

**FEDERICO GARCÍA LORCA,
BODAS DE SANGRE:
IL DIVINO, INELUTTABILE?
NICOLA PALLADINO**

Prologo

La tragedia, quella che per Steiner (1992: 13) tace, o si fa indistinta dopo Shakespeare e Racine, si riaccende, in un erotico e mitico ciclo di terra e di sangue, con *Bodas de sangre*. L'opera è la tragedia più emblematica di un ciclo *de la tierra*¹, dove, già nel titolo, si addensano, incombono, i temi del rinnovato "possesso", ottenuto con il rito ("la boda"), e la sacralizzazione dell'atto suggellato dal sangue versato².

1 Cfr. Correa 1975: 93.

2 Nel caso specifico dell'opera, il sangue non è quello del matrimonio "consumato" ma quello, tragico, della doppia, reciproca, uccisione dei pretendenti. Segnalo la rilevante affinità tra l'opera di Lorca e *Cavalleria rusticana* di Mascagni (2023). Tale corrispondenza tematica — richiamata anche dalla morte fuori scena, per un presunto accoltellamento, di Turiddu — è rintracciabile già nella breve e suggestiva aria introduttiva, «la siciliana», che, anche in questo caso fuori scena, a «sì-pario calato», Turiddu canta a Lola:

*O Lola c'hai di latti la cammisa
si bianca e russa comu la cirasa,
quannu t' affacci fai la vucca a risa,
biatu pi lu primu cu ti vasa!
Ntra la puorta tua lu sangu è spasu,
ma nun me mpuerta si ce muoru accisu...
e si ce muoru e vaju'n paradisu
si nun ce truovo a ttia, mancu ce trasu.*

(Targioni-Tozzetti, Menasci, 1891: 7. Il corsivo è mio)

Ciò che distingue *Bodas* dal melodramma di Mascagni e dall'opera di Giovanni Verga di cui è adattamento, è il suo contesto dichiaratamente "cattolico", già con l'impianto scenico dell'atto unico: «La scena rappresenta una piazza in un paese della Sicilia. — Nel fondo, a destra, Chiesa con porta praticabile. — A sinistra l'osteria e la casa di Mamma Lucia. — È il giorno di Pasqua.» (*Ibid.*: 7) Non esistono prove di una conoscenza

Scopo di questo studio è l'analisi della forza, delle forze, divine(?), soprannaturali, che compongono la *actio* drammatica dei «tres actos y siete cuadros» (García Lorca 1992: 91) e la precipitano — siamo alla fine del *cuadro primero* del terzo atto — verso la sua violenta, ineluttabile, conclusione. Parafrasando Steiner (1992: 9) e alla luce della *Introducción* all'opera di Allen Josephs e Juan Caballero³ (1992), si può affermare che il *campesino*, il contadino, andaluso lorchiano, come il guerriero omerico «sa che non può né comprendere né dominare l'opera del destino»; nessuna ricompensa divina, nessuna giustizia finale⁴ per la proba e onesta condotta del Novio, contrapposta allo sfrenato, dionisiaco, comportamento di Leonardo, bensì il trionfo del «capriccio inumano» (Steiner 1992, 9) che marca, con una doppia e *obscena*⁵ uccisione, la sua forte presenza e la fine, impietosa, dell'opera.

Tra i tanti pregi che devono essere attribuiti al grande artista andaluso, va senz'altro incluso quello di aver riacceso nel pubblico novecentesco, e non solo, lo spirito della *catarsis* classica⁶.

di Federico dell'opera di Mascagni, ciò che sì, è certo, come annota Francisco García Lorca (1990: 424) nel libro dedicato a Federico: «Con Segura, 'discípulo de Verdi', al decir de Federico, mi hermano tiene su primer contacto con la ópera italiana. Quizá las primeras piezas que tocó al piano fueron la romanza de "La sonámbula" y el pasodoble "Gallito".»

3 «No queremos decir que el ambiente creado por Lorca en "Bodas de sangre" sea un ambiente griego. No; es un ambiente campesino netamente andaluz, pero no cabe la menor duda que, en cuanto a sus estructuras antropológicas, la Andalucía de Lorca se parecía de manera sobrecogedora — y a pesar de haber transcurrido más de dos milenios — al mundo que dio origen a la tragedia. Gran parte de la obra de Lorca celebra ese mundo y "Bodas de sangre" es su apoteosis escénica.» Josephs, Caballero 1992, 65.

4 Il riferimento è a Steiner 1992.

5 «Es importante observar que las muertes mismas son obscenas en el sentido griego y etimológico, esto es, que ocurren fuera de la escena.» (Josephs, Caballero 1992: 78)

6 El efecto de "Bodas de sangre" es el efecto de la catarsis en su sentido más primario. Es un efecto de exorcismo, un efecto 'apotropaico', en el que la misma configuración teatral organiza, representa, y nos hace entender poéticamente que existen 'en la naturaleza y en la psique humana fuerzas ocultas y no controlables capaces de enloquecer y de destruir'. (Josephs, Caballero 1992: 79) Va osservato che se ciò accade — in maniera evidente, ma altalenante — per il pubblico iberico, europeo e ispanoamericano, non "funziona", invece, con il pubblico statunitense: «A pesar de los esfuerzos del propio poeta — que incluyen ciertos cambios y cortes hechos adrede para el público norteamericano y la selección cuidada de gran parte de la música per el propio poeta — la versión neoyorquina tuvo poco éxito.» (Josephs, Caballero 1992: 42) Non credo che il mancato successo di 'Bitter Oleander' (questo il titolo dell'opera nella sua messa in scena statunitense) vada imputato

Il tragico canto poetico

Il principio del tragico in Lorca nasce e si compone come ritmo armonico, matematico: è principio musicale⁷. Lo stesso spirito che ebbe come origine il ditirambo drammatico⁸: quello della musica, che Nietzsche (2010) riconosce come *fons et origo* della tragedia classica, come sottolinea Davide Monda (2010: 3) nella sua “Nota illustrativa” a *La nascita della tragedia* nietzschiana.

Questo spirito della musica, che ci afferra senza la mediazione dell’intelligenza e che per diretto contagio comunica gioie, estasi e dolori ineffabili, Nietzsche lo definisce “spirito dionisiaco”, ed è spirito a un tempo di creazione e di distruzione, spirito dei misteri, irrazionale e delirante.

Nietzsche, infatti, indica a più riprese il profondo legame tra tragedia e musica, la citazione che segue può essere utilizzata come commento all’attenzione, musicale e mitica, che Federico effonde nelle sue tragedie:

Musica e mito tragico sono in eguale maniera espressioni dell’attitudine dionisiaca di un popolo e inseparabili l’una dall’altro. Entrambi provengono da un dominio artistico che è al di là dell’apollineo; entrambi trasfigurano una regione, nei cui accordi di gioia si smorza incantevolmente tanto la dissonanza quanto l’immagine terribile del mondo; entrambi giuocano con il pungolo del disgusto, fidando nelle loro oltremodo potenti arti magiche; entrambi giustificano con questo giuoco perfino l’esistenza del ‘peggiore dei mondi’. (Nietzsche 1992: 161)

Tuttavia, il filosofo si rammarica, «oggi ancor più che di aver oscurato e guastato con formule schopenhaueriane intuizioni dionisiache: il fatto cioè di essermi ‘guastato’ in genere, col mescolarvi le cose più moderne, il grandioso ‘problema greco’ che mi si era rivelato!» (Nietzsche 1992: 12) Eppure, vive la riaffermata percezione musicale a radice del tragico classico, un’intuizione che per Federico, poeta e drammaturgo, è *actio* drammatica.

esclusivamente a problemi di traduzione e adattamento del testo originale. L’insuccesso dell’adattamento credo vada ascritto a una inesistente *εποχή* del pubblico nuovaiorchese, a una sua inconsistente (in) coscienza mitica.

⁷ Cfr. per questo García Lorca 1990.

⁸ Per la nascita ed evoluzione del canto artistico in onore di Dioniso, si veda Pohlenz 1961.

Il grande filosofo tedesco dà ulteriore prova della sua grande sensibilità critica quando tesse gli elogi del canto popolare, che definisce «specchio musicale del mondo», «melodia primordiale» (Nietzsche 1992: 46) chiarendo che:

La sua enorme diffusione, che si estende a tutti i popoli e si rafforza attraverso creazioni sempre nuove, è per noi una testimonianza di quanto sia forte quel duplice impulso artistico della natura, il quale lascia tracce nel canto popolare in modo analogo a come i moti orgiastici di un popolo si eternano nella sua musica. Dovrebbe anzi essere altresì storicamente dimostrabile che ogni periodo riccamente produttivo di canti popolari è stato insieme sospinto nel modo più forte da correnti dionisiache, che noi dobbiamo sempre considerare come sostrato e presupposto del canto popolare. (Nietzsche 1992: 46)

Ribadendo tale idea, Nietzsche (1992, 46) conferma: «[...] il canto popolare rappresenta per noi prima d'ogni altra cosa uno specchio musicale del mondo, una melodia primordiale, che cerca poi per sé un'apparenza di sogno parallela e la esprime nella poesia.» Caratteristica, questa, che attesta una profonda affinità intellettuale tra il filosofo e Lorca⁹. Come indicato da Josephs e Caballero (1992), in *Bodas de sangre* la musica ha un ruolo rilevante nel ciclo tragico lorchiano, insieme alla simmetria coreutica e al linguaggio. Il grande *pathos* della prosa si fonde con il verso, un "verso musicale", che fa la sua comparsa per evocare e accentuare un avvenimento perturbante, come nel caso della «nana»¹⁰ che la suocera di Leonardo canta al nipotino o, soprattutto, del coro epitalami-

⁹ Federico sottolinea, infatti, nella sua conferenza *Canciones de cuna españolas* (García Lorca 1997a, 113-131) l'alto valore della «melodía latente, estructurada con sus centros nerviosos y sus ramitos de sangre [...]». Anche Francisco García Lorca (1990: 427) testimonia: «No obstante, esta educación inculcaba la afición a las melodías populares y el ya adulto personal de la Residencia de Estudiantes traía, desde todas las regiones de España, versiones frescas de melodías conocidas, junto con otras nuevas. Tengo para mí que la posibilidad de contrastar versiones vivas de melodías análogas, procedentes de diversas regiones, hizo que la Residencia fuese para Federico un laboratorio y una fuente de información no desdeñable. Es significativo que en medio de aquel ambiente leyera en 1928 su conferencia sobre las nanas, donde establece con extraordinaria finura y conocimiento características y relaciones que implican toda la geografía musical española: [...]»

¹⁰ La «nana» di *Bodas de sangre*, nella sua fosca inclemenza, rispetta e testimonia i principi che Lorca evoca nella sua, citata, conferenza sulle *Canciones de cuna españolas* (García Lorca 1997a) ovvero: la cruda presentazione della realtà e la trasmissione della drammaticità del mondo.

co dell'atto secondo scena prima, dove: «el movimiento del cuadro epitalámico crece casi hasta una dimensión de acto, porque la novia no sale únicamente de la escena, sino que se dirige, dramáticamente, hacia el destino y la muerte. No volverá a entrar en escena sino para testificar la consumación de la tragedia...» (García Lorca 1990: 339).

Ma l'apollinea "misura", vela e predispone gli eventi. I personaggi, tutte le *dramatis personae*, travolte e segnate da Ananke, si arrendono all'inevitabile; uomini e donne *títe-res*¹¹ nelle mani di una forza oscura e ctonia, che piega e plasma le loro volontà e il corso degli eventi.

Divino, ineluttabile

La produzione artistica di Lorca manifesta l'impossibilità della scelta, l'inconsistenza del libero arbitrio: tratto peculiare del giovane Federico, mistico modernista, aspetto drammatico della postmodernità. Negli *juvenilia* del poeta vibra forte la *dispositio* sacra dell'artista, la stessa che pervade la trama tragica delle opere mature. L'ingenuo e disingannato artista è alla ricerca del divino, ma già imbevuto del dubbio dionisiaco:

Toda la eternidad es un dolor. Por eso resalta sobre la historia del de los mundos la maravillosa copa de Omar-al-Kayyam¹² y de sus espíritus amigos, sostenida por las admirables manos del gran borracho del *vino doloroso*... pero el más allá es algo muy deseado... Los consuelos son pocos, sobre todo cuando se leen los libros de tantas y tantas religiones prometiéndole castigos y alegrías. [...]. ¡Qué amargura tan poética el recordar las pasadas religiones! ¡Hoy decimos "qué extraños mitos!", leyendo las maravillosas leyendas japonesas del sol y de las tinie-

11 Il riferimento è a quel teatro di *títeres*, di burattini, che servì a Federico come laboratorio drammatico, per rinnovare il suo talento, irrobustire il suo estro drammaturgico e provare nuovi temi e personaggi. Già in questo teatro la presenza della musica è elemento determinante. Cfr. Palladino 2017: 27-34.

12 Scienziato e poeta, presunto autore delle note «quartine» (*Robâ'ıyyât*). Secondo Alessandro Bausani (1963: xiv-xv) afferma che sono tre le teorie sul significato delle sue quartine: la prima è che possano essere riferite a speculazioni filosofico-razionalistiche di un ateo e uno scettico; la seconda è che Omar sia un *sûfi*, un mistico esoterico; l'ultima è che le quartine siano il mirabile frutto poetico di disincantate ricerche filosofiche sulla verità. Il vino, «bene del mondo», è il proibito *medium* evocativo del poeta. Per il simbolismo poetico, l'analisi del motivo bacchico e l'eterodossia religiosa in Khayyâm si veda anche Saccone 2005.

blas y todas las historias sagradas, pero ¡ay!, ¿qué dirán de nuestras creencias las generaciones venideras? ¿Qué pensarán de la eucaristía los siglos infinitos...? Las almas nunca estarán tranquilas y convencidas hasta que dejen el cuerpo para ser eternidad...Pero ahora si se piensa en que el cuerpo es mero accidente, ¿qué conducta debemos observar? Es decir, ¿qué debemos considerar pecado?¹³ (García Lorca 1997 b: 624)

Importante, ai fini di questo studio, l'elogio del poeta persiano da parte di Federico; celebrazione che si ripete, intensa, anche in *Comentarios a Omar Kayyam* (García Lorca 1997b: 45-48). Infatti, come segnala Christopher Maurer (1994: 49):

Son obvias las afinidades que siente el joven Lorca con el poeta persa: el rechazo de la ortodoxia religiosa, que hace que los hombres se destruyan “unos a otros en contra de sus mismas creencias”; y el rechazo de las doctrinas ortodoxas sobre la inmortalidad [...]. Otros rasgos comunes serían la compasión que sienten los dos por el sufrimiento de la humanidad [...]; su exaltación del momento presente y de las alegrías del “ahora” — el vino, el amor, el gozo sensual; y el panteísmo que mana de la “infinita contemplación de las cosas”. Los dos son, en palabras de Lorca, “espíritus dolientes”.

La *Mística* si conclude — dopo una breve e languida «Canción báquica» — con una professione di fede in Cristo.

Più della pace e del conforto di Dio¹⁴ è la figura del Cristo, l'addolorata figura cristica¹⁵, rintracciabile in tutta l'opera artistica del poeta, che ha un forte potere taumaturgico per lo spirito di Federico, come testimonia. La «Oración. Jesús de Nazareth», contenuta nella *Mística de negrura y de ansia de santidad*. (García Lorca 1997b: 545-546) nella quale il poeta definisce Cristo: «Poeta del mundo, [...] mártir de la hermandad, rey del sol, [...]. Socialista divino. [...]. Poeta de mi corazón.» (*Ibid.*: 545-546) La chiusa della prosa conferma il mistero della fede e la forza del dubbio: «[...] y sólo te pido que mi alma pobre, cuando salga de esta carroña horrible, que anide cerca de tu esencia para gozar de lo infinito contigo, que eres lo

13 Il corsivo è mio.

14 Cfr. la *Mística en que se trata de Dios*. (García Lorca 1997b: 613-620)

15 L'aggettivo rinvia a un altro dramma giovanile di Federico (1997b: 967-994): *Cristo*, che ha come sottotitolo “Tragedia religiosa” e di cui tratterò nel corso di questo saggio. Segnalo, inoltre, che a Cristo, Federico dedicherà un'altra prova teatrale che ha per sottotitolo “poema drammatico.” Cfr. García Lorca 1997b: 45-48.

supremo. Sombra morada... Pero las almas ¿qué son?¹⁶» (Ibid.: 545-546).

Proprio nella figura del Messia si concretizza l'assenza del libero arbitrio, dell'uomo e del Dio.

In un'altra prova di scrittura giovanile, questa volta teatrale e con un fondo di forte ironia¹⁷, Jehová — solenne nell'aspetto ma disingannato, di malumore, raffreddato e goloso — pianifica di assassinare l'umanità irricognoscibile e, prima di incontrare Satana per consultarlo in merito, chiede a «un Angelote viejo con la cara despintada y las alas pegadas con sindetikón» (García Lorca 1997b: 1010) suo fidato consigliere:

Jehová. [...]. ¿Cargaste de cadenas al Cristo?

Ángel. Sí

Jehová. Ten mucho cuidado con él: un loco así nos puede dar disgusto el día menos pensado.

Ángel. Está vigiladísimo. (Ibid.: 1010)

Dramatis personae

Ma chi sono gli inconsapevoli *Personajes* della tragedia lorchiana e, cosa altrettanto importante, contro quali forze soprannaturali si scontrano nella loro apparente, "rustica"¹⁸, *simplicitas*? Bisogna, innanzitutto, evidenziare che i personaggi della tragedia formano coppie che, a vari livelli, sono duplici, ovvero, sia antitetiche sia complementari. Per la materia ultraterrena il duplice appartiene a Dioniso¹⁹ e tutte le coppie che possono essere formate, sono riconducibili al dionisiaco. Caso più emblematico di quanto vado

16 Anche nella breve «Invocación» contenuta in [¿Qué hay detrás de mí?] (García Lorca 1997b: 649-650) Federico si affida al Cristo che riconosce come «lo supremo y el principio de todo.» (Ibidem: 650)

17 [Jehová], García Lorca 1997b: 1004-1010.

18 L'aggettivo è un ulteriore richiamo al citato melodramma di Mascagni (1890), su libretto di Giovanni Targioni-Tozzetti, tratto da una novella di Giovanni Verga (1880), dove si rintracciano i temi del tradimento, dell'onore e del confronto finale dei due contendenti.

19 Una condizione, quella della duplicità che, come segnala Otto (1997: 79) qualifica il dio fin dalla epifania mitica: «Come l'augusta immagine dell'emergere di Atena dal capo di Zeus non può essere intesa se non nel senso d'una autentica manifestazione della natura di lei, così alla luce della folgore che illumina la nascita di Dioniso si formò la certezza che l'enigmatico dio, spirito della contraddizione e della duplice natura, dovette avere una madre umana e quindi fin dal suo concepimento appartenere ai due regni dell'umano e del divino.»

affermando è quello, manifesto, del Novio-Leonardo, una coppia formata da individualità contrapposte — il Novio è virtuoso figlio e fidanzato che, dopo tre anni, acquista la vigna²⁰, mentre Leonardo è “il frenetico”²¹; marito, genero e padre inaffidabile — ma che si compongono, nella “fatale” *coniunctio oppositorum*, per la Novia. Altra coppia è quella Madre-Novio che vive di colpe e conflitto: la Madre fa pesare al figlio il cruento assassinio del padre e del fratello e immagina per lui, rievocando quanto fece Teti per Achille, un “docile” presente al femminile²². Il loro è un rapporto sintonico e simbiotico, fatto di forte interazione emotiva²³. Ulteriori coppie il cui tratto specifico è duplice sono quelle Novia-Novio, Novia-Leonardo e Novia-Criada.

Poiché in *Bodas de sangre* è chiaro il predominio del femminile, condizione che caratterizza la tragedia in ogni suo aspetto, il caso più eclatante e molteplice di quanto si va circoscrivendo è, sicuramente, quello della coppia Madre-Novia. Infatti, sul piano della relazione “naturale” la Madre diffida, fin da subito, della giovane e dei suoi buoni sentimenti, poiché la giovane le allontana l’amore e la presenza del figlio²⁴; quindi, per quanto può la ignora:

NOVIO. ¿Y yo, madre?

MADRE. ¿Tú, qué?

NOVIO. ¿Necesito decírselo otra vez?

MADRE (*seria*). ¡Ah!

NOVIO. ¿Es que le hace mal?

MADRE. No. (García Lorca 1992: 95, il corsivo è mio)

20 L’acquisto della vigna è un elemento chiave ai fini della mia interpretazione dell’opera.

21 È uno dei tanti titoli riferiti a Dioniso. Cfr. Otto (1997: 55)

22 MADRE. No... Si hablo es porque... ¿cómo no voy a hablar viéndote salir por esa puerta? Es que no me gusta que lleves navaja. Es que... que no quisiera que salieras al campo. / NOVIO (riendo). ¡Vamos! / MADRE. Que me gustaría que fueras una mujer. No te irías al arroyo ahora y bordaríamos las dos cenefas y perritos de lana. (García Lorca 1992: 95) La lana è un altro “segnale” perturbante, può essere associato alla «madeja» che svolgono le due «muchachas» nel «Cuadro Último» del Terzo atto. (*ibid.*: 155-160) Un coro, quello delle due ragazze, che è *amplificatio* del motivo dell’“impossibilità”, già espresso nella «nana» dalla Mujer e dalla Suegra di Leonardo, nel primo atto dell’opera.

23 NOVIO. (Coge de un brazo a la Madre y ríe) / MADRE, ¿y si yo la llevara conmigo a las viñas? / MADRE. ¿Qué hace en las viñas una vieja? ¿Me ibas a meter debajo de los pámpanos? / NOVIO (levantándola en sus brazos). Vieja, revieja, requetevieja. (García Lorca 1992: 95)

24 Come segnalano Josephs e Caballero (1992: 132, n. 73) una solitudine che: «significa en boca de ella que se queda sola porque el Novio se ha casado. Pero en el contexto de toda la obra es una clara referencia a la muerte de él.»

Tuttavia, la Madre è, suo malgrado, costretta ad accettare la legge naturale e la volontà del figlio:

MADRE. - No lo sé yo misma. Así, de pronto, siempre me sorprende. Yo sé que la muchacha es buena. ¿Verdad que sí? Modosa. Trabajadora. Amasa su pan y cose sus faldas, y siento, sin embargo, cuando la nombro, como si me dieran una pedrada en la frente. (García Lorca 1992: 95-96)

La Madre, come tutti i personaggi della tragedia, è vincolata alle proprie “azioni”, al proprio destino che incombe.

Sul piano della *actio* drammatica — siamo al terzo quadro del primo atto — la Madre mette da parte dubbi e diffidenza legate dal vincolo della promessa di matrimonio e accetta la Novia come figlia. Il legame, ora indissolubile, sarà consolidato con la celebrazione del matrimonio. Eppure, l’assenso, la sottomissione mostrata in precedenza svanisce: la Novia rifiuta, in maniera veemente e virile, i regali della Madre e del Novio e, con essi, il suo essere donna. Subentra, prepotente, il *caos*, Madre e Novia sono avversarie; il patto, e successivamente il giuramento sacro, siglato tra Novia e Novio è infranto:

CRIADA. ¡Por Dios! Está bien. Parece como si no tuvieras ganas de casarte.

NOVIA. (*mordiéndose la mano con rabia*). ¡Ay!

CRIADA. Niña, hija, ¿qué te pasa? ¿sientes dejar tu vida de reina? No pienses en cosas agrias. ¿Tienes motivos? Ninguno. Vamos a ver los regalos. (Coge la caja.)

NOVIA. (*cogiéndola de las muñecas*). Suelta.

CRIADA. ¡Ay, mujer!

NOVIA. Suelta, he dicho.

CRIADA. *Tienes más fuerza que un hombre.*

NOVIA. ¿No he hecho yo trabajos de hombre? ¡Ojalá fuera! (García Lorca 1992: 113-114)²⁵

Madre e Novia s’incontreranno e converseranno di nuovo solo dopo il matrimonio. La giovane è pensierosa, «sombria», distante. Lorca non fornisce, di proposito, indicazioni autoriali allo scambio verbale, non è chiaro se la Madre cominci a presentire che il sacro voto matrimoniale sia in pericolo, o che la “nuova” condizione matrimoniale inquieti la Novia: «MADRE (a la NOVIA.) ¿Qué piensas? / NOVIA. No pienso en nada. / MADRE. Las bendiciones pesan mucho. (Se oyen guitarras)»²⁶ (García Lorca 1992: 133) Con la

²⁵ Il corsivo è mio.

²⁶ Il corsivo è mio. Anche in questo caso il momento decisivo della *actio* drammatica è sottolineato dalla musica, dalla chitarra, strumen-

cerimonia religiosa Madre e Novia sembra ricompongano il loro legame; ora sono l'una il prolungamento dell'altra, come chiarisce al Novio, poche battute prima che tutti vengano informati dalla «Mujer de Leonardo» della fuga della sposa e del marito: «MADRE. [...]. Para mí fue como una herencia. (Entra la Criada y se dirige al cuarto de la Novia.) Es la roturación de las tierras, la plantación de árboles nuevos.» (García Lorca 1992: 139) Le parole della donna danno il senso esatto della morte come inevitabile e giusta definizione del ciclo della vita e del legame mistico e mitico tra il femminile e la natura: l'albero sacro della vita. La fuga degli amanti rompe — ancora una volta, e in maniera che potrebbe e dovrebbe essere definitiva — il legame tra Madre e Novia. Tuttavia, ciò non accade, o perlomeno non del tutto. Quando, dopo la cruenta morte dei due giovani, la Novia «aparece» in casa della Madre. Le due donne, dopo il colpo che la giovane riceve dalla Madre, sembra ritrovino una certa sintonia. La Novia spiega, «con angustia», (García Lorca 1992: 162) le ragioni della fuga:

Yo no quería, ¡óyelo bien!, yo no quería. ¡Tu hijo era mi fin y yo no lo he engañado, pero el brazo del otro me arrastró como un golpe de mar, como la cabezada de un mulo, y me hubiera arrastrado siempre, siempre, aunque hubiera sido vieja y todos los hijos de tu hijo me hubiesen agarrado de los cabellos! (*ibid.*: 162)

La Novia si giustifica: la sua non è stata fuga ma un rapimento²⁷. Una forza superiore l'ha trascinata via. Josephs e Caballero (1992: 163, n. 117) affermano che «esta fuerza no es la fuerza de Leonardo, sino la fuerza de atracción que los dos sienten mutuamente.» A mio parere, la forza alla quale soccombe la giovane va al di là della “mutua attrazione magnetica” o della veemenza di *Eros*. È la gioia dionisiaca²⁸ quella che fa perdere il controllo di sé alla Novia e che governa Leonardo. I due amanti sono presi dal voluttuoso amore dionisiaco che, come segnala Otto (1997: 144), è attributo del dio: «Anche la voluttà insita nella sua natura, l'elemento creatore, apportatore di grazie, di beatitudine è compartecipe della sua frenesia, del suo atteggiamento selvaggio.»

to emblematico lorchiano, come chiarisce nella conferenza *Arquitectura del cante jondo* (García Lorca 1997a: 33-52). Il suono delle chitarre e il frastuono, cresce d'intensità, come si legge nelle didascalie dell'opera: «(Se oye algazara y guitarras.)» (*ibid.*: 139)

27 Per il tema del rapimento in *Bodas* si veda Palladino 2017: 194, 222.

28 Si veda Otto 1997: 119.

Gli eventi tragici di *Bodas de sangre*, hanno luogo in un lasso di tempo che va tra la mietitura del grano e la maturazione dell'uva: tra giugno e fine luglio. Un tempo analogo all'evento criminoso di quel «crimen de Níjar», da cui Lorca trasse ispirazione²⁹: «Las primeras noticias del crimen se publicaron el 24 de julio en los diarios de Almería y de Granada.» (Josephs, Caballero 1992: 28) Federico fornisce vari indizi, in alcuni casi volutamente vaghi, riguardo al tempo cronologico del dramma. Il primo riferimento al tempo lo fornisce lo stesso Novio quando avverte la madre che va alla vigna e che non ha bisogno del pranzo poiché mangerà dell'uva:

NOVIO (entrando). Madre.
MADRE. ¿Qué?
NOVIO. Me voy.
MADRE. ¿Adónde?
NOVIO. A la viña. (Va a salir.)
MADRE. Espera.
NOVIO. ¿Quiere algo?
MADRE. Hijo, el almuerzo.
NOVIO. Déjelo. Comeré uvas. Deme la navaja. (García Lorca 1992: 93)

Altri dettagli sul tempo cronologico, e atmosferico, li fornisce la "Vecina" al termine della sua conversazione con la Madre:

VECINA. Me voy, que pronto llegará mi gente del campo.
MADRE. ¿Has visto qué día de calor?
VECINA. Iban negros los chiquillos que llevan el agua a los segadores. Adiós mujer. (*ibid.*: 100)

Il lavoro dei mietitori evoca, in maniera subliminale, l'imminente conclusione di un ciclo agricolo e richiama, inoltre, il tempo ciclico della terra e dell'uomo. Un periodo, quello della mietitura, che ha un duplice significato legato com'è all'abbondanza o alla carestia e, quindi, alla morte: la perturbante figura medievale del Tristo mietitore. Nel passato mitico mediterraneo è Demetra, dea ctonia e lunare al contempo, a presenziare alla fertilità della terra e alla maturazione del grano. Una dea che, oltraggiata e addolorata dal rapimento della figlia Kore-Persefone da parte di Ade, dio dei defunti e dell'aldilà, rifiuta di far maturare il grano,

29 Cfr. Francisco García Lorca 1990: 334 e Josephs, Caballero 1992: 28-31.

lascia l'olimpio, prende l'aspetto di una vecchia e ricerca la figlia. Il rapimento, il dolore e la ricerca della figlia formano parte essenziale del mistico rituale dei Misteri Eleusini. Lorca, autore attento ai dettagli, dissemina la tragedia di riferimenti a due prodotti agricoli che hanno una forte connotazione e denotazione mitica: il grano e l'uva, la vigna. Sono Demetra e Dioniso gli dei che presenziano alla *actio* tragica: la grande Madre creatrice e il giovane dio frenetico. Nel corso dell'opera, Lorca potenzia, gradualmente e inesorabilmente, la dimensione tellurica della tragedia fino ad arrivare al primo quadro del terzo atto dove la dimensione ctonia investe tutto, e tutto si trasforma in «ambiente oscuro», (García Lorca 1992: 141). I «Leñadores», i custodi del bosco sacro, che introducono il primo quadro del terzo atto sono perturbante manifestazione dei mietitori citati nel primo. Tra i vari segnali subliminali, disseminati dall'autore nel testo, va segnalato anche quello relazionato con il matrimonio; un matrimonio che viene sancito in virtù dell'accordo domenicale³⁰ tra Madre e Padre: altra coppia da una duplice connotazione. La data del matrimonio è fissata per il giovedì successivo, una data sicuramente concordata tra la Novia e il Novio:

MADRE. (al hijo). ¿Cuándo queréis la boda?³¹

NOVIO. *El jueves próximo.*

PADRE. Día en que ella cumple veintidós años justos.

[...]

PADRE. Entonces el jueves. ¿No es así?

NOVIO. Así es. (*Ibid.*: 111)

Il giorno della proposta di matrimonio è occasione per svelare le inquietudini della coppia Mujer-Leonardo:

MUJER. ¿Sabes que piden a mi prima?

LEONARDO. ¿Cuándo?

MUJER. Mañana. La boda será dentro de un mes. Espero que vendrán a invitarnos.

LEONARDO (serio). No sé.

SUEGRA. La madre de él creo que no estaba muy satisfecha con el casamiento.

LEONARDO. Y quizá tenga razón. Ella es de cuidado.

MUJER. No me gusta que penséis mal de una buena muchacha.

30 MADRE. ¡Que es verdad! ¡Que tienes razón! ¿Cuándo quieres que la pida? / NOVIO. (alegre). ¿Le parece bien el domingo? (García Lorca 1992: 97)

31 Il corsivo è mio.

SUEGRA. Pero cuando dice eso es porque la conoce. ¿No ves que fue tres años novia suya? (Con intención.)
 LEONARDO. Pero la dejé. (A su Mujer.) ¿vas a llorar ahora?
 MUJER. ¡Quita! (Le aparta bruscamente las manos de la cara) Vamos a ver al niño. (ibid.: 104)

Come si osserva, il tempo drammatico subisce una forte accelerazione e il matrimonio è, in realtà, fissato per il giovedì successivo. Escludo che tale velocità possa essere imputata a un “descuido”³², a una distrazione autoriale. Lorca, pur non rispettando nessuna, presunta, norma classica sul tragico³³, sembra che limiti e comprima il tempo cronologico, fornendo indicazioni approssimative, affinché il pubblico possa sentirsi a suo agio, calato in una *fictio* di profonda, completa, autenticità mimetica. Sicuro e preciso è, invece, il tempo finale della tragedia: due giorni, che vanno dalla mattina della preparazione della sposa per la cerimonia, al mattino successivo, quando la Novia (sulla porta), la Madre, la Mujer, la Suegra e il gruppo delle vicine piangono per il Novio e Leonardo. A differenza della duplice e vicendevole uccisione di Eteocle e Polinice, nell’eschilea *I sette a Tebe* (Eschilo 1970: 27-61) e nella sofoclea *Antigone* (Sofocle 1991: 257-345), il lamento funebre è rivolto, anche se per motivi differenti, a entrambi i contendenti³⁴.

Sacrificio, colpa, condanna

Tutte le interpretazioni critiche riguardo la conclusione della tragedia lorchiana, puntano a una doppia uccisione sacrificale³⁵. Pur accettando tale spiegazione, sorge spontaneo chiedersi per quale motivo e, cosa altrettanto importante, quale divinità esige il duplice sacrificio? Ricordo, a scanso di equivoci, che nel dramma è presente una dimensione “cristiana” che si manifesta in varie forme, come ad esempio: nei commiati³⁶, nelle benedizioni³⁷, nelle esclamazioni

32 Si pensi, ad esempio, ai più noti “descuidos” cervantini.

33 Il riferimento è, evidentemente, alle tre supposte regole aristoteliche della tragedia.

34 Josephs, Caballero (1992: 60) segnalano: «Que Lorca se inspirase en el ejemplo de Eurípide no puede probarse de manera textual o literal, pero los procedimientos teatrales análogos no dejan, para nosotros al menos, lugar a dudas.»

35 Per questo si veda: Álvarez Miranda (1963: 20-40) e Josephs, Caballero (1992)

36 MADRE. Anda con Dios. (García Lorca 1992: 97); CRIADA. Vayan ustedes con Dios. (ibid.: 113)

37 MADRE. Dios bendiga tu casa / PADRE. Que Dios la bendiga.

imprecative³⁸. Altre forme con la quali tale dimensione religiosa si manifesta in modo visuale è con il farsi il segno della croce³⁹, o, in maniera più esplicita: quando — siamo nell'ultimo quadro del terzo atto — la Madre afferma: «Que la cruz ampare a muertos y vivos.» (García Lorca 1992: 100) Per i casi descritti, mi trova d'accordo l'interpretazione che Josephs e Caballero (1992: 111) forniscono per tali espressioni: «Este tipo de lenguaje que se emplea en los últimos seis parlamentos, casi proverbial, es bastante frecuente en la Andalucía rural. Lorca lo emplea conscientemente para dar relieve léxico a los parlamentos e inventa giros o expresiones sobre bases existentes en el habla de los campesinos.» Frasi puramente formali, quindi, realistiche, che non apportano al testo alcun tipo di contenuto propriamente religioso. Tutto ciò Lorca lo aveva previsto, e, probabilmente, anche riorganizzato e ampliato. Infatti, Francisco García Lorca nel suo volume su Federico s'interroga riguardo a quello che Álvarez de Miranda (1963: 34) definisce el "himno del cuchillo"; un finale che Federico, sembra, abbia aggiunto successivamente all'opera:

Sería útil consignar, por último, que una parte mínima del pasaje final que comienza "Vecinas, con un cuchillo..." lo decía antes la Novia, según mi recuerdo, y que la obra terminaba con las palabras, puestas en la boca de la Madre, "Que la cruz ampare a muertos y vivos." Por parecer poco intenso este final, a mi juicio mucho más acertado, Federico se avino a prolongar el breve aludido pasaje, hasta convertirlo en una especie de poema alterno, poco afortunado en mi opinión. Ese final es ya el de la obra, y debe imprimirse así. Yo, no obstante, si dirigiera alguna vez "Bodas de sangre", lo suprimiría. (García Lorca 1990: 345)

In realtà, la variazione, l'integrazione al testo è funzionale all'enigmaticità misterica che Lorca assegna all'elemento propriamente religioso, trasformazione che conferisce un fondo di indefinita sacralità all'opera.

Stando a quanto afferma Álvarez de Miranda (1963: 34), la morte dell'uomo⁴⁰, del maschio, si deve al fatto di essere

(García Lorca 1992: 111); MADRE. [...]. Bendito sea Dios, que nos tiene juntos para descansar. (García Lorca 1992: 163)

38 CRIADA. ¡Por Dios! Está bien. Parece como si no tuvieras ganas de casarte. (García Lorca 1992: 113); VECINA. ¡Por Dios! (Trata de separarlas.) (*Ibid.*: 162)

39 (La Madre se dirige a la puerta de la izquierda. En medio del camino se detiene y lentamente se santigua.) (García Lorca 1992: 100)

40 Álvarez de Miranda analizza circostanze e motivi della morte del maschio, anche in altre opere teatrali dell'artista andaluso.

solo il sostituibile paredro della dea. La morte dei maschi è, per tale motivo, offerta sacrificale alla dea della fertilità:

Pero el tema de la muerte de Lorca ofrece otros insospechados aspectos de sacralidad. La muerte es “pasión”, es “sacrificio”, es “inmolación”... ¿de quién? La respuesta es una sola: del varón, del ser masculino, del objeto sobre el que se polariza la expectante aspiración maternal, nupcial y sexual: del mismo ser que cumple la función de subordinado y de “paredro”, junto a esas herederas de la grandiosa hegemónica tierna y terrible.

Nondimeno, la molteplicità allusiva, simbolica, del testo lorchiano rinvia ad altri motivi, ad altre colpe, alle quali segue una punizione.

Come si è già accennato, la Madre è colpevole di essersi sottratta, a vario titolo, alla legge del *genos*, della “casta”, di non avere, cioè, lasciato si compiesse il ciclo della vendetta, del sangue. Il Novio avrebbe dovuto vendicare il sangue versato dai Félix; non doveva, non poteva, sottrarsi alla legge “predraconiana” della casta, l’antica norma che permea l’intera tragedia. Inoltre, colpa non meno grave, tenta di sottrarre il figlio al suo destino, un destino che si compirà comunque, a dispetto dell’illusione materna di sottrarlo al volere divino. In ambito mitico, ciò è quanto avviene ad altre madri virtuose⁴¹ che tentano di sottrarre i figli al proprio fato. Su di loro cade, inesorabile, il castigo di Dioniso offeso, oltraggiato. Lo spirito dionisiaco è principio costituente dell’opera⁴² e, anche in questo caso specifico, si abbatte sulle protagoniste femminili. Va osservato, inoltre che il Novio non è più, concettualmente, “hijo”, figlio, di sua Madre ma è “promesso”, destinato ad essere sposo, paredro, della Novia. Segnalo, infine, che la Novia ha un’età maggiore rispetto allo sposo.⁴³ Anche per il Novio si configura la colpa di non aver osservato le leggi naturali, telluriche, dionisiache. Preciso, che Dioniso è una divinità connessa con i campi.⁴⁴ Il Novio è colpevole di *hybris*, poiché crede di essere padrone della vigna, forte della propria *voluntas* e, quindi,

41 Come accade alle figlie di Minia. Cfr. Otto 1997: 111.

42 Nei misteri eleusini si celebra il culto congiunto di Dioniso e Demetra.

43 MADRE (al hijo). ¿Cuándo queréis la boda?

NOVIO. El jueves próximo.

PADRE. Día en que ella cumple veintidós años justos.

MADRE. ¡Veintidós años! Esa edad tendría mi hijo mayor si viviera. Que viviría caliente y macho como era, [...]. (García Lorca 1992: 110)

44 Rinvio, per questo, a García López 1975: 123.

artefice del proprio destino. L'*incipit* della tragedia sottolinea che il Novio è strettamente legato alla vigna, la sua condizione di *novio* dipende da essa, non viceversa. Infatti, durante i tre anni del fidanzamento con la Novia, il giovane ha comprato "la vigna", una vigna che si aggiunge a quelle già ereditate alla morte del padre, del quale erediterà anche un debito di sangue, che continua a non onorare e, di conseguenza, lo stesso destino. *Ananke* annienta gli sforzi triennali del Padre, prima, e quelli, anch'essi triennali, del Novio, poi, come ricorda la Madre: «[...] Los tres años que estuvo casado conmigo, plantó diez cerezos. (*Haciendo memoria*.) Los tres nogales del molino, toda una viña y una planta que se llama Júpiter⁴⁵, que da flores encarnadas, y se secó. [...]»⁴⁶ (García Lorca 1992: 108). L'ossessiva ripetizione del numero tre rinvia ad altri, emblematici, perturbanti significati intertestuali⁴⁷. I tre anni di fidanzamento dei due giovani, sono correlati ai tre anni di durata del matrimonio della madre e del padre del Novio. E perché tutto si compia nel "giusto" modo, dovranno essere tre i morti della casta della Madre. Il Novio, inoltre, pur possedendo due vigne non beve vino, non rende il tributo dovuto a Dioniso:

PADRE. ¿No tomamos algo?

MADRE. Yo no quiero. (Al NOVIO.) ¿y tú?

NOVIO. Tomaré. (Toma un dulce. La NOVIA toma otro.)

PADRE (al NOVIO). ¿Vino?

MADRE. *No lo prueba*.

PADRE. ¡Mejor! (Pausa. Todos están en pie.)⁴⁸ [García Lorca 1992: 113]

È ancora una volta è la madre del giovane a parlare per lui; Madre che, poche battute prima, ha sottolineato la purezza, quasi femminile, del figlio: «MADRE. Mi hijo es hermoso. No ha conocido mujer. La honra más limpia que una sábana puesta al sol.» (*Ibid.*: 111) Ricordo, che Lorca, oltre a non scrivere mai di ciò che non conosce, non scrive, né omette, mai nulla per caso. L'informazione che il Novio non beve vino, non lo prova, può essere commentato come motivo di garanzia sociale, traspare, seguendo la mia interpretazione, un secondo livello comunicativo-interpretativo: il Novio viola i simboli, gli attributi sacri a Dioniso. Proprio in virtù di tale condotta misurata, può coincidere con un originario elemento apollineo.

45 Albero che fiorisce d'estate, "Lagerstoemia indica".

46 Il corsivo è mio.

47 Cfr. Josephs, Caballero (1992: 94, n.9).

48 Il corsivo è mio.

Leonardo, unico personaggio del dramma ad essere individuato con un nome proprio, incarna, al contrario, l'essenza del dionisiaco. Un dionisiaco che, ancora una volta, condivide caratteristiche simboliche con Tanit-Demetra⁴⁹ come quella del cavallo. Il suo tirso è la «vara de mimbres»⁵⁰; egli è personificazione del legame tra l'irrefrenabile uomo e l'indocile, fertile, animale. Un legame che la Mujer tenta di spezzare quando lo obbliga ad andare, insieme a lei, con il carro, alla celebrazione del matrimonio:

MUJER. Vamos.

LEONARDO. ¿Adónde?

MUJER. A la iglesia. Pero no vas en el caballo. Vienes conmigo.

LEONARDO. ¿En el carro?

MUJER. ¿Hay otra cosa?

LEONARDO. Yo no soy hombre para ir en carro.

MUJER. Y yo no soy mujer para ir sin su marido en un casamiento. ¡Que no puedo más!

LEONARDO. ¡Ni yo tampoco!

MUJER. ¿Por qué me miras así? Tienes una espina en cada ojo.

LEONARDO. ¡Vamos! (García Lorca 1992: 128)

Tuttavia, il risultato non cambia, come rivela la Criada: PADRE. ¿somos los primeros? / CRIADA. No. Hacerato llegó Leonardo con su mujer. *Corrieron como demonios. La mujer llegó muerta de miedo. Hicieron el camino como si hubieran venido a caballo.*⁵¹ (*Ibid.*: 131). Leonardo ha nel nome anche l'animale nel quale Dioniso si trasfigura per vincere i Giganti o sfuggire alla morte⁵². Eppure, ciò che più di ogni altra cosa unisce Leonardo allo spirito dionisiaco è la bacchica imposizione alle donne di: «infrangere i vincoli del dovere coniugale, dei costumi domestici

49 Entrambe le dee hanno relazione con i cavalli. A Tanit, la grande dea madre, fenicia, cartaginese e tartessica, venivano sacrificati animali tra i quali il cavallo. Secondo alcuni miti Demetra si trasforma in giumenta o ha nera figura e testa di cavallo. Cfr. García López 1975: 51. Il cavallo è annoverato tra i tanti simboli-feticci destinati a rappresentare la grande divinità femminile che diviene Πότνια ἵππων, Signora dei cavalli. Cfr. Untersteiner 1972: 20-21.

50 Queste le parole di Marcelle Auclair (cit. in Josepchs, Caballero 1992: 34-35) al descrivere le prove di *Bodas de sangre* della compagnia di Josefina Díaz de Artigas, per il suo debutto al teatro Beatriz, segnala: «Detalle que es al mismo tiempo rasgo de carácter y hallazgo de dirección: Leonardo, jinete campesino, lleva siempre en la mano la vara de mimbres de lo que jamás se separan estos hombres tan dispuestos al latigazo como a la caricia, domadores de mujeres y caballos.»

51 Il corsivo è mio.

52 Cfr. Otto 1997: 117, 184.

per seguire sulle cime dei monti le fiaccole del dio e riempire le foreste di selvagge grida giubilanti: ecco quello a cui Dioniso invita le donne.»⁵³ E la Novia, «pobre mujer marchita, [...] muchacha acariciada por el fuego», (García Lorca 1992: 162-163) come ella stessa si definisce, cede alla chiamata di colui che: «[...] era un río oscuro, lleno de ramas, que acercaba a mí el rumor de sus juncos y su cantar entre dientes.» (*Ibid.*: 162) Il rapimento della Novia risponde pienamente al principio della Tragedia classica: è l'inevitabile, inconciliabile e conclusiva conseguenza delle "azioni", passate e presenti, dei personaggi. Per tale motivo, Lorca non tenta di giustificare la Novia quando le fa affermare:

Y o no quería, ¡óyelo bien!, yo no quería. ¡Tu hijo era mi fin y yo no lo he engañado, pero el brazo del otro me arrastró como un golpe de mar, como la cabezada de un mulo, y me hubiera arrastrado *siempre, siempre*, aunque hubiera sido vieja y todos los hijos de tu hijo me hubiesen agarrado de los cabellos! [...].⁵⁴ (García Lorca 1992: 163)

Bensì, ribadisce il principio stesso del tragico. Come osserva Carlos Feal (1989: 55), con il quale, in parte, concordo:

Resulta difícil o imposible centrar el sentido de "Bodas de sangre". Mas no nos parece dudoso que la tragedia exhibe la alienación del ser humano — hombre o mujer —, quien encarna los papeles más contradictorios en vano intento de superar la dependencia (y, en definitiva, la soledad) a que este mundo condena.

Secondo quanto individua Nietzsche, la tragedia, quella eschilea e sofoclea, non ha bisogno di interpretazione poiché essa incarna il principio, dionisiaco, di liberazione e di superamento del limite individuale. Questo spiega perché Federico infranga la propria pratica teatrale del prologo, che avrebbe finito per collegarlo alla scuola tragica euripidea che rappresenta, secondo Nietzsche, la parabola terminale, intrisa di intellegibilità socratica⁵⁵, della tragedia.

53 Otto 1997: 188.

54 Il corsivo è mio.

55 Cfr. Monda 2010: 5.

È nel bosco, il cupo e sacro *locus* di Dioniso e della divinità lunare del plenilunio di “Turdetania”⁵⁶, che ha fine la grande caccia, come la definisce il Novio: «MOZO 1°. Esto es una caza. / NOVIO. Una caza. La más grande que se puede hacer.» (*Ibid.*: 148) Una caccia durante la quale l’apollineo Novio incalza un Leonardo-Zagreus⁵⁷ che rivendica il suo diritto di nascita⁵⁸, di casta⁵⁹. Il doppio grido «desgarrado», lacerato, è il segnale. Appare la “polisemica” «Mendiga⁶⁰», che ora svela la sua vera natura: «Abre el manto y queda en el centro como un gran pájaro de alas inmensa⁶¹.» (*Ibid.*:

56 La definizione è di Fernandez Almagro, nella sua recensione alla “prima” di *Bodas de Sangre* — nel teatro Beatriz di Madrid —, nel quotidiano madrilenio *El Sol* del 9 marzo 1933. Cfr. Josephs, Caballero 1992: 141 n. 89.

57 «Il più noto mito del suo trapasso fa subire a Dioniso, sotto il nome di Zagreus, “gran cacciatore”, quello che corrispondeva appunto alle sue paurose attività. “Cacciatore” viene egli stesso cacciato, “sbranatore” [...] viene egli stesso sbranato.» (Otto 1997: 111)

58 Qui riferito anche al culto, al riconoscimento mitico, che spetta al dio, il cui culto fu a lungo osteggiato. Si veda per questo García López 1975: 119.

59 La rivalità, il conflitto, tra i due personaggi-emblema ricorda quella tra le due Figure nella Ruina romana del cuadro segundo di *El público* (García Lorca 1997c: 289): «Una Figura, cubierta totalmente de Pámpanos rojos, toca una flauta sentada sobre un capitel. Otra Figura, cubierta de Cascabeles dorados, danza en el centro de la escena.» Come ho avuto modo di osservare, in un mio precedente studio, (Palladino 2017: 119) «La disputa, oltre che tra due personaggi che giocano a inventare metamorfosi amorose, potrebbe essere quella tra energia ctonia dionisiaca e potenza soprannaturale apollinea.»

60 La Mendiga, Morte o dea che sia, è epifania dell’ineffabile mistero della vita. La sua fatale apparizione rivendica, riafferma, il primato delle originarie divinità sull’uomo e le sue misere, vuote, ragioni. Sebbene Lorca avverta che il personaggio non compare nell’elenco delle *dramatis personae*, la inserisce, invece, nei programmi delle prime di Madrid e Buenos Aires (cfr. Josephs, Caballero 1992: 92, n 3). La dimensione occulta che cala sulla tragedia, è insopprimibile senza snaturare la Tragedia. Questo è proprio quanto accade, ad esempio, nella trasposizione cinematografica dell’opera di Edmundo Guibourg (*Bodas de Sangre*, Argentina, 1938) con interprete nel ruolo della Madre di Margarita Xirgu e la pellicola di Souheil Ben-Barka (*Noces de sang*, Marocco, 1977), con Irene Papas nel ruolo della Madre e Laurent Terzieff nel ruolo di Amrouch, due interpreti di ruoli tragici. La dimensione occulta ritrova tutta la sua incisività misterica, forse anche in maniera eccessiva, in *La novia*, della regista aragonese Paula Ortiz Álvarez. (Spagna-Germania, 2015)

61 «La imagen de la Tanit de Illici [Elche-Elx] se vuelve a encontrar probablemente en las terracotas acampanadas y con alas plegadas sobre el cuerpo [...]» (Blázquez 1999: 187)

155) Tanit psicopompa⁶², raccoglie il frutto del suo lavoro. Il primo quadro del terzo atto mette in scena l'esaltazione del mistero, unitamente al trionfo congiunto della prosa e della poesia. Infatti, se il «cuadro primero» del secondo atto si apre in prosa, per poi trasformarsi in armonia poetica, matematica e ironica(?)⁶³ con l'epitalamo, il «cuadro segundo», viceversa, si schiude poeticamente per poi farsi prosa, con l'ultimo quadro, quello delle giovani moire che svolgono e consultano il "filo" rosso della vita, in uno scenario immacolato⁶⁴. La poesia del coro — carica di sconcertante innocenza —, riafferma il primato del trascendente. Questa l'origine e il significato di metafore legate, ancora una volta, al mondo naturale e al dionisiaco come formula rituale:

NIÑA (cantando).
¿Fuisteis a la boda?

MUCHACHA 1.^a
No.

NIÑA.
¡Tampoco fui yo!
¿Qué pasaría
por *los tallos de las viñas*?
¿Qué pasaría
por *el ramo de la oliva*?⁶⁵
¿Qué pasó
que nadie volvió?
¿Fuisteis a la boda?

MUCHACHA 2.^a
Hemos dicho que no.

62 «Astarté o Tanit es una diosa de carácter funerario, como se desprende de la figura de Astarté de la tapa de sarcófago de Cartago, y del hecho que en la torre funeraria de Pozo Moro hay empotrada en la pared una imagen de Astarté sentada sobre una silla de tijera, con el peinado de la diosa egipcia Hathor, y con ramos de flores en las manos.» (Blázquez 1999: 183)

63 Josep e Caballero segnalano più volte gli elementi ironici che compongono l'epitalamo. A mio parere, più che di ironia credo si possa trattare di amara complicità, aposteriori, dello scrittore con il pubblico.

64 Le indicazioni scenografiche di Lorca sono sempre inequivocabili: «*Habitación blanca* con arcos y gruesos muros. A la derecha y a la izquierda *escaleras blancas*. Gran arco al fondo y *pared del mismo color*. El suelo será 'también de un blanco reluciente. Esta habitación simple tendrá un *sentido monumental de iglesia*. No habrá ni un gris, ni una sombra, ni siquiera lo preciso para la perspectiva.» (García Lorca 1992: 155. Il corsivo è mio)

65 Il corsivo è mio.

NIÑA (yéndose).

¡Tampoco fui yo! (García Lorca 1992: 156)

Le giovani dipanano il filo di lana della vita, che ora si è trasfigurato in matassa rossa. Le ferite e il dolore diventano «cera» e «mirto»: antico canto e rito funebre. Si avverte, ancora, la suggestione di una dimensione spettrale della morte che si potenzia con il progredire della tragedia:

MUCHACHA 2.^a

Madeja, madeja,
¿qué quieres cantar?

MUCHACHA 1.^a

*Heridas de cera,
dolor de arrayán.⁶⁶
Dormir la mañana,
de noche velar. (Ibid.: 156-157)*

Il «pedernal», la selce, rievoca il primordiale mondo della caccia, dello squarcio, del *sacrificium*:

NIÑA (en la puerta).

El hilo tropieza
con el pedernal.
Los montes azules
lo dejan pasar.
Corre, corre, corre,
y al fin llegará
a poner cuchillo
y a quitar el pan. (Ibid: 157)

L'«estasi» poetica delle due giovani e della bambina ha fine. Dopo aver chiesto, senza alcun esito, notizie alla Mujer e alla Suegra di Leonardo, arriva la Mendiga che, «con delectación», con diletto, racconta della cruenta fine dei due contendenti; confermando che «era lo justo», che era giusto, «inevitabile», accadesse.

MENDIGA.

Flores rotas los ojos, y sus dientes
dos puñados de nieve endurecida.
Los dos cayeron, y la novia vuelve
teñida en sangre falda y cabellera.
Cubiertos con dos mantas ellos vienen

⁶⁶ Il corsivo è mio. Il mirto è, insieme all'edera e alla vite, la terza pianta sacra a Dioniso. La pianta, inoltre, appartiene a Dioniso e ai trassati. Cfr. Otto 1997: 166.

sobre los hombros de los mozos altos.

Así fue, nada más. Era lo justo.

Sobre la flor del oro, sucia arena.⁶⁷ (García Lorca 1992: 160)

È il momento del confronto conclusivo tra Madre e Novia, il momento del pianto, il momento, anche questa volta fuori scena, dell'arrivo delle spoglie dei «dos hombres del amor.» (*Ibid*: 166) I due uomini, i due concetti, sembra si siano annientati vicendevolmente, a esaltazione di un potere femminile che ora, sulla scena, celebra la sua *kátharsis*, la sua liberazione, dal terrore e dalla pietà. Un concetto ancora oscuro, ma, a mio parere, scevro di sovrastrutture mentali; un *pathos* collettivo e condiviso, assolutamente primordiale e prelogico, che nasce dall'azione e dalla parola-canto, ma che investe anche la sfera del razionale.⁶⁸

In *Bodas*, nel ciclo del suo teatro tragico, Federico plasma un'oscura e incontenibile *voluntas* divina, sorda alle misere ragioni e speranze umane. Lo spazio scenico ridiventa l'agone drammatico del teatro classico: pura poesia, pura architettura⁶⁹ musicale.

Lorca, come già fu per Nietzsche, lotta con il proprio *duende* — l'essere *daimon* e angelo insieme — con l'intento di sottrargli i suoi segreti millenari: un confronto che, come si è visto, inizia fin dalla scelta di farsi poeta⁷⁰, — «por la gracia de Dios, o del demonio⁷¹» — e che prosegue, incessante, instancabile, fino alla sua “tragica” scomparsa. Come indica García Posada (1970: 49):

En los últimos años de su vida, Lorca adopta una actitud cada vez más pagana, más panteísta, de exaltación de las fuerzas primarias, cuyo envés es su terror, también cada vez mayor, a la muerte: la fe en la tierra, la voluntad terrestre – [...]– tiene tal vez como complemento implacable esa vida de los muertos atados también a ella para siempre.

Panteismo, quello di Lorca, che dalle sponde mediterranee, tartesse, arriva, viaggiando in navi negriere, fino alle

67 L'ultimo verso della Mendiga ricorda, nella cristallina metafora compositiva, la chiusa-emblema della *Soledad primera* di Góngora: «A batallas de amor campo de pluma.» (Góngora 1982: 120)

68 Per questo si veda Pigeaud 1995, in particolare la posizione di Pedro Laín Entralgo.

69 Il termine fa riferimento alla nota conferenza lorchiana: *Arquitectura del cante jondo*. (García Lorca 1997a: 33-52)

70 Cfr. García Posada 1997a: 9.

71 Per il tema e un'analisi del poema lorchiano rinvio a Agoglosakis 2012: 152-159. Per il mito classico nella poesia di Lorca cfr. Román Román 2003: 387-405.

Antille degli yoruba, per farsi rito «Lucumí⁷²». Un paganesimo che nelle tragedie si “maschera” concettualmente di politeismo. È proprio questo vitalismo politeistico, il principio che Lorca accoglie e agisce per ridare vita alla Tragedia. L'ipotesi di lettura che, fino a questo punto, ho indagato e proposto è quella di un poeta “eterodosso”, che sa che la poesia è tale solo se è vera, ma «con una visión y una técnica que contradicen la simple espontaneidad», (García Lorca 1997a: 445) unione di istinto e virtuosismo (ibid.: 1022) e con una «tremenda lógica poética.⁷³» (Ibid.: 1080). In virtù di tali principi poetici, Federico comprende che, per riaccendere l'antico fuoco tragico, il suo canto deve ridestare l'antico e sopito spirito degli dei. Un'idea non del tutto peregrina per il poeta, che in un poema giovanile, “La religión del porvenir”, (García Lorca 1997b: 257-260) seguendo l'impronta lirica e mitica della *Teogonia* esiodea scrive:

[...]

El caos fue y el Caos será.
La Fuente omnipotente del dolor,
Permeso, Hipocrene y Olmío
Juntan sus aguas al gran río
Que engendrará con la Fe nuevo Amor.

Y aunque la Muerte, la Noche, el Destino
Estén viviendo, estén viviendo,
*Un redentor hablará en el camino*⁷⁴
Luz esparciendo. Luz esparciendo.

Y el Olimpo nevado y glorioso
Resurgirá con blanca claridad.
Y el dios Zeus ya cansado y canoso
Viril cantará. Viril cantará

[...]

Las Furias, Hadas⁷⁵ y Perséfone

72 Lorca cita il rito nella nota conferenza del 1933, *Juego y teoría del duende*. (García Lorca 1997a: 154). Nello specifico, l'artista granadino fa riferimento al potere di Santa Bárbara-Changó, divinità lucumí del fuoco, del tuono e del fulmine. Per questo rinvio a Gonzalez-Wippler 1990.

73 È quanto scrive a Sebastia Gasch riguardo a due poemi che secondo Christopher Maurer, sono “Nadadora submergida. Pequeño homenaje a un cronista de salones” e “Suicidio en Alejandría”.

74 Il corsivo è mio.

75 Errore di Lorca per Hades, Ade. Lorca, in questo poema, riunisce Ade e Persefone-Core

Y las Harpías
Rasgarán la tela de Penélope
De nuestros días

Tutto ha inizio con il Caos, un disordine primigenio e futuro, dal quale gli dei risorgono. Anche in questo caso, ritroviamo una duplicità e un antagonismo del femminile, con, da una parte, le dee ctonie e psicopompe padrone della vendetta e, dall'altra, di una dea declassata a signora dell'inganno — o della falsa speranza —: Penelope. Io ritengo che tale figura enigmatica, misterica, del «redentore» lorchiano, sia il profeta, il sapiente nietzschiano: Zarathustra. Colui che, disceso dal monte, annuncia la morte di Dio e l'avvento dell'età dionisiaca della gioia del vivere. La conclusione del componimento racchiude una rinnovata, bacchica, forma di contemplazione e di effusione:

Antes una luz pura roja brillará
En el sendero
De Amor de Vida, de prepotencia
De la Pasión.
El alma nuestra pura y hermosa
Será un venero
Por donde mane blanca dulzura
Del Corazón.⁷⁶

García Lorca politeista? Forse, l'ermeneutica lorchiana potrebbe ritenere a dir poco audace, tale chiave interpretativa, eppure, il politeismo è tratto partecipe — non tangibilmente percepito e considerato — della nostra modernità.⁷⁷ Politeismo come pluralismo senza costrizione, molteplicità nell'interpretazione dell'eterogenea modernità, come osserva David Miller (Miller, Hillman 1983: 36) «Ciò significa che la religione politeistica, in sostanza, è una teologia politeistica, un sistema che simbolizza la realtà in maniera pluralistica al fine di poter rendere conto di ogni esperienza, dove però la pratica religiosa è composta da una successione di monoteismi.» Il panteismo lorchiano può avere posizioni comuni a quelle espresse da Goethe e, ancora una volta, commentate da Miller:

“Come moralista, sono monoteista; come artista, sono politeista; come naturalista, sono panteista”. L'affermazione di Goethe allude al fatto che quando prendiamo una decisione morale, stiamo realmente operando, almeno in quel

⁷⁶ Il corsivo è mio.

⁷⁷ Cfr. Miller, Hillman 1983.

momento, dal punto di vista di un unico centro di significato. Ma nel corso della nostra vita quotidiana e in ogni fase del nostro comportamento, mentre siamo impegnati a creare il senso della nostra vita, usiamo, volenti o nolenti tutte le strutture del senso e dell'essere simbolizzate dalle storie dell'intero pantheon di Dei e Dee. (Miller, Hillman 1983: 54)

Federico non ha mai trascurato il potere creativo ed epifanico del *verbum* poetico, soprattutto nel momento in cui la parola, "imborghesita" e svuotata del suo significato profondo, naturale non culturale, aveva perso il suo potere evocativo e taumaturgico. La *poiesis* tragica, la tragedia lorchiana è il rito catartico, apotropaico e collettivo, dell'essere umano — ormai postmoderno — fragile, sospeso, sgomento di fronte all'azione, di fronte all'oscura *voluntas* divina.

NICOLA PALLADINO

Università degli Studi di Trieste
nicola.palladino@units.it

Bibliografia

- +AGOGLOSSAKIS, Stavros, «Hesiodo y la poesía juvenil de Federico García Lorca» in *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, Vol. 5, Patrizia Botta, Aviva Garribba, María Luisa Cerrón Puga, Debora Vaccari (ds.), Bagatto libri, Roma 2012, pp. 152-159, anche in https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/17/aih_17_5_022.pdf. (ultima visita il 10/05/2026).
- ÁLVAREZ MIRANDA, Ángel de, *La metáfora y el mito*, Taurus Ediciones, S. A., Madrid 1963.
- BAUSANI, Alessandro, "Introduzione" a Omar Khayyâm, *Quartine (Robâ'iyât)*, Giulio Einaudi editore, Torino 1963, vii-xxxii.
- BLÁZQUEZ, José María, *Mitos, dioses, héroes en el Mediterráneo antiguo*, Real Academia De La Historia, Madrid 1999.
- CORREA, Gustavo, *La poesía mítica de Federico García Lorca*, Editorial Gredos, Madrid 1975.
- ESCHILO, "I sette a Tebe" in Eschilo, Sofocle, Euripide, *Il teatro greco. Tutte le tragedie*, Carlo Diano (ed.) Sansoni Editore, Firenze 1970, pp. 27-61.
- FEAL, Carlos, *Lorca: tragedia y mito*, Dovehouse Editions, Ottawa, 1989.
- GARCÍA LÓPEZ, José, *La Religión Griega*, Ediciones Istmo, Madrid 1975.

- GARCÍA LORCA, Federico, "A Sebastià Gasch, 25 agosto 1927" in Federico García Lorca, *Obras completas, Prosa*, III, Miguel García Posada (ed.), Galaxia Gutenberg Círculo de lectores, Barcelona 1997a, pp. 1021-1022.
- GARCÍA LORCA, Federico, "A Sebastià Gasch, setiembre de 1928" in Federico García Lorca, *Obras completas, Prosa*, III, Miguel García Posada (ed.), Galaxia Gutenberg Círculo de lectores, Barcelona 1997a, p. 1080.
- GARCÍA LORCA, Federico, "Arquitectura del cante jondo" in Federico García Lorca, *Obras completas, Prosa*, III, Miguel García Posada (ed.), Galaxia Gutenberg Círculo de lectores, Barcelona 1997a, pp. 33- 52.
- GARCÍA LORCA, Federico, "Canciones de cuna españolas. Añada. Arrolo. Nana. Vou-veri-vou" in Federico García Lorca, *Obras completas, Prosa*, III, Miguel García Posada (ed.) Galaxia Gutenberg Círculo de lectores, Barcelona 1997a, pp. 113-131.
- GARCÍA LORCA, Federico, "Comentarios a Omar Kayyam" in Federico García Lorca, *Primeros escritos*, Miguel García Posada (ed.), Galaxia Gutenberg Círculo de lectores, Barcelona 1997b, pp. 45-48
- GARCÍA LORCA, Federico, "El público" in Federico García Lorca, *Obras completas, Teatro*, II, Miguel García Posada (ed.), Galaxia Gutenberg Círculo de lectores, Barcelona 1997c, pp. 281- 327.
- GARCÍA LORCA, Federico, "Juego y teoría del duende" in Federico García Lorca, *Obras completas, Prosa*, III, Miguel García Posada (ed.) Galaxia Gutenberg Círculo de lectores, Barcelona 1997a, pp. 150-162.
- GARCÍA LORCA, Federico, "Llegó anoche Federico García Lorca" in Federico García Lorca, *Obras completas, Prosa*, III, Miguel García Posada (ed.), Galaxia Gutenberg Círculo de lectores, Barcelona 1997a, pp. 441- 445.
- GARCÍA LORCA, Federico, "Mística en que se trata del dolor que vendrá" in Federico García Lorca, *Primeros escritos*, Miguel García Posada (ed.), Galaxia Gutenberg Círculo de lectores, Barcelona 1997b, pp. 623- 625.
- GARCÍA LORCA, Federico, "Poética. (De viva voz a G[erardo] D[iego])" in Federico García Lorca, *Obras completas, Prosa*, III, Miguel García Posada (ed.), Galaxia Gutenberg Círculo de lectores, Barcelona 1997a, p. 308.
- GARCÍA LORCA, Federico, *Bodas de Sangre*, Allen Josephs e Juan Caballero (ed.), Cátedra, Madrid 1992.
- GARCÍA LORCA, Francisco *Federico y su mundo*, Alianza Editorial, Madrid 1990.

- GARCÍA POSADA, Miguel, "Prólogo. Los escritos juveniles de Federico García Lorca" in García Lorca, Federico, *Primeros escritos*, Miguel García Posada (ed.), Galaxia Gutenberg Círculo de lectores, Barcelona 1997a, pp. 9-34.
- GARCÍA POSADA, Miguel, *García Lorca*, Edaf Ediciones, Madrid 1970.
- GÓNGORA, Luis, de *Soledades*, John Beverley (ed.), Ediciones Cátedra, Madrid 1982.
- GONZALEZ-WIPPLER, Migene, *Santería: magia africana en Latinoamérica*, Plainview, New York 1990.
- JOSEPHS, Allen, CABALLERO, Juan, "El problema de la tragedia moderna" in Federico García Lorca, *Bodas de sangre*, Cátedra, Madrid 1992, pp. 11-80.
- MAURER, Christopher, "Introducción" a Federico García Lorca, *Prosa inédita de juventud*, Christopher Maurer (ed.), Cátedra, Madrid 1994, pp. 13-49.
- MILLER, David L., Hillman, James, *Il nuovo politeismo. La rinascita degli Dei e delle Dee*, Edizioni di Comunità, Milano 1983.
- MONDA, Davide, "Nota illustrativa" a Friedrich W. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, Davide Monda (ed.), Rusconi, Santarcangelo di Romagna 2010, pp. 3-6.
- NIETZSCHE, Friedrich W., *La nascita della tragedia*, Davide Monda (ed.), Rusconi, Santarcangelo di Romagna 2010.
- NIETZSCHE, Friedrich W., *La nascita della tragedia*, Giorgio Colli, Sossio Giametta (eds.), Adelphi Edizioni, Milano 1992.
- OTTO, Walter Friedrich, *Dioniso. Mito e culto*, il Melangolo, Genova 1997.
- PALLADINO, Nicola, *Federico García Lorca. Dialogo, Idea, Maschera, Mito*. Aracne editrice, Roma 2017.
- PIGEAUD, Jackie, *La follia nell'antichità classica. La mania e i suoi rimedi*, Antonietta D'Alessandro (ed.), Marsilio, Venezia 1995.
- POHLENZ, Max, *La Tragedia Greca*, Paideia, Brescia 1961.
- ROMÁN ROMÁN, Isabel, "Los mitos clásicos en la poesía de Federico García Lorca", *Anuario de Estudios Filológicos*, XXVI, 2003, 387-405.
- SACCONE, Carlo, "Vino d'uva o vino dell'estasi mistica? Riflessioni sull'enologia del poeta persiano Omar Khayyâm", in Carlo Saccone, *Il Maestro Sufi e la Bella cristiana. Poetica della perversione nella Persia medievale*, Carocci, Roma 2005, pp. 243-277.

SOFOCLE, "Antigone" in Sofocle, *Edipo re, Edipo a Colono, Antigone*, Dario del Corno (ed.), Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1991, pp. 257-345

STEINER, George, *Morte della tragedia*, Garzanti, Milano 1992.

TARGIONI-TOZZETTI G., MENASCI G., *Cavalleria rusticana*, Edoardo Sonzogno editore, Milano 1891.

UNTERSTEINER, Mario, *La fisiologia del mito*, La Nuova Italia Editrice, Firenze 1972.

Opera Lirica

MASCAGNI, Pietro, *Cavalleria rusticana*, Fabrizio Guttuso Alaimo (regia di), RAI, Arena di Verona 2023.

Filmografia

Bodas de sangre, Dir. Edmundo Guibourg, Argentina, 1938.

Noces de sang, Dir. Souheil Ben-Barka, Marocco, 1977.

La novia, Dir. Paula Ortiz Álvarez, Spagna-Germania, 2015.