

Lo spazio nel teatro tragico di Federico García Lorca

Milena LOCATELLI
Catholic University of America

Abstract

This study examines the organization of dramatic space in the tragedies of Federico García Lorca and their relationship with Greek Tragedy. Starting from a perspective that sees tragic space as a place of conflict between different polarities, the author goes on to analyze specific texts in order to understand their structure and their particular significance. One of the main objectives of this initial mapping of Lorca's territory is to stress the Spanish playwright's grasp of the deep meaning of tragedy, and his rigorous, but at the same time original, position within the genre.

Riassunto

Questo studio esamina l'organizzazione dello spazio drammatico nelle tragedie di Federico García Lorca e il loro rapporto con la tragedia greca. Partendo da una prospettiva che intende lo spazio tragico come luogo di conflitto fra polarità, si procede con un'analisi dei testi che intende determinarne la conformazione e loro particolari linee di significato. Questa prima mappa del territorio lorchiano ha, fra gli obiettivi rilevanti, quello di evidenziare la comprensione del significato profondo della tragedia da parte del drammaturgo spagnolo e la sua posizione rigorosa e al tempo stesso originale all'interno del genere.

Nell'ambito della letteratura mondiale, Federico García Lorca è una delle figure più seducenti e intriganti in cui si possa avere la fortuna di imbattersi. Miriadi di pubblicazioni, giornate di studio, rappresentazioni teatrali, letture poetiche e dispute politiche hanno da una parte chiarito molti punti oscuri della sua biografia e produzione artistica, dall'altra avvolto l'artista in un'aura mitica che non ha aiutato a rendergli giustizia ma che, anzi, ne ha ostacolato una comprensione profonda. Negli anni che seguono la sua morte, la critica si è concentrata prevalentemente sullo studio della sua poesia ma da qualche decennio le riflessioni sul suo teatro hanno dato risultati brillanti e utili a colmare lacune di una pur vastissima bibliografia.

Il tema della sezione monografica di questo numero, "la città", mi ha indotta a soffermarmi su questioni relative al teatro lorchiano su cui riflettevo da tempo, a tutt'oggi non ancora approfondite da un'analisi dei testi.

La città è un *topos* letterario generosamente disponibile, in particolare alla critica contemporanea. Il ruolo da protagonista che riveste nella letteratura mondiale è

perfino sostenuto dalla sua presenza sin dal titolo di alcune opere letterarie che la nominano già in copertina. La produzione di Federico García Lorca vi fa non poche volte riferimento esplicito. Scorrendo l'indice delle raccolte lorchiane, infatti, si viene talvolta trasportati in luoghi geograficamente precisi. In *Impresiones* leggiamo "Granada"; in *Canciones* "En Málaga" e "Granada y 1850"; nel *Poema del cante jondo* la sezione intitolata *Tres ciudades* (dedicata a Málaga, Córdoba e Sevilla); anche in *Impresiones y paisajes* i quadretti che descrivono località spagnole sono svariati.

Inoltrandoci nella geografia lorchiana, e spostando l'attenzione dal titolo al primo verso, "Canción del jinete" della raccolta *Canciones* è decisamente una poesia emblematica poiché costruita sulla onnipresenza di un'altra città andalusa, Córdoba, il cui nome non solo apre e chiude il componimento, ma viene ripetuto insistentemente per cinque volte in pochi versi, richiamando uno spazio dalla densa simbologia dove tuttavia il Jinete non giunge mai.

Per queste strade si giunge al poema più esplicitamente dedicato alla città, e al poeta che si muove in essa, un inno grigio e mortifero alla città: *Poeta en Nueva York*, composto nella capitale nordamericana in cui Lorca visse nel '29 per poi proseguire per Cuba e infine tornare in Spagna.

È proprio da New York, luogo agli antipodi delle radici lorchiane, che intendo partire in questo studio ma non per rimanerci, quanto piuttosto per uscirne, seguendo i passi dell'artista spagnolo per soffermarmi sull'approdo e il risultato del suo percorso.

Pensando alla città immaginavo un'area di estensione rilevante ma dalle coordinate precise, con leggi e confini geografici decisi dall'uomo. Uno spazio con al suo interno una eterogenea distribuzione di altri spazi, ognuno con caratteristiche peculiari che lo distinguono o lo rassomigliano allo spazio attiguo. Addentrandomi nello spazio lorchiano poi, sperimentavo l'evidenza di un duplice sentiero. Da una parte, infatti, ci si imbatte in uno spazio geografico/biografico in cui, nello specifico di questo lavoro, l'Andalusia e New York fungono da polarità dialoganti, dall'altra in uno spazio culturale e antropologico -a quello geografico in ogni caso congiunto- che sostanzia larga parte della produzione artistica qui analizzata e permette di comprendere più profondamente la natura e i propositi del teatro dell'andaluso.

Come risulta chiaro da alcune dichiarazioni, a New York Lorca sentì di vivere in uno spazio dall'"Arquitectura extrahumana y ritmo furioso, geometría y angustia" (García Lorca, 1960: 1673)¹. Uno spazio che definì senza radici, a cui la poesia, come un balsamo, offriva un'alternativa temporale e spaziale (si ricordi l'evocazione necessaria dell'infanzia in *Intermedio 1910*). Nella città nordamericana Lorca si era recato per ragioni diverse; ne menzionerò almeno una. New York rappresentava la possibilità di spostarsi da *los pueblos de España* alla metropoli, al mondo, e dunque di immergersi in una contemporaneità metropolitana.

L'aspetto intrigante di questo viaggio è che sebbene offrisse a Lorca una miriade di stimoli culturali, uno sguardo su un mondo più ampio e la possibilità di evadere dal mito del gitanismo, fu proprio la reazione alla città americana che lo spinse ad aderire

¹ Per le architetture di *Poeta en Nueva York* si veda lo studio di Walter Pantaleo (1997).

ancora più tenacemente all'Andalusia appena lasciata. A New York, come mostra altresì larga parte della produzione posteriore al suo viaggio oltreoceano, Lorca sente più di prima l'importanza delle radici di una cultura millenaria:

Nueva York es terrible. Algo monstruoso. A mí me gusta andar por las calles, perdido, pero reconozco que Nueva York es la gran mentira del mundo. Los ingleses han llevado allí una civilización sin raíces. Han levantado casas y casas pero no han ahondado en la tierra. Se vive para arriba, para arriba. [...]. (García Lorca, 1960: 1759).

Queste dichiarazioni appaiono significative non solo per la comprensione del Lorca di *Poeta en Nueva York*, ma perché esse indicano le coordinate del territorio in cui ricercare l'autenticità e le radici di cui parla.

Se lungo gli anni Venti l'autore si era dedicato essenzialmente alla creazione poetica, a partire dal viaggio negli Stati Uniti e fino alla sua morte, la sua produzione sarà preferibilmente teatrale. Le date sono chiare: fra il '30 –'31 Lorca compone *Así que pasen cinco años* e *El público*², nel '33 *Bodas de sangre*, nel '34 *Yerma*, nel '35 *Doña Rosita la soltera* e *La comedia sin título*, nel '36 *La casa de Bernarda Alba*. In considerazione di ciò, e pur non sminuendo l'importanza del soggiorno americano ma anzi in virtù di questa, vorrei dedicare queste pagine ad un Lorca essenzialmente antimetropolitano che grazie all'esperienza a New York sente l'esigenza di inserire la sua produzione artistica nel solco di una cultura *abondada en la tierra*. Questa necessità, manifestata a più riprese, induce non solo a riflettere sul suo teatro ma su quella parte di esso che più palesemente la esprime e la sperimenta.

Mi occuperò dunque di fornire una prima mappa dello spazio drammatico delle tragedie lorchiane, della sua funzione, delle sue caratteristiche geografiche e del modo in cui vi si muovono i personaggi, riservandomi di ampliarla successivamente³. Prendo in prestito le parole di Anne Ubersfeld per chiarire che farò riferimento precisamente “allo spazio drammatico sia come spazio concreto del testo di teatro, così come si vede sulla pagina (battute, didascalie etc.) che ad ogni spazio immaginario costruito a partire dal testo, da esso evocato (che sia o no figurato sulla scena)”. (Ubersfeld, 2008: 31)

1. LORCA E LA TRAGEDIA

Un discorso su Lorca e il suo rapporto con il genere tragico deve tener conto di quella che fu una esperienza molto fertile per il drammaturgo, coincidente con la creazione delle sue grandi tragedie. *La Barracca*, compagnia itinerante diretta da Lorca e composta da studenti universitari era una delle espressioni più significative del grande fervore intellettuale della Spagna dell'epoca. Suo obiettivo era far conoscere il teatro del Siglo de Oro agli abitanti dei paesini della provincia spagnola, riportandolo nella

² Di cui da' notizia già nelle lettere da New York.

³ Considero qui *Bodas de sangre* e *Yerma* le due tragedie a noi pervenute. Nel 1933, Lorca dichiara di voler scrivere «una trilogía dramática de la tierra española». La terza tragedia avrebbe dovuto intitolarsi *La destrucción de Sodoma* o *La sangre no tiene voz*. Si veda fra gli altri Miguel García-Posada (1985: 26).

realtà della Spagna profonda, rurale o semi-rurale. Uso il verbo ‘riportare’ con intenzione. Negli anni Venti, insieme al filologo Menéndez Pidal, Lorca si reca nei paesini e nei quartieri gitani di Granada, per ascoltare, raccogliere, trascrivere canti e *romances*. Stefano Arata indica come uno dei risultati fondamentali dell’incontro con il filologo fu quello di indicare a Lorca la direzione della sua ricerca teatrale d’avanguardia negli anni Trenta, ovvero la necessità di trovare un nuovo tipo di pubblico per un nuovo teatro⁴. Nel caso del teatro del Siglo de Oro questo nuovo pubblico esisteva già, era il mondo della Spagna rurale non corrotto dalla pratica borghese, depositario di quella antica poesia di tradizione orale che era alla base del teatro barocco e sulle cui tracce Lorca si era messo insieme al filologo. La sperimentazione drammaturgica di Lorca è intimamente connessa al progetto della *Barraca* e alla sua riscoperta del teatro del Siglo de oro⁵. Precisa Arata: “Volver a llevar el teatro barroco a provincias quería decir volver a llevarlo a la tierra donde la gramática profunda de esa dramaturgia estaba aún viva e incontaminada. El público analfabeto de la España rural no se limitaba a disfrutar con el romancero, sino que era auténtico co-autor” (Arata: 2002: 250). La direzione del progetto lorchiano era pertanto il futuro, pur trovando slancio in radici profonde.

L’autore fa dichiarazioni sempre più esplicite: “La Barraca es toda mi obra, la obra que me interesa” (García Lorca, 1960: 1703), e ancora:

La Barraca. Eso es algo muy serio. Ante todo es necesario comprender por qué el teatro está en decadencia. El teatro, para volver a adquirir su fuerza, debe volver al pueblo, del que se ha apartado. El teatro es, además, cosa de poetas. Sin sentido tragico no hay teatro y del teatro de hoy está ausente el sentido trágico. El pueblo sabe mucho de eso. (García Lorca, 1960: 170)

Importanza del *pueblo* e della tragedia, quest’ultimo punto ribadito in una intervista successiva:

Ahora voy a terminar *Yerma*, una segunda tragedia mía. La primera fue *Bodas de sangre* [...] Hay que volver a la tragedia, nos obliga a ello la tradición de nuestro teatro dramático. Tiempo habrá de hacer comedias, farsas. Mientras tanto, yo quiero dar al teatro tragedias. (García Lorca, 1960:1709)

Al ritorno da New York, dunque, Lorca manifestò a più riprese l’esigenza di rifarsi al fortunato genere della Grecia del V secolo. Sappiamo da Rafael Martínez Nadal che egli era un lettore assiduo dei classici greci, in particolar modo delle tragedie (García Lorca, 1997a: 18)⁶. Dopo il debutto di *Yerma* a Barcellona nel settembre del ’35, Lorca accoglie soddisfatto il commento di Salvador Vilaregut, un famoso uomo di teatro catalano che lo informa: “Tu obra me recuerda a Eurípides” e Lorca: “Me gusta que te recuerde a Eurípides”. (García Lorca, 1997a: 48)

⁴ Per approfondimento rimando all’acuto studio di Stefano Arata: “Candor y tragedia: Federico García Lorca y la poética de la Barraca” (2002).

⁵ Arata, Stefano, (2002: 246).

⁶ Questa è l’edizione di *Bodas de sangre* che utilizzo.

Sulla base di queste premesse, tenterò di dare delle risposte alle seguenti questioni: in che modo Lorca costruisce l'ambiente della tragedia nell'Andalusia di inizio '900 (diametralmente opposta alla città nordamericana)? Com'è questo spazio e quali sono le sue funzioni all'interno del testo? Infine, qual è il *trait d'union* fra spazio geografico e spazio cultural-antropologico?

Lo spazio è un valore proprio del teatro, pertanto un'analisi della sua organizzazione contribuisce a determinare la conformazione di un testo, a metterne in rilievo particolari linee di significato. Prima di spingermi negli spazi tragici lorchiani, mi soffermerò brevemente sulla questione della problematicità del genere tragico in epoca moderna. Per ragioni di spazio farò riferimento unicamente al classico *La morte della tragedia* di George Steiner, studio in cui l'autore indica come a partire dall'antichità greca, e fino all'epoca di Shakespeare e Racine, la tragedia abbia prodotto creazioni altissime e come, dopo quel momento, la sua voce si sia purtroppo andata azzittendo. Le ragioni di questo fenomeno sono molteplici. Mi soffermo qui su quel punto del suo discorso che indaga le ragioni della mancanza di terreno fertile per la tragedia dopo la sua epoca di fulgore. Il mondo da essa rappresentato, basato sul concetto del *fatum* tragico che non esigeva delle spiegazioni razionali, sembrava ormai lontano⁷. Allen Josephs e Juan Caballero precisano: “No es entre la época de Eurípides y la de Shakespeare cuando la mente occidental pierde el antiguo sentido trágico de la vida. Es a finales del siglo XVII. El triunfo del racionalismo y de la metafísica secular destierran definitivamente el sentido trágico” (García Lorca, 1997a: 21). Mi inserisco nel discorso aperto dai due studiosi con delle questioni. In un mondo così diverso da quello della Grecia del V secolo, a chi chiedere una spiegazione razionale per le streghe di Macbeth o perché Edipo incontra il suo vero padre proprio in quell'incrocio, quel giorno e a quell'ora e lo uccide? Se a Lorca piaceva ricordare Euripide, sarebbe stato possibile al di fuori di *Le Baccanti* dare una spiegazione razionale di Dioniso che è sia dio che uomo, neonato cucito nella gamba di suo padre Zeus in seguito alla morte di Semele, sua madre incenerita?

Steiner parla del “dilemma della tragedia moderna” in termini di sua impossibilità. Il fallimento dei tentativi moderni si deve soprattutto al fatto che il teatro greco è espressione della fase pre-razionale della storia, esso si basa sull'idea che ci siano nella natura e nella psiche umana forze occulte, non controllabili, capaci di rendere pazzi o distruggere. Dunque la vera tragedia sembra possibile solo laddove la realtà non sia stata irrimediabilmente imbrigliata dalla ragione e la coscienza sociale (García Lorca, 1997a: 14 e segg.). Dove cioè non vi sia l'esigenza di domande razionali per eventi o personaggi non spiegabili razionalmente. Proprio in merito a questo, ricordo personaggi come i Leñadores, la Luna, la Mendiga del bosco di *Bodas de sangre* che rappresentano le stesse forze soprannaturali e nascoste dell'antica visione tragica.

⁷ Non sarà superfluo precisare che il periodo indicato da Steiner va considerato con le dovute eccezioni. Si pensi, ad esempio, alla tragedia rinascimentale non certo priva di precetti e che da atto collettivo diventa spettacolo per pochi.

Come si inserisce dunque l'esigenza di Lorca de *volver a la tragedia* in un discorso sulla problematicità della tragedia moderna? In che modo lo spazio tragico lorchiano si rapporta a quello delle tragedie antiche e quindi l'Andalusia di Lorca alla *Polis* greca? I greci guardavano alla condizione umana in termini di configurazioni spaziali, come una struttura le cui coordinate spaziali e morali coincidono. Come vedremo, questa prospettiva risulta fertile per una lettura delle tragedie lorchiane.

Ricordiamo che la cultura andalusa è la più antica delle culture europee. Nell'epoca di Lorca l'Andalusia era una zona che si era evoluta poco e molti aspetti dell'antichità classica si erano conservati, aspetti che Lorca ri-conosceva, e che usò. Questa scelta era profondamente legata all'esperienza della *Barraca*. L'intento didattico di questa impresa teatrale, riportare il teatro classico nei *pueblos de España*, significava risvegliare ricordi ancestrali, scavare in profondità nella tradizione per portare alla luce ciò che, seppur sopito, era ancora estremamente vivo.

Luis Rosales, amico di Lorca nella cui casa il poeta si rifugiò inutilmente per scappare alla persecuzione franchista nell'estate del '36 chiariva:

todo lo bueno de Lorca es pre-lógico, pre-intelectual y telúrico. Su entronque con el teatro griego es muy a propósito y muy pensado. En Lorca la materia, los temas, son muy básicos, primitivos y sentidos, o sea, pre-intelectuales [...]. (García Lorca, 1997a: 49).

In *Teoría y juego del duende* lo stesso Lorca precisa:

Este "poder misterioso que todos sienten y que ningun filósofo explica" es en suma, el espíritu de la tierra, el mismo duende que abrazó el corazón de Nietzsche, que lo buscaba en sus formas exteriores sobre el puente Rialto o en la música de Bizet, sin encontrarlo y sin saber que el duende que él perseguía había saltado de los misteriosos griegos a las bailarinas de Cádiz o al dionisiaco grito degollado de la siguiiriya de Silverio. [...] España está en todos tiempos movida por el duende, como país de música y danza milenaria, donde el duende exprime limones de madrugada, y como país de muerte, como país abierto a la muerte. En todos los países la muerte es un fin. Llega y se corren las cortinas. En España no. En España se levantan. (García Lorca, 1960: p. 37 e 42).

Si intravedono spazi primordiali, riti antichissimi e radici così profonde da situare la Spagna lorchiana in una posizione diametralmente opposta alla *civilización sin raíces* della città americana. È un mondo autentico perché naturale quello in cui Lorca ci conduce nelle sue tragedie. A ragione Jesús Maestro indica come il codice lorchiano sia il codice delle passioni umane nel suo stato più naturale ed elementare e irrazionale:

El teatro de Lorca es, pues, un teatro en el que la tragedia se plantea en el eje radial o de la naturaleza. [...] El código lorquiano es el código de las pasiones humanas en su estado más natural y elemental [...] en su estado más *irracional*. La tragedia lorquiana es una tragedia de pasiones naturales, que se sustraen deliberadamente al racionalismo antropológico y al racionalismo teológico. (Maestro, 2009:18)

Relativamente al territorio in cui si muovono i personaggi tragici lorchiani, e dunque al loro spazio antropologico, Caro Baroja indica: "un pueblo andaluz es un

museo vivo en el que hay desde rasgos del Neolítico hasta otros de origen recientísimo”. (Baroja, 1976: 133).

Da *Bodas de sangre* prendo un esempio che ci porterà a riflettere sugli elementi che compongono le ambientazioni delle tragedie lorchiane.

L'ultimo quadro del I atto dell'opera si apre in uno spazio dalla forte simbologia, una *cueva*, vale a dire una specie di spelonca che è anche possibile suddividere in più ambienti con la funzione di stanze. Il fatto che Lorca utilizzi una *cueva* come casa della Novia non è casuale. Questa scelta è piuttosto naturale, nel senso di elementare. Una *cueva* è uno spazio di transito fra un esterno e un interno, ovvero fra spazio organizzato con leggi domestiche e spazio senz'altra legge appunto che quella della natura. La *cueva* è un luogo protetto che sconfinava però nel naturale, in una zona dunque non protetta, infine è uno spazio interno che definirei 'disponibile' all'esterno⁸. Prima di approfondirne la funzione, sarà opportuno anticipare che il terzo quadro del I atto ambientato in una *cueva* è quello in cui facciamo la conoscenza della Novia infedele (*Interior de la cueva donde vive la Novia*).

In merito alle caratteristiche di questi luoghi, Allen Josephs e Juan Caballero menzionano lo studio di Pitt-Rivers, indicando come un villaggio andaluso somigli più alla *polis* greca che alla *urbs* romana che a sua volta ha dato vita alla struttura urbana moderna (García Lorca, 1997a: 27). L'antropologo precisa: “the Greek word for *Polis* far more nearly translates “pueblo” than any other English word, for the community is not merely a geographical or political unit, but the unit of society in every context.” (Pitt-Rivers, 1971: 30-31). Pur rappresentando il mondo civilizzato per l'epoca, “la Atene del V secolo era piuttosto piccola, quella *Polis* non aveva le dimensioni delle città di adesso [...] nel suo insieme l'antica Grecia era una zona sottosviluppata, anche in confronto alla Roma di qualche secolo dopo” (Baldry, 2001: 23-25).

Facendo attenzione a rilevare una analogia di funzioni e non di sostanza, è una immersione in questo spazio arcaizzante *-polis* o *pueblos de España-* nella cui essenza più antica Lorca ci invita ad entrare dichiarandolo esplicitamente e specificandone la geografia, ad esempio nel suo ultimo dramma, *La casa de Bernarda Alba* (1936) che è appunto un *Drama de mujeres en “los pueblos de España”*.

Sembrerebbe dunque che l'Andalusia di Lorca sia per gli aspetti in parte indicati simile al contesto che aveva dato la luce alla tragedia greca. È un confronto, questo, da fare con cautela poiché non siamo in grado di recuperare molti elementi dell'antica esperienza tragica. Gi stessi Josephs e Caballero ci tengono a chiarire che l'ambiente creato da Lorca non è un ambiente greco:

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

⁸ La cueva de la novia -inspirada en las cuevas de pueblos como Purullena, Guadix, Benamaurel (donde todavía hoy más de la mitad de las viviendas son cuevas) [...], como muchos pueblos más, sobre todo en la zona que va de Granada a Lorca- es altamente sugestiva y nos sitúa en lo más telúrico de andalucía [...]. El detalle, tan verídico como ancestral, raya con el neolítico. (García Lorca, 1997: 69).

pesar de haber transcurrido más de dos milenios- al mundo que dio origen a la tragedia. (García Lorca, 1997a: 65)

A proposito del rapporto che unisce uno sguardo moderno a una società molto antica, Roland Barthes indica: “questo teatro ci riguarda per la sua distanza. Il problema non è dunque assimilarlo o estraniarlo: è farlo comprendere”. (Barthes, 1985: 88)

2.LA RELAZIONE DIALETTICA DEGLI SPAZI

Nello specifico di questo lavoro, le mie riflessioni sulle tragedie del drammaturgo spagnolo partono da una prospettiva che intende lo spazio come luogo in cui le dinamiche fra i personaggi sono realizzate e funzionano attraverso il conflitto fra polarità. A livello spaziale, tale conflitto è generato da un avvicinamento o una fusione di elementi connotativamente contrapposti che risultano dunque ‘inopportuni’ secondo la norma prestabilita; inoltre, esso porta con sé una violazione o invasione degli spazi d’appartenenza, e un conseguente stravolgimento delle loro coordinate.

In un lavoro sulla forma della trilogia, Francisco Ruiz Ramón apriva questioni interessanti relative alla radice della visione tragica lorchiana che mi sembra non siano ancora state approfondite da altri studiosi attraverso un’analisi dei testi. Ruiz Ramón indica come nel caso di *Bodas de sangre* e *Yerma*, le prime due tragedie lorchiane propriamente dette, ci si trovi di fronte a una costruzione semiotica dello spazio in due grandi blocchi conflittivi: dentro/fuori, chiuso/aperto, femminile/maschile. Un passaggio del suo studio:

La relación dialéctica entre espacios cerrados/espacios abiertos remite a dos sistemas simbólicos en oposición, cuya conexión trágica, desde la perspectiva de una poética del drama, se correspondería analógicamente- (con analogía de funciones y no de sustancias)- con la estudiada y formulada por el helenista Charles Segal ⁹[...] para la tragedia griega entre *polis* y *agros* (=fisis), *nomos* y *eros*, ley e instinto, es decir entre el espacio construido por el hombre, sede de la razón, el orden y la norma, espacio amurallado contra lo irracional, lo oscuro, lo amenazador, y el espacio de lo animal, de la naturaleza en libertad no controlada. Y como en la tragedia griega, también es en el corazón mismo de la *polis*- en el *oikos* u *hogar*- como espacio cerrado, cultural e ideológicamente marcado y fijado asignado a la mujer, a la que le está vedado el espacio abierto, en donde brotan incontenibles y sin límites, enraizados simbólicamente en la “sangre” y en el “sexo”[...] las fuerzas ciegas o las pulsiones elementales del instinto. (Ruiz Ramón, 2000: 129)

I greci hanno rappresentato in vari modi e con forza questa antinomia basilica.

La distinzione tra *polis* come spazio costruito dall’uomo, sede della ragione, della norma, vale a dire uno spazio protetto contro il fuori minaccioso (*agros*) richiama, da un’altra prospettiva che si interseca con quella appena indicata, la nota distinzione fra principio di autorità e principio di libertà sempre indicata da Ruiz Ramón per il teatro lorchiano¹⁰.

⁹ Lo studio di Charles Segal in questione è *Tragedy and civilization* (1981).

¹⁰ Si veda Francisco Ruiz Ramón (1986: 207).

Lo studio di Segal si apre con la descrizione di un tempio dedicato a Zeus *Lykaios*, dove si tenevano sacrifici umani sulla sommità di una montagna in una desolata zona dell'Arcadia. Per i greci, la più orribile manifestazione di ferocia selvaggia era il cannibalismo (Segal, 1981: 39)¹¹. Appena al di là della valle, oltre questa triste area, vi era una piccola città greca che aveva invece eretto un tempio al più civilizzato dei suoi dei, Apollo *Epicourios*. Avvicinandosi a questa città e guardando su, gli antichi avventori sperimentavano, visualizzandolo, un forte confronto fra mondo civilizzato e mondo selvaggio. Il sito stesso rappresenta l'incarnazione del conflitto fra spazi selvaggi e civilizzati, fra natura e legge (*Physis e Nomos*) che pervade il pensiero, l'arte e la religione greca. Il tempio greco di Apollo non solo esprimeva visualmente la differenza fra uomo e natura, ma formava anche un confine spirituale fra il protetto mondo della *polis* e il pericoloso, informe territorio fuori da essa, *agros*. Segal indica nella casa (*oikos*) una istituzione caratteristica della civilizzazione umana nel suo significato di totalità delle realizzazioni dell'uomo, nel suo stabilire valori etici e nella subordinazione dell'istinto alla ragione, della natura alla convenzione. Questi ultimi punti risultano efficaci a tracciare una mappa del territorio tragico lorchiano.

Ricorro ad un esempio del conflitto in questione attraverso una rappresentazione emblematica di questa forte antinomia, visibile nelle Metopi della facciata del Partenone che descrivono la battaglia fra i centauri (metà uomini e metà cavallo) e i Lapiti, una tribù di uomini¹²:



Sono immagini che offrono una dicotomia molto tipica dell'arte greca del V secolo, vale a dire il confronto fra uomo e bestia, civiltà e barbarie, spazi selvaggi e spazi regolati da leggi, confronto le cui differenze sono messe in tensione e la cui soluzione, in questo caso specifico, è probabilmente il Partenone stesso e la democrazia della *Polis* ateniese.

La tragedia scaturisce dunque dallo scontro di due sistemi simbolici antitetici, ma non bisogna ridurla alla rappresentazione di una schematica antinomia. Direi piuttosto che essa insiste sulla rappresentazione della impossibilità di una mediazione (espressa dal mito), sull'assenza di una soluzione e si basa, dal punto di vista specificamente spaziale e dell'azione, su una violazione di ciò che per uso, costume, legge (*nomos*) è inviolabile nel senso di normativamente definito e caratterizzato. La tragedia conferma e sfrutta le tradizionali differenziazioni e le polarità basiche. Mi sembra, di conseguenza, che la sua proposta sia un ribaltamento dei ruoli canonici, una qualificazione diversa di un elemento che sta a significare, normativamente, una data cosa e che pertanto diventa caratterizzato da una localizzazione inopportuna, in termini sociali. Così facendo la tragedia ci offre una visione delle altre possibilità connotative dello spazio che ha, fra le sue funzioni principi, quella di definire l'alterità.

Se l'*oikos*, rifugio abitato principalmente dalle donne, luogo simbolicamente definito e diverso dall'imprevedibile *agros* (frequentato prevalentemente dall'uomo), viene minacciato e invaso da un elemento esterno, esso si trasforma in luogo non protetto, proprio come lo spazio aperto. Ciò che rende il fenomeno più interessante, e non lo riduce ad una semplice contrapposizione con le relative conseguenze, è che l'invasione non è necessariamente subita ma può invece essere favorita, l'interno può cioè apparire 'disponibile' all'esterno attraverso il favoreggiamento di un suo elemento che, in alcuni casi, conferma quest'apertura con una vera e propria fuga. È quest'ultima mossa che definisce la conversione all'esterno di un personaggio ovvero la sua nuova caratterizzazione¹³.

Attraverso una conversione spaziale la tragedia sottolinea le contraddizioni che tormentano un personaggio, le opposizioni all'interno del suo stato sociale o psicologico (Vernant, 2001: 164). A proposito di questa disponibilità all'esterno penso specificamente ad alcuni emblematici personaggi lorchiani: la Novia di *Bodas de sangre*, Yerma, la Novia di *Así que pasen cinco años* o anche Belisa de *El Amor de don Perlimplín*.

Jean Pierre-Vernant indica come

lo spazio domestico, spazio chiuso, provvisto di un tetto (protetto) ha, per il Greco, connotazione femminile. Lo spazio esterno, all'aria aperta, ha connotazione maschile. La donna è nel suo ambiente quando è a casa. Qui è il suo posto. In linea di principio non deve uscirne. L'uomo rappresenta invece, nell'*oikos*, l'elemento centrifugo: spetta a lui lasciare il recinto rassicurante del focolare per affrontare le fatiche, i pericoli, gli imprevisti dell'esterno, tocca a lui stabilire i contatti con l'esterno [...] le attività dell'uomo sono orientate verso l'esterno.

¹³ Massimo Di Marco parla dell'autonomo valore connotativo dello spazio drammatico laddove esso rimanda a delle caratteristiche del personaggio, è lo specchio della sua condizione e funzione del carattere all'interno dell'opera. Di Marco, Massimo (2009: 157).

Si ricordino a questo proposito el Novio e Leonardo di *Bodas de sangre* e Juan e Víctor di *Yerma*. Continua Vernant:

Senofonte non fa altro che esprimere l'opinione comune quando, dopo aver contrapposto la specie umana al bestiame come ciò che ha bisogno di un tetto a ciò che vive all'aria aperta [...] aggiunge che la divinità ha dotato l'uomo e la donna di nature contrarie. L'uomo è fatto, corpo e anima per [...] "le attività all'aria aperta", le "occupazioni di fuori", la donna per le "occupazioni dentro in casa" [...]. (Vernant, 2001: 155-156)

Sarà utile passare ai testi.

3. LA COSTRUZIONE DELLO SPAZIO NELLE TRAGEDIE LORCHIANE E UN DIALOGO CON *LE BACCANTI* DI EURIPIDE

3.1 *BODAS DE SANGRE*

Partendo dalla lettura di *Bodas de sangre* illustro l'organizzazione dello spazio in termini di polarità, violazioni, fughe e conseguenti conversioni dei personaggi ad una spazialità 'inadeguata'. Una schematizzazione spaziale dell'opera potrà tornare utile.

I ATTO

Quadro I. SPAZIO: interno (*Habitación pintada de amarillo*). Personaggi: due femminili, uno maschile.

Quadro II. SPAZIO: interno (*Habitación pintada de rosa*). Personaggi: tre femminili, uno maschile, un bambino.

Quadro III. SPAZIO: interno/esterno (*Interior de la cueva de la novia*). Personaggi: tre femminili e due maschili

II ATTO

I Quadro. SPAZIO: Interno/esterno (*Zaguán de casa de la novia*). Personaggi: sette personaggi femminili, cinque personaggi maschili e *Voces*.

II Quadro. SPAZIO: Esterno (*Exterior de la cueva de la Novia*). Personaggi: sette femminili, quattro maschili e *Voces*

III ATTO

I Quadro. SPAZIO: esterno (*Bosque. Es de noche. Grandes troncos húmedos* [...]) Personaggi: uno femminile, sei maschili, la Luna e la Mendiga (femminili ma figure soprannaturali).

II Quadro. SPAZIO: interno (*Habitación blanca con arcos y gruesos muros*). Personaggi: nove femminili, un personaggio collettivo femminile: *Vecinas*.

L'opera ha una struttura circolare. Si apre e termina in un interno (*habitación amarilla e habitación blanca*) seguendo un percorso di allontanamento dall'*oikos* o *hogar* che, passando per *habitaciones, cueva, zaguán*, culmina nel *bosque (agros)*, luogo dell'esterno assoluto. Dallo schema si evince che gli spazi interni ospitano prevalentemente

personaggi femminili con una presenza minima dei personaggi maschili, i quali rimangono limitatamente all'interno secondo quel movimento centrifugo menzionato poc'anzi. Gli spazi situati a metà fra esterno e interno (*cueva, zaguan de casa de la novia*) ospitano più o meno in egual misura personaggi maschili e femminili. Infine, lo spazio esterno viene occupato prevalentemente da personaggi maschili.

È opportuno addentrarsi in questo schema. Come visto, *Bodas de sangre* si apre in un interno (*habitación pintada de amarillo*). Lorca specifica l'ambientazione non con la parola "casa" ma indicandone un sottospazio e specificandone il colore. Ad apertura del I atto, all'interno della casa, troviamo la Madre, personaggio femminile che agisce esclusivamente all'interno delle pareti domestiche, come è sottolineato più volte dalle sue battute. Il personaggio maschile invece, el Novio, sembra giungere dall'esterno, come indica la didascalia che apre l'opera "NOVIO: (*entrando*) Madre". E all'esterno immediatamente torna: "NOVIO: Me voy" (terza battuta del I atto) "MADRE: ¿Adónde?; NOVIO: a la viña" (p. 93). Un rapido movimento di entrata e uscita quello del personaggio maschile che mette piede nell'*oikos* con un passaggio fulmineo e la cui definitiva uscita è ritardata esclusivamente dall'elemento femminile che lo trattiene per paura dello spazio esterno senza legge: "MADRE: Espera [...] ¿Como no voy a hablar viéndote salir por esa puerta? [...] Es que...que no quisiera que salieras al campo [...] Que me gustaría que fueras una mujer. No te irías al arroyo ahora y bordaríamos las dos cenefas y perritos de lana" (pp. 93 e 95). Le associazioni spaziali sono chiare: una donna rimarrebbe in casa "MADRE: Modosa. Trabajadora. Amasa su pan y cose sus faldas." (p. 96), nello spazio che le è stato assegnato, e non andrebbe alla *viña* e al *arroyo*, luoghi più adatti agli uomini. Quando Madre e figlio fantasticano su possibili nipoti, si persevera nella connotazione spaziale attraverso un'immagine eloquente: "MADRE: Sí, pero que haya niñas. Que yo quiero bordar y hacer encaje y estar tranquila". (p. 97).

Lo spazio del quadro successivo è ancora un interno, casa di Leonardo e sua moglie. È di nuovo *una habitación*, stavolta "*pintada de rosa con cobres y ramos de flores populares. En el centro una mesa con mantel. Es la mañana. SUEGRA de LEONARDO con un niño en brazos. Lo mece. La MUJER en la otra esquina, hace punto de media*" (p. 100).

Le associazioni spaziali riscontrabili nel primo quadro mostrano come il dialogo fra Novio e Madre funga in certo modo da antefatto, ponendo le condizioni necessarie allo svolgimento tragico. Il secondo quadro induce ad una riflessione ulteriore poiché rappresenta, all'interno della tragedia, un esempio di ciò che l'ingresso dell'elemento maschile provoca nell'*oikos*. La sua funzione all'interno del testo è dunque dinamica.

La didascalia ci presenta un *hogar* quasi idealizzato: la scena è organizzata spazialmente in maniera precisa. In casa sembra regnare armonia, i personaggi presenti in scena costituiscono buona parte di una famiglia di cui vediamo una madre, una figlia e un neonato da cullare. Se, come indicato, l'uomo è all'interno dell'*oikos* un elemento centrifugo, risulta interessante considerare anche il contrario di questo movimento, quello centripeto, per comprenderne meglio la funzione drammatica. Di fatto prima di sostare in casa per pochissimo e riuscirne, Leonardo giunge da fuori con il suo cavallo.. Per tutta l'opera il capofamiglia è associato costantemente al cavallo, come

fosse un centauro. Appena entra in casa viene localizzato, vale a dire connotato geograficamente: “MUJER: Ayer me dijeron las vecinas que te habían visto al límite de los llanos”. Leonardo nega: “No. ¿Qué iba a hacer yo allí, en aquel secano?” ma all’ingresso della suocera questa ribadisce: “Pero? quién da esas carreras al caballo? Está abajo tendido, con los ojos desorbitados como si llegara del fin del mundo.” (pp. 103 e 104)

Del fin del mundo, dal *límite de los llanos* giunge Leonardo e il suo arrivo rompe l’apparente armonia esibita dalla didascalia di apertura del quadro: discute con la moglie perché nega la sua ‘localizzazione’, è scorbutico con la Muchacha che entra entusiasta a raccontare delle nozze fra il Novio e la Novia, infine esce dalla scena lasciando la moglie, la suocera e il bambino in lacrime, come si evince dalle didascalie che per ben tre volte ripetono “*llorando*” e così chiudono il quadro.

Come segnalavo prima, lo spazio che apre il terzo quadro è fortemente connotativo del personaggio (*Interior de la cueva donde vive la novia*). In esso facciamo la conoscenza della Novia che fuggirà nel bosco con Leonardo abbandonando il suo sposo. Risalta la differenza con l’*hogar* classico. Una *cueva*, sebbene sia *Interior de la cueva*, è volutamente diversa da una *habitación pintada de amarillo o de rosa* dei primi due quadri dell’atto. La *cueva* è un’ambientazione in certo modo naturale che, nell’organizzazione spaziale del testo, potremmo situare a metà strada fra *oikos* e *agros*. Abbiamo dunque a che fare con un interno diverso, che ospita un personaggio femminile che transiterà verso l’esterno e la cui azione passa da uno spazio simbolicamente affidato alla donna a quello simbolicamente affidato all’uomo. Di fatto lungo tutta la tragedia, la Novia viene costantemente situata in un luogo al limite del protetto.

Nel quadro successivo che descrive l’alba di preparazione alle nozze, siamo in un vestibolo: “*Zaguán de la casa de la Novia*”. Nella didascalia di apertura Lorca aggiunge da subito l’elemento di uscita e di collegamento con l’esterno. Questo non è più, come nel quadro precedente, “*Puertas redondas*” ma “*Un portón al fondo*”, ben visibile dagli spettatori. Da quel portone infatti dopo poche battute intercorse fra la Novia e la Criada fa il suo ingresso Leonardo: “*Se oyen unos aldabonazos*” ed è la Novia stessa ad ordinare alla Criada di aprire: “¡Abre! Deben ser los primeros convidados” (p. 107). Entra invece Leonardo, solo. Consapevole degli effetti di questa incursione, la Novia prova a difendersi spingendolo fuori da quello spazio inappropriato: “Vete y espera a tu mujer en la puerta (*en la puerta*: fuori), e ancora: “¡No te acerques!”. Le conseguenze di questa irruzione sono ben chiare: “NOVIA: Un hombre con su caballo sabe mucho y puede mucho para poder estrujar a una muchacha metida en un desierto. Pero yo tengo orgullo. Por eso me caso. Y me encerraré con mi marido [...]” (p. 119). La dinamica tragica è attivata e la Novia descrive il suo stato: “NOVIA (*temblando*): No puedo oírte. No puedo oír tu voz. Es como si me bebiera una botella de anís y me durmiera en una colcha de rosas. Y me arrastra, y sé que me ahogo, pero voy detrás” (p. 120). Trema, si sente ubriaca e segue un impulso incontrollabile. Il “*voy detrás*” chiarisce la nuova connotazione della Novia che si converte in personaggio mobile con una tendenza centrifuga, allontanandosi dalla caratterizzazione normativa dagli

altri personaggi femminili¹⁴. Lorca lo rende ancora più esplicito con un'immagine dalla forte simbologia: "NOVIA: Echan fuego las paredes" (p. 115).

Tutto il II atto di *Bodas de sangre* è contrassegnato da porte che si aprono, entrate e uscite, il movimento verso l'esterno si amplifica gradualmente lungo il testo. Passiamo dalle *habitaciones coloradas* descritte al mattino, al *Interior de la cueva*, allo *Zaguán de casa de la Novia*, e infine al *Exterior de la cueva de la Novia*, luogo che farà da trampolino per l'approdo al "*Bosque. De noche*". Quest'ultimo è il luogo dell'esterno assoluto e dell'imprevedibile che ospita quelle figure inspiegabili razionalmente ricordate all'inizio di questo studio: la Luna, los Leñadores, la Mendiga. È il territorio in cui la Novia, incapace di subordinare l'istinto alla ragione, cerca riparo con Leonardo abbandonando la casa paterna dove gli invitati festeggiano le sue nozze.

In *Bodas de sangre* il bosco è lo spazio senza legge che ricorda il monte delle *Baccanti* di Euripide (García Lorca, 1997a: 75), tragedia in cui i movimenti fra interno della reggia dove è asserragliato il re di Tebe, Penteo, e il suo esterno sono fortemente simbolici. Tutta la tragedia è giocata su un'opposizione spaziale che riflette nel profondo l'inconciliabilità fra due mondi in conflitto. (Di Marco, 2009: 156)

Nella tragedia euripidea, le Menadi come ubriache hanno seguito gli ordini di Dioniso e abbandonato le loro case per andare in uno spazio naturale e senza legge, sul monte Citerone. Proprio su questo monte fanno a pezzi Penteo, re di Tebe, oramai uscito dalla reggia, luogo protetto ma messo a soqquadro dall'inaspettato arrivo di Dioniso ("CORO: Presto la casa di Penteo sarà scossa da crolli. Dioniso è nella casa", p. 1178)¹⁵. Ingannato da Dioniso e inoltratosi sul monte travestito da donna, Penteo non potrà più sfuggire al suo destino "*Entra PENTEIO uscendo dalla reggia: ha l'addobbo femminile di una baccante*" (p. 1187). Non riconosciuto dalla sua stessa madre, Agave, viene da questa ucciso. La sua testa, infilzata su un tirso, è portata verso la *Polis* come trofeo. Varrà la pena ricordare che Penteo era stato ammonito dal nonno Cadmo di non uscire da casa: "Stattene stabilmente dalla nostra parte, non metterti fuori dalle norme. Ora invece tu vaneggi, e pur dotato di ragione sragioni" (p. 1171). Non uscire da casa vuol dire non uscire dalla tradizione. I riti trasgressivi del dio sono la negazione dello spazio regolato della *polis*, dei suoi usi e delle sue norme. Penteo, che cerca di

¹⁴ Si ricordi che negli stessi termini Adela de *La casa de Bernarda Alba* esprime la sua passione distruttiva per Pepe el romano nel secondo atto dell'opera: ADELA: "Yo no quería. He ido como arrastrada por una maroma". Come in *Bernarda Alba*, anche qui è all'interno dell'*oikos* che esplodono le passioni incontenibili che conducono alla fuga e allo scioglimento tragico.

¹⁵ Per *Le Baccanti* di Euripide utilizzo l'edizione con saggio introduttivo di Guido Paduano (2006). A proposito di questa tragedia Charles Segal indica: "Tragedy [...] deals with situations where the division between civilization and savagery no longer seems to apply. Where this division is disturbed, so is the very nature of man and his humanity. Tragedy no longer locates the boundary between the civilized and the savage on the frontiers of the society, at the limits of the inhabited world, but brings it within the polis itself, within the very hearts of its rulers and citizens. [...] the god of the orgiastic rites of mountain and forest takes a place at the very center of the polis and in the Bacchae topples the palace which symbolizes its civil order. In general, however, what it "raw" or "savage" (*agrion*) lies, by definition, outside the limits of the polis, in the fields (*agroi*) or on the mountains", Segal, Charles (1981: 30-31).

difendere quell'ordine e ne è responsabile, segna la sua condanna uscendone fuori. Ma c'è dell'altro. Penteo ha anche un altro tipo di caratterizzazione: egli è a sua volta barbaro e mostra atteggiamenti aggressivi. La sua dunque è una posizione vacillante, ambigua, il suo carattere ha due facce; pertanto, come personaggio tragico, appare fragilmente situato nel suo spazio. Tiresia infatti lo ammonisce: “[...] ma di fatto questo ragionare bene nei tuoi discorsi non c'è [...] tu sei pazzo della pazzia che fa più male, e né con i farmaci potrai ottenere guarigione della malattia né senza di essi” (p. 1170).

In *Bodas de sangre*, il bosco è uno spazio aperto in cui la notte favorisce il compimento del destino tragico dei protagonisti preannunciato dalla Madre fin dall'inizio dell'opera. Nel buio del bosco, con la sola luce di una luna traditrice, Leonardo e il Novio si incontrano e si uccidono. In *Le Baccanti*, Dioniso indica a Penteo come la notte si presti ai riti: “Di notte, per lo più. Ha una sua solennità rituale, la tenebra” (1175)¹⁶. Come indica Álvarez de Miranda, la notte e la luna in *Bodas de sangre* hanno un valore mitico più che simbolico:

En toda mitología ...y en toda religión, el mito reclama al rito, lo supone y lo exige, lo aclara y se encarna en él. Pues bien, García Lorca ha llegado a incarnar el mito luna-muerte dándole una expresión dramática de carácter ritual. (Álvarez de Miranda, 1963: 48-50)

Soffermandomi sul carattere rituale della tragedia lorchiana vorrei concludere il percorso iniziato inoltrandomi nell'ultimo atto, quello che dal bosco della morte ci riporta in un interno: “*Habitación blanca con arcos y gruesos muros*”. In questo luogo privo di colori, tutto si ricompone secondo una struttura circolare, e una riappropriazione tragica degli spazi. La Suegra alla figlia, Mujer de Leonardo: “Tú a tu casa. Valiente y sola en tu casa. A envejecer y a llorar. Pero la puerta cerrada. Nunca. Ni muerto ni vivo. Clavaremos las ventanas” (p. 158).

La donna rimane pertanto chiusa in casa, con le porte e le finestre sbarrate, per scongiurare un'ulteriore incursione dell'elemento maschile definitivamente confermato come agente di rottura dell'armonia domestica. A sua volta, la Madre del Novio rimane sola e intende passare il resto della vita in casa, lo spazio che fin dall'inizio ha ritenuto il più adeguato: “No quiero ver a nadie. La tierra y yo. Mi llanto y yo. Y estas cuatro paredes. [...]” (p. 161). L'atmosfera è funerea, una sorta di liturgia si è compiuta: “*Esta habitación simple tendrá un sentido monumental de iglesia*” recita la didascalia dell'ultimo quadro. La Novia è sopravvissuta alla lotta che gli uomini hanno intrapreso perdendo la vita. Cerca riparo a sua volta nella morte, entrando in casa della Madre del Novio assassinato a causa sua. In quanto personaggio transitato all'esterno, però, è

¹⁶ Allen Josephs y Juan Caballero indicano: “El Novio y Leonardo no son, literalmente, quello Diosos que mueren, de la misma manera que la muerte de Penteo en *Las bacantes* no supone una imitación exacta de la muerte mística del dios Dionisos. Pero la muerte de Leonardo y del Novio tienen, igual que la muerte de Penteo, un eco teatral inconfundible de los sacrificios que fueron practicados para conmemorar el sacrificio del dios de las religiones antiguas. Que Lorca se inspirase en el ejemplo de Eurípides no puede probarse de manera textual o literal, pero los procedimientos teatrales análogos no dejan, para nuestro al menos lugar a dudas”. García Lorca, Federico (1997a: 59).

oramai convertito ad uno spazio non pertinente e a questo condannata “NOVIA: Déjame llorar contigo; MADRE: Lloro. Pero en la puerta”.

La didascalia scolpisce l'ultima posizione della Novia prima della fine della tragedia fornendoci un'ulteriore informazione su di lei: “*La Novia queda en la puerta*”. La sua è una posizione liminare che si caratterizza per il suo muoversi oltre le categorie familiari, nell'interstiziale, nell'irregolare¹⁷. Quest'esperienza confonde le divisioni spaziali fra dentro e fuori, città e campagna, ed è in questa confusione di spazi che la tragedia, invece di optare per una soluzione tra le polarità, descrive il loro violento conflitto o la pericolosa preponderanza di una sull'altra.

3.2 YERMA

La seconda tragedia lorchiana rappresenta in certo modo un'evoluzione nell'organizzazione dello spazio e della sua occupazione da parte del personaggio femminile.

Lo schema:

I ATTO

I Quadro. SPAZIO: interno. [*casa de Yerma*]. Personaggi: due maschili e due femminili.

II Quadro. SPAZIO: esterno (*Campo*. [...]). Personaggi: quattro femminili e due maschili.

II ATTO

I Quadro. SPAZIO: esterno ([...] *torrente donde lavan las mujeres del pueblo*. [...]). [lavanderas]. Personaggi: sei femminili.

II Quadro. SPAZIO: interno (*Casa de Yerma* [...]). Personaggi: due maschili, cinque femminili.

III ATTO

I Quadro. SPAZIO: interno (*Casa de Dolores la conjuradora*. [...]). Personaggi: cinque femminili, uno maschile.

II Quadro. SPAZIO: esterno (*Alrededores de una ermita, en plena montaña*. [...]). Personaggi: otto personaggi femminili, CORO de mujeres, cinque personaggi maschili, Niños.

Come *Bodas de sangre*, anche *Yerma* si apre in un interno, casa di Yerma e Juan, in cui troviamo la protagonista addormentata. La scena è onirica e fa riferimento a un desiderio: “*Al levantarse el telón está Yerma dormida con un tabanque de costura a los pies. La escena tiene una extraña luz de sueño. Un pastor sale de puntillas mirando fijamente a Yerma. Lleva de la mano a un niño vestido de blanco* [...]” (p. 41).

¹⁷ In ambito antropologico il concetto di “liminalità” è stato introdotto da Arnold Van Gennep nel suo *I riti di passaggio* (1909) e riutilizzato da altri antropologi come, ad esempio, Victor Turner, per diverse situazioni rituali e contesti sociali.

La localizzazione di Yerma in casa, posizione da lei originariamente desiderata, ha nel caso della seconda tragedia lorchiana un altro tipo di limite o insufficienza. A Yerma manca un elemento che la trattenga nell'*oikos*: lei non ha figli e per questo motivo, man mano che la speranza di realizzare il suo sogno muore, si sente legittimata ad uscire da casa. Se la Novia di *Bodas de sangre* fugge consapevole della sua trasgressione, Yerma sente invece lo spazio esterno come pertinente, quasi come fosse suo di diritto. E difatti l'opera, che è anch'essa un allontanamento ripetuto da casa, stavolta fin dal primo atto (Yerma si aggira all'esterno da subito), si conclude in uno spazio con una forte valenza simbolica poiché ricorda, ancora una volta, il monte delle baccanti e i loro riti: "*en plena montaña*". Man mano che la speranza di diventare madre va disgregandosi per scomparire del tutto, Yerma si allontana dai lavori femminili e preferisce l'esterno all'interno, trascorrere la notte non in casa ma "sentada en el poyo, a la puerta de su casa" (García Lorca, 1997b: 28). Tutti i diverbi con suo marito Juan fanno riferimento proprio alle frequenti uscite della protagonista che si intensificano parallelamente al suo perdere -specie all'interno di se stessa- una connotazione femminile.

Anche all'inizio di *Yerma* il personaggio maschile entra in casa per uscirne immediatamente: "YERMA: Juan, ¿me oyes?, Juan. JUAN: Voy" (p. 41). "Voy" è la prima battuta che ascoltiamo dal capofamiglia appena entrato in scena e, come già visto in *Bodas de sangre*, anche qui terza battuta dell'opera. In seguito Juan precisa: "Si necesitas algo me lo dices y lo traeré. Ya sabes que no me gusta que salgas. YERMA: Nunca salgo. JUAN: Estás mejor aquí. YERMA: Sí. JUAN: La calle es para la gente desocupada" (pp. 44-45). La chiusura del primo atto seguita su questo punto. Juan incontra Yerma en el campo: "¿Qué haces todavía aquí! [...] Debías estar en casa [...]" e ancora "No maldigas. Está feo en una mujer. YERMA: Ojalá fuera yo una mujer" (pp. 64-65).

Yerma ha perso la sua connotazione sessuale e dunque spaziale. La sua nuova localizzazione è nota a tutti i personaggi del pueblo, le lavandaie lo affermano forte e chiaro: "LAVANDERA 5: Anteanoche, ella la pasó sentada en el tranco, a pesar del frío. LAVANDERA 1: ¿Pero? por qué? LAVANDERA 4: Le cuesta trabajo estar en su casa". E ancora, nel II quadro del II atto, Yerma fa per entrare in casa ma "*Queda parada en la puerta*". Juan, preoccupatosi per la sua assenza, precisa: "Mi vida está en el campo, pero mi honra está aquí. [...] Las ovejas en el redil y las mujeres en su casa. Tú sales demasiado [...] YERMA: Justo. Las mujeres dentro de sus casas. Cuando las casas no son tumbas" (pp. 75-76)¹⁸.

La costruzione spaziale dell'opera si basa su un disgregamento dell'*hogar*, spiegabile con una sua inutilità agli occhi della protagonista. La stessa inadeguatezza caratterizza Juan, in quanto uomo disinteressato a procreare. È in questa insufficienza che vanno ricercate le ragioni della tragedia che culmina nell'assassinio di Juan che Yerma, in delirio, compie con le proprie mani *en plena montaña*, come una baccante sul Monte Citerone.

¹⁸ Per la Novia di *Bodas de sangre* la casa era *un desierto*.

Il terzo e ultimo atto della seconda tragedia lorchiana si apre precisamente in un monte: *Alrededores de una ermita, en plena montaña*, uno spazio franco, naturale e privo di protezioni dove uomini e donne si ricongiungono secondo riti che appaiono allusivamente dionisiaci. Non manca infatti il riferimento esplicito al vino: “MUCHACHA 1: Más de cuarenta tonales de vino he visto en las espaldas de la ermita”. Al pellegrinaggio delle donne sterili sul monte accorrono molti uomini “MARÍA: Un río de hombres solos baja esas sierras”.

La *montaña* è lo stesso spazio senza legge del *bosque* di *Bodas de sangre*. Anche qui esso rappresenta il luogo che illude di poter esaudire i propri desideri in un territorio diverso da quello che impedisce la loro realizzazione. In entrambe le tragedie, tuttavia, lo spazio aperto si rivela ingannevole.

Nel prologo della tragedia di Euripide, Dioniso espone le sue intenzioni nei confronti delle sorelle di sua madre e altre donne tebane: “[...] allora, io, quelle lì, con il pungolo della follia le sbalzai fuori delle loro case e ora deliranti e fuori di senno hanno la loro dimora sul monte [...] tutte le ho fatte impazzire e uscire dalle loro case, e ora insieme con le figlie di Cadmo, senza distinzione, siedono sotto i verdi abeti su rocce che non hanno tetto. [...]” (pp. 1163-1164).

Come è chiaro, le donne impazzite escono dalle loro case.

Ritornando alla seconda tragedia lorchiana, nonostante il rito e la sfrenatezza che il luogo permette, tuttavia Yerma non cede. Il suo rigore non viene scalfito neanche dalla proposta invitante della Vieja: “Mi hijo está sentado detrás de la ermita esperándote. Mi casa necesita una mujer. Vete con él y viviremos los tres juntos.” (p. 107). Benché disperata e pur partecipando alla *romería de las casadas esteriles*, il suo senso della *honra* prevale. Appare significativo, a questo proposito, ricordare le parole di Tiresia a Penteo: “Anche nei riti bacchici una donna morigerata, se lo è veramente, nessuno la corromperà” (p. 1171). Non volendo corrompere il suo onore, l'unica soluzione possibile per Yerma è quella tragica. Lontana da casa e in preda ad un furore inarrestabile, uccide suo marito e con lui la possibilità di essere madre: “*Yerma da un grito y aprieta la garganta de su esposo. Este cae hacia atrás. Le aprieta la garganta hasta matarle. Empieza el coro de la romería*” (p.111).

In piena montagna, nell'*agros*, di notte, si consuma il sacrificio della seconda tragedia lorchiana.

3.3. LO SPAZIO TRAGICO IN *ASÍ QUE PASEN CINCO AÑOS* E L'IRRUZIONE DEL TEATRO.

Vorrei ora interrompere il percorso diacronico intrapreso al fine di arricchirlo e per sottolineare l'unità del teatro lorchiano. Occorrerà quindi risalire a monte della sperimentazione lorchiana e delle sue riflessioni sulla tragedia.

Invece di fornire esempi di spazialità tragica dell'ultimo dramma di Lorca *La casa de Bernarda Alba*¹⁹, su cui mi riservo di tornare in altro luogo, rintraccerò alcuni

¹⁹ Malgrado *La casa de Bernarda Alba* non appartenga alla trilogia tragica, “lo que está absolutamente claro es que *La casa de Bernarda Alba* no perteneció nunca a ninguno de los proyectos de trilogía trágicas” (García-Posada: 26-27), essa si presta al discorso intrapreso. L'opera si apre con la morte del

elementi costituenti la dinamica tragica in termini di costruzione polarizzata dello spazio in un testo che Lorca non chiamò tragedia ma che rappresenta una base indispensabile per l'elaborazione lorchiana del genere tragico.

La tragica “comedia imposible” *Así que pasen cinco años*, è un testo preconizzante e tragico fin dalla data del manoscritto: Granada 19 agosto 1931, esattamente 5 anni più tardi –nell’agosto 1936- Lorca muore assassinato²⁰.

C'è una relazione tra questo testo “irrepresentable”²¹ e *Bodas de sangre* e *Yerma*, tragedie propriamente dette di cui *Así que pasen cinco años* rappresenta una sorta di espressione primaria, confermando così una linea ininterrotta e la coerenza del teatro lorchiano²². Già Ricardo Domenech, in uno studio del 2008 dal titolo *García Lorca y la tragedia española*, includeva nel genere tragico opere che Lorca non chiama tragedie come *Amor de Don Perlimplín*, *La casa de Bernarda Alba* e il testo di cui ora scrivo.

Así que pasen cinco años è l'unica delle cosiddette commedie impossibili giunta a noi completa e, da un punto di vista diacronico, è il testo *imposible* più vicino alla stesura di *Bodas de sangre* e *Yerma*. Si situa fra New York e la Spagna, ovvero nella fase immediatamente anteriore all'esperienza della Barraca, momento fondamentale per le riflessioni di Lorca sul teatro. L'opera narra la storia di El Joven, innamorato della Novia, che insegue per cinque anni un sogno che si rivela irrealizzabile. Presa coscienza del fallimento del suo progetto d'amore, il protagonista affronta il suo destino e muore assassinato durante una partita a carte con tre loschi figuri, solo e disperato, senza che nessuno risponda alla sua ripetuta richiesta d'aiuto.

Fin da questa estrema sintesi della trama è evidente che l'argomento dell'opera è infinitamente tragico. El Joven ci appare come un burattino senza fili che brancola in spazi dalla forte connotazione simbolica.

Spettatori del suo destino infelice, assistiamo ad una sorta di sacra rappresentazione interiore che ha inizio in casa del protagonista (con le finestre rigorosamente chiuse), prosegue in casa della Novia (con i balconi invece spalancati all'esterno: “*Los balcones están abiertos y por ellos entra la luna*”), si sofferma in un bosco sinistro e infine torna in casa del Joven secondo una struttura circolare simile a quella indicata per *Bodas de sangre*.

capofamiglia, unico uomo di una casa *en los pueblos de España* che ora contiene esclusivamente donne, le figlie di Bernarda insieme alla loro nonna e le serve. Per quanto questa casa appaia priva di un elemento maschile, essa ne è in realtà letteralmente assediata. Pepe el romano infatti fa sentire da fuori, e lungo tutta l'opera, la sua presenza e quella del suo cavallo come un monito di morte che provoca l'esplosione dell'*bogar* nel suo interno. È proprio nella casa infatti che Adela si suicida.

²⁰ Varrà la pena ricordare che cinque sono anche gli anni in cui Yerma aspetta di diventare madre, come viene specificato nel II quadro del II atto: “JUAN: *hace ya más de cinco años*”.

²¹ Insieme a *El público*, che a detta di Lorca rimarrà irrepresentabile “No se ha estrenado ni ha de estrenarse nunca, porque...’no se puede’ estrenar”. Con *Así que pasen cinco años* Lorca intendeva creare un'opera d'avanguardia da mettere in scena.

²² Come indicavo in un precedente studio (Locatelli: 2009: 89-111).

Lo schema²³:

I Atto

SPAZIO: interno (*Biblioteca. El JOVEN está sentado [...]*). Personaggi: cinque maschili, uno femminile, Niño, Gata.)

II Atto

SPAZIO: interno/esterno (*Alcoba estilo 1900. [...] Los balcones están abiertos y por ellos entra la luna [...] Se oye un claxon de automóvil que toca con furia [...]*). Personaggi: quattro maschili, due femminili, Voz, Maniquí.

III Atto

Quadro I. SPAZIO: esterno (*Bosque. Grandes troncos. En el centro un teatro rodeado de cortinas barrocas con el telón echado*²⁴). Personaggi: quattro maschili, tre femminili, *dos figuras negras* e *dos Máscaras más que presencian la escena*.

Quadro II. SPAZIO: interno (*La misma biblioteca que en el primer acto. [...]*). Personaggi: cinque maschili, uno femminile.

Il bosco in cui si smarrisce el Joven è lo stesso luogo simbolico dal carattere minaccioso che, come visto, Lorca ripropone in *Bodas de sangre*. È anche qui uno spazio ostile che ospita però un teatrino su cui è messa in scena la biblioteca del protagonista: *Las cortinas del teatrino se recorren y aparece la biblioteca del primer acto, reducida y con los tonos muy pálidos* (p. 319). Il *Bosque* ha dunque la funzione di teatralizzare la casa-rifugio del Joven annullandone per sempre il potenziale protettivo, e ribadendo ciò che appariva chiaro già all'inizio dell'opera. Di fatto, fin dalle prime battute, egli cerca di difendersi da quel mondo esterno che ha invaso a tal punto la sua casa da metterla in scena. Serrato in pigiama in casa sua, ordina ripetutamente al maggiordomo di chiudere le finestre: “Ruido, ruido siempre, polvo, calor, malos olores. Me molesta que las cosas de la calle entren en mi casa [...] Juan, cierra la ventana” (p. 198).

La vanità del suo tentativo viene evidenziata prontamente da un altro personaggio che si fa beffa della sua paura: “AMIGO: [...] con un bastón te voy a echar a la calle. JOVEN: Y qué voy a hacer en ella?” (p. 211). Al sopraggiungere di un temporale, El Joven tenta di difendersi dall'incursione esterna, ma l'AMIGO continua: “¡Un poco de tormenta! ¡Ojalá sea fuerte! JOVEN: ¡Pues no quiero enterarme! (*En alta voz* insiste la didascalia) Todo bien cerrado. AMIGO: Los truenos tendrás que oírlos. JOVEN: ¡O no! AMIGO: O sí; JOVEN: No me importa lo que pasa fuera. Esta casa es mía y aquí no entra nadie”.

Il processo di scardinamento dell'illusione del Joven è oramai inarrestabile: “AMIGO: Entrará todo el mundo que quiera, no aquí, sino debajo de tu cama” (pp. 215-216).

²³ L'ambientazione di *Así que pasen cinco años* non è rurale come quella delle due tragedie precedentemente analizzate. Per questa ragione la presenza di personaggi maschili o femminili in interni o esterni ha un peso diverso nell'analisi del testo.

²⁴ Risalta la somiglianza dell'ambientazione del terzo atto di *Bodas de sangre* (*Bosque. [...]. Grandes troncos húmedos [...]*) e di *Así que pasen cinco años* (*Bosque. Grandes troncos. [...]*).

L'esterno -e il suo pubblico- si insinua anche in questa casa-tana e poi tomba, che ci appare insicura da subito, ne colonizzerà addirittura le zone più private, intime: “debajo de tu cama” echeggia come un monito che impedisce la fuga perfino nell'immaginario onirico²⁵. Il sogno è in effetti la realtà che El Joven preferisce, come si evince da molti passi del testo, ed esplicitamente dal dialogo con la Novia del II atto.

Nel II atto il protagonista fa il suo pellegrinaggio verso casa della Novia, un interno che, come accennato, spicca per la sua connotazione diversa rispetto alla sua casa: “*Alcoba estilo 1900. Los balcones están abiertos y por ellos entra la luna*”. È proprio in questo ambiente che la speranza e il sogno del Joven vacillano. È esattamente nell'alcova sensuale della Novia, la quale preferisce il Jugador de Rugby forte “como un dragón”, che il Joven ci appare ancor di più come un personaggio femminilizzato, e privo di una forza prorompente e vitale. In questi termini viene descritto dalla Novia: “Mi otro novio tenía los dientes helados, me besaba y sus labios se le cubrían de pequeñas hojas marchitas. Eran unos labios secos”. È un uomo che stringe la mano senza forza “NOVIA: ¿Te dio la mano? CRIADA: Sí; me dio la mano”. NOVIA: ¿Y como te dio la mano?; CRIADA: Muy delicadamente, casi sin apretar.; NOVIA: ¿Lo ves? No te apretó”(p. 254).

Siamo di fronte ad un personaggio maschile debole, immobilizzato troppo a lungo in un sogno che appare irrealizzabile fin dal I atto. El Joven occupa male il proprio spazio, preferendo la casa al fuori egli risulta caratterizzato da una ubicazione inopportuna. Quando nella sua paralisi tenterà un movimento che lo avvicini al suo desiderio, quest'azione si rivelerà inutile.

Osservando da una prospettiva diacronica la produzione teatrale lorchiana, la creazione del personaggio del Joven si presenta come un esercizio drammaturgico nella misura in cui anticipa tematiche e una costruzione tragica dello spazio che troveranno uno sviluppo platealmente più visibile nelle tragedie menzionate. Anche in quest'opera infatti l'ingresso nel bosco segna la fine del protagonista. Così come in *Bodas de sangre*, dove diventa luogo della morte, dei coltelli e di una luna persecutoria, anche in *Así que pasen cinco años* lo spazio esterno tende delle trappole.

In Lorca il bosco è uno spazio dal grande potenziale simbolico. È il luogo del possibile “de los alegrísimos saltos”²⁶ ma è anche “el bosque de los pasos perdidos” della *Légende du beau Pécopin et de la belle Bauldour* di Victor Hugo (una delle fonti ispiratrici di *Así que pasen cinco años*) dove il diavolo organizza una ingannevole caccia notturna. Tanto in *Bodas de sangre* come in *Así que pasen cinco años*, lungi dal rappresentare un luogo dove poter essere felici, lo spazio esterno rivela la sua natura illusoria mostrandosi come il territorio in cui i meccanismi contraddittori della mente trovano una risoluzione irrimediabilmente tragica.

Mentre in *Bodas de sangre* l'autore elabora un simbolo oramai consolidato, in *Así que pasen cinco años*, opera appena precedente alle tragedie, il tema della natura

²⁵ L'amigo 2, infatti, entrerà in casa senza difficoltà: JOVEN: (*con asombro*) ¿Por dónde has entrado? AMIGO 2: Por cualquier sitio. Por la ventana. [...] (p. 235).

²⁶ Verso diciannove di “Poema doble del Lado Edén” di *Poeta en Nueva York*.

ingannatrice del bosco sboccia, presentandosi esplicitamente come il luogo dell'illusione, cioè del teatro. “*Bosque. Grandes Troncos. En el centro un teatro rodeado de cortinas barrocas con el telón echado*”²⁷. Il punto di arrivo è identico: nel bosco el Joven perde definitivamente il suo sogno per ritrovarsi poi, secondo una circolarità conforme al paradigma tragico, in casa sua, simile alla casa-tomba di *Bodas de sangre* e alla casa infecunda di *Yerma*.

Assomigliante nella sua costruzione a quello della tragedia greca, lo spazio tragico lorchiano rivela una sua insufficienza e inadeguatezza ed è costruito su polarità che confliggono o si mescolano in maniera inaccettabile da una prospettiva normativa. Per questa ragione vi troviamo personaggi condannati ad una lacerazione inevitabile.

Il Lorca che ho inteso chiamare antimetropolitano, che si dedica alla tragedia rispondendo alla necessità di radici *abondadas en la tierra* di cui riteneva sprovvista la città nordamericana, popola il suo territorio drammatico di luoghi naturali che rappresentano un'alternativa topografica dove finalmente realizzare i desideri. Come osservato, tuttavia, la sua operazione drammaturgica non si limita a questa distinzione, ma da questa prende slancio per inabissarsi nel significato più vero e profondo della tragedia: rivelare l'impossibilità di essere felici in qualsivoglia luogo.

Se nella città -o nell'*oikos*- il movimento dei personaggi è centrifugo nella misura in cui serve a chiarire subito la difficoltà di essere felici in uno spazio normativamente definito, al tempo stesso, del potenziale risolutivo dello spazio aperto e senza legge (*bosque, campo, montaña*) Lorca ci mostra la natura ingannevole e traditrice. Lo spazio geografico e quello culturale si fondono dunque in uno spazio esistenziale in cui la latitudine non cambia il risultato.

L'agros non è diverso dalla *polis*. Nel viaggio tragico dei personaggi il primo rappresenta la definitiva consapevolezza del proprio destino, lo smarrimento delle proprie speranze e, infine, il luogo dinamico, vitale ma fatalmente illusorio del teatro.

BIBLIOGRAFIA

- ÁLVAREZ DE MIRANDA, ÁNGEL (1963): *La metáfora y el mito*, Madrid: Taurus.
- ARATA, STEFANO (2002): “Candor y tragedia: Federico García Lorca y la poética de la Barraca”, in Fausta Antonucci, Laura Arata y María del Valle Ojeda (eds.): *Stefano Arata, textos, géneros, temas. Investigaciones sobre el teatro del Siglo de Oro y su pervivencia*, Pisa: ETS, pp. 245-263.
- BALDRY, HAROLD CAPARNE (2001): *I greci a teatro*, Roma-Bari: Laterza.
- BAROJA, CARO JULIO (1976): *Los pueblos de España, vol. 1*, Madrid: Istmo.
- BARTHES, ROLAND (1985): “Il teatro greco” in *L'ovvio e l'ottuso*, Torino: Einaudi, pp. 63-88.

²⁷ Ho fatto riferimento alla funzione simbolica del bosco di *Bodas de sangre* e *Así que pasen cinco años* in Locatelli (2009: 89-111).

- DOMÉNECH, RICARDO (2008): *García Lorca y la tragedia española*, Madrid: Fundamentos.
- DI MARCO, MASSIMO (2009): *La tragedia greca. Forma, gioco scenico, tecniche drammatiche*, Carocci: Roma.
- GARCÍA LORCA, FEDERICO (1960): *Obras completas*, Arturo del Hoyo (ed.), prologo de Jorge Guillén, epilogo de Vicente Aleixandre, Madrid: Aguilar.
- GARCÍA LORCA, FEDERICO (1997a): *Bodas de sangre*, Josephs Allen/Juan Caballero (eds.), Madrid: Cátedra.
- GARCÍA LORCA, FEDERICO (1997b): *Yerma*, Ildelfonso-Manuel Gil (ed.), Madrid: Cátedra.
- GARCÍA LORCA, FEDERICO (2003): *Así que pasen cinco años*, Margerita Ucelay (ed.) Madrid: Cátedra.
- GARCÍA-POSADA, MIGUEL (1985): *Teatro. F. García Lorca*, Madrid: Akal, 1985.
- LOCATELLI, MILENA (2009): “El sacrificio del candor: Así que pasen cinco años y la tragedia”, *Theatralia*, XI (*Federico García Lorca y el teatro*), Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, pp. 89-111.
- MAESTRO, JESÚS G. (2009): “Lorca y la tragedia en el teatro del siglo XX”, *Theatralia*, XI (*Federico García Lorca y el teatro*), Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, pp. 13-42.
- PADUANO, GUIDO (2006): Saggio introduttivo in *Il teatro greco: Tragedie*, Milano: B.U.R. Radici.
- PANTALEO, WALTER (1997): *Federico García Lorca: il paesaggio urbano americano in Poeta en Nueva York*, Santa Maria di Licodia: Il fauno.
- PITT-RIVERS, JULIAN ALFRED (1971): *People and the Sierra*, Chicago; London: University of Chicago Press.
- RUÍZ RAMÓN, FRANCISCO (2000): “Lorca y la trilogía trágica: introducción a un proceso”, in Theodor Berchem, Hugo Laitenberg (eds.): *Federico García Lorca. Actas del Coloquio internacional, Würzburg 1998*, Sevilla: Fundación El Monte, pp. 117-132.
- RUÍZ RAMÓN, FRANCISCO (1986): *Historia del Teatro Espanol, Siglo XX*, Madrid: Cátedra.
- SEGAL, CHARLES (1981): *Tragedy and civilization: an interpretation of Sophocles*, Cambridge, Mass: Harvard University Press.
- STEINER, GEORGE (1999): *La morte della tragedia*, Milano: Garzanti.
- UBERSFELD, ANNE (2008): *Leggere lo spettacolo*, Mara Fazio, Marta Marchetti (eds.), Roma: Carocci.
- VERNANT, JEAN-PIERRE (2001): *Mito e pensiero presso i Greci*, Torino: Einaudi.