si è fatto ricorso al trapassato prossimo, sia nei casi in cui il testo fonte utilizzava il *pluscuamperfecto*, sia quando vi compariva l'*indefinido*:

–Se casó con otra. Luego nos arruinamos tras la muerte de tito porque él **empeñó** la casa por mi ajuar. (p. 18)

– Si è sposato con un'altra. Poi siamo andate in rovina dopo la morte dello zio perché lui **aveva ipotecato** la casa per il mio corredo.

Las ropas que portaban eran las que les **habían sido asignadas** en su día, y ella gastaba las peores para que sus hijas no fueran marcadas por pobreza. Su marido le **había dejado** un legado medio, menos de lo esperado, para vivir de forma modesta y austera para siempre, pero no más. (p. 38)

Indossavano ancora gli abiti che **avevano ricevuto** ai tempi della loro opera, e lei portava i peggiori affinché le sue figlie non venissero segnate dalla povertà. Suo marito le **aveva lasciato** un'eredità modesta, meno di quanto si aspettava, ma sufficiente per vivere in modo discreto e austero per sempre, nulla di più.

Un ulteriore aspetto morfosintattico riguarda la resa delle subordinate introdotte dal congiuntivo nel testo spagnolo, particolarmente frequenti nei passaggi in cui le protagoniste formulano ipotesi, esprimono dubbi o immaginano possibilità riferite al passato. Nella traduzione, la scelta del modo e del tempo verbale non è dipesa esclusivamente dalla forma presente nel testo di partenza, ma anche dalle regole della *consecutio temporum* dell'italiano e dal valore semantico del verbo della proposizione reggente. Come osserva Serianni, infatti, «il tempo verbale della reggente condiziona il tempo dell'oggettiva, sia pure senza la rigidità della consecutio temporum latina» (1989: 558). La traduzione ha generalmente seguito una corrispondenza diretta con il trapassato del congiuntivo italiano:

Suponía que, quizás, si de verdad **hubiese existido** amor, las cartas nunca **habrían cesado**. (p. 21)

Presumeva che, forse, se l'amore **fosse esistito** davvero, le lettere non **avrebbero** mai **smesso** di arrivare.

Nei seguenti casi, invece, nonostante nel testo di partenza il verbo fosse all'indicativo, in italiano la frase richiede il congiuntivo:

Adela pensó que Bernarda lo **había matado** en uno de sus arrebatos. (p. 53)

Pensó que cada una **había resuelto** su trauma de diferente manera. (p. 74)

Adela ha pensato che Bernarda l'**avesse ucciso** in uno dei suoi attacchi di rabbia.

Pensò che ognuna **avesse risolto** il proprio trauma in modo diverso.

In questo contesto, il verbo pensare non esprime una convinzione presentata come certa, ma una supposizione. Per questo motivo la subordinata è stata resa con il congiuntivo trapassato, conformemente alla norma dell'italiano. Infatti, mentre in spagnolo questo tipo di costruzione affermativa regge unicamente l'indicativo, in italiano, come osserva l'Accademia della Crusca³⁹, alcuni verbi possono reggere sia l'indicativo sia il congiuntivo con sfumature di significato differenti: nel caso di pensare, l'indicativo è impiegato quando il verbo significa «essere convinto», mentre il congiuntivo è richiesto quando assume il valore di «supporre».

4.2.3. Il lessico

Come si è osservato a proposito dello stile dell'autrice (si veda § 1.8), il lessico di *Las mujeres de Federico* è costruito attraverso una serie di campi semantici ricorrenti, profondamente legati ai temi trattati dal libro: la colpa e il silenzio, il destino, la ribellione, il desiderio di libertà. Essi costituiscono, quindi, l'ossatura simbolica ed emotiva dell'opera, alimentata da un costante dialogo con la poetica lorichiana. Proprio per questa densità semantica e simbolica, durante la fase di traduzione si è prestata particolare attenzione alla loro resa in italiano, con l'obiettivo di ricostruire le medesime scene suggestive del testo di partenza e permettere al destinatario meta di essere trasportato nel mondo onirico della narrazione esattamente come accade al lettore spagnolo.

Un passaggio particolarmente denso da questo punto di vista è quello in cui la Sposa, durante la conversazione con le altre protagoniste nella Huerta de San Vicente, dà voce al peso della colpa che la opprime fin dalla morte di Leonardo e dello Sposo:

—Ay, la **razón** frente al **corazón**. Desde que todo sucedió, **no he dejado de pensar ni un solo día en sus cuerpos descomponiéndose bajo tierra** con los

— Ah, la **ragione** contro il **cuore**. Da quando è successo tutto, **non ho smesso di pensare un solo giorno ai loro corpi che si decompongono**

³⁹ Cfr. <https://accademiadellacrusca.it/it/consulenza/uso-del-congiuntivo/104> [Ultimo accesso: 25/06/26]

gusanos. Desde aquel día de **sentencia** no he dejado de preguntarme cómo **soportar** las toneladas de **culpa** que arrastro y que **me doblan la espalda**. [...] Por siempre **esperando** que todo sea un **mal sueño** y que él regrese. **Esperando** que alguien me **libere** de esta **losa**. (p. 75)

—¡Quítate tú la **losa**, aunque **pese** y **cueste**! ¡¿Y por qué es la culpa solo tuya?! ¡¿Por qué es la **culpa** siempre nuestra?! ¡¿Por qué no pudo ser de ellos la **culpa**? [...] (*ibid.*)

sottoterra con i vermi. È da quel giorno di **condanna** che non smetto di chiedermi come **sopportare** le tonnellate di **colpa** che mi trascino dietro e che **piegano la mia schiena in due**. [...] Per sempre **sperando** che tutto sia un **brutto sogno** e che lui ritorni. **Sperando** che qualcuno mi **liberi** da questo **macigno**.

– Toglitele tu questo **macigno**, anche se **pesa** ed è difficile! E poi, perché la **colpa** dovrebbe essere solo tua?! Perché la colpa è sempre e solo nostra?! Perché la **colpa** non poteva essere loro? [...]

In poche righe si concentrano tutti i campi semantici principali dell'opera: la colpa (*culpa*), ripetuta con insistenza quasi ossessiva; l'immobilità e il peso che schiacciano fisicamente il corpo (*toneladas*, *losa*, *me doblan la espalda*); il desiderio di un futuro diverso, sospeso tra speranza e illusione (*esperando*, ripetuto due volte) e infine, nella risposta della Calzolaia, l'irruzione della ribellione, che si manifesta proprio attraverso un'accumulazione di domande retoriche che rovesciano la colpa dalla vittima ai veri responsabili. Nel passaggio alla lingua italiana, si è scelto di mantenere il più possibile intatta questa stessa densità lessicale e la stessa scansione ritmica, affinché anche il lettore italiano possa percepire fisicamente, attraverso le stesse immagini di peso, macigno e colpa, il senso di oppressione di cui la Sposa si libera soltanto nel momento in cui la Calzolaia le restituisce, a parole, la propria innocenza.

Una delle parole chiave più significative dell'intero romanzo è «destino». Fin dalle primissime righe del romanzo, infatti, è proprio il desiderio di sottrarsi al proprio destino a motivare l'intera vicenda: Rosita organizza l'incontro tra le protagoniste con l'obiettivo dichiarato di «*buscar otros destinos*» per ciascuna di loro, rivendicando così la possibilità di riscrivere un epilogo diverso da quello che Federico aveva scritto. Il termine 'destino' attraversa, quindi, l'intero romanzo e ricorre ogniqualvolta le protagoniste riflettono sulla possibilità o impossibilità di cambiare il ruolo che è stato loro assegnato fin dalla nascita, costituendo, così, il fulcro tematico di tutta la trama.

Vi è stato però un solo passaggio, nel corso della traduzione, in cui si è esitato sulla resa più opportuna del termine, ovvero se tradurlo come 'destino' oppure come 'destinazione':

Llegaron a su **destino**, la entrada a la casa de los guardeses, y descansaron fuera, en un banco encalado pegado a la pared de la vivienda de Federico, bajo la sombra de un limonero. (p. 84)

In questo caso, infatti, ‘destino’ indica semplicemente il luogo fisico di arrivo (l'ingresso della casa dei guardiani) e non il percorso di vita imposto che il termine assume altrove nel romanzo. Per questo motivo, si è scelto’ di tradurlo come ‘destinazione’:

Arrivarono a **destinazione**, l'ingresso della casa dei guardiani, e si riposarono fuori, su una panchina imbiancata a calce addossata alla parete dell'abitazione di Federico, all'ombra di un limone.

Treccani, a questo proposito, segnala che «destino» può essere usato, con valore improprio, anche per indicare la destinazione, come nell'esempio della pratica mercantile «la nave ha raggiunto il proprio destino». ⁴⁰ Per questa ragione, si era inizialmente presa in considerazione l'idea di mantenere la parola ‘destino’ anche qui; tuttavia, una volta appurato che non ci fosse una sovrapposizione metaforica tra il luogo dove stavano andando in quel preciso passaggio e il valore simbolico che la parola ha nel resto del libro, si è deciso in favore della più classica collocazione «arrivare a destinazione».

Un caso che ha richiesto particolare ponderazione riguarda la resa dell'espressione *verso al orden*, nel passaggio in cui Belisa, dopo aver osservato in Magdalena la stessa indole libera e ribelle che lei stessa aveva da giovane, racconta come la propria vita sia cambiata dopo l'incontro con un uomo:

–Tú eres un poco **verso libre**... como era yo.
[...]

–¿Y por qué dejaste de ser un **verso libre**?
Belisa dejó escapar un largo suspiro antes de responder.

–Porque la vida te ata. En ocasiones, por mucho que intentes rebelarte contra tu destino, no puedes con él. Yo era alegre. Mucho. Hasta que un hombre se cruzó en mi camino y... dejé de ser un verso libre para ser un **verso al orden**. Cuando intentaba romper aquella rígida estructura, cuando erré en ello, fui castigada. (p. 58)

– Sei un po' un **verso libero**... com'ero io.
[...]

– E perché hai smesso di essere un **verso libero**?
Belisa sospirò a lungo prima di rispondere.

– Perché la vita ti lega. A volte, per quanto tu cerchi di ribellarti al tuo destino, non puoi sfuggirle. Io ero allegra. Molto. Finché un uomo non ha incrociato il mio cammino e... ho smesso di essere un verso libero per essere un **verso al comando**. Quando cercavo di rompere quella rigida struttura, quando sbagliavo nel farlo, sono stata punita.

L'immagine di «verso libre», qui usata in senso metaforico per indicare uno spirito libero, ribelle, instaura un gioco linguistico con la sua controparte, il «verso al orden», quello “addomesticato”, che segue le regole. In una prima fase della traduzione si era presa in considerazione l'ipotesi di rendere «verso al orden» con ‘verso metrico’ o ‘verso regolare’, soluzioni che avrebbero esplicitato il riferimento tecnico-poetico e la contrapposizione formale con ‘verso libero’. Questa opzione è

⁴⁰ Cfr. https://www.treccani.it/vocabolario/destino_res-2fa4fc0c-0018-11de-9d89-0016357eee51/ [Ultimo accesso: 26/06/26]

stata tuttavia scartata: un verso "metrico" o "regolare", infatti, nonostante sia un verso che “segue le regole”, non implica la presenza di un agente attivo che si impone sul soggetto passivo, mentre nella vita di Belisa è un uomo, e con lui l'intero ordine sociale patriarcale, a imporle delle norme da seguire. Si è scelto pertanto di tradurre l'espressione con ‘verso al comando’, soluzione che permette di mantenere intatta la metafora poetica, dato che il verso resta in contrapposizione a quello libero, mantenendo al tempo stesso integro anche il campo semantico del controllo e della sottomissione che percorre l'intero romanzo. "Comando", a differenza di "metrico" o "regolare", richiama esplicitamente la presenza di un'autorità che, per l'appunto, comanda e dunque, visivamente e semanticamente, restituisce l'immagine di Belisa stessa come un verso non più libero, ma "comandato" da una volontà altrui. La scelta traduttiva permette così di far convergere nello stesso sintagma due piani di significato, quello tecnico-letterario e quello tematico dell'oppressione di genere.

Un caso emblematico della volontà di preservare i campi semantici dell'opera anche a costo di una resa meno idiomatica riguarda la frase pronunciata da Poncia in difesa della lettera di Federico, nel momento in cui Bernarda accusa le figlie di aver rotto il silenzio della casa:

–Usted no va a buscar ahora culpables cuando la única culpable sigue y seguirá siendo Bernarda Alba. Esa carta ha sido el **único soplo de aire fresco tras días de plomo** sobre nuestras espaldas. (p. 28)

– Lei non andrà a cercare colpevoli ora, quando l'unica colpevole continua e continuerà a essere Bernarda Alba. Questa lettera è stata l'unico **spiraglio di aria fresca dopo giorni di piombo** su di noi.

Inizialmente si era presa in considerazione l'ipotesi di tradurre l'immagine con ‘uno spiraglio di luce dopo giorni di buio’, soluzione più idiomatica e immediatamente comprensibile in italiano; in revisione, però, questa opzione è stata scartata, dato che avrebbe sostituito il campo semantico dell'oppressione fisica e del peso, già osservato in altri passaggi del romanzo, con quello, più generico, della luce e del buio. Si è scelto, pertanto, di mantenere la resa letterale, ‘giorni di piombo’, che conserva intatta l'immagine del peso schiacciante imposto alle protagoniste, e ‘aria fresca’, che richiama specificamente la difficoltà di respirare tipica della condizione di reclusione delle figlie di Bernarda. Questa scelta è in linea con la riflessione di Cavagnoli sul rischio di addomesticamento insito in ogni strategia traduttiva etnocentrica, e con il principio, ripreso dall'autrice da Berman e Benjamin, secondo cui tradurre significa accogliere l'estraneità del testo di partenza piuttosto che cancellarla in nome di una maggiore fluidità (2019: 30; Berman 2004: 277; Benjamin 1982: 49).

Un altro caso degno di nota riguarda il termine *romería*, mantenuto invariato nella traduzione italiana come prestito dallo spagnolo, nel passaggio in cui la Sposa ricorda un episodio del paese natale:

–Recuerdo que en las cuevas había un mozo casado que se iba con cualquier mujer, sobre todo durante las **romerías**, al llegar la primavera. (p. 87)

– Ricordo che nelle grotte c'era un ragazzo sposato che andava con qualunque donna, soprattutto durante le **romerías**ⁱ all'arrivo della primavera.

In questo caso si è scelto di applicare contemporaneamente due tecniche traduttive: il prestito, mantenendo il termine spagnolo *romerías* privo di un corrispettivo italiano altrettanto preciso, e l'amplificazione, attraverso l'aggiunta di una nota a piè di pagina che ne chiarisca il significato per il lettore italiano:

ⁱ Il termine designa in primo luogo il viaggio o pellegrinaggio compiuto per devozione verso un santuario e, per estensione, la festa popolare, accompagnata da banchetti e danze, che si celebra in campagna nei pressi di un eremo o santuario nel giorno della festività religiosa locale.

Si è preferito non ricorrere a un equivalente approssimativo come 'sagra' o 'festa di paese', poiché la *romería* designa una realtà culturale specifica del mondo rurale spagnolo, legata sia alla dimensione religiosa del pellegrinaggio verso un santuario sia, per estensione, alla festa popolare che ne deriva; un duplice significato che nessun singolo termine italiano è in grado di restituire pienamente.

4.2.4. Il linguaggio colloquiale

Come analizzato nella sezione sulle strategie del parlato utilizzate da Bernal-Triviño (si veda § 1.8.4.), uno dei maggiori punti di forza dello stile dell'autrice è quello di essere riuscita a restituire la voce a ciascuna protagonista in maniera specifica e coerente con il personaggio. Restituire in traduzione questo stesso risultato non è scontato: come osserva Cavagnoli, la riproduzione dell'oralità è infatti uno degli aspetti più complessi del tradurre, poiché si tratta, inevitabilmente, di un'oralità artificiosa e la lingua viva dei dialoghi di un romanzo, nel passaggio da una lingua all'altra, non sempre conserva la propria freschezza originaria (2019: 49). Di seguito si analizzeranno, dunque, le tecniche utilizzate dall'autrice per ottenere questo effetto e il modo in cui la traduzione ha cercato di restituirlo.

Occorre premettere che a livello discorsivo, lo spagnolo colloquiale presenta una serie di marcatori e costruzioni ricorrenti che non trovano un corrispettivo diretto in italiano e che, se riprodotti letteralmente, risulterebbero artificiosi o poco naturali nella lingua d'arrivo. Tra questi, particolare

attenzione è stata dedicata all'allocutivo *mujer*, ampiamente diffuso nel parlato spagnolo per rivolgersi a un'interlocutrice, con un tono che può esprimere tanto l'affetto quanto il rimprovero,⁴¹ ma privo in italiano di un equivalente che mantenga la stessa naturalezza. Per questo motivo, si è deciso di adoperare soluzioni differenti di caso in caso.

¡Por andar todos estos kilómetros hasta aquí y correr detrás de esta rata, ahora se me ha roto el zapato! [...]

–¡Eso no es problema! Deje que yo se lo arregle.

–¿Y usted quién es? –espetó Bernarda, desconfiad.

–Soy la Zapatera. No sea arisca, **mujer**, y déjese hacer. (p. 30)

– Per aver camminato tutti questi chilometri fin qui e aver corso dietro a questa disgraziata, ora mi si è rotta la scarpa! [...]

– Questo non è un problema! Lasciate che ve la ripari.

– E lei sarebbe? – sbottò Bernarda, diffidente.– Sono la Calzolaia. Non siate così scontrosa, **signora**, e lasciatevi aiutare.

In questo passaggio, per esempio, si è scelto di renderlo con 'signora', che permette di mantenere il tono leggermente spazientito e di lieve rimprovero della battuta originale. La scelta resta comunque coerente con il registro di cortesia, segnalato dall'uso del pronome 'Voi', con cui tutte le protagoniste di rivolgono a Bernarda. Il termine 'signora' svolge così una funzione duplice: da un lato, richiama il senso che il dizionario *Treccani* attribuisce all'uso familiare della parola, con cui ci si rivolge tradizionalmente alla padrona di casa,⁴² un'accezione particolarmente calzante per Bernarda Alba, figura che nell'opera incarna proprio l'autorità domestica e il controllo sulla propria casa; dall'altro, proprio per questa stessa connotazione, l'appellativo acquista nel contesto della battuta una sottile vena sarcastica, dato che è pronunciato non da una sua serva, ma da un'estranea che la sta riprendendo. In altri casi, invece, si è preferito eliminare del tutto l'allocutivo, quando la sua presenza in italiano avrebbe solo appesantito la frase senza restituire la stessa naturalezza del testo di partenza:

–¡Baja la voz, **mujer**, que nos escucharán abajo! (p. 67)

– Abbassa la voce, se no di sotto ci sentono!

La stessa logica è stata applicata ad altri allocutivi presenti nel testo, come nel caso di «¡Madre, mía, que nos matamos!» (p. 67), reso con 'Aiuto, qui ci ammazziamo!': si è scelto di eliminare l'invocazione, sostituendola con un'interiezione che restituisse comunque l'urgenza e la tensione emotiva del momento, senza ricorrere a un allocutivo che in italiano sarebbe suonato artificioso.

⁴¹ Cfr. <https://www.fbbva.es/diccionario/mujer/> [Ultimo accesso: 26/06/26]

⁴² Cfr. <https://www.treccani.it/vocabolario/signora/> [Ultimo accesso: 26/06/26]

Un discorso simile riguarda l'uso di «pues» in apertura di frase, particella estremamente frequente nel parlato spagnolo per introdurre una replica, un'obiezione o un cambio di argomento, e priva di un unico equivalente fisso in italiano. La sua traduzione è stata pertanto calibrata caso per caso, a seconda del valore pragmatico assunto nel contesto:

–¿No era usted la que estaba cansada de los chismes y las habladurías? **Pues** no sea curiosona. (p. 41)

– Non eravate voi quella stanca dei pettegolezzi e delle chiacchiere? **E allora** non fate la curiosona.

–**Pues** que diga la verdad... (p. 52)

– **Beh**, che dica la verità...

Nel primo esempio, introduce una conseguenza logica rispetto a quanto appena detto, e si è quindi optato per 'e allora', che ne restituisce la funzione consecutiva; nel secondo, invece, ha una funzione più debolmente connettiva, quasi di intercalare, motivo per cui si è preferito 'beh', interiezione che in italiano colloquiale introduce una replica con la stessa naturalezza informale.

Per quanto riguarda le ripetizioni enfatiche, strategia di intensificazione molto produttiva nel parlato spagnolo, sono state mantenute o eliminate a seconda del peso semantico della parola ripetuta. Quando la ripetizione coinvolge un termine legato a un campo tematico centrale per l'opera, come l'onore, si è scelto di conservarla, poiché la sua eliminazione avrebbe attenuato un'insistenza concettualmente significativa:

–Para la **honra** de ellas, no, para la suya propia. La **honra**, la **honra**, la **honra**... es lo único que la obsesiona. Su vida está marcada. ¡Defiéndase si tiene sangre en las venas! ¡Tire sus muros de la vergüenza! (p. 31)

– Non il loro **onore**, il vostro. **L'onore, l'onore, l'onore**... è la vostra unica ossessione. La vostra vita è segnata. Difendetevi, se avete sangue nelle vene! Abbattete le vostre mura della vergogna!

Quando invece la ripetizione riguarda un'interiezione priva di un proprio contenuto semantico pieno, la cui funzione è puramente intonativa ed enfatica, si è preferito non riprodurla meccanicamente, dato che in italiano risulterebbe artificiosa:

–**Jesús, Jesús, Jesús y Jesús**, que esto se complica. (p. 19)

– Oh, **Gesù**, qui la cosa si complica.

Le interiezioni a sfondo religioso, diffusissime nel parlato spagnolo colloquiale e spesso svuotate del loro significato propriamente devozionale per assumere una funzione puramente esclamativa, sono

state adattate con espressioni italiane di pari frequenza ed effetto, pur non sempre identiche sul piano lessicale:

–¡**Ave María purísima!** Dios los tenga en su gloria (p. 70)

– **Santa Maria vergine!** Che Dio li abbia in gloria.

Un caso particolare riguarda l'allocutivo idiomatico «alma de cántaro». Secondo la Fundéu, si tratta di un'espressione antica e di origine incerta, attestata già più volte nel Quijote. Si ipotizza che si tratti di un gioco di parole basato sui due significati del termine «alma»: quello di intelletto e quello che allude alla parte cava di certi oggetti, come per l'appunto un «cántaro»⁴³. L'interpretazione qui adottata è che la Serva, spaventata dal rischio di cadere dalle scale per colpa di Rosita, la apostrofi con questo allocutivo per sottolineare che sta agendo senza pensare. Tuttavia, considerato il contesto (Rosita e la Serva avevano avuto poco prima una conversazione a cuore aperto) si è scartata la possibilità di tradurre l'espressione con formule come "testa vuota", giudicate troppo offensive anche alla luce della differenza di classe sociale tra le due donne. D'altro canto, una resa più letterale come "anima buona", che avrebbe posto l'accento sull'ingenuità di Rosita piuttosto che sulla sua sconsideratezza, sarebbe risultata innaturale in questo contesto. Per queste ragioni, si è scelto di eliminare l'intera locuzione, anziché ricorrere a un calco poco efficace.

–¡Madre, mía, que nos matamos!

– Aiuto, qui ci ammazziamo!

–¡Baja la voz, mujer, que nos escucharán abajo!

– Abbassa la voce, se no di sotto ci sentono!

–Pero ¿qué quiere, **alma de cántaro**? ¡Que vamos a acabar rodandocomo melones por las escaleras! (p. 67)

– Ma cosa sta facendo? Finiremo per rotolare giù dalle scale come meloni!

Oltre ai fenomeni grammaticali e discorsivi appena analizzati, *Las mujeres de Federico* presenta numerose espressioni idiomatiche e modi di dire propri del parlato colloquiale spagnolo, la cui traduzione ha richiesto non un adattamento sintattico, ma una ricerca di equivalenza figurata. L'obiettivo, in questi casi, non era riprodurre la struttura della frase, ma restituire in italiano un'immagine altrettanto vivida ed efficace, quando il calco letterale dello spagnolo sarebbe risultato incomprensibile o privo di forza espressiva. Nella maggior parte dei casi si è quindi optato per un'espressione idiomatica italiana che condivide con l'originale la medesima funzione comunicativa, pur ricorrendo talvolta a un campo figurato differente; solo quando il lessico spagnolo possedeva già un equivalente diretto e ugualmente naturale in italiano, si è preferita una traduzione letterale.

⁴³ Cfr. <https://www.fundeu.es/consulta/alma-de-cantaro-293/> [Ultimo accesso: 25/06/36]

Di seguito, alcuni esempi:

Al final, lo comido por lo servido. (p. 19)	Alla fine dei conti, pari e patta.	Espressione idiomatica appartenente a un campo semantico diverso, ma semanticamente equivalente.
¡Calla, Criada, que podemos salir de aquí con los pies por delante! (p. 36)	Taci, Serva, che rischiamo di scavarci la fossa da sole!	Eufemismo di morte reso con un'immagine diversa rispetto all'originale, ma riconducibile allo stesso campo semantico.
Me da igual, como si quiere llevarme crisantemos. (p. 36)	Non mi importa, può anche portarmi dei crisantemi.	Traduzione letterale, resa possibile dalla comune associazione simbolica dei crisantemi alla morte nelle due culture.
¡Cómo se te ocurre! ¿ Es efecto del calor? (p. 20)	Ma come ti viene in mente? Il caldo ti ha dato alla testa?	Resa idiomatica preferita a una traduzione letterale pur plausibile, in quanto trasmette il significato con maggiore naturalezza.
Y luego notas cómo la criatura se agarra a las entrañas y luego sientes que te arrancan algo cuando sale de entre tus piernas. (p. 91)	E poi senti come la creatura si aggrappa alle viscere e poi senti che ti strappano qualcosa quando esce da ciò che abbiamo tra le gambe.	Traduzione quasi letterale: il lessico corporeo e viscerale dell'originale ha un corrispettivo naturale in italiano, senza necessità di adattamento figurato.

4.2.5. I rimandi intertestuali

Come già detto, una parte fondamentale per l'elaborazione di questa proposta di traduzione è stata lo studio approfondito dell'ipotesto, costituito dalla produzione teatrale di Federico García Lorca. Tale studio non si è limitato all'analisi della struttura, dei temi e dello stile delle opere in questione, ma ha richiesto anche un costante confronto con il substrato letterario su cui *Las mujeres de Federico* si fonda. Infatti, dato che Ana Bernal-Triviño si è basata proprio sulle opere teatrali lorchiane per le sue protagoniste, era inevitabile che il testo presentasse molti rimandi intertestuali, diretti e indiretti, alle stesse opere del poeta granadino. Riconoscere e analizzare questi rimandi si è rivelato un passaggio imprescindibile non solo per comprendere appieno la trama dell'opera, ma anche, e soprattutto, per poter restituire in italiano la densità di significato che l'autrice ha costruito attraverso il continuo dialogo con il testo lorchiano. Bernal-Triviño, infatti, si assicura di ricostruire con grande cura il registro linguistico di ciascuna protagonista, in modo da mantenere continuità tra il loro modo di parlare nelle opere di origine e nella sua opera. Per non perdere nessun rimando intertestuale presente nel testo, si è proceduto secondo un metodo sistematico articolato in più fasi. In primo luogo, sono state lette tutte le opere lorchiane menzionate o evocate da Ana Bernal-Triviño nella loro lingua

originale (si veda § 2.9), in modo da poter individuare con precisione le citazioni dirette e indirette, così come l'autrice le ha concepite. Solo in un secondo momento si è passati al confronto con le traduzioni italiane esistenti: inizialmente sono state reperite tutte le versioni di Vittorio Bodini (1914-1970),⁴⁴ ispanista, traduttore e poeta italiano, che ancora oggi sono considerate dei veri e propri modelli di riferimento. La sua traduzione del teatro lorchiano, pubblicata da Einaudi nel 1952, rappresenta, infatti, un'opera fondamentale nella storia della ricezione di Lorca in Italia, ed è proprio per questo valore storico e canonico che si è scelto di consultarla come primo punto di riferimento. Tuttavia, data la natura contemporanea e fortemente attuale di *Las mujeres de Federico*, si è ritenuto necessario affiancare a questa prima consultazione anche traduzioni più recenti, in modo da verificare che il registro linguistico individuato fosse coerente con la sensibilità odierna del testo di partenza. Si è quindi consultata l'edizione *Tutte le poesie e tutto il teatro*, nella traduzione di Elena Clementelli e Claudio Rendina (2011), su cui è ricaduta la scelta finale.

Uno dei primissimi rimandi intertestuali riscontrati, e al tempo stesso una delle prime scelte traduttive da operare, ha riguardato proprio i nomi dei personaggi. Si è deciso di mantenerli invariati, optando per una linea diversa rispetto a quella adottata da Bodini che, com'era consuetudine all'epoca italianizza i nomi dei personaggi de *La casa di Bernarda Alba*: Magdalena, Adela e Poncia diventano nella sua versione, Maddalena, Adele e Ponzia. Discorso a parte meritano invece i personaggi "senza nome", come la Zapatera, la Criada e la Novia, che sono stati tradotti rispettivamente come la Calzolaia, la Serva e la Sposa, soprattutto per ragioni legate allo sviluppo della trama: per due di loro, la Calzolaia e la Serva, la mancanza di un nome proprio rappresenta, infatti, un vero e proprio motivo di risentimento nei confronti del loro autore, oltre che il punto di partenza della loro mancanza d'identità:

–A este hombre no se le ocurrió otra cosa **que no darme nombre** y que todo el mundo me conociera por la profesión de mi esposo. Pero sí, soy yo. La Zapatera, aquí presente, si puedo ser de ayuda. (p. 11)

– A quest'uomo non è venuto in mente nulla di meglio **che lasciarmi senza nome** e far sì che tutti mi conoscessero per la professione di mio marito. Ma sì, sono io. La Calzolaia, qui presente, se posso essere d'aiuto.

Criada»..., pues a mucha honra, más que la suya. (p. 34)

–Eso lo dices tú, Poncia Poncia..., tú tienes **nombre. Yo ni siquiera me lo merecí. «La**

– Questo lo dici tu, Poncia. Poncia... tu ce l'hai un **nome. Io non mi sono meritata nemmeno quello. "La Serva"...** beh, lo porto con onore, più del suo!

⁴⁴ Cfr.: <http://www.treccani.it/enciclopedia/vittorio-bodini/> [Ultimo accesso: 25/06/26]

Uno dei loro desideri, espressi più avanti nella narrazione, sarà infatti proprio quello di chiedere al loro creatore un nome proprio: Federico deciderà di lasciare a loro stesse la possibilità di sceglierselo, e opteranno, rispettivamente, per María e Rocío. Dolores la Conjuradora, invece, è stata lasciata invariata nel nome proprio, traducendo soltanto l'epiteto in 'la Fattucchiera'.

Oltre alla questione degli antroponimi, un altro caso di rimandi intertestuali riguarda un espediente linguistico molto ricorrente utilizzato dall'autrice, ovvero quello di far "ricordare" alle protagoniste stesse, quindi in prima persona, ciò che "avevano detto" nella loro opera d'origine. In questo modo, l'autrice riesce non solo a evidenziare il filo conduttore che lega *Las mujeres di Federico* alle opere di Lorca, ma anche a restituire alle protagoniste la loro voce, contribuendo così, poco a poco, a ricostruire l'autonomia di cui erano state private. In tutti questi casi, è stata fedelmente riportata la traduzione ufficiale di Elena Clementelli e Claudio Rendina (2011), in modo da mantenere la stessa coerenza intertestuale che l'autrice aveva a sua volta ricreato. Di seguito si possono osservare alcuni esempi, costituiti da citazioni dirette estrapolate rispettivamente dalle opere *La casa de Bernarda Alba* e *Doña Rosita la soltera*:

–Yo **se lo dije claro** a mis hijas: «**aguja para las hembras, látigo y mula para el varón**». Nuestra vida es así, aún más para quienes nacemos con posibles. (p. 39)

– **Io l'ho detto** chiaramente alle mie figlie: «Ago e filo per le femmine. Frusta e mula per il maschio.» La nostra vita è così, e ancora di più per chi nasce con dei beni.

[...] Por eso **dije**: «**El más terrible de los sentimientos es tener la esperanza muerta**». Y no quiero estar así por siempre. Deseo que mi esperanza vuelva. (p. 22)

[...] Per questo **ho detto**: «**Il più atroce dei sentimenti è quello di avere ogni speranza morta**». E non voglio sentirmi così per sempre. Desidero ritornare a sperare.

In altri casi, le protagoniste citavano in maniera diretta le parole di altri personaggi presenti nella loro opera di origine, ma non presenti nella storia di Bernal-Triviño. Anche in queste istanze, sono state riportate le traduzioni ufficiali, entrambe reperite dalle traduzioni di Clementelli e Rendina di *Doña Rosita la soltera* e di *Bodas de sangre*:

Ama decía: «**Tendrá el pelo de plata y todavía estará cosiendo cintas de raso liberty en los volantes de su camisa de novia**». Tuvo razón. (p. 18)

La mia governante diceva: «**Avrà i capelli bianchi e ancora starà lì a cucire nastri di raso liberty sui volants della sua camicia da sposa**». Ed aveva proprio ragione.

Mi ama decía que cuando hablaba con ella y con mi tía, al menos, me desahogaba, y que las tres nos podíamos «**hartar de llorar y nos repartíamos el sentimiento**». (p. 24)

Así, literal Y tía siempre decía: «**Es el defecto de las mujeres decentes de estas tierras. No hablar. No hablamos y tenemos que hablar**». (p. 24)

Leonardo me decía: «**Callar y quemarse es el castigo más grande que nos podemos echar encima**». Y cuánta razón tenía. (p. 87)

La mia governante diceva che quando parlavo con lei e con mia zia, almeno, mi sfogavo e che noi tre potevamo «**nutrirci di pianto e dividerci la pena**».

Così, letteralmente. E la zia diceva sempre: «**Questo è il difetto delle donne oneste di questo paese. Non parlare. Non parliamo mentre dovremmo parlare**».

Leonardo mi diceva: «**Tacere e bruciare è la peggior condanna che possiamo tirarci addosso**». E quanta ragione aveva.

Il testo è anche ricco di citazioni indirette, in cui l'autrice inserisce in modo più sottile espressioni già utilizzate da Lorca, senza ricorrere alle virgolette (fatta eccezione per l'ultimo esempio riportato in tabella, in cui le virgolette sono presenti ma, a differenza degli esempi precedenti, non segnalano una citazione, ma servono a indicare che il personaggio sta riflettendo a voce alta). Proprio per l'assenza di questi marcatori grafici espliciti, individuare tali rimandi si è rivelato più complesso rispetto alle citazioni dirette, e ha richiesto un confronto attento e costante fra *Las mujeres de Federico* e le opere lorchiane. Di seguito alcuni esempi:

<i>Las mujeres de Federico</i>	Traduzione in italiano	<i>La casa de Bernarda Alba</i>	Traduzione ufficiale in italiano
–Poncia... A veces creo que la señora supo que su Antonio María Benavides me levantaba las enaguas detrás de la puerta del corral. (p. 36)	– Poncia... A volte credo che la signora sapesse che il suo Antonio María Benavides mi sollevava le vesti dietro la porta del suo cortile.	Fastídiate, Antonio María Benavides , tieso con tu traje de paño y tus botas enterizas. ¡Fastídiate! ¡Ya no volverás a levantarme las enaguas detrás de la puerta de tu corral! (p. 7)	Arrabbiati pure, Antonio María Benavides , li disteso col tuo vestito di panno e i tuoi begli stivali d'un solo pezzo. Arrabbiati pure! Non potrai più sollevarmi le vesti dietro la porta del tuo cortile!
–¡Ríete, hija! ¡Que seremos espuma, seremos espuma... ! (p. 41)	– Ridi, figlia mia! Perché saremo spuma, saremo spuma... !	Luego nos sentiremos todos, y todos tendremos el cabello blanco y seremos espuma. (p. 59)	Poi ci metteremo tutti a sedere e avremo tutti i capelli bianchi e saremo spuma. Perché qui non ci sono spume?
¡Lo repito y repito! ¡Sois ranas sin lengua! (p. 41)	Lo ripeto e lo ripeto! Siete rane senza lingua!	¡Ranas sin lengua (p. 60)	Rane siete, rane senza lingua!
–¡Silencio! ¡Silencio he dicho! (p. 25)	– Silenzio! Silenzio ho detto!	¡Silencio, silencio he dicho! (p. 65)	Silenzio, silenzio, ho detto!
–Magdalena, cara de hiena, Bernarda, cara de leoparda. (p. 29)	– Magdalena, muso di iena, Bernarda, muso di leoparda.	Bernarda, cara de leoparda. Magdalena, cara de hiena. (p. 59)	Bernarda, muso di leoparda. Magdalena, muso di iena.
Poncia irrumpió murmurando, en voz alta, pensamientos internos sobre Bernarda: «Ella, la más decente, la más limpia, la más alta... siempre igual...» (p. 99)	Poncia fece irruzione mormorando, a voce alta, alcuni pensieri intimi su Bernarda: « Lei, la più a posto; la più onesta; la superiore in tutto... sempre la stessa... ».	LA PONCIA.– Ella, la más aseada; ella, la más decente; ella, la más alta. Buen descanso ganó su pobre marido (p. 5)	LA PONCIA: Lei, la più a posto; la più onesta; la superiore in tutto. Finalmente riposerà quel povero marito!

Il testo riporta inoltre per intero i versi di María Josefa tratti da *La casa de Bernarda Alba*, della quale è stata riportata la traduzione ufficiale, secondo lo stesso criterio di fedeltà intertestuale seguito finora:

Las mujeres de Federico

Ovejita, niño mío,
vámonos a la orilla del mar
La hormiguita estará en su puerta,
yo te daré la teta y el pan.
Bernarda, cara de leoparda.
Magdalena, cara de hiena.
Ovejita.
Meee, meee.
Vamos a los ramos del portal de Belén.
(p. 43)

Traduzione di

Clementelli e Rendina (2011)

Pecorella, bimbo mio,
andiamo sulla riva del mare.
La formichina sta sulla porta,
io ti darò la tetta ed il pane.
Bernarda,
muso di leoparda,
Magdalena,
muso di iena.
Pecorella!
Beee, beee.
Andiamo verso i rami della porta di Betlemme.

Un ultimo caso che merita di essere attenzionato è quello di una citazione di Federico García Lorca in persona. A pagina 65, Rosita sta leggendo le lettere esposte nella casa-museo della Huerta de San Vicente, nel tentativo di imparare il più possibile sul suo autore. In particolare, sta leggendo alla Serva, che le ha da poco confessato di non essere capace di leggere e scrivere a causa della sua condizione di donna povera. Rosita decide di leggerle un passaggio che lei stessa definisce «muy divertido»:

Aquí escribe a su familia desde el monasterio de Santo Domingo de Silos, en Burgos, en agosto de 191... Y comenta: «Vi luz, me asomé y me llevé un **susto morrocotudo** porque se me vino encima un San Benito Abad que tiene más del tamaño natural.» (p. 65)

Scrivo alla sua famiglia dal monastero di Santo Domingo de Silos, a Burgos, nell'agosto del 1917... E commenta: «Ho visto una luce, mi sono affacciato e mi sono preso un **bello spavento** perché mi sono ritrovato davanti un San Benedetto, più grande di quello che era in vita.»

Non è stato possibile verificare con certezza in quale specifica raccolta epistolare sia contenuta la lettera citata; è plausibile che si trovi nel libro *No te olvides de escribir - La familia García Lorca en sus cartas*, a cura di Víctor Fernández, pubblicato il 23 marzo 2026 e dedicato alle lettere tra Federico e sua madre, Vicenta. Trattandosi di una pubblicazione molto recente, il libro non è ancora stato tradotto in italiano. Per questo motivo non è stato possibile reperire una traduzione ufficiale di questa lettera, e la versione riportata sopra è dunque una traduzione inedita della sottoscritta.

Ilu Ros, illustratrice appassionata di Lorca che nel 2023 ha pubblicato un'edizione illustrata delle opere *Bodas de sangre*, *Yerma* e *La casa de Bernarda Alba*, commenta il libro di Fernández in questi termini, confermando come le lettere restituiscano un tono rilassato, leggero e confidenziale, ben distante dai registri elevati della produzione poetica e teatrale del granadino:

La lectura de estas cartas, que se nos presentan como una suerte de relato íntimo y familiar (¡ay, esa Vicenta preocupada por la salud y los pájaros en la cabeza de su hijo!), nos hace revivir al añorado poeta. No puedo más que agradecer a Víctor Fernández el regalo de hacernos partícipes de su espléndido y riguroso trabajo de décadas.⁴⁵

Proprio per il registro informale e affettuoso confermato dalle parole di Ilu Ros, si è scelto di rendere «un susto morrocotudo» con «un bello spavento»: una resa che, grazie all'uso colloquiale di «bello» in funzione intensificatrice, riproduce efficacemente il tono scherzoso e iperbolico dell'espressione spagnola, coerente con il registro confidenziale della lettera.

4.2.6. Gli elementi paratestuali

Come si è visto a proposito del paratesto (si veda § 1.5), un testo non arriva mai al lettore "nudo", ma è sempre accompagnato da una cornice di elementi, quali il titolo, la copertina e, in questo caso, anche le illustrazioni, che orientano la sua ricezione fin dal primo sguardo. Tradurre significa, dunque, occuparsi anche di questo aspetto, non limitandosi al solo testo, ma facendosi carico di tutto ciò che lo circonda e che contribuisce, insieme ad esso, a costruirne il senso per chi legge nella cultura d'arrivo. Pensando a un'eventuale pubblicazione di *Las mujeres de Federico* sul mercato editoriale italiano, occasione che cadrebbe in un momento particolarmente significativo, dato che nel 2026 si celebra il novantesimo anniversario della morte di Federico García Lorca, vale la pena ragionare sull'importanza della copertina anche dal punto di vista strategico-commerciale e, in particolare, sulla resa del titolo.

La copertina dell'edizione spagnola, con il volto di Lorca raffigurato al centro e il titolo *Las mujeres de Federico*, risulta sufficientemente chiara per il pubblico spagnolo, che è in grado di riconoscere il poeta anche a partire dal solo nome proprio; lo stesso, tuttavia, non si può dare per scontato in Italia, dove Lorca, per quanto autore di fama consolidata, resta una figura meno familiare al grande pubblico, e il cui volto potrebbe non essere riconosciuto così facilmente. Questa considerazione pesa ancora di più se si tiene conto di quanto dichiarato dalla stessa Bernal-Triviño (si veda § 1.4.1),

⁴⁵ Cfr. https://www.akal.com/libro/no-te-olvides-de-escribir_54979/ [Ultimo accesso: 25/06/26]

secondo cui il passaggio dalla saggistica alla narrativa è stato motivato proprio dalla volontà di ampliare il più possibile il proprio pubblico di lettori, in modo da far arrivare il proprio messaggio femminista a un numero maggiore di persone; coerentemente con questa stessa logica, anche l'edizione italiana dovrebbe rivolgersi a un pubblico quanto più ampio possibile, comprendendo non solo i lettori che già hanno familiarità con l'opera lorichiana, ma anche coloro che non ne riconoscerebbero il volto, né tantomeno il solo nome proprio "Federico". Per queste ragioni, si è ritenuto opportuno ampliare la traduzione del titolo in italiano, esplicitando il cognome dell'autore in modo da rendere il riferimento immediatamente chiaro anche a chi non fosse già a conoscenza del legame tra il libro e il poeta granadino. Il titolo proposto è, pertanto, *Le donne di Federico García Lorca*.

Come si è osservato a proposito delle illustrazioni (si veda § 1.5.3), Lady Desidia costruisce la riconoscibilità delle protagoniste non attraverso etichette o didascalie, ma per mezzo di dettagli iconografici puntualmente desunti dal testo lorichiano. Si tratta, per riprendere la categorizzazione di Díaz Armas, di una relazione di dipendenza per ridondanza tra parola e immagine (2008: 47), in cui il disegno traduce in codice visivo un'informazione che il lettore possiede già a livello testuale. Proprio per questo motivo, in fase di traduzione è stato fondamentale individuare con precisione questi dettagli descrittivi e mantenerli invariati in italiano: qualsiasi imprecisione o variazione nella resa di un colore, di un capo d'abbigliamento o di un oggetto avrebbe infatti rischiato di incrinare la corrispondenza tra parola e immagine su cui si fonda l'intero impianto iconografico del volume, vanificando proprio quella funzione di rinforzo della comprensione e di riconoscimento immediato che le illustrazioni sono chiamate a svolgere.

Un primo esempio, particolarmente significativo perché coinvolge uno specifico oggetto di scena, riguarda l'illustrazione che ritrae la Serva in cucina, a pagina 35 del volume, appoggiata sul tavolo con le lacrime che cadono direttamente dentro a una pentola di rame.





Figura 25: la Serva, offesa da Bernarda,

piange in cucina (p. 35)

Questi stessi elementi sono presenti nel testo, nel passaggio in cui Poncia tenta di consolare la Serva con una battuta scherzosa:

–Mira, Criada, para ya o tendré que coger una de estas **ollas de cobre** para que **llores ahí y no nos inunden tus lágrimas...** (p. 36)

– Senti, Serva, piantala o dovrò prendere una di queste **pentole di rame** perché tu ci **pianga dentro, così evitiamo di annegare tra le tue lacrime...**

In questo caso, mantenere in italiano sia il materiale dell'oggetto, perfettamente rappresentato dal colore marroncino rame scelto da Lady Desidia, e non, per esempio, una semplice "pentola" generica, sia l'immagine delle lacrime che vi cadono direttamente dentro, è essenziale per non spezzare la corrispondenza visiva con l'illustrazione; quest'ultima, infatti, traduce perfettamente in disegno l'iperbole scherzosa pronunciata da Poncia.

Un secondo esempio si trova nella scena dell'arrivo della Sposa nella Huerta, descritta con i capelli spettinati e il vestito bianco strappato:



Figura 16: la Sposa arriva alla Huerta de San Vicente con i capelli spettinati e lo sguardo perso. (p. 69)

En el umbral de la puerta abierta había una mujer con el cabello largo despeinado y un vestido blanco roto y sucio. Era la Novia. [...] Todas la contemplaban con cierta preocupación, porque la **mirada** de la Novia parecía **perdida**. (p. 68)

Sulla soglia della porta aperta c'era una donna dai lunghi capelli spettinati e un vestito bianco strappato e sporco. Era la Sposa. [...] Tutte la osservavano con una certa preoccupazione, perché lo **sguardo** della Sposa sembrava **perso**.

Poco dopo, l'immagine riprende anche il «vestito bianco strappato» e i piedi scalzi:



Figura 17: la Sposa a piedi nudi mentre la Calzolaia le rammenda l'orlo del vestito strappato (p. 73)

Qui, si può anche osservare la mano della Calzolaia che si accinge a rammendare l'orlo del vestito della Sposa, una scena che si lega a più di un passaggio:

Para empezar, tú te vienes conmigo. Hay que **arreglar este vestido que llevas**. Menudas harapientas me llegáis hechas. Yo pensaba que venía a descansar y, entre unas y otras, ¡qué trabajo me estáis dando!

Por ahí creo que hay unos **zapatos** de esparto que quizás te queden bien. Hay que estar presentables para Federico.

—No quiero zapatos. Me he acostumbrado a andar **descalza**. (p. 72)

Tanto per cominciare, tu vieni con me. Bisogna **sistemare il vestito che indossi**. Ma guarda un po' in che condizioni mi arrivate! Pensavo di venire qui a riposarmi e invece, prima una e poi l'altra, non fate che darmi lavoro!

Mi sembra di aver visto delle **scarpe** di corda da qualche parte, forse ti andranno bene. Bisogna essere presentabili per Federico.

— Non voglio scarpe. Mi sono abituata a camminare **scalza**.

CONCLUSIONI

*Questa è la parte più bella di tutta la letteratura:
scoprire che i tuoi desideri sono desideri universali,
che non sei solo o isolato da nessuno*

Francis Scott Fitzgerald, *Di qua dal Paradiso*

Durante questi mesi trascorsi tra le pagine di *Las mujeres de Federico* c'è stato un momento in cui il testo ha smesso di essere un oggetto da comprendere e analizzare, ed è diventato una voce con cui convivere. Tradurre Ana Bernal-Triviño e, attraverso di lei, restituire voce alle protagoniste di Federico García Lorca, è stato, fin dal principio, un vero e proprio atto di adesione. Infatti, fin dalle prime pagine del libro, nella lettera in cui Rosita chiama in appello le sue compagne, mi sono immediatamente sentita parte di qualcosa che ci unisce tutte: la resistenza e la ribellione di noi donne che non vogliamo arrenderci. Per questo motivo, la tesi ha smesso di essere, ai miei occhi, un semplice progetto di studio e traduzione, e si è trasformata in qualcosa di molto più importante: un modo per contribuire, nel mio piccolo, alla diffusione del messaggio femminista che attraversa l'opera di Bernal-Triviño e, allo stesso tempo, anche alla diffusione dell'ideale di libertà che anima Lorca e le donne del suo teatro. Continuare a far riflettere sul tema del femminismo, in una società che si illude di aver raggiunto la parità mentre le strutture patriarcali resistono sotto la superficie, è stato l'orizzonte costante di questo lavoro. Per arrivare a una traduzione che rendesse giustizia non soltanto alle parole, ma all'intenzione che le ha generate, non bastava la sola analisi del testo: serviva la ricerca e, soprattutto, serviva l'ascolto. La costruzione di questo elaborato si è articolata in un cammino fatto di tre tappe: la paziente ricerca documentaria e bibliografica, il prezioso confronto diretto con l'autrice e, infine, la traduzione, il momento in cui, citando Susanna Basso, nella ricerca della mia lingua per dire la lingua degli altri ho trovato la pace.⁴⁶

Il primo capitolo nasce dall'esigenza di conoscere prima di tradurre: qui ho ricostruito la genesi dell'opera, le coordinate biografiche delle autrici, la struttura narrativa scandita dalla rosa mutabile e i temi principali come patriarcato, ribellione, maternità, silenzio e colpa, gli stessi temi che si ritrovano anche in Lorca. Consapevole di non poter ignorare l'intenso dialogo tra Bernal-Triviño e Federico García Lorca, che attraversa e modella l'intero volume, ho poi deciso di approfondire la biografia e le opere del poeta granadino. Il secondo capitolo nasce da questa stessa convinzione: ho seguito Federico lungo la sua geografia, da Fuente Vaqueros a Granada, da Madrid a New York,

⁴⁶ Cfr. <https://rivistatradurre.it/misurare-lesistenza-a-colpi-di-traduzione/> [Ultimo accesso 29/06/26]

fino al ritorno in Spagna e al tragico epilogo. Ho voluto dare spazio, soprattutto, alle donne del suo teatro, in quanto protagoniste indiscusse del romanzo di Bernal-Triviño. Il terzo capitolo è la traduzione in senso proprio: il punto in cui la voce di Ana e quella delle donne di Lorca dovevano trovare una forma italiana capace di non tradirle. Lavorando, ho provato più volte quella sensazione che Susanna Basso definisce «invidia linguistica»:⁴⁷ la consapevolezza che l'autrice del testo abbia trovato le parole giuste per esprimere un determinato concetto, e l'affanno di provare ad avvicinarmi a quella resa “perfetta”. Un affanno che sono riuscita a placare solo grazie alla rassicurazione di non dover ricreare l'uguale, ma il «verosimile» (Cavagnoli, 2019: 52). Il quarto e ultimo capitolo raccoglie la testimonianza scritta di questa fatica: il commento traduttologico, dove ho esposto e motivato le mie scelte, dalle soluzioni lessicali alla gestione della lingua colloquiale, dal trattamento degli elementi intertestuali alle questioni paratestuali, fino alla proposta di un nuovo titolo italiano, *Le donne di Federico García Lorca*, pensato per restituire, da subito, al lettore, l'identità delle vere protagoniste del libro.

Giunta al termine di questo percorso, sento il bisogno di fermarmi e di guardare indietro, non soltanto al lavoro svolto, ma a quello che esso ha significato per me. Questa tesi non ha rappresentato semplicemente la conclusione del mio percorso universitario: è stata un viaggio interiore alla riscoperta di me stessa, che mi ha permesso di tornare a credere nelle mie capacità e proprio come Rosita in *Las mujeres de Federico*, ritornare a sperare (p. 22). Il viaggio reale, invece, quello compiuto tra Málaga, Granada e Madrid, ha arricchito questo percorso di una consapevolezza che nessuna lettura, per quanto approfondita, avrebbe potuto darmi da sola, aggiungendo al mio bagaglio culturale esperienze che custodirò gelosamente e che, ne sono certa, continueranno a guidare la mia mano di traduttrice. Nella sua completezza, questo progetto mi ha permesso di coronare la mia formazione accademica con qualcosa che sento profondamente mio, perché abbraccia una causa, la lotta contro la disparità di genere, che mi accompagna da sempre.

⁴⁷ *Ibid.* [Ultimo accesso: 29/06/26]

Desidero chiudere questo elaborato con un'immagine che custodisco con particolare cura: la dedica che Ana Bernal-Triviño ha voluto scrivermi di sua mano:

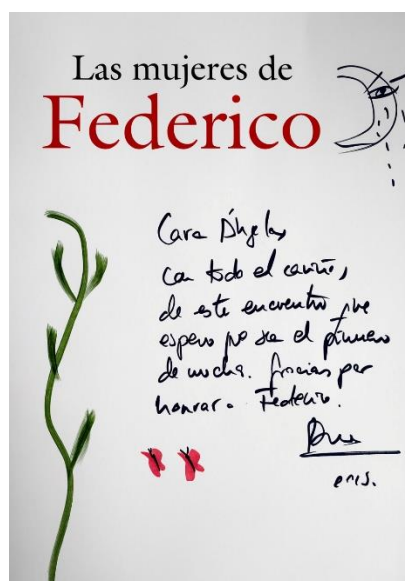


Figura 38: autografo e dedica dell'autrice Ana Bernal-Triviño.

A lei, rivolgo il mio ringraziamento più sincero. Conoscerla, ascoltarla parlare del proprio lavoro e delle ragioni che lo muovono, mi ha trasmesso una passione che spero di aver saputo, almeno in parte, far emergere in queste pagine. Il suo obiettivo, quello di restituire voce a chi ne è stato privato, procede di pari passo con quello che, fin da quando ho scelto questo percorso di studi, considero il senso più autentico del mio lavoro di traduttrice: permettere che la voce di autori e autrici straniere raggiunga chi, non conoscendone la lingua, ne resterebbe altrimenti escluso. Mi piace pensare che la traduzione, sia «un atto di immaginazione»⁴⁸, un modo per vivere, almeno per qualche mese, un'altra vita e un'altra lingua, e per restituirla, alla fine, a chi non avrebbe potuto raggiungerla da solo.

⁴⁸ Cfr. <https://www.radiobullets.com/rubriche/ilide-carmignani-cosa-vuol-dire-tradurre/> [Ultimo accesso: 29/06/26]

BIBLIOGRAFIA

Arqués, R., & Padoan, A. (2020). *Il Grande dizionario di Spagnolo*. Bologna: Zanichelli.

Aszyk, U. (1989). "Los modelos del teatro en la teoría dramática de Unamuno, Valle-Inclán y García Lorca", en S. Neumeister (ed.), *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, 18-23 agosto 1986. Volumen II*. Frankfurt am Main: Vervuert, pp. 133-142

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.

Calvino, I. (1985). "Tradurre è il vero modo di leggere un testo", *Bollettino di informazioni, Rassegna quadrimestrale della Commissione nazionale italiana per l'Unesco, XXXII (Nuova serie)*, 3, pp. 59-63.

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*, 13, 43-57.

Eco, U. (2002). "Riflessioni teorico-pratiche sulla traduzione" in S. Nergaard (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione*. Milano: Bompiani, pp. 121-146.

Eco, U. (2003). *Dire quasi la stessa cosa*. Milano: Bompiani.

Eco, U. (2014). *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi*. Milano: Bompiani.

Elefante, C. (2012). *Traduzione e paratesto*. Bologna: Bononia University Press.

Franco Carrilero, M. F. (1989). "Elementos visionarios en el *Romancero gitano*" en A. Vilanova (coord.), *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Barcelona, 21-26 de agosto de 1989*. Barcelona: PPU, pp.1771-1779.

Frazier, B. (1973). *La mujer en el teatro de Federico García Lorca*. Madrid: Plaza Mayor.

García Lorca, F. (1937). *Yerma*. Buenos Aires: Ediciones Anaconda.

García Lorca, F. (1962a). *Amore di don Perlimplin con Belisa nel suo giardin* (V. Bodini, Trad.). Torino: Einaudi.

García Lorca, F. (1962b). *La calzolaia ammirevole* (V. Bodini, Trad.). Milano: Arnoldo Mondadori Editore.

García Lorca, F. (1962c). *Obras completas–II*. Madrid: Aguilar.

García Lorca, F. (1966a). *Mariana Pineda* (V. Bodini, Trad.). Milano: Arnoldo Mondadori Editore.

- García Lorca, F. (1966b). *Yerma. Poema tragico in tre atti e sei quadri* (V. Bodini, Trad.). Torino: Einaudi.
- García Lorca, F. (1967). *Donna Rosita nubile* (V. Bodini, Trad.). Milano: Mondadori.
- García Lorca, F. (1988).. *Poesie inedite (1917-1925)* d(Studio critico, traduzione e note di Piero Menarini). Milano: Garzanti.
- García Lorca, F. (1997). *La casa di Bernarda Alba* (V. Bodini, Trad.). Torino: Einaudi.
- García Lorca, F. (2011). *Tutte le poesie e tutto il teatro* (E. Clementelli & C. Rendina, Trad.). Roma: Newton Compton Editori.
- García Lorca, F. (2013). *Nozze di sangue* (E. Pittarello, Trad.). Venezia: Marsilio.
- García Lorca, F., & García Posada, M. (1997). *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. I. De Fuente Vaqueros a Nueva York, 1898-1929*. Barcelona: Grijalbo.
- Gibson, I. (2015). *Poeta en Granada. Paseos con Federico García Lorca*. Barcelona: Ediciones B.
- 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.
- hooks, b. (1984). *Feminist Theory: From Margin to Center*. Boston: South End Press.
- Hurtado Albir, A. (1990). *La notion de fidélité en traduction*. Paris: Didier Érudition.
- Hurtado Albir, A. (2001). *Traducción y Traductología: Introducción a la traductología*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Lala, L. (2018). "Il punto esclamativo", in A. Ferrari, L. Lala, F. Longo, F. Pecorari, B. Rosi e R. Stojmenova (a cura di), *La punteggiatura italiana contemporanea*. Roma: Carocci, pp. 201-215.
- Menarini, P. (1993). *Introduzione a García Lorca*. Roma: Editori Laterza.
- Nieva de la Paz, P. (2008). "Identidad femenina, maternidad y moral social: *Yerma* (1935), de Federico García Lorca", *Anales de Literatura Española Contemporánea*, 33(2), 155-176.
- 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.
- Pasqual, L. (2016). *De la mano de Federico*. Barcelona: Arpa Editores.
- Pittàno, G. (2009). *Sinonimi e contrari. Dizionario fraseologico delle parole equivalenti, analoghe e contrarie*. Bologna: Zanichelli.
- Pirandello, L. (2007). *Sei personaggi in cerca d'autore*. Milano: Rizzoli.

Searle, J. R. (1979). *Expression and meaning: Studies in the theory of speech acts*. Cambridge: Cambridge Univ. Press.

Serianni, L. (1989). *Grammatica italiana: italiano comune e lingua letteraria*.

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/>

<https://accademiadellacrusca.it/it/consulenza/uso-del-congiuntivo/104>

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>

<https://www.publico.es/opinion/columnas/lorca-barraca-caso-rocio-carrasco.html>

<https://www.publico.es/opinion/columnas/queridisimo-federico.html>

<https://www.publico.es/culturas/ana-bernal-trivino-me-sigue-doliendo-figura-garcia-lorca-sigue-siendo-molesta-sociedad.html>

<https://efeminista.com/lorca-mujeres-ana-bernal-trivino/>

<https://dospassos.es/autores/ana-bernal-trivino/>

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>

Caso Rivas-Arcuri

<https://www.rtve.es/noticias/20250725/caso-rivas-arcuri-batallas-judiciales-custodia-hijos/16677154.shtml>

Caso Rocío Carrasco

<https://elrinconlegal.com/rocio-carrasco-un-testimonio-sobre-violencia-de-genero-recorrido-judicial/>

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/>

<https://www.treccani.it/enciclopedia/vittorio-bodini/>

Fundación BBVA

<https://www.fbbva.es/diccionario/mujer/>

Fundación del Español Urgente (Fundéu)

<https://www.fundeu.es/consulta/alma-de-cantaro-293/>

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/>

Instituto Cervantes

<https://cultura.cervantes.es/milan/es/celebrando-a-la-generaci%c3%b3n-del-27/188539>

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>

<https://yorokobu.es/las-mujeres-de-federico/>

Las Sinsombrero

<https://ariadna-web.org/acte/las-sinsombrero-mujeres-poetas-de-la-generacion-del-27/>

No te olvides de escribir (Akal)

https://www.akal.com/libro/no-te-olvides-de-escribir_54979/

Radio Bullets

<https://www.radiobullets.com/rubriche/ilide-carmignani-cosa-vuol-dire-tradurre/>

Universo Lorca

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

Vittorio Bodini

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

Vocabolario Treccani

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

<https://www.treccani.it/vocabolario/dramatis-personae/>

https://www.treccani.it/vocabolario/destino_res-2fa4fc0c-0018-11de-9d89-0016357eee51/

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

https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/scritto_e_parlato/punteggiatura5.html

ABSTRACT

Il presente elaborato si propone di analizzare e tradurre *Las mujeres de Federico* (2021) di Ana Bernal-Triviño, opera che ridà voce alle figure femminili nate dalla penna di Federico García Lorca. L'autrice adotta una prospettiva dichiaratamente femminista e fonde invenzione letteraria, memoria storica e analisi sociale, lasciando che le donne lorchiane si confrontino con il proprio passato e con un presente in cui le strutture patriarcali che le opprimono non hanno smesso di farsi sentire. In questo modo Bernal-Triviño mostra quanto la lezione di Lorca conservi ancora oggi tutta la sua forza, e quanto la narrativa possa diventare uno strumento concreto per riflettere sulla condizione femminile.

Il lavoro è suddiviso in quattro capitoli. Il primo offre un'analisi del testo originale, con particolare attenzione ai temi, allo stile e all'apparato paratestuale; in questo capitolo trovano spazio anche le interviste realizzate all'autrice e all'illustratrice Lady Desidia, nate da un periodo di ricerca trascorso in Spagna. Il secondo capitolo è interamente dedicato a Federico García Lorca: vengono ripercorsi il suo percorso biografico e i tratti principali della sua produzione teatrale, soffermandosi soprattutto sulle protagoniste delle sue opere poi riprese da Bernal-Triviño. Il terzo capitolo presenta la proposta di traduzione, dallo spagnolo verso l'italiano, di tre sezioni del volume: la lettera introduttiva e i capitoli *La rosa roja* e *La rosa rosa*. Il quarto e ultimo capitolo affronta infine le difficoltà incontrate nel processo traduttivo e le soluzioni adottate per superarle, esaminando in particolare la punteggiatura, le scelte verbali, il lessico, il registro, gli elementi paratestuali e i riferimenti intertestuali, per spiegare le ragioni dietro ogni scelta.

RESUMEN

El presente trabajo se propone analizar y traducir *Las mujeres de Federico* (2021) de Ana Bernal-Triviño, obra que devuelve la voz a las figuras femeninas nacidas de la pluma de Federico García Lorca. La autora adopta una perspectiva declaradamente feminista y funde invención literaria, memoria histórica y análisis social, permitiendo que las mujeres lorquianas se enfrenten a su propio pasado y a un presente en el que las estructuras patriarcales que las oprimen no han dejado de hacerse sentir. De este modo, Bernal-Triviño muestra cuánto conserva todavía hoy su fuerza el legado de Lorca, y cuánto puede convertirse la narrativa en un instrumento concreto para reflexionar sobre la condición femenina.

El trabajo se divide en cuatro capítulos. El primero ofrece un análisis del texto original, prestando especial atención a los temas, al estilo y al aparato paratextual; en este capítulo tienen también cabida las entrevistas realizadas a la autora y a la ilustradora Lady Desidia, fruto de un periodo de investigación llevado a cabo en España. El segundo capítulo está dedicado por completo a Federico García Lorca: se reconstruyen su trayectoria biográfica y los rasgos principales de su producción teatral, con un especial detenimiento en las protagonistas de sus obras, posteriormente retomadas por Bernal-Triviño. El tercer capítulo presenta la propuesta de traducción, del español al italiano, de tres secciones del volumen: la carta introductoria y los capítulos *La rosa roja* y *La rosa rosa*. El cuarto y último capítulo aborda las dificultades encontradas en el proceso traductivo y las soluciones adoptadas para resolverlas, examinando en particular la puntuación, las elecciones verbales, el léxico, el registro, los elementos paratextuales y las referencias intertextuales, con el fin de explicar las razones detrás de cada elección.