

Encarnación Sánchez García
L'ELEGANZA CRUDELE DELLA CASA DI BERNARDA
ALBA (DRAMMA DI DONNE NEI PAESI DELLA SPAGNA)

La casa de Bernarda Alba è l'ultimo testo teatrale che Federico García Lorca finì di scrivere poche settimane prima di essere assassinato, nell'agosto del 1936, da un gruppo di fascisti nella sua Granada natale. La scelta di scrivere in memoria di Giampiero Posani qualche riflessione su questo testo lorchiano è dettata molto probabilmente da motivi di gusto personale ma anche dalla consapevolezza che *La casa de Bernarda Alba* contiene elementi sull'universo femminile ispanico di una gravidanza che non si riscontra in nessuna altra opera di Federico. Trovo questa preminenza del mondo delle donne adatta al mio omaggio al collega Posani.

Tutto il grande teatro di Lorca è incentrato sul ruolo della donna all'interno di realtà sociali, quasi sempre andaluse, molto variegate; Federico drammatizza poeticamente le risposte vitali date da donne a situazioni che, mentre le mettono al centro della scena, le lasciano abbandonate a loro stesse. La forza trainante in queste situazioni è, ogni volta, l'amore, anzi, con maggior precisione, le innumerevoli varianti che popolano il campo semantico dell'amore infelice.

Questo schema, con la donna al centro, trionfa già in *Mariana Pineda* dove l'eroina, innamorata del capostipite della clandestina opposizione liberale all'assolutismo del re Ferdinando VII, finirà sul patibolo (da sola, naturalmente, mentre l'eroe maschile si occulta), in un luminoso crepuscolo granadino.

Al centro della trama è anche la Novia, cioè la sposa, di *Bodas de sangre*, donna-trofeo di una lotta mortale tra due uomini, il suo promesso sposo ed un vecchio fidanzato; il reciproco assassinio di entrambi finirà per trasformarla in un oggetto inutile e patetico.

Al centro, ancora e più di nessuna, si colloca *Yerma*, la brutale assassina del suo sterile marito. Finalmente, al centro di un mondo ovattato si scopre la povera *Doña Rosita la soltera*, la patetica zitella, eterna fidanzata di un cugino lontano che sposerà un'altra.

Donne al centro, dunque, ma donne di classi sociali molto diverse. Marianita è una giovane vedova appartenente alla classe dirigente della Granada romantica. Di origine nobile mantiene rapporti di cordialissima familiarità con i figli del Presidente del Tribunale, l'uomo più potente della città. Marianita è anche una donna colta, elegante senza avere la preoccupazione di esserlo; mondana al punto giusto, sa dirigere sottilmente la conversazione nel suo raffinato salotto; la sua casa-palazzo, a tre piani, con il cortile rallegrato da una monumentale fontana, con il giardino che si prolunga fino ad altre strade collaterali sulle quali la casa possiede ingressi secondari, risponde perfettamente alle necessità vitali e al decoro di una famiglia colma di tradizione e di onori come la sua.

Quale abisso tra questa dimora e la *cueva* o grotta, dove abita la Novia di *Bodas de sangre*! Qui siamo ai limiti del deserto di Almería: terre aride, famiglie contadine disperse nelle campagne (soltanto il Novio e la sua madre vedova abitano in paese), in un mondo segnato dalla separatezza. Questa Novia rupestre, che lavora la terra come un uomo, sa essere calcolatrice, acida, triste, appassionata, ma al momento giusto si mostrerà incapace di reggere il suo destino di sposa.

Parenti lontani dei Malavoglia, di Mastro Don Gesualdo, tutti i personaggi di questo dramma poetico –ma anche con una forte carica sociale e realistica– sono preoccupati dalla roba; l'accumulo e la moltiplicazione della roba sono la finalità ultima delle loro azioni. Tuttavia, più che nei personaggi di Giovanni Verga, nelle loro vite di andalusi eterni, eredi di una cultura mediterranea in cui le tracce di

Al-Andalus e di Sefarad impregnano le caratteristiche della stessa cultura cristiana, l'imperativo categorico del mantenimento dell'onore ha un ruolo importantissimo; la tragedia infatti esplode quando l'onore dei due uomini viene a trovarsi nelle mani dell'unica donna, che finirà per scegliere, d'accordo con la propensione per il primigenio, il suo primo amore, il maschio che ritorna dal passato.

È precisamente questa insorgenza dell'amore come forza tellurica l'elemento che scatena la tragedia. E, in questo senso, non è neutro il fatto che la Novia sia un essere rupestre; è evidente che lo spazio domestico della *cueva* ha una grande potenza metaforica: la donna, cullata e protetta dalla terra nel senso più materiale del termine, è in qualche modo predisposta a compiere la scelta che fa. Il suo amante, mentre fuggono insieme immediatamente dopo le nozze di lei, sottolinea con grande chiarezza questa influenza diretta della terra sull'eros:

Que yo no tengo la culpa,
que la culpa es de la tierra.

Lontana da questo contatto così intimo con la terra appare Yerma, la cui vocazione alla maternità è come prefigurata nel suo amore per il cucito. Gli elementi domestici messi in rilievo da Lorca sono molto diversi a quelli di *Bodas de sangre*. Yerma è una giovane donna di paese che occupa il suo tempo, con l'aiuto del cestino di lavoro, sognando il figlio che non arriva. Le sue mani di fata si impiegano nel preparare corredi per i bimbi delle sue amiche, nell'attesa, sempre più angosciante, di rimanere incinta. Quando la sua casa sarà invasa dalle cognate, portate là dal marito per vigilare Yerma mentre lui dorme in campagna con le greggi, tutte e tre lavoreranno mute per nobilitare quello spazio domestico. Come commenterà una donna del coro

Cada hora que transcurre aumenta el infierno en aquella casa. Ella y las cuñadas, sin despegar los labios, blanquean todo el día las paredes, friegan los cobres, limpian con vaho los cristales, dan aceite a la solería, pues cuanto más relumbra la vivienda más arde por dentro.

Questo inferno progressivo obbligherà Yerma ad essere sempre più assente dallo spazio domestico e ad andare alla deriva, in giro per il paese e i campi, alimentando l'amore immenso per il figlio che non arriva ed il rancore verso il marito assente.

Il suo girovagare è l'unica reazione per sopportare il vuoto del suo grembo e il vuoto della casa senza uomo. Come lei dice, le donne devono stare, sì, in casa

cuando las casas no son tumbas. Cuando las sillas se rompen y las sabanas de hilo se gastan con el uso. Pero aquí no. Cada noche cuando me acuesto, encuentro mi cama más nueva, más reluciente, como si estuviera recién traída de la ciudad.

Un circolo invisibile di solitudine abbraccia tutte queste donne. Ogni una è soggetto di amore con una forza e una dedizione non ammissibile nell'ambiente sociale in cui si muove. È proprio questa loro volontà di essere soggetti amorosi che finisce per isolarle e per causare la loro disgrazia. Ma se nel caso di Marianita Pineda il suo ruolo attivo nella lotta contro la tirannide del peggiore dei Borbón le concede, morendo, un posto nel panteon degli eroi, le altre, che non muoiono, pagheranno la loro colpa con la emarginazione e la riduzione al livello di ombre.

In tutti questi casi il trionfo teatrale del personaggio femminile avviene in solitudine. Da sola Marianita è anima della lotta per la libertà e da sola pagherà per tutti. Da sola Yerma alimenta il suo sogno di madre e da sola decide di eliminare quel marito inutile al suo scopo. Da sola la Novia matura la convenienza di allontanare un

fidanzato povero per puntare ad un matrimonio con un giovane ricco e da sola, e contro tutti, abbandona quest'ultimo nel momento più inopportuno, durante la festa di celebrazione del matrimonio.

Sono pensieri non comuni quelli di queste donne, pensieri sovversivi nel senso etimologico del termine, pensieri solitari che producono azioni non comuni, pensieri grandi che producono morte. A questa solitudine interiore delle protagoniste corrisponde nella rappresentazione un dominio totale della scena. Soltanto in *Bodas de sangre* la madre dello sposo contende lo spazio teatrale alla Novia, in un antagonismo ideale e sentimentale che trova un suo riconoscimento a livello visivo e di scontro di personalità sul campo dello scenario. Ma Yerma e Marianita monopolizzano totalmente lo spazio e il tempo della performance. Sono donne sole, anche in questo senso esclusivamente rappresentativo.

Ma le più sole, e paradossalmente le più accompagnate, sono le donne de *La casa de Bernarda Alba*. Qui, nell'ultimo capolavoro di Federico, assistiamo alla glorificazione dell'universo femminile. Trionfo totale delle donne sulla scena, funzionalmente motivato dal fatto che siamo nella loro casa. Ancora una volta c'è un rapporto strettissimo tra la storia rappresentata e l'ambiente dove accade. Anzi qui l'importanza dell'ambiente domestico è tale che arriva a conquistare il titolo dell'opera: la casa di Bernarda Alba, appunto.

È questa una casa di paese, grande e bella, dove vive Bernarda con le sue cinque figlie, la anziana madre e le due serve. Casa dove trovano accoglienza anche gli animali domestici: cavalli, buoi, muli e galline. Casa con due porte che si aprono su strade diverse, con numerose porte-finestre protette da inferriate, con un cortile-salotto ingentilito da una cisterna, con corte e stalle varie; edificio a due piani e con soffitte piene di mobili e ricordi d'altri tempi. Pareti bianche, porte ad arco, tende di tela iuta per proteggere dal caldo,

pavimenti di terracotta tirati a lucido con l'olio (come in *Yerma*, ma qui sono le serve a fare questi servizi), armadi a muro pieni di vetri pregiati, quadri alle pareti con scene mitologiche e di leggenda, letti di ferro, cassettoni zeppi di grosse pezze di lino, stanzette ben fornite di derrate alimentari. Questo è il regno di Bernarda, un regno retto da un ordine perfetto e da una pulizia maniacale.

Se sotto questo aspetto di organizzazione dell'andamento della casa e dello spazio l'autorità di Bernarda viene da lontano, essendosi sposata a vent'anni e avendone adesso sessanta, tuttavia la morte del suo secondo marito ha portato con sé un vuoto di potere all'interno della famiglia; questo luogo dell'*auctoritas* maschile dispensatrice e vigile salvaguardia dell'ordine domestico (ordine che riguarda la sfera morale e quella economica) è stato perciò occupato da lei. È precisamente a partire da questo evento della morte del secondo marito e dei riti per onorare il morto –che potremmo senz'altro iscrivere nel sistema delle relazioni sociali istituzionalizzate– che ha inizio il dramma.

Durante tutto il primo atto assistiamo alla instaurazione di questo nuovo ordine presieduto dalla matriarca. Ma se sappiamo da Poncia (serva principale e confidente di Bernarda nonché sua coetanea) che Bernarda è prepotente e tiranna per tutto ciò che riguarda la conduzione materiale della casa, ben presto scopriremo sulla scena che, allo stesso modo, ella è tiranna e prepotente nell'esercizio del potere che il suo nuovo *status* di vedova le mette tra le mani. Poncia chiarisce alcuni aspetti del carattere del personaggio già nella prima scena del dramma quando, approfittando della assenza di Bernarda, (andata al funerale con le figlie) la descrive come

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 [...]. Ella, la más aseada, ella, la más decente, ella, la más alta.

Crudeltà e autocontrollo, nonché freddezza garbata, sono dunque i dati connotanti una personalità complessa, convinta inoltre della propria superiorità; l'eccellenza di Bernarda, il suo essere una donna “smisurata” dipendono innanzitutto dalla sua coscienza di essere superiore a tutte le altre, non genericamente ma in modo ben preciso e nei tre campi in cui il mondo agrario al quale appartiene considera che deve eccellere una donna: nel governo della casa (la più pulita), in moralità (la più decente), in bellezza e classe (la più alta). Inoltre questa eccellenza è preservata e protetta dalla separatezza che segna la vita di Bernarda; come dice Poncia

Desde que murió el padre de Bernarda no han vuelto a entrar las gentes bajo estos techos. Ella no quiere que la vean en su dominio.

Da ciò discende il ruolo essenziale della casa: Casa come spazio del *dominus*, casa che stabilisce la distanza dagli altri, casa come spazio che protegge la coscienza di classe di Bernarda; d'altronde questa coscienza classista è messa in mostra da Bernarda non appena fa atto di presenza sulla scena, quando, di fronte alle manifestazioni di pianto rituale a cui si dà la serva:

¡Ay Antonio María Benavides, que ya no verás estas paredes, ni comerás el pan de esta casa! Yo fui la que más te quiso de las que te sirvieron (Tirándose del cabello) ¿y he de vivir yo después de haberte marchado ¿y he de vivir?

di fronte al *planctus* di arcaiche radici mediterranee Bernarda reagisce con sola una parola

¡Silencio!

parola che è la cifra del codice morale ed estetico della matriarca.

Infatti in questa stessa scena, la prima in cui lei appare, Bernarda imporrà silenzio varie volte. Se zittisce la serva perché non ammette davanti a sé una celebrazione rituale della morte troppo arcaica (e quindi le ordina di allontanarsi, aggiungendo inoltre che i poveri «parece como si estuvieran hechos de otras sustancias»), immediatamente dopo zittisce una ragazzina andata al duello con sua madre perché si permette di difendere timidamente la serva. Per mettere a tacere la ragazzina Bernarda si appella alle norme della buona educazione affermando che alla sua età «no se habla delante de las personas mayores», riportando quindi la censura sul terreno delle maniere; e su questo stesso terreno riporta il rimprovero alla figlia Magdalena, che rimbrotta poco dopo:

Magdalena no llores. Si quieres llorar te metes debajo de la cama. ¿Me has oído?

Bernarda vieta alla figlia di piangere in pubblico, non di piangere. Non nega quindi al sentimento la possibilità di esistere, nega la convenienza di esternare il sentimento. Trova oscena l'esibizione del sentimento. Il fatto che Bernarda dia il permesso a Magdalena di piangere sotto il letto, oltre ad essere una esagerazione, tipica del parlato andaluso, è indice anche di quanto consideri Bernarda sconveniente l'essere sentimentale: non già nell'intimità del proprio letto Magdalena ha diritto a piangere bensì nascosta sotto, in un luogo assai poco dignitoso, sicuramente il meno dignitoso di tutta la camera.

Questi tre ordini tassativi della matriarca aiutano quindi a definire dall'inizio l'orizzonte culturale e morale di Bernarda:

- 1) non è legata ai culti agrari antichi che celebravano la morte con la ritualizzazione del pianto, cosa che lei considera un comportamento regressivo, e perciò proprio ed esclusivo dei poveri;
- 2) non ammette nemmeno l'espansione sentimentale del dolore;
- 3) non accetta lezioni da nessuno («no he dejado que nadie me dé lecciones», dice testualmente dopo aver zittito la ragazzina). Quest'ultima affermazione è importante perché, oltre ad essere la conferma delle parole di Poncia, definisce il carattere dell'eroina come tracotante e quindi in balia della *hybris*, la superbia caratteristica degli eroi della tragedia classica.

È la sua una *hybris* tutta tesa al mantenimento e al consolidamento della superiorità sociale ed economica della famiglia Alba. Qui, come in *Bodas de sangre* ed in *Yerma*, il nodo della matassa è la roba; e la morte di Antonio Maria Benavides rimuovendo l'unico ostacolo che Bernarda ha avuto fino ad allora per reggere come signora assoluta questo dominio, diventa il detonatore che fa esplodere le forze represses in passato.

Perciò Federico dedica tanto spazio scenico a questa morte; non si vede il morto ma quasi tutto il primo atto è dedicato tanto alla celebrazione variegata di questa perdita quanto a parlare di lui. Bernarda, dopo il ritorno dalle esequie, celebra il morto recitando in piedi una litania insieme alle figlie e alle duecento donne (un'altra esagerazione dell'andalusio Federico) che sono andate a dare le condoglianze; ma dopo questa dignitosa e cristiana celebrazione, allontanati gli estranei, detta alle figlie le norme che reggeranno la casa ora che lui non c'è più. Norme obbligate e motivate dal lutto per il *pater familias*:

En ocho años que dure el luto no ha de entrar en casa el viento de la calle. Haceros cuenta que hemos tapiado con ladrillos puertas y ventanas. Así pasó en casa de mi padre y en casa de mi abuelo. Mientras, podeis empezar a bordar el ajuar.

La prima ribellione delle figlie riguarda proprio queste norme rigorosissime tramandate da generazioni. È molto variegata questa ribellione: Adela, la più piccola e la più bella, 20 anni, si mette un vestito verde confezionato da poco e va nella corte a farsi ammirare dalle galline; Magdalena, seconda figlia di Bernarda e primogenita del morto, 30 anni, se ne va in giro per le soffitte, alla *recherche du temps perdu*; Amelia, 27 anni –la più buona– e Martirio, 24 anni, malata e gobba, si chiudono in un patto di amicizia fraterna quasi autistico; Angustias, figlia di primo letto, 39 anni, s'imbellezza e pretende affacciarsi alla finestra poiché, dice, il morto non era suo padre. È importante che la matriarca riconosca questa posizione di Angustias, obbligandola comunque a struccarsi e sottolineando il dovere morale di rispettarne il lutto, poiché grazie al suo patrigno si ritrova il patrimonio lasciatogli da suo padre ben amministrato e moltiplicato.

Tutto gira quindi intorno alla roba, e al possesso della roba. Perciò appena finito il duello Bernarda riceve in casa il notaio il quale, facendo le divisioni, stabilisce dei ranghi all'interno del gruppo delle sorelle. La più ricca è appunto la più grande, Angustias, perché eredita da sola tutto il patrimonio paterno. Le altre devono dividere. Tutte quindi sono cariche di *honra* ma solo una tra esse può aspirare al matrimonio. Questa è però la più vecchia e la più brutta. Le altre sono destinate a rimanere zitelle: la loro categoria sociale è superiore alle loro condizioni economiche. Solo mantenendo il patrimonio unito potranno perpetuare la vita agiata che aspetta alla famiglia egemonica del paese.

Questa realtà è chiara a tutte, ma non tutte sono disposte ad accettarla. Perciò quando Pepe el Romano, giovane di ottima famiglia di un paese vicino, chiede la mano di Angustias, le sorellastre riconoscono che Pepe el Romano «viene por el dinero», poichè, dice Maddalena,

Pepe el Romano tiene veinticinco años y es el mejor tipo de todos estos contornos; lo natural sería que [...] pretendiera a nuestra Adela, que tiene veinte años, pero no que venga a buscar lo más oscuro de esta casa.

E sarà precisamente Adela che, essendo già invaghita di Pepe el Romano, metterà in moto tutto il suo potere di seduzione per conquistarlo, sfidando così il volere ed i piani della matriarca. La situazione perciò nel secondo atto mostra come ogni sera Pepe el Romano parla con Angustias –con la quale é già fidanzato ufficialmente– attraverso l'inferriata della camera da letto di lei fino a mezzanotte, per poi fermarsi, girando l'angolo, in un'altra finestra della casa intrattenendosi con Adela fino alle quattro di notte; ben altro parlare, e ben altro fare, malgrado l'inferriata, deve essere questo se Pepe el Romano finirà, nel terzo atto, per oltrepassare la porta secondaria della casa e andare incontro ad Adela nella corte dove stanno gli animali.

La giovane e bella Adela sfuggendo il controllo materno, è quindi l'unica che stabilisce un contatto fisico, e carnale, con il maschio. Angustias è ben trionfante di vederlo e conversare del più e del meno con lui mantenendo le distanze attraverso le grate ed è incapace d'intuire che, alle sue spalle, sta succedendo dell'altro. Il resto del gruppo delle sorelle, a cui si aggrega anche Poncia, si accontenta di vederlo spiandolo attraverso le finestre quando arriva e quando se ne va ed incomincia a sospettare il doppio gioco grazie a l'inquisizione

continua dei movimenti del maschio e degli orari di questi movimenti. Martirio poi, quasi coetanea di Pepe, nutre una passione senza speranze per lui; la sua gobba e la sua malattia, escludendola completamente dal gioco, sebbene conferiscano una forza maligna al suo sentimento, lo rendono autonomo; a lei basta il ritratto di Pepe (che infatti sottrae ad Angustias e che ricompare sotto il cuscino del suo letto). Martirio rivendica la autonomia di un godimento totalmente onanista che si accontenta non del corpo dell'altro, ma dell'immagine di quel corpo. La distanza che stabilisce tra lei e il mondo è una imitazione caricaturale della madre, dalla quale lei ha ereditato la scala di valori ma non il fisico né la fortuna. È perciò la vera antagonista di Adela, la quale sfugge sì alla vigilanza di Bernarda ma non riuscirà a sfuggire al rancore e all'invidia di Martirio. Come potrebbe sopportare Martirio che la sorella minore risponda così infastidita alle sue domande inquisitorie sui suoi movimenti notturni?:

¡Déjame ya! Durmiendo o velando no tienes porqué meterte en lo mío!
Yo hago con mi cuerpo lo que me parece!

E più avanti, smascherando l'invidia di Martirio che non può prescindere dal suo oggetto, l'invidia che si è trasformata in ossessione, in persecuzione dell'altra, esclama ancora Adela:

Me sigue a todos lados. A veces se asoma a mi cuarto para ver si duermo. No me deja respirar. Y siempre: “¡qué lastima de cara! ¡Qué lastima de cuerpo que no va a ser para nadie” ¡Y eso no! ¡Mi cuerpo será de quien yo quiera!

È proprio questa autonomia del corpo, questa affermazione della libertà di usare il proprio corpo facendo sì che asseconi la propria

volontà, la via nuova che rivendica Adela e che costituisce la pietra dello scandalo.

E infatti quando Poncia, che ha scoperto come stanno le cose, la prega di controllarsi, di sacrificarsi per l'onore della casa (ed è significativo che la serva partecipi, come nell'antichità, all'onore della famiglia), Adela rifiuta il consiglio e afferma:

Por encima de mi madre saltaría para apagarme este fuego que tengo levantado por piernas y boca

dove di nuovo questo amore vissuto da Adela come refrigerio di un fuoco fisico (gambe/bocca) riafferma e traduce il valore dell'autonomia del corpo, talmente forte ora che Adela non ha remore a dichiarare davanti a tutte, inclusa la madre, quello che è il suo sogno: spogliarsi nuda una buona volta e lasciarsi trascinare da lui fino al fiume (autocitazione nascosta del famosissimo romance gitano che inizia «que yo me la llevé al río...»).

Bernarda quindi sa come stanno le cose (tanto è vero che alle parole piene di forza di Adele risponde con un solo aggettivo: «¡Perversa!»), ma non riesce a fare niente per tempo onde evitare che le cose vadano avanti. L'unico stratagemma che gli viene in mente (anticipare il matrimonio di Angustias con Pepe) è inadeguato se non altro perchè Adela non pretende mandare a monte il matrimonio di sua sorella. È nello scontro-chiarimento finale con l'antagonista Martirio che Adela, sorpresa mentre rientra dalla corte tutta spettinata e piena di pagliuzze, chiarisce bene il suo piano:

vamos a dejar que se case con Angustias, ya no me importa, pero yo me iré a una casita sola donde él me verá cuando quiera, cuando le venga en gana.

Ed è proprio questo sogno di libertà personale eppure di assoluto abbandono alla volontà dell'amato che Martirio non può reggere. Il fischio di lui, richiamando Adela presso di sé, nascosto nel pagliaio, scatena la tragedia: Martirio chiama in aiuto Bernarda ma Adela affronta la madre spezzando in due il suo bastone:

¡Aquí se acabaron las voces de presidio! Esto hago yo con la vara de la dominadora. No dé usted un paso más. ¡En mí no manda nadie más que Pepe! [...] ¡Yo soy su mujer! [...] El dominará toda esta casa ¡Ahí fuera está respirando como si fuera un león!

Esce allora Bernarda con un fucile per vendicarsi di Pepe ma il suo sparo non andrà a segno e la bugia di Martirio che annuncia la morte del Romano scatena il suicidio di Adela. Bernarda però perfino davanti a questa tragedia si preoccuperà soltanto di cancellare il disordine provocato dalla morte ricostituendo il decoro visivo e auditivo nello spazio da lei dominato:

¡Descolgadla! ¡Mi hija ha muerto virgen! Llevadla a su cuarto y vestirla como si fuera doncella. ¡Nadie dirá nada! ¡Ella ha muerto virgen! ¡Avisad que al amanecer den dos clamores las campanas!

E al pianto di alcune figlie, Bernarda reagisce di forma simile alla prima scena:

Y no quiero llantos. La muerta hay que mirarla cara a cara. ¡Silencio! [...] ¡Nos hundiremos todas en un mar de luto! Ella, la hija menor de Bernarda Alba, ha muerto virgen. ¿Me habeis oído? Silencio, silencio he dicho. ¡Silencio!

Mai, nella letteratura spagnola, le donne sono state al centro come in questo dramma lorchiano. E, paradossalmente, mai l'uomo assente ha dominato tanto le loro vite. Il vuoto lasciato dall'uomo nella casa di Bernarda e che lei, eroicamente, tenta di occupare si rivelerà un baratro dove precipiterà tutto il gineceo. In assenza dell'uomo Bernarda adotta il ruolo ordinatore che la tradizione assegnava a lui ma l'adeguamento a questo ruolo è inficiato dalla sua artificiosità e avrà una ricaduta epistemologica dolorosa e violenta per tutte.

La tirannide di Bernarda è dettata dalla necessità di mantenere l'egemonia sociale ed economica non solo nel paese ma in tutta la regione naturale che lo circonda (cento leghe intorno, dice Bernarda a Poncia) ma questa necessità esclude assolutamente la libertà. L'azione ordinatrice di Bernarda affonda le sue radici in uno dei filoni ideologici più importanti della vita e della letteratura dell'Età d'Oro spagnola: quello dell'eredità del sangue che lega l'onore della persona all'onore della famiglia; ma non basta avere onore, bisogna soprattutto che ci sia il riconoscimento sociale di esso, cioè a dire la *honra*. Ed è da qui, dallo scollamento tra onore e *honra* che nasce il vero dramma della matriarca. Bernarda è troppo moderna per chiedere alle figlie di condividere interiormente quel codice dell'onore a cui lei si appella. Forse nemmeno lei lo condivide più. Ma è pienamente convinta della necessità del mantenimento della *honra*. Questo è per lei un imperativo categorico, anzi l'unico imperativo categorico della sua vita. Come lei dice, non indaga nei cuori, ma vuole buona facciata e armonia familiare. Non è quindi interessata ad una adesione sentimentale, dei cuori appunto, al suo programma, ma esige che tutte concorrano alla riuscita dell'aspetto formale di tale programma.

Bernarda è quindi la vestale non di una etica ma di un'estetica. Per imporre questa estetica la eroina conta su una disciplina fatta di stoicismo, e questo metodo nutre di stile il suo programma artistico. Questo programma di Bernarda limita al massimo l'azione perturbatrice del maschio. Se, come lei ha progettato, Pepe el Romano sposasse Angustias sarebbe assicurata la mortificazione dell'eros. Pepe s'incorporerebbe alla comunità repressiva presieduta dalla matriarca. Ma l'azione liberatrice di Adela impedisce che arrivino a compimento tali piani. Adela riporta al centro il maschio, assente o emarginato. Per farlo, anche lei ricorre ad una estetica; l'estetica di Adela, che attraversa tutta la cultura del XX secolo, è quella dell'insorgenza dell'eros come linguaggio del corpo. Adela rivendica, dall'inizio, e in molteplici forme, l'autonomia del corpo e usando di questa autonomia (mostrandosi nuda attraverso la finestra la prima sera che Pepe si accosta alla casa) conquista il maschio.

C'è in questa insorgenza però una grande rivincita della giustizia poetica di matrice aristotelica: entrambi gli amanti sono giovani, entrambi sono belli e forti ed è giusto quindi che si amino. Ma non c'è, nemmeno da parte di Adela, una rivendicazione della libertà, strada dell'amore, come c'era in Marianita Pineda. Il sistema coercitivo vigente in casa di Bernarda impone ad Adela una reazione lontana dal esercizio della libertà, e lontana dall'uso della ragione. La sua posizione, rivendicando il caos fino a sognare l'incesto, è irrazionalista. Adela, con la sua scelta, non opera a favore della libertà; più semplicemente si sceglie il suo tiranno. Ed è talmente forte la dipendenza da lui che preferirà togliersi la vita appena saprà di averlo perso.

Amore oscuro questo che domina Adela, radicalmente asociale e perciò profondamente opposto al progetto ordinatore della madre,

volto invece al mantenimento di un sistema di relazioni, ingiusto, sì, ma splendente di *decorum* classico.

Ma ha ancora oggi qualche ricaduta l'ideale della tiranna Alba?: Chiunque visita l'Andalusia rimane sorpreso nel vedere l'ordine geometrico perfetto dei suoi campi di ulivi. Questo ordinamento straordinario, che a molti può sembrare quasi folle nella sua magnificenza austera, è l'equivalente all'aperto di quella volontà di *honra* che abbiamo visto dominare Bernarda nel chiuso spazio familiare. I maschi andalusi hanno ordinato la campagna del Sud con lo stesso criterio impeccabile, ed implacabile, con cui Bernarda governava la sua casa. È come se ogni cento leghe ci fosse ancora una Bernarda che, dalla penombra della sua dimora, impone a tutti costi uno sforzo sovrumano per veder trionfare nella realtà un ideale di bellezza legato al mondo agrario. I campi dell'Andalusia interna sono oggi la glorificazione di quella eleganza crudele che ossessionò Bernarda.

Poco ha a che vedere con tutto questo l'allegra superficialità di Málaga, o la grazia delicata di Cádiz, tante volte cantata da Alberti, nato nella liberale e antica Gades, culla (nel 1812) della prima costituzione spagnola; pochissimo ha a che vedere con questo lo spirito avventuriero di Huelva, l'unica che ebbe il coraggio di dare uomini all'impresa di Colombo. La vita accanto al mare è, si sa, più lieve, l'orizzonte di speranze è un altro.

Forse perciò la vecchia e pazza madre di Bernarda ripete come un ritornello costante che se ne vuole andare in riva al mare per nascondersi in una capanna di corallo; ma anche lei, come le altre, non varcherà mai la soglia di casa. Su tutte queste forze centrifughe trionferà Bernarda riuscendo a creare così, duramente e in totale solitudine, un archetipo moderno.

