

ESCRITORAS Y FIGURAS FEMENINAS
(EN LITERATURA CASTELLANA)

Editoras

Mercedes Arriaga Flórez
Ángeles Cruzado Rodríguez
Estrela González de Sande
Mercedes González de Sande

Coeditor@s

Isabel Rubín Vázquez de Parga
Fabio Contú

Proyecto del grupo de investigación Escritoras y Escrituras
<http://www.escritorasyescrituras.com>

Comité científico

Judiht Castañeda Mayo, Ana María Díaz Marcos, Ziad Mohd Yousef Gogazeh,
Ahmad Hussein Issa Alafif, Verónica Pacheco Costa, Dolores Ramírez Almazán,
Kaijia Torres Calzada, Eduardo Viñuela Suárez.

Queda rigurosamente prohibida, sin la autorización escrita de los titulares del "Copyright", bajo las sanciones establecidas por las leyes, la reproducción parcial o total de esta por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares mediante alquiler o préstamo.

© 2009, ArCiBel Editores, S. L. - Sevilla (España) <http://www.arcibel.es>

Diseño: Bane*

Ilustración Portada: Andrea Cimmino Arriaga

Imprime Publidisa

ISBN: 978-84-96980-47-1

Depósito Legal: SE-4353-2009

- | | |
|--|-----|
| ABRAHAM LÓPEZ, José Luis, I.E.S. "Luna de la Sierra", Adamuz (Córdoba): Universidad de "Carmen Conde tras las huellas de Rubén Darío". | 11 |
| ARNOLDI, Federica, Universidad de Bérgamo: "Incidencias del Modernismo en las figuras femeninas de En diciembre llegaban las brisas de Marvel Moreno". | 31 |
| ARROYO VÁZQUEZ, Mari Luz, UNED: "España y Estados Unidos en la obra de Carmen de Zulueta". | 47 |
| BERTOJO GONZÁLEZ, Sara, Universidad de La Coruña: "Escritoras gallegas: feminismo y compromiso común. Desde Rosalía de Castro a Pilar Pallarés". | 63 |
| BIANCHI, Marina, Universidad de Bérgamo: "Le posizioni della critica sulle <i>novelas cortas</i> di María de Zayas y Sotomayor". | 75 |
| BROWNE SARTORI, Rodrigo, Universidad Austral de Chile: "Apuntes de la vida y obra de Carmen de Burgos: una historia real ficcionalizada". | 107 |
| CASTAÑEDA MAYO, Judith, Universidad Juárez Autónoma de Tabasco (México): "Observatorio de medios en la construcción de la identidad sexual de género" | 129 |
| CERRATO, Daniele, Universidad de Génova: "Influenza della tragedia greca nei personaggi femminili della trilogia di Federico García Lorca" | 135 |
| CHUNG, Mi Gang, Universidad Complutense de Madrid: "La dama boba: figura femenina de Lope de Vega vs Elena Garro". | 149 |
| COLLADO CABRERA, Bibiana, Universidad de Valencia: "Las mujeres se asoman al Malecón: Poesía escrita por mujeres en Cuba". | 169 |

**INFLUENZA DELLA TRAGEDIA GRECA NEI PERSONAGGI
FEMMINILI DELLA TRILOGIA DI FEDERICO GARCIA LORCA**

Daniele CERRATO
Università degli Studi di Génova

“Le donne sono più passione, più spontanee,
più umane, più selvatiche.”

Nella antica Grecia lo spazio pubblico riservato alle donne era molto limitato, e così la loro influenza da un punto di vista sociale. La subordinazione femminile iniziava infatti fin dall'ambito domestico. All'interno del nucleo familiare alla donna era affidata la funzione di procreare e quella di custodire e proteggere l'*oikos* (la casa). Le si richiedevano castità e clausura, e l'accesso alle posizioni di potere e ricchezza le era precluso totalmente (Cfr. Di Benedetto, 1992). Alcuni testi letterari antichi ben riflettono la struttura gerarchica greca, ma in alcune opere, il ruolo ricoperto dai personaggi femminili è tutt'altro che marginale. La tragedia greca, e in particolar modo quella di Euripide, come sottolinea anche Aristofane, accusando il tragediografo ateniese di dedicare troppo spazio a protagoniste femminili, ha lasciato in eredità storie e personaggi che ancora oggi, a distanza di secoli, sono in grado di far discutere e generare dibattiti. Il palcoscenico degli agoni tragici diventa spesso uno spazio per rappresentare e dare una voce a chi, solitamente, rimane ai margini dei dibattiti politici e culturali. Si tratta pur sempre di una voce filtrata attraverso la scrittura di uomini e la recitazione di soli attori, ma che, in alcuni casi, può ben rappresentare le inquietudini e i tormenti dell'universo maschile e femminile greco. La passione e il dolore delle donne diventano spesso lo strumento per raccontare anche la sensibilità, l'emotività e le debolezze maschili, illuminando e indagando angoli della personalità normalmente tralasciati, perchè non in linea con il modello di virilità imposto dalla società.

A distanza di quasi 2500 anni anche Federico Garcia Lorca, attraverso la sua trilogia, composta da *Bodas de sangre*, *Yerma* e *La casa de Bernarda Alba*, compie un'operazione analoga, concedendo alla donna un ruolo di primissimo piano nella tragedia. I suoi personaggi femminili, protagonisti sulla scena, si fanno portavoce, oltre che dell'emarginazione della donna andalusa, anche delle ansie, delle paure e dello stato di solitudine culturale e sociale in cui il poeta di Granada si sente immerso. Le donne di Lorca, come le donne dei tragici greci,

si ergono a protagoniste sulla scena. Sono donne sole, senza uomini. Donne che sono forti, come e più degli uomini, e a loro si sostituiscono.

Molti critici letterari, tra cui De la Gandara (1998), Villazón (2006), Zdenek (2003) e Lineros Tello (1988) hanno definito Lorca come uno degli autori che meglio ha saputo rappresentare "l'anima della donna", specialmente nel teatro. La donna in Lorca non è intesa come essere femminile contrapposto all'uomo, ma è una figura che raccoglie in sé tutti i difetti e le virtù dell'umano. Si tratta della donna simbolo, della donna mito, della donna referente universale. La donna in Lorca è il contenitore della sacralità e l'agente tellurico attraverso cui si manifestano le forze della vita. Mariana Pineda rappresenta la lotta per la libertà assoluta e il sacrificio. La Zapatera prodigiosa incarna la radicale insoddisfazione davanti alla realtà e, la ricerca della fuga attraverso il sogno. Yerma si fa portavoce del grande dilemma sterilità-frustrazione erotica, che la porterà ad uccidere il marito, e indirettamente il figlio che non potrà avere da lui. La Novia di *Bodas de sangre* sarà travolta dalla forza della passione, che porterà alla morte del Novio; *Doña Rosita la soltera* riproporrà nuovamente il tema della frustrazione della donna senza marito. Le figlie de *La casa de Bernarda Alba* sceglieranno il suicidio (reale o del cuore) nell'impossibilità di sfidare la norma sociale.

Certamente si trova un parallelismo con i personaggi femminili delle tragedie classiche: Clitemnestra che uccide il marito, Medea che compie l'assassinio dei propri figli, Antigone che disobbedisce le leggi della *polis*, Fedra che fantastica l'adulterio e, alla fine, sceglie di suicidarsi. Creusa che ha un figlio illegittimo prima del matrimonio, la sterile Ermione che, come Yerma, soffre terribilmente la sua situazione di moglie che non può avere figli. Molte tragedie greche rappresentano donne che si ribellano contro le norme stabilite dalla società. Come mostra Eschilo nella Orestide, una città-stato come Atene fiorì attraverso lo scioglimento dei legami familiari e di sangue e la subordinazione della famiglia allo stato.

Le donne potevano rappresentare bene questo conflitto, poiché i loro interessi e il loro mondo giravano attorno ai rapporti familiari e privati. Il punto in comune fra la tragedia greca e quella lorchiana è quindi una esplorazione degli angoli bui del patriarcato, che si trovano all'interno dello spazio privato, nel quale le donne sono vittime in molti modi. Il tema del matrimonio grottesco o delle unioni illegittime era un tema classico: Andromaca è costretta a condividere il letto con l'assassino di suo marito, Cassandra è la concubina di Agamennone, che aveva distrutto la sua città e la sua famiglia. Ermione si sposa con Oreste, che aveva minacciato di ucciderla. Clitemnestra sposa

Agamennone, che aveva ucciso suo figlio e il suo primo marito. Fedra è sposata con l'eroe che ha sedotto sua sorella e invaso il suo paese. Alceste torna dalla morte per risposarsi con il marito Admeto che l'aveva fatta morire al suo posto. Medea sposa Giasone che aveva ucciso il fratello e conquistato la sua terra (Cfr. Pomeroy, 1987).

Parallelamente, molti dei personaggi lorchiani seguono questa linea, che ambienta la tragedia nel circolo degli affetti familiari: Yerma è colpevolizzata da tutti per il fatto di non avere figli, le sorelle de la *Casa de Bernarda Alba* saranno condannate a non sposarsi, e restare nubile per una donna è ancora peggio di un matrimonio terribile, come dimostra anche il personaggio di Rosita la soltera.

Alcuni critici si sono, perciò, domandati se oltre ad incarnare dei miti e dei simboli, i personaggi femminili della tragedia greca rappresentassero donne reali. Lo stesso interrogativo si presenta anche per le protagoniste delle opere di Lorca, ed è naturale chiedersi se si tratti di donne in carne e ossa, appartenenti all'Andalusia contadina della fine dell'Ottocento e degli inizi del Novecento, o di libere creazioni, frutto dell'immaginazione e della fantasia poetica del drammaturgo spagnolo. La prospettiva psicoanalitica ha analizzato retrospettivamente la vita delle donne nell'Atene classica per spiegare la caratterizzazione delle eroine tragiche. Alcuni sociologi come Philip Slater (1968) forniscono un'analisi dell'immaginazione creativa degli autori di teatro, e offrono una spiegazione che trova riscontro nella vita quotidiana: i maschi vivevano gli anni della loro infanzia in un ambiente femminile, dal quale i padri erano assenti, mentre le madri esercitavano una gran influenza sui figli. Questo potrebbe spiegare una così folta presenza di donne nel teatro greco, nonostante a calcare il palcoscenico e ad assistere agli spettacoli fossero solo uomini. La stessa spiegazione forniscono alcuni autori, che spiegano la predilezione di Lorca per i personaggi femminili, attribuendola ad un fatto biografico del poeta granadino, cresciuto in una famiglia circondato da donne. La madre dominante è infatti uno dei temi ricorrenti, sia nella tragedia classica, sia nelle tragedie di Lorca. Il ritratto della donna mascolina fu sviluppato in Sofocle (*Antigone*), Euripide (*Medea*, *Ecuba*, *Elettra*) e parallelamente lo riscontriamo soprattutto in Bernarda Alba e nel personaggio della Madre di *Bodas de sangre*.

Come nelle tragedie greche, anche nella trilogia di Lorca, la tragedia delle protagoniste scaturisce spesso dal fatto di andare contro quanto è stabilito dalla norma sociale della Spagna di inizio Novecento, che è quella di essere soltanto madri-mogli (Gentili, 1983).

Le donne di Lorca, come quelle di Euripide, sono eroine in continuo movimento e trasformazione e l'amore è spesso il motore di questo cambiamento. La Novia di *Bodas de sangre* e Adela de *La casa de Bernarda Alba* fanno pensare immediatamente alla Fedra dell'*Ippolito* di Euripide. La Novia, ad esempio, si trova di fronte a un matrimonio che potrebbe salvarla e ad una passione che la tormenta e la consuma. Sceglie l'amore e, senza temere il peso dei giudizi di chi le sta intorno, imbocca una strada al di sopra dei legami sociali che l'attira verso la perdizione. Così parla quando incontra Leonardo il giorno delle sue nozze: "Se me calienta el alma... No puedo oírte. No puedo oír tu voz. Es como si me bebiera una botella de anís y me durmiera en una colcha de rosas. Y me arrastra y sé que me ahogo, pero voy detrás".

La Novia sfida la norma sociale, la guarda dritta negli occhi senza abbassare lo sguardo, così come aveva fatto Antigone, e sceglie, rifiutando le regole imposte dalla società, una legge personale, contrapponendo, alla legge del Terrore una legge più grande, "quella dell'Amore" (Zambrano M., 2001). La Novia è consapevole della sua scelta e del prezzo che questa scelta comporta, così come lo erano Antigone, Fedra e Medea. Sarà lei stessa a definirsi "mujer perdida y donzella". Il suo linguaggio riflette la fierezza della sua decisione. Lorca la fa parlare come mai una donna della Spagna degli anni '30 avrebbe osato. È una forte sfida al perbenismo e alla retorica sociale che si riproporrà anche nei personaggi di Yerma e Adela. Così parlerà la Novia nel finale della tragedia rivolgendosi alla madre:

Yo era una mujer quemada, llena de llagas por dentro y por fuera, y tu hijo era un poquito de agua de la que yo esperaba hijos, tierra, salud; pero el otro era un río oscuro, lleno de ramas, que acercaba a mí el rumor de sus juncos y su cantar entre dientes. Pero el brazo del otro me arrastró como un golpe de mar, como la cabezada de un mulo, y me hubiera arrastrado siempre, siempre, siempre, siempre, aunque hubiera sido vieja y todos los hijos de tu hijo me hubiesen agarrado de los cabellos!

I personaggi femminili di Lorca vivono un amore fatto di sangue, che brucia dentro, fa svenire e soffocare, che diventa pazzia. I sintomi di questa passione ricordano molto quelli di Fedra nell'*Ippolito* di Euripide, travolta dalla passione per il figlio di Teseo: "Sostenetemi un poco...sollevatemi il capo: mi si scioglie il nodo delle mie povere membra... Dove errando fuggì l'anima

mia? Vaneggiavi folle e un demone m'acceca...Doloroso assai è il tornar della mente, e triste cosa smarrirla" (Diano, 1975: 1067).

Fedra e la Novia sono consapevoli degli effetti dell'amore, e confidano entrambe la passione che le contorce. La Nutrice e la Poncha le guidano in questa confessione, che invece di alleggerire il loro tormento, lo acuisce, perchè le rende ancor più consapevoli della colpa verso cui le spinge Amore. Con la sua confessione Fedra si avvia verso la morte, non può sopportare oltre, e il suicidio le appare l'unica soluzione: "Quando Eros mi ferì, mi domandai come avrei potuto sopportare meglio la piaga... Quando in ultimo vidi che non riuscivo con le mie armi a vincere Cipride decisi di morire. Era l'unica salvezza" (Diano, 1975 : 464).

Un altro aspetto in comune che unisce Lorca ai Greci è il fatto che l'amore venga spesso associato all'onore femminile, concetto strettamente legato alla fedeltà coniugale e alla castità. Fedra rivendica l'onore prima di uccidersi e così fa la Novia nel finale *Bodas de sangre* quando proclama la sua purezza rivolgendosi alla Madre: "Que quiero que sepa que yo soy limpia, que estaré loca, pero que me puedan enterrar sin que ningún hombre se haya mirado en la blancura de mis pechos".

In qualche maniera la Novia si rifà anche ad Ippolito, che si difende di fronte al padre Teseo che lo aveva accusato di aver violato il letto di sua moglie Fedra: "Solo in una cosa mi trovi senza macchia, quella in cui credi di avermi preso. No il mio corpo è intatto fino ad oggi: non conosce letto di donna... La mia anima è pura come quella di una vergine non toccata ed ignara" (Diano, 1975 : 482).

L'onore inteso come purezza, si ritrova anche in Yerma. Per l'onore Yerma rinuncia al proprio corpo e alla propria sessualità. Nulla pare scalfirla e smuoverla. Anche quando si tratta di difendersi dalle accuse non ha paura di affrontare e sfidare il marito:

Acércate a mí y huele mis vestidos, ¡acércate!, a ver dónde encuentras un olor que no sea tuyo, que no sea de tu cuerpo. Me pones desnuda en mitad de la plaza y me escupes. Haz conmigo lo que quieras, que soy tu mujer, pero guárdate de poner nombre de varón sobre mis pechos.

Le protagoniste femminili si rifanno a tratti di alcune figure femminili classiche, ma non è raro trovare riferimenti, come in questo caso, a modelli maschili, dei quali vengono assimilati tratti e caratteri isolati, come ad esempio

la castità di Ippolito o l'impossibilità dell'amore di Narciso, che si ritrova in Yerma.

Per quanto riguarda *Yerma*, spesso si sono cercate le affinità con alcuni personaggi femminili presenti nelle opere dei tragici greci, ma analizzando le tragedie pervenuteci, non si trova una eroina in particolare a cui Lorca possa aver guardato per delinearne il profilo. Si possono però riscontrare importanti affinità e coincidenze soprattutto con alcuni personaggi delle tragedie euripidee.

Antonia Carmona Vázquez (1981: 47), definisce le eroine lorchiane, così come quelle euripidee, "donne frustrate nell'amore", pronte a tutto per raggiungere i loro obiettivi. Osserva innanzitutto come in Yerma si possano ritrovare punti in comune con la Fedra dell'*Ippolito* di Euripide. Entrambe non si sentono integrate nel contesto in cui vivono, e non accettano il ruolo che ricoprono. Questo le porta, prima ad una sorta di "adulterio mentale", e poi, a provocare la morte del marito e del figlio. L'uomo ha sempre un ruolo secondario, è solo un mezzo per raggiungere un obiettivo. Ippolito dovrebbe servire a placare e a spegnere la fiamma di desiderio che Afrodite ha acceso in Fedra, mentre Juan, in *Yerma*, dovrebbe dare un figlio alla protagonista. Entrambi sono visti come una salvezza e una soluzione da Fedra e Yerma e, dal momento che non riescono ad esserlo, il loro diventa un destino di morte. Anche Francisco Rodríguez Adrados (1989) si sofferma sulle affinità tra Fedra e Yerma. Secondo Adrados, Yerma è "una Fedra sposata con un uomo che non la desidera, e ne sogna un altro". Yerma racchiude in sé tutte le caratteristiche dell'eroina greca perché domina la scena, con il suo corpo e le sue parole. Yerma, come sostenne Lorca, non ha argomento, tutto ruota intorno alla protagonista. I personaggi che la circondano sono comparse, figure sfumate che non possono interferire con la sua azione. Anche quando parlano è come se stessero in silenzio. Juan il marito, non può che vivere alla sua ombra come spiega anche Lorca:

Se avessi inserito un uomo con maggiore carattere il dramma di Yerma sarebbe affondato. Il marito è un uomo debole e senza volontà. Non ho voluto rappresentarlo in un altro modo perché avrebbe significato spostare l'attenzione sul dramma della protagonista, e ne sarebbe risultata un'opera differente da quella che io avevo concepito. Quello che volevo rappresentare era solo il dramma della moglie sterile (Hernández, 1981: 196).

La presenza di Yerma è talmente totalizzante che Juan ne diventa uno specchio, un riflesso. Tutti i suoi movimenti e le sue azioni sono legate a quelle di Yerma, tanto che Lorca insinua più volte che sia lui "lo sterile", lanciando ancora una volta una sfida al machismo della società spagnola, che non avrebbe potuto concepire una cosa del genere. Yerma con le sue parole non esita a sottolineare più volte la freddezza del marito, collegando la sterilità alla mancanza di desiderio. Quando parla di Juan e dei loro rapporti sessuali si esprime così: "Cuando me cubre, cumple con su deber, pero yo le noto la cintura fría como si tuviera el cuerpo muerto, y yo, que siempre he tenido asco de las mujeres calientes, quisiera ser en aquel instante como una montaña de fuego".

Yerma è diretta, esplicita nel linguaggio, alle volte oscena e violenta, però al tempo stesso crede fortemente in Dio, si richiama ai valori della famiglia tradizionale, per questo, quando le sue parole cadono sulla scena, fanno ancora più rumore. Non c'è quindi da stupirsi, se fin dalla sua prima messa in scena, *Yerma* colpì il pubblico e la critica per il tema trattato e per il linguaggio della protagonista. Uno shock simile sul pubblico ateniese provocarono certamente alcune protagoniste euripidee, come emerge anche dalla analisi di alcune commedie di Aristofane (Cfr. *Tesmoforiazuse* vv. 383-413 e 497-519).

Nonostante la caratterizzazione terribile che Euripide e Lorca conferiscono ad alcuni dei loro personaggi, spesso questi incontrano la compassione dei loro autori e del pubblico. Accade per Medea e per Fedra e così per Yerma, che fin dall'inizio si presenta come una donna dimezzata, alla continua ricerca di un completamento, di quel figlio che potrebbe dare un senso alla sua esistenza. Yerma non è una donna criminale, così come non lo è Medea. Sono piuttosto donne provocate, quasi costrette alla violenza e che si ritrovano immerse nel crimine. Le due protagoniste per vendicarsi dei loro uomini, si puniscono e il dolore maggiore lo recano a sé stesse, la prima, privandosi dei figli, la seconda, negandosi definitivamente la possibilità di averne. La caratterizzazione di Yerma trova fin dall'inizio il favore del pubblico dal momento che fa leva sul sentimento materno. Così la protagonista parla di sé e delle donne ("La mujer del campo que no da hijos es inútil como un manojo de espinos y hasta mala!").

Un altro parallelismo tra Yerma e la tragedia greca è quello proposto da Ibáñez Chacón, che confronta Yerma con il personaggio di Ermione nell'*Andromaca* di Euripide. Nella tragedia di Euripide, Ermione soffre oltremodo per la sua situazione di moglie sterile, e cercherà di uccidere la concubina

Andromaca, che ha dato un figlio al marito Neottolema. In Yerma però, non si ritrovano l'odio e l'invidia che serpeggiano in Ermione.

La tragedia di Lorca si conclude con l'uccisione di Juan da parte di Yerma, e secondo l'interpretazione di Feal, (1986) Juan è vittima di un sacrificio come lo era stato Penteo, ucciso dalla madre Agave. Juan diventa per Yerma una sorta di "sposo-figlio" da immolare. Se Agave aveva compiuto il sacrificio in onore di Dioniso, Yerma sacrifica Juan a sè stessa, in quanto Dea Madre, proclamando così la sua supremazia (Neumann, 1981). Anche la Vecchia è una delle tipiche raffigurazioni della Dea Madre, portatrice di una legge matriarcale sovversiva, in contrapposizione alle tradizionali norme sociali (Pinkola Estes, 2001).

Il finale di Yerma, secondo Ruiz Sola (1995), va ancora oltre il mito eroico greco, dal momento che non si intravede nè speranza nè via di uscita, ma solo dolore e morte. Per tutta la tragedia, Yerma insegue la possibilità di avere un figlio, rispettando l'onore e rifiutando il sesso come piacere e, solo nel finale, assume la consapevolezza di poter fare a meno del marito. Invece Juan, per la prima volta, si mostra virile, intraprendente, però cerca solo l'unione carnale fine a sè stessa. Questo Yerma non può accettarlo, e tra le sue braccia Juan trova la morte. Parafrasando una celebre frase di Simone De Beauvoir, si potrebbe dire che Yerma non nasce donna, ma sacrificando Juan, lo diventa. Yerma sceglie l'autarchia, la libertà e l'indipendenza. Finirà per essere "figlia di sè stessa". Juan mai avrebbe potuto aiutarla.

La *Casa de Bernarda Alba* aggiunge nuovi caratteri all'universo femminile lorchiano. Alla Madre e alla Novia di *Bodas de sangre* e a Yerma, si affiancano Bernarda, le sue cinque figlie Adela, Angustias, Magdalena, Amelia, Martirio e sua madre María Josefa. Anche nella scelta dei nomi dei personaggi, si può leggere un voler proseguire sulla linea intrapresa con *Yerma*. Nel nome spesso, come accadeva nella tragedia greca, è già scritto il destino tragico dei personaggi. Nell'opera, come osserva R. Domenech (2006), e in particolare attraverso la raffigurazione di Bernarda, vi è una testimonianza e una critica alla società patriarcale e all'infelicità e alla sofferenza che questa comporta.

Il confrontarsi con problemi e situazioni reali è quello che anche la tragedia classica spesso si propone, metaforicamente o attraverso l'agone che mette a confronto i personaggi e i loro punti di vista. Il personaggio di Bernarda si oppone a quello della figlia Adela e anche a quello della madre María Josefa. Come sovente avviene nella tragedia greca, la protagonista non appare subito in scena. Sono le parole della Poncia a presentarla e a offrire le prime indicazioni sul carattere del personaggio: "Tirana de todos los que la rodean. Es capaz de

sentarse encima de tu corazón y ver cómo te mueres durante un año sin que se le cierre esa sonrisa fría que lleva en su maldita cara".

Bernarda è da subito descritta con contorni terribili, e appare fin dall'inizio come un personaggio mostruoso. Il destino della sua tragedia si può già intravedere nella parole della Poncia che suonano come un presagio ("¡maldita sea! ¡Mal dolor de clavo le pinche en los ojos!").

Quella che la Poncha, al suo servizio da trenta anni, lancia contro Bernarda è una maledizione destinata a colpirla inesorabilmente. Le maledizioni lanciate contro le donne sono una costante di tutta la tragedia greca e a scagliarle sono indifferentemente sia personaggi maschili sia personaggi femminili. Nella Casa de Bernarda Alba la maledizione contro le donne arriverà attraverso le parole di Magdalena. ("Malditas sean las mujeres").

Bernarda è incapace di concepire e riconoscere una legge differente da quella che impone a sè stessa e alle proprie figlie. Lorca fa di lei il prototipo della donna mascolina, e in questa figura, oltre ai parallelismi con personaggi come Ecuba o Medea, si possono ritrovare tratti in comune con alcuni personaggi tragici maschili. Penteo e Creonte su tutti. Come sostiene Torrente Ballester (1968) la debolezza più grande di Bernarda, così come era quella di Penteo, è quella di non riuscire ad accettare tutto ciò che va contro la moralità di un piccolo paese. Bernarda si fa portatrice, attraverso il suo autoritarismo, di un ordine sociale che prevede la repressione e la punizione per chi non rispetta le regole. La colpa maggiore di Bernarda non è quella di esercitare un'autorità, ma il modo e i mezzi con cui la esercita. Ed è proprio questa l'accusa che Antigone muove a Creonte: abusare del potere che la gerarchia e il codice sociale gli hanno conferito, scavalcando le leggi non scritte, quelle dettate dall'etica personale. Dopo la morte del marito, Bernarda ne ha ereditato il ruolo di comando, ma da madre si trasforma in una carceriera crudele e dispotica: "Aquí se hace lo que yo mando. Ya no puedes ir con el cuento a tu padre. Hilo y aguja para las hembras. Látigo y mula para el varón. Eso tiene la gente que nace con posibles".

È lo stesso autoritarismo che applicano Creonte nell'*Antigone* e Penteo nelle *Baccanti*. La violenza si presenta come l'unico mezzo per soffocare l'ansia di libertà e la legge naturale. Adela, come Antigone, si oppone a questo autoritarismo e cerca di imporre la sua legge individuale. Adela rappresenta l'istintività, l'unica luce che lascia intravedere una possibilità di amore:

Per Adela l'amore è fuoco, è amore carnale che divora. È voglia di spazi aperti, è necessità di liberare corpo e anima dalle catene materne. Quando si scontra verbalmente con Martirio, che cerca di provare ad allontanarla da

Pepe, in Adela si ritrovano ancora una volta i sintomi di amore che consumano e spossano la Novia e Fedra:

Ya no aguanto el horror de estos techos después de haber probado el sabor de su boca. Seré lo que él quiera que sea. Todo el pueblo contra mí, quemándome con sus dedos de lumbre, perseguida por los que dicen que son decentes, y me pondré delante de todos la corona de espinas que tienen las que son queridas de algún hombre casado.

L'amore è ancora una volta interpretato da Lorca come un abbandonarsi completamente, senza farsi condizionare dalle regole che la società e la morale impongono e, pertanto, è sempre associato al dolore e alla sofferenza. Il linguaggio di Adela colpisce perché non si nasconde, non ha paura di essere diretto, di sconvolgere e scuotere gli spettatori. E forse così saranno suonate agli spettatori greci anche le parole di Fedra e di Medea. Adela segue la sua strada senza dubbi e indecisioni, i consigli e le parole di chi le sta intorno non possono ostacolarla. E, quando la Poncia prova ad allontanarla da Pepe il Romano, la apostrofa con durezza: "Es inútil tu consejo. Ya es tarde. No por encima de ti, que eres una criada, por encima de mi madre saltaría para apagarme este fuego que tengo levantado por piernas y boca...Mirando sus ojos me parece que bebo su sangre lentamente".

Come in *Bodas de sangre* e in *Yerma*, anche in questo caso, c'è una morte nel finale. *La Casa de Bernarda Alba* si apre e si chiude con un lutto. La morte di Adela, come quelle di Leonardo e del Novio e quella di Juan, è un sacrificio. Adela non si uccide perché si arrende e non vuole più lottare, si suicida solo perché crede che Pepe Romano sia morto e, non vede altri motivi per continuare a resistere. Come Antigone e come Fedra, anche Adela si impiccherà, non prima di aver lanciato, per l'ultima volta, il suo urlo di libertà e aver spezzato il bastone, simbolo del potere materno: "¡Aquí se acabaron las voces de presidio! *Adela arrebatada un bastón a su madre y lo parte en dos*. Esto hago yo con la vara de la dominadora. No dé usted un paso más. ¡En mí no manda nadie más que Pepe!".

Anche Maria Josefa, come Adela, si fa portatrice di un sentimento di libertà e evasione. L'opposizione al tradizionalismo, ancora una volta, viene portata avanti dalle vecchie generazioni. Accadeva con la Vecchia di *Yerma* e con i personaggi di Tiresia e Agave nelle *Baccanti* di Euripide. La Madre di Bernarda prende, in un certo qual modo, il posto del coro che, se si esclude la scena iniziale del funerale e il canto dei mietitori del secondo atto, è assente

nell'opera. La voce di Maria Josefa, che chiama Bernarda dalla stanza in cui vive segregata, squarcia il silenzio ed è come un richiamo e un monito per la figlia. Maria Josefa è la coscienza delle figlie di Bernarda. Maria Josefa sogna la fuga, e in una sorta di delirio, afferma la sua volontà di volersi sposare. È una specie di corega, che guida il silenzioso coro delle figlie di Bernarda:

Me escapé porque me quiero casar, porque quiero casarme con un varón hermoso de la orilla del mar, ya que aquí los hombres huyen de las mujeres...No quiero ver a estas mujeres solteras, rabiando por la boda, haciéndose polvo el corazón, y yo me quiero ir a mi pueblo. ¡Bernarda, yo quiero un varón para casarme y tener alegría!

Ritorna il tema della fuga verso spazi aperti. Liberi spazi che sognava anche Fedra, quando immaginava di poter essere al fianco di Ippolito, e a cui aspiravano le Baccanti per celebrare il culto di Dioniso. Liberi spazi che evoca nuovamente Adela, poco prima dell'arrivo dei mietitori. La casa è sempre prigione per le donne di Euripide e per quelle di Lorca. In casa si può vivere, però la casa non deve essere una tomba, aveva detto Yerma. Una tomba e una prigione come è la casa di Bernarda.

Queste le donne della trilogia di Lorca. In loro le tracce della tragedia greca sono evidenti, a caratterizzarle e ad ispirarle, come si è visto, sono i personaggi femminili ma anche quelli maschili. Donne che non hanno colpa, come aveva detto la Poncia, riferendosi a Bernarda e alle sue figlie. Donne che usano le parole come coltelli, per difendersi e per attaccare. "Donne di passione, donne selvatiche", come le definiva Lorca, così come erano le donne della tragedia greca.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

ALBARDIAZ GIMÉNEZ, B., *El teatro clásico en la tragedia de Lorca*, tesis doctoral inédita, Granada 2000, sotto la direzione di Dr. J. González Vázquez.

ARRIAGA FLOREZ, M., "Dalla parte di lei: letture al femminile di Medea", in *Medea: teatro e comunicazione*, Francesco De Martino (ed.), Bari, Levante, 2007, pp. 11-23.

BALLESTER GONZALO, T., *Teatro Español Contemporáneo*, Madrid, Guadarrama, 1968.

- CARMONA VÁZQUEZ, A., *Coincidencia de lo trágico en Eurípides y Federico García Lorca: la mujer, eje central del teatro de ambos autores*. Gades, 1981.
- DE LA GÁNDARA, C., *El teatro de Lorca*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1978.
- DI BENEDETTO, *Eurípide, Teatro e società*, Torino, Einaudi, 1992.
- DIANO, C., *Tutte le tragedie*, Firenze, Sansoni editore, 1975.
- DOMENECH, Ricardo, *García Lorca y la tragedia española*, Madrid, Fundamentos, 2008.
- FEAL, C., "Eurípides y Lorca: Observaciones sobre el cuadro final de Yerma", in A. D. KOSSOFF, J. AMOR y VÁZQUEZ & G. W. RIBBANS (a c. di), *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (22-27 agosto de 1983, Brown University, Providence, Rhode Island), I, Madrid, Ediciones Istmo, 1986).
- GARCÍA LUENGO, R., "Conversación con F. G. L.", in F. García Lorca, *Yerma* (Hernández Mario, ed.), 1981.
- GENTILI, V. (ed.), *Trasgressione tragica e norma domestica. Esempjari di tipologie femminili dalla letteratura europea*, Roma, Ed. di Storia e letteratura, 1983.
- HERNÁNDEZ, M., "Conversación con Federico García Lorca", en *Yerma* (Hernández Mario, ed.), 1981.
- IBAÑEZ CHACON A., "Maternidad, sexualidad y muerte: Yerma y sus paralelos clásicos", in R. SÁNCHEZ y MARTÍNEZ (eds.), *Lorca y el desencuentro. Variaciones sobre el universo lorquiano*, Granada, Diputación de Granada-Fundación Federico García Lorca (en prensa).
- LINEROS TELLO, M., "La mujer en el teatro de Lorca", in *Empiurema. Revista de creación literaria*, Alcalá de Henares, n. 2, 1988.
- NEUMANN, E., *La gran madre*, Roma, Astrolabio, 1981.
- PINKOLA ESTÉS, C., *Mujeres que corren con lobos*, Madrid, Sopa de letras, 2001.
- POMEROY, S., *Diosas, ramerías, esposas y esclavas. Mujeres en la antigüedad clásica* (Lezcano Escudero, trad.), Madrid, Akal, 1987.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, F., *Las tragedias de García Lorca y los griegos*, Estudios Clásicos XXXI (nº 96), 1989.
- RUIZ SOLA, A., "El mito antiguo y su proyección dramática" in Nieto Ibáñez (coord.), *Estudios de religión y mito en Grecia y Roma. X Jornadas de Filología Clásica de Castilla y León*, León, Universidad de León, 1995, pp. 273-282.
- SLATER, P., *The glory of Hera*, Boston, Beacon Press, 1968.

- VILLAZÓN, N., "Lorca y la mujer", in *La Ratonera: Revista asturiana de teatro*, Nº 18, 2006.
- ZAMBRANO, M., *La tomba di Antigone*, Milano, La Tartaruga, 2001.
- ZDENEK, J., "La mujer y la frustración en las comedias de García Lorca", in *Arbor. Revista del consejo superior de investigaciones científicas*, Madrid, n. 5, 2003.