

Il teatro di Federico García Lorca in Italia

A proposito di una nuova edizione de *La casa de Bernarda Alba*

Renata Londero
Università degli Studi di Udine, Italia

Abstract Taking as a departing point the great tradition of Lorca studies and the vast number of versions of his poetry and theatre in Italy, this article analyses the most recent bilingual edition (prepared by Enrico Di Pastena, Pisa, ETS, 2019) of Lorca's last tragedy, *La casa de Bernarda Alba*, written in 1936 and staged for the first time on March 8th, 1945 in Buenos Aires. This work is Lorca's dramatic masterpiece and the most translated and staged among his plays, even in Italy, where Amedeo Reanati translated it for the first time in 1946. Di Pastena's edition is considered as regards its effective translation, the study of its main topics and the accurate description of a good number of its European performances (particularly in Spain and Italy) from the forties onwards.

Keywords Federico García Lorca. *La casa de Bernarda Alba*. Tragedy. Bilingual edition. Italy. Staging.



Edizioni
Ca' Foscari

Submitted 2021-02-09
Published 2021-06-29

Open access

© 2021 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Londero, R. (2021). "Il teatro di Federico García Lorca in Italia. A proposito di una nuova edizione de *La casa de Bernarda Alba*". *Rassegna iberistica*, 44(115), 283-292.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2021/16/017

Sono passati ottant'anni da quando, nel 1941, Elio Vittorini pubblicò *Nozze di sangue*, la prima traduzione italiana «completa di un dramma» di Federico García Lorca,¹ come ha dichiarato Laura Dolfi (2006, 194). Da allora fino a oggi, le versioni dell'opera poetica e teatrale del grande granadino che sono state realizzate nel nostro Paese, da parte di traduttori-poeti, poeti-traduttori,² ispanisti e ispanofili, si sono susseguite a getto continuo, numerose, variegata e di fattura più o meno pregiata. Entro il *corpus* drammatico di Lorca, l'ultima tragedia, *La casa de Bernarda Alba*, è quella più tradotta e rappresentata, quella, cioè, che ha maggiormente contribuito a eternarne la fama, come già riconosceva il fratello dell'autore, Francisco, nello splendido saggio *Federico y su mundo* (1980).

A questo capolavoro è ora dedicata una nuova edizione bilingue per i tipi di ETS, corredata da un corposo e approfondito apparato esplicativo a cura di Enrico Di Pastena (2019). Nella presentazione della collana «Canone teatrale europeo», in cui è inserita, le due direttrici Anna Barsotti e Annamaria Cascetta - conosciute e apprezzate storiche del teatro - giustificano così la selezione delle *pièces* che vi figurano, scritte da colossi della drammaturgia mondiale, quali Sofocle, Molière, Ibsen, Pirandello, Ionesco: «Per canone intendiamo quel che è minimamente essenziale per conoscere la cultura teatrale e la vocazione drammatica europea». In ambito ispanico, dunque, la scelta non poteva non ricadere su García Lorca: è la figura letteraria più universalmente famosa oltre i confini nazionali spagnoli, si staglia come maestro di indiscussa influenza per poeti e drammaturghi attuali suoi conterranei (da Antonio Buero Vallejo a José Ramón Fernández), e brilla per la prodigiosa perizia nel fondere tradizione e innovazione, nell'entrare, cioè, nel canone per scardinarlo e rivoluzionarlo dal suo interno.

Altrettanto calzante appare l'individuazione quale curatore di Di Pastena, che firma le ampie e circostanziate pre- e postfazione in lingua italiana (cui si accompagna la loro resa in inglese ad opera di Richard Sadleir, a rimarcare la proiezione internazionale della collana). Lo studioso, infatti, vanta un solido dominio della produzione lorchiana, declinato in saggi, articoli e traduzioni. Si pensi, per esempio, alle sue riproposte italiane di *Juego y teoría del duende* (Di Pastena 2007) e di *Arquitectura del cante jondo* (Di Pastena, Nardoni

1 Nel 1941 Vittorini inserì *Nozze di sangue*, assieme alle sue versioni di altre 17 *pièces* spagnole composte da fine Quattrocento al Novecento, nel ponderoso volume *Teatro spagnolo. Raccolta di drammi e commedie dalle origini ai nostri giorni*. L'anno successivo, lo scrittore siracusano ripropose il dramma singolo di Lorca in un libro a sé, *Nozze di sangue*, uscito ancora da Bompiani, nella collana «Corona». Per un commento della traduzione vittoriniana di *Bodas de sangre*, mi permetto di rinviare a Londero 2010.

2 Lo studio più recente in tal senso è quello che Laura Dolfi riserva alla traduzione di alcuni componimenti poetici e della commedia in versi *El maleficio de la mariposa* (1919) effettuata da Giorgio Caproni dal 1956 al 1971, in Caproni 2020.

2019, 113-40), entrambe arricchite da importanti commenti esegetici. Alla sua conoscenza di Lorca Di Pastena affianca, poi, l'esperienza pluriennale come editore e traduttore di commediografi spagnoli, sia barocchi che contemporanei, del calibro di Lope de Vega, Agustín Moreto, Juan Mayorga.

Vediamo in primo luogo come si articola il volume. In apertura si colloca «Dentro il testo» (Di Pastena 2019, 11-72), un'introduzione densa e avvincente dove Di Pastena tratteggia con cura e acume il testo verbale della *pièce*, prendendone in esame la posizione e il valore nella traiettoria drammatica di Lorca, i temi e i motivi portanti, la psicologia delle protagoniste, la conformazione spazio-temporale, e sondando anche le ascendenze letterarie nazionali ed estere del personaggio di Bernarda. Al *pendant* inglese di questa premessa, «Inside the text» (73-132), rivolto ai lettori non italo-foni del libro, segue il testo teatrale originale con la relativa traduzione italiana a fronte (136-217). Alla particolareggiata e documentatissima disamina del testo spettacolare, infine, vengono riservate le pagine (219-66) di «In scena», dove Di Pastena ripercorre l'immensa fortuna che, dalla prima bonaerense dell'8 marzo 1945 con l'esimia attrice catalana Margarita Xirgu, *La casa de Bernarda Alba* ha guadagnato sui palcoscenici europei, e in special modo, spagnoli e italiani. Dopo la versione in inglese di quest'ultima parte («On the stage», 267-314), il tomo si chiude con una «Selezione bibliografica» tetrapartita (315-32), che dà esaustivo conto delle edizioni dell'opera, delle principali traduzioni italiane e della vasta bibliografia critica di riferimento.

Sulla dovizia di spunti interpretativi contenuti in questo capolavoro, dalla metà del Novecento in avanti, vertono le riflessioni del curatore, incentrate in prima battuta sull'argomento cardine del «confitto insopprimibile tra il desiderio e la norma» (12), ovvero tra *eros* ed *ethos*, come scrive Elide Pittarello (2013, 41) a proposito di *Bodas de sangre*. E come sempre avviene nell'universo lirico di Lorca. Fra le numerose notazioni ermeneutiche spiccano quelle riguardanti lo spirito innovativo di Lorca nei confronti del teatro e del pubblico, nonché la sua originale ricodifica dei meccanismi strutturali sia del genere tragico (*eros vs thanatos, hamartía, hybris*, la presenza di un mini-coro giudicante, la catarsi finale) sia del dramma rurale ottocentesco, alla cui «matrice realista» egli conferisce «una complessità» simbolica «inusitata» (Di Pastena 2019, 29). Convince soprattutto l'analisi della mentalità e del temperamento della spietata matriarca e delle sue oppositrici: la figlia minore Adela, emblema dell'«istinto sessuale [...] cieco ed elementare» (41) e della ribellione estrema alla ferrea dittatura di Bernarda; la vecchia madre María Josefa, erede insieme di Tiresia e di Ofelia, mossa da una «vitalità insopprimibile» e dalla «libertà della demenza» (47); la navigata serva Poncia, voce «smaliziata» (49) e ostile attraverso cui si manifesta un freddo realismo popolano.

Nell'universo totalmente femminile della *pièce*, nella casa-prigione gravida di repressione e morte, in un tempo «bloccato, sospeso e quasi obliterato dalla noia e dalla ripetizione» (61), regna Bernarda, come entro la cornice più adatta a rifletterne l'arida prepotenza e la negazione di femminilità, raffigurate pure nel «bastone-scetto [...] patente simbolo fallico» (39), che la donna di continuo brandisce, come si vede nella bella foto della copertina, tratta dalla messa in scena milanese del 1955, per la regia di Giorgio Strehler. Bernarda Alba, infatti, come sottolinea Di Pastena, incarna tutta una serie di modelli mitico-letterari dispotici, da Crono e Zeus alla Celestina o alla galdosiana *Doña Perfecta* (36 e ss.). Significativamente, l'unico personaggio maschile, Pepe el Romano, non si mostra mai in scena, e la «decisione lorchiiana» di farne una presenza/assenza inquietante e perturbante «è tra le più riuscite» (52), poiché ne mette in risalto non solo il ruolo di «oggetto del desiderio» per Angustias, Martirio, e soprattutto Adela, ma pure, in chiave del tutto negativa, il carattere sfuggente e vile. Come un'ombra ha aleggiato attorno alla casa di notte per tutto il dramma, e come un'ombra si dilegua a cavallo alla fine, gettando Adela (che lo crede morto) nella cupa disperazione che la conduce al suicidio, e svelando la propria natura di «approfitatore» utilitaristico e maschilista (53).

Come ogni classico, *La casa de Bernarda Alba* ha dato e continua a dare adito a una molteplicità di letture, anche assai difformi tra loro, come dimostra Di Pastena nel passare in rapida rassegna (ma con abbondanza di rinvii bibliografici) le diverse angolazioni da cui l'opera è stata osservata: formalista, sociologica, storicista, psicanalitica, femminista, *gay/queer* (63-70). Al di là, comunque, delle divaricature critiche, perdurano le salde costanti che il testo racchiude: «un anelito insoddisfatto di libertà, la frustrazione amorosa, la potenza della natura, un fondamento tellurico, la morte intempestiva» (68-9). E ne permane la lezione ancora attualissima: il monito sul «pericolo insito in ogni risorgente autoritarismo» (70) e il grido contro l'arroganza del potere, che, peraltro, sono divenuti fulcri tematici del teatro contemporaneo spagnolo, sotto il franchismo e ben oltre, da Sastre a José Ruibal, da Sanchis Sinisterra a Liddell.

Alla complessità contenutistica della *pièce* si legano inestricabilmente - come di consueto per Lorca - le tortuose vicende della trasmissione testuale, da un lato, e dall'altro, la linearità e ingenuità solo apparenti della sua lingua, che possiede un'asciuttezza falsamente «contigua al parlato e in verità assai stilizzata» (71). Pertanto, nella «Nota al testo e del traduttore» (70-2), dopo aver descritto l'iter compositivo del dramma - dall'apografo dattiloscritto del 1945 (adottato da Arturo del Hoyo per le *Obras completas* di Aguilar del 1954) all'autografo pubblicato da Mario Hernández nel 1981 (Alianza), su cui si è basata l'edizione di María Francisca Vilches de Frutos del 2005 (Cátedra) impiegata da Di Pastena per la sua versione -, lo stu-

dioso accenna ai tratti distintivi dell'eloquio del granadino, ponendone appena in rilievo «la mirabile economia e il riecheggiare dei richiami interni» (71), poiché sarebbe impossibile «sviluppare» in poche pagine «un'adeguata riflessione traduttiva sulle peculiarità stilistiche» di un'opera dalle sfaccettature caleidoscopiche perfino sul profilo formale.

Se Di Pastena per ragioni di spazio posticipa «la discussione» dell'«semplificazione traslativa a «un'altra occasione» (72), provo a riportare qui intanto un seppur minimo regesto dei casi in cui le sue qualità di traduttore teatrale provetto e sensibile vengono messe a frutto, a mio parere, con maggiore eleganza e sapidità. La semplicità morfosintattica di facciata dietro cui si cela una forte pregnanza semantica si evidenzia, ad esempio, nella paronomasica sinestesia con cui Martirio dipinge la dilaniante passione segreta che prova per Pepe el Romano. Nel confessarsi alla 'rivale' Adela nel terzo atto, la sfiorita sorella compara il proprio petto sul punto di spezzarsi per lo strazio a «una granada de amargura» / «una melagrana di amarezza» (212-13). Attorno, ancora, alla raffinata rarefazione del registro familiare e alla mistura fra colto e popolare che sostanzia il discorso lorchiano, ruotano altri due momenti tratti dall'atto secondo e terzo, che Di Pastena restituisce con colorita efficacia. Quando Bernarda rivendica vezzosa a Poncia il proprio potere assoluto sulle figlie, prorompe così: «¡Siempre gasté sabrosa pimienta!» / «Sono sempre stata un tipo pepato!» (II atto, 188-9). E mentre descrive lo stallone/Pepe che s'impenna imponente nel recinto immerso nelle tenebre, Adela suona parimenti sensuale, lirica e quasi puerile sia in spagnolo che in italiano: «¡Blanco! Doble de grande, llenando todo lo oscuro» / «Così bianco! Grande due volte tanto, a riempire l'oscurità» (III atto, 202-3). Offro, inoltre, una unica, ma indicativa occorrenza di come il testo di arrivo serbi l'icastico ordito informale e allitterante di partenza, nell'offensivo epiteto che una delle paesane bisbiglia contro l'odiata Bernarda: «¡Vieja lagarta recocida!» / «Vecchia vacca navigata!» (I atto, 146-7). E per concludere, menziono tre esempi di come la resa italiana amplifichi lievemente l'ellittico originale, mantenendone però intatta sia la plasticità gnomica sia la genuinità colloquiale. Dopo aver decretato l'inizio del lutto che recluderà se stessa e le cinque figlie per otto anni, Bernarda risponde alla secondogenita Magdalena con questa sentenza: «Eso tiene ser mujer» / «Così è, quando si nasce donne» (I atto, 148-9). Ed ecco cosa esclama sollevata Magdalena alla sorella minore Amelia, quando pensa al castigo che avrebbe loro inflitto la madre se le avesse sentite curiosare sulle conversazioni fra la matura Angustias e il promesso sposo Pepe el Romano: «¡Buenas nos hubiera puesto!» / «Ci avrebbe conciato per le feste!» (II atto, 170-1). Infine, l'italiano «E non fiatare!» spicca per equivalenza pragmatica rispetto a «¡Y chitón!» in bocca ad Adela, che ingiunge a Poncia il silenzio sui propri incontri notturni clandestini con l'amato Pepe (II atto, 176-7).

Come dicevo sopra, esaurita la lettura del testo bilingue della *pièce*, ci si trova davanti l'estesa galleria di allestimenti a cui *La casa de Bernarda Alba* ha dato vita, dalla seconda metà degli anni Quaranta del Novecento a oggi, in Francia, Gran Bretagna, Germania, Spagna e Italia («In scena», 219-66). Fra le «innumerevoli rappresentazioni della *pièce* nei principali teatri del mondo» (221), Di Pastena ha dovuto operare una ristretta cernita, ma ne porge comunque un panorama di considerevole ricchezza e varietà. Assai apprezzabile risulta altresì l'apparato iconografico intercalato alle pagine di commento, dove le foto in bianco e nero rimandano alla cromia chiaroscurale, «evocativa, simbolica e poetica» (25), sia del testo sia della maggioranza delle sue realizzazioni teatrali. Si parte dalla Francia, con *La maison de Bernarda* nel dicembre del 1945 (Parigi, Studio des Champs-Élysées), con una valida messa in scena a Reims nel 1972 (con Isabelle Adjani nei panni di Adela), e, fra le altre, con la pregevole proposta registica di Lilo Baur per la Comédie Française, nel 2015. Passando per Stoccolma (1947), Dublino (1950), New York (1951) e Budapest (1955), si approda nel Regno Unito, che vede illustri scrittori, registe e attrici gareggiare in qualità e originalità (talvolta perfino eccessiva): Tom Stoppard è autore di una versione interpretata da Mia Farrow (Adela) nel londinese Greenwich Theatre (1973), mentre nel 1986-87 resta a lungo in cartellone, a Londra, *The House of Bernarda Alba*, diretta dalla celebre Núria Espert, con Glenda Jackson nel ruolo di Bernarda. Quanto alla sfera germanofona, oltre quaranta teatri tedeschi, austriaci e svizzeri accolgono *Bernarda Albas Haus* in diverse versioni, sebbene la più fortunata sia quella allestita dal catalano Calixto Bieito (al Nationaltheater di Mannheim, nel 2011), che si fonda sulla traduzione di Hans Magnus Enzensberger, tuttavia «non priva di qualche neo» (228).

Com'è naturale che accada per il contesto editoriale di questo volume, fanno la parte del leone la Spagna prima (229-46), e l'Italia poi (246-64). Di fronte alla «produzione [...] debordante» (245) che il dramma ha generato nella sua terra natale, Di Pastena traccia un percorso suggestivo attraverso le tappe più salienti della sua ricezione, di pari passo con l'evoluzione del gusto teatrale dall'opprimente epoca franchista al secondo millennio. Una sintesi dei migliori (o più peculiari) esiti rappresentativi apparsi negli ultimi settant'anni non può tralasciare la «sobria e intelligente messa in scena» (232) concepita dal cineasta indipendente Juan Antonio Bardem nel 1964 (Madrid, Teatro Goya), con Julieta Serrano nella parte di Adela; l'«approccio irrealistico» e «aggressivo» (233), dalle cupe connotazioni carcerarie, ideato da due registi – Ángel Facio nel 1976, e Alfonso Zurro nel 1986 – per cui la mascolina e anti-materna Bernarda si trasforma in un uomo; l'allestimento realista curato nel madrilenno Teatro Español (1984) da José Carlos Plaza, per il quale Bernarda è «una donna incolta, frustrata e vessata da dure esperienze di vita» (235);

la resa spettacolare *andalucista* e provocatoria della sivigliana Pepa Gamboa, che affida la recitazione a «otto donne non alfabetizzate di etnia gitana» (243). In ogni caso, le due chicche sceniche a cui viene concessa maggiore attenzione sono senza dubbio quella prodotta da Calixto Bieito nel 1988 (Teatro María Guerrero di Madrid), e quella, «autorevole» (240), realizzata da Lluís Pasqual nel 2009 (Teatre Nacional de Catalunya e Teatro Español). Lo spettacolo di Bieito presenta una Bernarda «più vitale, femminile e quasi sensuale» nell'interpretazione di María Jesús Valdés, mentre Julieta Serrano impersona una livida Poncia (239), su uno scenario dalla «nudità astratta» (240) che Alfons Flores compone attraverso «un grande pannello bianco» la cui continuità è rotta «dalla presenza di sei sedie» sul piano orizzontale e, su quello verticale, da «altre, innumerevoli sedie sospese in aria» (240). Un ambiente analogamente minimalista è immaginato da Pasqual nel suo «lavoro [...] calibrato e limpido», incentrato sul «rispetto della parola poetica» e sulla «valorizzazione delle qualità attoriali» (241) di Núria Espert, «una Bernarda intensa ma anche umana e vulnerabile», e di Rosa María Sardà, una Poncia «sensata ma imprudente», che spaziano nella scenografia «al-lusivamente carceraria» e contigua alla platea (242) sapientemente costruita da Paco Azorín. Infine, a completare la cospicua carrellata teatrale, Di Pastena aggiunge in coda una piccola ma significativa scelta di adattamenti cinematografici della *pièce*, dalla Spagna al continente ispano-americano, in cui rientrano, almeno, il film omonimo di Mario Camus (1987) - non troppo felice nell'ambientazione, a tratti «oleografica» (237) e poco fedele al dettato lorchiano, ma riuscito per la «superba» recitazione di Irene Gutiérrez Caba (236) -; la pellicola del messicano Gustavo Alatriste (1982), con Amparo Rivelles; *El balcón abierto* (1984) di Jaime Camino, su copione di José Manuel Caballero Bonald; *Bernarda* (2018) di Emilio Ruiz Barrachina, che si allaccia «alla vicenda contemporanea di una tratta delle bianche [...] sulla costa granadina» (238).

In parallelo con l'immediata risonanza che ebbe la tragica scomparsa del poeta (1936) e con la notevole diffusione della sua opera nel nostro Paese, *La casa de Bernarda Alba* (come altre opere teatrali dell'autore) ha risvegliato l'interesse traduttivo italiano già negli anni Quaranta e Cinquanta, con due versioni importanti che il curatore analizza in dettaglio. La prima traduzione, quella di Amedeo Recanati, risale al 1946 e il suo testo fu utilizzato dal regista Vito Pandolfi per la sua messa in scena, inaugurata nel maggio del 1947, al Teatro Nuovo di Milano. Fu «uno spettacolo il meno spettacolare possibile» (249), con al centro Wanda Capodaglio nella parte di Bernarda, che, pur con qualche pecca, si sforzò di portare in scena «l'oppressione in anni in cui grandi aspettative potevano far illudere che questa appartenesse soprattutto al passato» (252). Nondimeno, la vera «pietra miliare [...] nella storia degli allestimenti [italiani] del capolavoro di Lorca» (257)

è la proposta spettacolare di Giorgio Strehler, che debuttò al Piccolo Teatro di Milano il 21 aprile 1955. La prima ragione di tale primato risiede nell'eccellente fattura della traduzione su cui si basò il regista triestino: quella che il noto poeta-traduttore e ispanista pugliese Vittorio Bodini aveva pubblicato nel suo volume del *Teatro* di Lorca, uscito ne «I Millenni» einaudiani nel 1952.³ Un altro merito fondamentale consiste nella perfetta calibratura che Strehler ottenne fra «realismo e trasfigurazione lirico-simbolica» dell'originale (256), sfruttato con ragguardevole «capacità di penetrazione, filologica ed emotiva» (257). Infine, la parola lorchiana, così ben traslata nella nostra lingua da Bodini, divenne gesto di elevato «livello artistico» nell'interpretazione di Sarah Ferrati, «autentica diva del teatro italiano» dell'epoca (254). Al termine del suo *excursus* tra le più interessanti recensioni coeve della messa in scena strehleriana, a Di Pastena rimane solo un motivo di rammarico: l'assenza «di una registrazione filmata dello spettacolo» (257), grazie alla quale la *pièce* continuerebbe a tornare in vita nella sua intensa e brutale drammaticità.

Pur riconoscendo l'eccellenza ai due allestimenti del 1947 e del 1955, il curatore ne ricorda altri, come quello napoletano del 1957 e quello torinese del 1967, e non manca di sottolineare l'«assoluto rilievo» (262) raggiunto da Lluís Pasqual per la sua versione tutta italiana del dramma, la cui *première* ebbe luogo il 30 settembre 2011 al Festival del Teatro di Napoli. Al suo successo hanno contribuito il valore delle attrici prescelte - Lina Sastri (Bernarda), Maria Grazia Mandruzzato (Poncia), Anna Malvica (María Josefa) -, il «ritmo» e la «musicalità» (263) dell'adattamento e l'efficace «impianto scenografico» di Paco Azorín, che si serviva di «uno scenario lungo e stretto al centro della platea» allo scopo di avvicinare il pubblico all'azione e «agli interpreti», rendendolo «testimon[e] dirett[o] della vicenda» (262). All'«impeccabile» (263) prova registica di Pasqual sono succedute altre messe in scena, a testimoniare come *La casa de Bernarda Alba* continui «a essere da noi l'opera lorchiana più rappresentata, assai più spesso in italiano, in talune occasioni anche in napoletano, siciliano e sardo» (264).

Al di là del «numero» e della «diversità» degli allestimenti che l'opera ha suscitato e suscita tuttora (265), «a mo' di conclusione» Di Pastena compendia in un bel paragrafo anaforico finale le punte di diamante del testo: «Resta l'intenso richiamo esercitato dall'indignazione dirompente che nell'opera trasmette il sopruso dell'ingiustizia. Resta l'emozione che suscita la resistenza istintiva della dignità calpestata, resta la desolazione del nudo naufragio del destino umano» (265). *La casa de Bernarda Alba*, insomma, alla pari di tutta la produ-

³ Sulla postura traslativa di Bodini nei confronti de *La casa de Bernarda Alba*, cf. Antonucci 2015.

zione lirica e drammatica lorchiana, mostra la straordinaria modernità e universalità del suo autore, intessute di quegli eterni umani - il dolore, la passione, la morte - con cui Lorca tocca le corde della ragione e del sentimento di ognuno di noi, con quella geniale carica empatica che ne fece una creatura unica sulla Terra, come di lui diceva nel 1937 il grande poeta, suo coetaneo e sodale, Vicente Aleixandre.

Bibliografia

- Antonucci, F. (2015). «Bodini traduttore di Lorca: tre versioni italiane de «La casa de Bernarda Alba» a confronto». De Benedetto, N.; Ravasini, I. (a cura di), *Vittorio Bodini. Traduzione, ritraduzione, canone*. Lecce: Pensa Multimedia Editore, 155-75.
- Caproni, G. (2020). «*Pianto per Ignazio*». *Versioni da García Lorca e altri poeti iberici*. A cura di L. Dolfi, Milano: Feltrinelli.
- Di Pastena, E. (a cura di) (2007). *Federico García Lorca: Gioco e teoria del duende*. Milano: Adelphi.
- Di Pastena, E. (a cura di) (2019). *Federico García Lorca: La casa de Bernarda Alba*. Pisa: ETS. Canone teatrale europeo 18.
- Di Pastena, E.; Nardoni, V. (a cura di) (2019). *Federico García Lorca: Poema del cante jondo, seguito da Architettura del cante jondo*. Firenze: Passigli Editori.
- Dolfi, L. (2006). *Il caso García Lorca. Dalla Spagna all'Italia*. Roma: Bulzoni.
- García Lorca, F. (1990). «*La casa de Bernarda Alba*». García Lorca, F., *Federico y su mundo*. Ed. por M. Hernández. Madrid: Alianza, 372-97.
- Londero, R. (2010). «Vittorini e García Lorca: *Nozze di sangue* (1941-1942)». Gasparotto, L. (a cura di), *Elio Vittorini: il sogno di una nuova letteratura*. Firenze: Le Lettere, 112-28.
- Pittarello, E. (2013). «Introduzione». Pittarello, E. (a cura di), *Federico García Lorca: Nozze di sangue*. Venezia: Marsilio, 9-66.
- Vittorini, E. (1941). *Teatro spagnolo. Raccolta di drammi e commedie dalle origini ai nostri giorni*. Milano: Bompiani. Pantheon.
- Vittorini, E. (1942). *Nozze di sangue*. Milano: Bompiani. Corona.

