

TEATRONAZIONALE

TEATRO  
STABILE  
TORINO

# LA CASA DI BERNARDA ALBA



Teatro Carignano | 20 ottobre - 8 novembre 2020 Torino | Prima Nazionale



Orietta Notari, Francesca Mazza

# LA CASA DI BERNARDA ALBA

**DI FEDERICO GARCÍA LORCA**

**TRADUZIONE E ADATTAMENTO LEONARDO LIDI**

**CON (INTERPRETI E PERSONAGGI)**

**FRANCESCA MAZZA *BERNARDA***

**ORietta NOTARI *LA SERVA***

**FRANCESCA BRACCHINO *ANGUSTIA***

**PAOLA GIANNINI *MARTIRIO***

**BARBARA MATTAVELLI *MADDALENA***

**MATILDE VIGNA *AMELIA***

**GIULIANA BIANCA VIGOGNA *ADELE***

**RICCARDO MICHELETTI *LUI***

**REGIA LEONARDO LIDI**

**SCENE E LUCI NICOLAS BOVEY**

**COSTUMI AURORA DAMANTI**

**SUONO DARIO FELLI**

**ASSISTENTE ALLA REGIA RICCARDO MICHELETTI**

**RESPONSABILE AREA ARTISTICA, PROGRAMMAZIONE E FORMAZIONE BARBARA FERRATO**

**RESPONSABILE AREA PRODUZIONE SALVO CALDARELLA**

**RESPONSABILE AREA ALLESTIMENTI SCENICI MARCO ALBERTANO**

**DIRETTORE DI SCENA ERMES PANCALDI, CAPO MACCHINISTA FLORIN SPIRIDON, CAPO ELETTRICISTA DANIELE COLOMBATTO,**

**ELETTRICISTA DARIO GARGIULO, FONICO ADRIANO CAPORASO, ATTREZZISTA STEFANO DI PASCALE, SARTA SILVIA MANNARÀ,**

**SARTA REALIZZATRICE DEANNA BARDAZZI, SCENOGRAFO REALIZZATORE ERMES PANCALDI,**

**COSTRUZIONE SCENA LABORATORIO DEL TEATRO STABILE DI TORINO - TEATRO NAZIONALE,**

**CAPO MACCHINISTA ANTIOCO LUSCI, MACCHINISTI ANDREA CHIEBAO, DAVIDE DEGLI EMILI, LORENZO PASSARELLA,**

**FOTO DI SCENA LUIGI DE PALMA**

**TEATRO STABILE DI TORINO – TEATRO NAZIONALE**

DURATA SPETTACOLO: 1 ORA E 20 MINUTI

---

**RETROSCENA** Un progetto realizzato con l'Università degli Studi di Torino /Dams - Università degli Studi di Torino /CRAD

**Mercoledì 21 ottobre 2020, ore 17.30 - Teatro Gobetti**

Leonardo Lidi e gli attori della compagnia dialogano con **Federica Mazzocchi** (DAMS/ Università di Torino) su **LA CASA DI BERNARDA ALBA** di Federico Garcia Lorca.

**Ingresso libero**, fino ad esaurimento dei posti in sala. **Prenotazione obbligatoria** online su [www.teatrostabiletorino.it/retroscena/](http://www.teatrostabiletorino.it/retroscena/)



# La confidenza del classico

di Marcello Fois

«Ho un debole per i simboli».

Un testo teatrale, in qualunque tempo sia stato scritto, in qualunque parte del mondo sia stato ambientato, qualunque sia la vicenda che apparentemente rappresenta, può dirsi classico solo in rapporto alla sua capacità resiliente. Sarebbe a dire alla resistenza attiva che sa esercitare rispetto alle varie versioni, interpretazioni, sperimentali o tradizionali, che di esso si possono allestire. Perciò quando, dal Teatro Stabile di Torino, mi hanno proposto il ruolo di osservatore per un allestimento temerario e personalissimo di Leonardo Lidi de *La casa di Bernarda Alba*, ero davvero curioso di capire fino a che punto uno sguardo, tanto speciale e specifico, avrebbe retto l'impatto con Federico Garcia Lorca. Gli allestimenti precedenti di Lidi, *Spettri* e *Zoo di vetro*, infatti, parevano assai più affini al punto di vista "mitteleuropeo" del giovane, e audace regista. C'è da dire che, visti l'allestimento e la "filata", alle Fonderie Limone di Moncalieri, non sono rimasto deluso. Un classico deve incutere timore, ma anche confidenza, come si trattasse di un consanguineo. A chi lo sa leggere, può indicare punti ineludibili di sé frammisti a zone di intervento anche radicale. Può cioè autorizzare spostamenti apparentemente arditissimi senza che ciò significhi inficiarne il senso primo. Ci vuole un lettore attento, un regista coltivato, un pensatore sensibile, e Leonardo Lidi, nonostante la sua giovane età c'è. Come anticipato, da regista ha affrontato altri due testi chiave del teatro contemporaneo: *Spettri* di Henrik Ibsen e *Zoo di vetro* di Tennessee Williams. Due allestimenti importanti e collegati da segnali che ritornano: una parrucca, un gesto, una posizione, una canzone, da una sorta di stratificazione che assomiglia alla necessità



di imprimere un segno distintivo, un fotogramma, una firma. È chiaro che questo ragazzone emiliano di appena trent'anni ci tiene alla sua idea di teatro. Ma è altrettanto chiaro che non ci tiene per sé, o non solo per sé. Il nostro incontro è stato perciò una sorta di concordato intergenerazionale. Ho visto dal vivo molto del teatro che Leonardo ha dovuto vedere in video, ma lui ha visto in giro per l'Europa, oggi i ragazzi viaggiano disinvoltamente, molti allestimenti che io probabilmente non vedrò mai o che dovrò recuperare attraverso altri media. Il che sul piano dei contenuti, nonostante la differenza di età, ci mette sullo stesso piano. E questo, io ritengo, è il teatro nella sua essenza: uno spazio franco, intergenerazionale, interesperienziale, come un rito collettivo dove si parte tutti da zero. Per questo la ricerca di Leonardo Lidi mi pare così interessante: mi rivela l'ovvio, ma mi stupisce per l'insolito, contemporaneamente. Mi mostra angoli del testo, pieghe interpretative che non avevo mai pensato di affrontare. Il suo *Spettri* è talmente sorprendente da far sembrare retorici molti dei tic ibseniani attraverso i quali ci siamo abituati a vederlo finora. E dentro al suo *Zoo di vetro* c'è l'innesto della follia fantastica, di quel pagliaccio che ci alberga dentro, che improvvisamente apre e sviluppa un testo sclerotizzato da allestimenti cosiddetti tradizionali. Una freschezza e una sicumera che si può avere solo a trent'anni e che va goduta fino in fondo. Questo spettacolo che, apparentemente, dovrebbe chiudere il cerchio, e completare una trilogia dedicata alle immense connotazioni dei rapporti familiari, invece lo apre. La trilogia che Lidi completa è un atto circolare. Quando finisce Lorca riinizia Ibsen: «ora capisco il tuo gioco», quando finisce Ibsen riinizia Tennessee Williams: «in Spagna c'era la rivoluzione», e così via. A tal punto che, per sua stessa ammissione, Lidi afferma che non esiste prova a tavolino da lui organizzata che non parta con una lettura, anche veloce, del testo ibseniano. E questo, io penso, deriva dall'ossessione di produrre collegamenti di incernierare un testo con l'altro dentro al dispositivo della messa in scena. Tra questi tre allestimenti c'è in comune l'apparente povertà, quella

specie di scarnificazione dell'ambiente che si ottiene solo dopo un'enorme dispendio. In teatro c'è una povertà povera e una povertà ricca. La differenza è tutta nelle mani del regista e ne rappresenta il bagaglio culturale, tecnico e teorico. Gli allestimenti di Lidi sono spaventosi e niente affatto consolatori, sono spazi per il testo, ma, soprattutto, per il sottotesto. La panca di *Spettri*, l'area di polistirolo di *Zoo di vetro* e, infine, l'acquario, salone docce, piscina, bagno manicomiale de *La casa di Bernarda Alba*, sono territori che hanno in comune la carne del testo, la polpa viva del significato, senza la facilitazione, spesso assorbente, della messa in scena. La proposta scenica è dunque una sorta di spogliatoio rivestito di piastrelle bianche in una teca di vetro; una quarta parete reale e solida separa il pubblico dalle attrici. Non è uno che allestisce con la disinvoltura di chi ritiene di sapere tutto o di aver imboccato la strada giusta, Leonardo Lidi coltiva il dubbio. Funzionerà questa parete, questo confine? Sarà chiaro il pensiero di rappresentare un universo coatto, forzatamente circoscritto? Sarà chiaro l'intento di declinare questa storia come un gas esplosivo che si espanda all'interno di un'ampolla? Devo mettere o solo ipotizzare la quarta parete? Perché il punto è che in quello schermo reale le attrici protagoniste del testo di Lorca si riflettono, si specchiano e si giudicano. È una buona cosa per un attore giudicarsi? È come se un regista interiore si sovrapponesse a quello deputato. Quante domande. Un sistema di crisi concatenate che mantiene alto il livello dell'elaborazione. Questo atteggiamento passa, sfonda quell'ostacolo trasparente, convince lo spettatore a partecipare, elaborare spiegazioni e soluzioni che sono lecite sempre. Sicché questo spettacolo che nasce con i presupposti della sperimentazione, risulta invece straordinariamente "popolare". Abbiamo parlato anche di questo, di cosa consista quello che noi definiamo popolare. Accessibile? Non solo: portatore di un'accessibilità alta. Il popolare così come lo si pensa troppo spesso è una condizione che livella la proposta verso il basso. Che, con l'illusione di allargare il pubblico, di fatto ne restringe le connessioni. Popolare dunque



dovrebbe significare polistratificato, dovrebbe significare abbastanza fluido da penetrare gli spazi differenti dei differenti punti di riferimento degli spettatori, alti o bassi che siano. Così popolare e tradizionale diventano accezioni positive e declinate senza snobismi. Del resto si parla di provinciali, di marginali per scelta o per forza. Si parla di teatro borghese in tutte le sue accezioni: simbolista, realista, neoepico. Il microcosmo popolato di repressioni di Ibsen, la famiglia autoesiliata di Williams e il matroneo omocentrico di Lorca. Tre esperienze compenstrate nell'ascesa e caduta nell'attitudine rivendicativa della cultura borghese. Nella propensione al desiderio che ogni provincialismo si porta dentro.

«Le mani dappertutto».

Perciò il fulcro, la polpa, de *La casa di Bernarda Alba* è il desiderio. Ho sempre pensato che venendo in sequenza dopo *Nozze di sangue* e *Yerma*, trilogie su trilogie, rappresentasse una sorta di coming out attraverso il quale Federico García Lorca rappresentasse lo spazio fisico del suo desiderio totale, e insaziabile, del corpo maschile. Due mesi dopo la stesura di questo dramma il poeta andaluso verrà arrestato, dileggiato, sevizato e infine fucilato proprio per la sua omosessualità, da un gruppetto di sgherri fascisti. Franchisti. Il che porrebbe il poeta in un rapporto direttissimo con autori straordinari come Pasolini e Lagarce, il primo ucciso da un ragazzo di vita che aveva rimorchiato, il secondo dall'AIDS. Senonché questi tre drammaturghi straordinari hanno in comune tutt'altro che la loro omosessualità, hanno in comune la linea del desiderio come espressione del compimento di sé. Le protagoniste del dramma, tutte donne, evocano il maschio fin dalla primissima scena: l'hanno appena seppellito, e, tuttavia, egli non è mai stato così gigantesco e presente. Antonio Maria Benavides è morto fuori scena, qualche giorno prima che si aprisse il sipario: quello che vediamo non è un compianto, ma un ripensamento. È lui il nucleo della storia, il nucleo incandescente contro cui qualunque variante deve combattere. Le protagoniste sono "maledette donne",

cagne sottomesse, mule giovani, mosche morte, facce di jena, femmine con sguardi da pazze, senza uomini ma costantemente intente a "cercare i pantaloni". Una specie di controcanto pagano dei *Dialoghi delle carmelitane* di Georges Bernanos. Entrambi i gruppi di donne sono comunque votati al martirio. Quello del lutto e quello della fede.

Ora che ne fa Leonardo Lidi di tutto questo materiale? Direi che in prima istanza lo raffredda, un raffreddamento nient'affatto negativo. Lo stesso raffreddamento a cui ha sottoposto l'afosissima provincia americana nella sua versione di *Zoo di vetro*. Il problema principale di Lorca, e della sua messa in scena è di esagerare col riscaldamento, la generazione di un'afa folklorica di sangue e arena. Perciò giocare innanzitutto sulla temperatura dell'allestimento è un dato assolutamente programmatico. La scena è lineare nel senso etimologico del termine. A vederla popolata dalle attrici sembrerebbe lo spogliatoio di una sauna, o lo spazio manicomiale dentro cui si costringono gli internati alle docce fredde o agli idranti, qualcosa che parrebbe lontano anni luce da qualunque lorchismo. Ma non lo è, proprio perché quel raffreddamento sviluppa il testo in modo assolutamente inquietante. Quell'inquietudine che deriva dal considerare i temi narrati non una faccenda che riguarda le poverette in questione, ma tutti noi. Quando ho chiesto a Leonardo perché avesse scelto questa strada "mitteleuropea" per raccontare il suo Lorca, mi ha risposto da uomo del suo tempo, e cioè da cittadino europeo che ha assistito ad allestimenti e messe in scena in vari nazioni di questo nostro continente e che ha capito quanto sia sottile il punto di congiunzione tra la fedeltà a un testo e la fedeltà a un contesto. Non sempre infatti mantenere un dramma nel suo brodo primordiale significa seguire la strada più semplice, l'allestimento di Carlos Saura, per esempio, dimostra quanto possa essere potente un atteggiamento anastatico competente, ma a fronte di questo è impossibile non considerare quanta paccottiglia spagnoleggiante abbia caratterizzato la maggior parte degli allestimenti di questo dramma portati in scena finora. Lidi scansa il pericolo leggendo Lorca come fosse

Wedekind di *Risveglio di primavera*, prendendo il desiderio come punto di riferimento senza mai abbandonarlo. Così, come lui l'ha pensata la messa in scena è frazionata da precise corsie come se si trattasse del fondo di una piscina. Cioè le sue protagoniste, tutte imparruccate come nel suo *Spettri*, mimano continuamente un tuffo che poi non osano fare.

L'ingresso del desiderio dentro questo luogo concluso produce «un'enorme nuvola di temporale» che è poi il cliffhanger che chiude il primo atto de *La casa di Bernarda Alba*. Ma anche, e sempre, l'annuncio della pioggia battente che funesterà *Spettri*.

Ancora una volta quel favorire i simboli a cui ci invita Tom Wingfield nel monologo iniziale di *Zoo di vetro*. E di fatto la macchina scenica allestita per questo Lorca europeo da Lidi non è nient'altro che una scatola di vetro, una teca per insetti, un rettilario dove strisciano veleni e sottointesi.

Una teca di serpi femmine che si lusingano e si minacciano mantenendo la propria corsia come si trattasse di salvaguardare il proprio spazio a costo di ogni cosa.

Perciò non c'è colore e quello che c'è, espressione ancora una volta di un desiderio inestinguibile, è un verde di una violenza che non si può esprimere. In questa connotazione entomologica di formicaio sotto vetro, c'è fedeltà al testo nel suo senso primo, ineludibile, ininterpretabile. C'è la poetica di Lidi al suo culmine.

C'è il nucleo della vicenda: Maria Josefa che, diventata vedova, reclude le sue figlie, Angustia, Maddalena, Amelia, Martirio, Adele, in casa per il tempo infinito del lutto. È tutto, se si riesce a rappresentare questo presupposto ogni cosa è possibile. Se si riesce a costruire una presenza estranea, mascherata, pericolosa, in questo gineceo ribollente, la vicenda procede da sé. E infatti un'inquietante presenza maschile del tutto simbolica, un'incarnazione del desiderio, si aggira nella scena abusando dei corpi inerti delle protagoniste.

«C'è questa cosa che dicono di Lorca: che lui avesse un atteggiamento molto fisico, fino al fastidio, nel senso che era uno di quelli che quando parlava metteva le mani dappertutto e questo devo dire che a un certo punto mi è tornato... Ho fatto in modo che l'uomo o il ricordo

dell'uomo avesse questa caratteristica di mettere le mani dappertutto. E anche nell'adattamento, infatti, inizialmente ho messo le mani dappertutto». Con queste parole il regista mi racconta in che modo un grande autore, un grande classico, ti autorizza a mettergli le mani addosso. Quale sia la sua impressionante malleabilità, la sua meravigliosa capacità di porre domande immortali a generazioni di uomini mortali. Su questa autonomia controllata, su questo istinto gestito, il regista fonda la potenza del suo punto di vista. Perché vederlo all'opera è un'esperienza specialissima di invito al viaggio e di pedanteria espressiva: vale a dire partecipare a tal punto al testo da renderlo totalmente naturale, ma non azzardarsi mai a dimenticare che si tratta di teatro non della vita. Si tratta cioè di un'elaborazione che deve migliorare la vita, non, semplicemente, imitarla.

Ora siamo qui, io Leonardo Lidi e Ilaria Godino in una saletta delle Fonderie Limone di Moncalieri a commentare la filata di questo Lorca, appena finita. «Ti aspetto ad un Čechov» gli dico. «È troppo giovane per un Čechov», interviene Ilaria. Leonardo sorride, pare approvare poi ci ripensa: «Lo dicevano anche per *Spettri*, eppure l'ho fatto». Nient'altro da aggiungere.



Francesca Bracchino, Barbara Mattavelli, Orietta Notari, Paola Giannini, Mattide Vigna, Riccardo Micheletti (in basso)





# La gran scena del mondo

La passione di Federico García Lorca per il teatro fa parte delle più antiche memorie della mia fanciullezza.

Coi primi quattrini che ebbe a disposizione, quando ruppe il salvadanaio, acquistò un piccolo teatro: fu a Granada, in un negozio di giocattoli chiamato «La stella del Nord» che stava in via dei Re Cattolici. Poiché non aveva repertorio per quel suo teatrino, lo creò egli stesso; credo sia stato il suo primo tentativo drammatico.

In più, c'era il teatro «vero» dove si andava sovente coi nostri genitori, che destò in noi un precoce interesse per questa forma d'arte. Ricordo che una volta, approfittando di un momento in cui eravamo meno sorvegliati, ci precipitammo ad uno spettacolo. Prendemmo un palco, nientemeno, per assistere ad un'operetta le cui allusioni alquanto spinte ci sfuggirono completamente, ma dovette certamente essere una cosa sommamente curiosa vedere due solitari marmocchi in un palco, assistere, attenti e seri, ad una rappresentazione per adulti. Federico, però, era attratto piuttosto dai giochi di ispirazione teatrale che non dal teatro «vero»: allestire uno spettacolo per marionette, abbigliare le domestiche e mandarle in giro per strada, in travestimenti stravaganti o sontuosi, ricavati dagli abiti della mamma o di zia Isabella. In ciò era impareggiabile la mia governante Dolores, che ispirò più tardi la fantesca di *Nozze di sangue* e *Donna Rosita nubile*. Seduti accanto al fuoco, ascoltammo da lei le prime favole della nostra infanzia, i racconti dell'indimenticabile. Le invenzioni sceniche, travestimenti e mascherate, incantavano Federico fanciullo, e continuarono ad agire su di lui come un eterno incantesimo anche quando cominciò a tradurre in fatti della vita i dati del suo

mondo ideale, e ad identificare col suo sogno ogni cosa della realtà. Più tardi egli giunse a vedere la vita stessa come un gioco drammatico - «la gran scena del mondo» - su uno sfondo religioso frequentato da una più vasta folla di segrete passioni. Ben di rado il dualismo arte - vita si è fuso in un atteggiamento così semplice, spontaneo e profondo nel tempo stesso. La più alta validità del teatro di Lorca, al pari della caratteristica più eminente del suo temperamento d'uomo, risiede in questa fondamentale attitudine di simpatia per la vita; nel soffrire, cioè, e nel godere della vita come di un dramma universale. Sembra che Federico avverta il pieno pulsare della sua vitalità nei momenti di gioia e di dolore, negli estremi momenti di riso e di pianto: e il resto è intervallo, pausa. Autore, direttore e personaggio, egli recitava. Lorca era interamente preso dalla sua vocazione. Non la sua vocazione di scrittore, ma quella di vita, per cui rimane indimenticabile la meravigliosa facoltà che possedeva di vivificare le cose con la sua presenza, di renderle più intense. La sua arte era fondata sull'intensità della sua passione per la vita, onde, in un attimo, poteva dar forma alla sostanza poetica. Le persone che lo circondavano nell'esistenza di ogni giorno si mutavano in personaggi dei suoi drammi, così come vi si trasformava egli stesso. Sovente la frase detta da lui o da altri era colta nella sua immediatezza e trasportata nell'opera cui lavorava, così che questa progrediva col ritmo della vita, in un naturale accrescimento. Non è vero che Federico si sia volto al teatro soltanto dopo che ebbe scoperto l'inadeguatezza della lirica come mezzo di espressione, giungendo così a definire la drammatica di lui come un semplice momento evolutivo della sua poesia. I fatti smentiscono un'affermazione del genere: la sua prima opera di teatro, *Il maleficio della farfalla*, fu portata a termine nel medesimo tempo della prima lirica che gli fu pubblicata, mentre alla lirica che per prima veramente egli scrisse, anteriore anche al *Libro de poemàs*, si affianca cronologicamente una composizione drammatica per metà compiuta.

La necessità del suo esprimersi drammatico è altrettanto valida della necessità del suo esprimersi lirico. Dal suo primo lavoro, originariamente intitolato *Commedia minima*, all'ultimo, *I sogni di mia cugina Aurelia*, tutti furono informati ad una visione chiara che lo guida, attraverso vari tentativi, a scoprire il punto d'incontro fra la lirica e il dramma, e in questa raggiunta unità molte e diverse opere si sono armonizzate.

Ma io non conosco grande dramma che non sia dramma poetico, e Federico fu il poeta che aprì ai suoi compagni le porte del teatro. La concezione poetica del teatro non significa ignoranza dei mezzi espressivi che gli sono propri: pochi autori ebbero coscienza di questa verità e pochissimi trassero tanti ammaestramenti da un insuccesso quanto mio fratello, lo sviluppo della cui produzione fino alla *Casa di Bernarda Alba*, che rappresenta il vertice della sua tecnica lirico-drammatica, denuncia il continuo sforzo di eliminare da sé ogni elemento estraneo. Federico entra nella storia del teatro spagnolo contemporaneo come colui che per primo ha rivolto il suo interesse alla tradizione classica col fine di recuperarne le qualità essenziali e riproporle con sensibilità attuale: alcuni fra i suoi paesaggi liricizzati che, da un certo punto di vista, possono sembrare supplementari, si inquadrano nella tradizione classica secondo la quale il teatro è una festa, una gran festa per lo spirito, per l'occhio, per l'orecchio. Nessuno fra gli autori moderni diede alla parte musicale e plastica l'importanza che le conferì Federico nelle sue opere, e non come espediente surrogante, ma come parte integrante del momento drammatico.

Egli pensava di colmare la scena con la poesia, di compiere certi atteggiamenti tradizionali con forme moderne, di rispondere alle voci anonime della nostra terra col dramma delle sue creature, di portare nel teatro l'inquietudine dei tempi. Tentava di indicare la via al pubblico, ma non avrebbe mai concesso al pubblico di guidare lui sulla strada di un facile trionfo. Combatteva la sua battaglia fra la libertà e la disciplina dell'arte.





E visse questo conflitto fra libertà e disciplina da una parte, fra poesia e realtà dall'altra - o fra natura e arte, per dirla nei termini tradizionali - con tale intensità che ne fu saturata la sua stessa personalità di scrittore. Il dramma che nasce nel cuore della moglie del calzolaio, nello spirito di Don Perlimplin, nella carne di Belisa, nella intima sostanza di Yerma, è il dramma del poeta.

È la lotta che impegna intera la sensibilità dell'anima spagnola, e che Federico, per coglierne l'ultimo significato, risolse secondo la tradizione spagnola: affondando le sue radici nella realtà onde meglio esprimerla in termini di poesia.

*Federico García Lorca nel ricordo del fratello Francesco (1947).*



Trentacinque anni  
vissuti con un corpo estraneo  
trentacinque anni  
con i capelli tinti  
trentacinque anni  
con un fantoccio.  
Ma io non sono Marilyn  
io sono Norma Jean Baker  
perché la mia anima  
vi fa orrore  
come gli occhi delle rane  
sull'orlo dei fossi?

Marilyn Monroe, Fragments, Poesie, appunti, lettere, Feltrinelli, (2010).





# La follia nella casa di Bernarda Alba

*La casa di Bernarda Alba* è il frutto più maturo del teatro di García Lorca; resta da discutere se sia un frutto teatrale maturo. Giacché l'accesa fantasia di García Lorca, tesa alle liriche visioni, stride e fuma come acciaio nella tempera allorché viene colata nei rigidi stampi della convenzione drammatica; e li accoglie dall'esterno, come una regola di disciplina, contro cui va a scontrarsi la calda sensualità dell'ispirazione. Che questa ispirazione sia lirica e non drammatica lo dimostra appunto la schematicità della costruzione, anche se l'impegno teatrale sia qui assai più sostenuto che in *Nozze di sangue*; *La casa di Bernarda Alba* è la parata della compressa interiorità femminile; tutte donne in scena d'ogni età e condizione: Bernarda, drappeggiata nel sontuoso lutto del marito defunto, è una matrona dispotica, ossessionata dall'orgoglio di casta, forse ancora troppo sanguigna per non sentire, sia pure repressa e capovolta, l'acre presenza dell'uomo: e la sfoga imponendo alle quattro figlie, Angustias di primo letto e Martirio, Magdalena, Adela di secondo letto, un rigoroso e soffocato zitellaggio. Soltanto Angustias, vecchia fanciulla sfiorita, ha il permesso controllato di corrispondere con Pepe el Malageno, che per la gran dote se la terrà in isposa. Ma Pepe, di dieci anni più giovane di Angustias, s'intrattiene segretamente con Adela, la più giovane delle sorelle, che brucia di questo amore colpevole. Invano una vecchia serva di casa, la voce della saggezza, cerca di avvertire Bernarda della tragedia che sta maturando e di persuaderla ad assecondare la scelta della natura; Bernarda resiste, minaccia, grava ancor più sulle figlie il peso della sua autorità, ma nulla può contro la fatale passione di Adela. Una sera estiva, calda di suggestioni sensuali (lo stallone bianco,



Francesca Mazza

mitica rappresentazione del maschio, è inquieto nella stalla per la vicina presenza delle puledre), Adela esce furtivamente per raggiungere l'amato sull'aja; ma non ha calcolato la repressa gelosia di Martirio, anche lei invasa dal demone erotico. Un'aria di follia alita nel cortile delle insidie e la simboleggia la vecchia madre di Bernarda, prigioniera di una senile demenza popolata di misere lascivie e deformi richiami d'amore. Martirio si scontra con Adela, al colmo dell'estasi amorosa, sfida il lugubre dominio della vecchia casa. Il suo uomo è sull'aja, ne ode il respiro caldo e possente, la presenza pronta a soccorrerla. Richiamata dalle grida appare Bernarda, ma Adela non si piega alle sue minacce; e a un tratto echeggia un colpo di fucile. Bernarda ha sparato sul Malageno. Adela non comprende subito, tanto la sua fantasia - è lontana da una simile soluzione; poi, folle d'orrore, fugge in casa disperata. Bernarda, poco pratica d'armi, ha mancato il Malageno; ma Adela, convinta che lo abbia ucciso, s'è impiccata a una trave della sua stanza. Così termina, dopo un'accensione di sensualità che raggiunge il puro lirismo, questa infocata tragedia; a proposito della quale si son fatti i nomi del Verga e del De Roberto, per gli esteriori richiami del Rosario e, più, della Lupa. In realtà essa appartiene ad una stagione più matura della poesia europea, già venata di surrealismo, morbida d'ombre nonostante la violenza del disegno e dei personaggi. E infatti i luoghi più intensamente poetici già son toccati da un languore un po' estenuato, o ravvivati da immagini evocative che spiccano sul nero decorativo del lutto. Sì che il personaggio più vivo è l'assente: Pepe el Malageno.

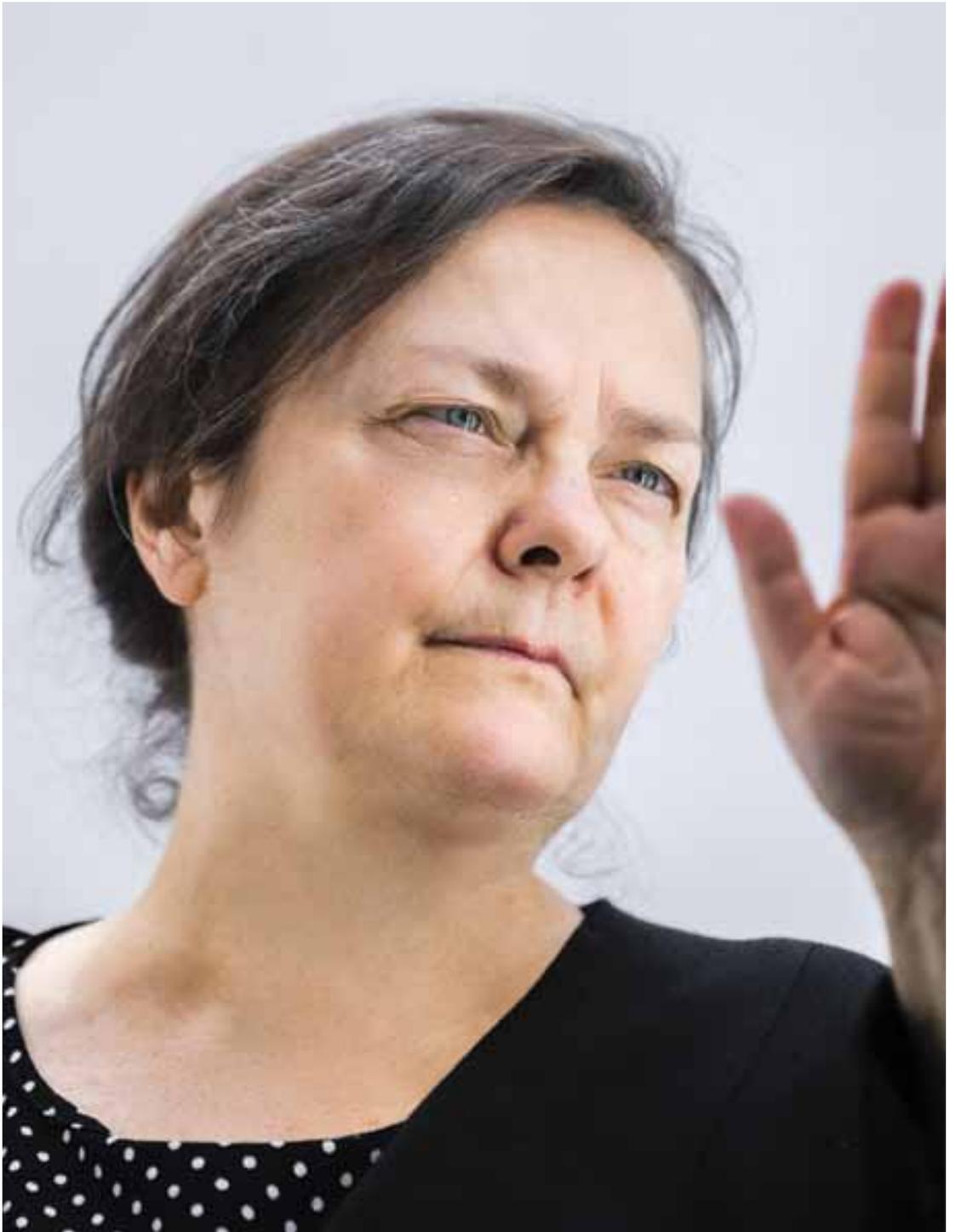
Giorgio Prosperi, *Sinceramente preoccupato di intendere*,  
Roma, Bulzoni (2004), pp. 108 - 109





«Il teatro è stato sempre la mia vocazione. Ho dato al teatro molte ore della mia vita. Ho del teatro un concetto personale e convincente. Il teatro è la poesia che esce dal libro e si fa umana. E mentre si fa, parla e grida, piange e si disperava. Il teatro esige che i personaggi che appaiono sulla scena portino un abito di poesia e che, nello stesso tempo, si vedano loro le ossa, il sangue. Devono essere così umani, così orrendamente tragici e legati alla vita e al quotidiano con una forza tale, da mostrare i loro difetti, valutare i loro dolori, cosicché affluisca alle loro labbra tutta la forza delle parole colme d'amore e d'odio. Quello che non può continuare è la sopravvivenza dei personaggi drammatici che oggi sono portati sulla scena dalla mano dei loro autori. Sono personaggi tronfi, totalmente vuoti, nei quali si può scorgere attraverso i panciotti soltanto un orologio fermo, un osso posticcio, o uno sterco di gatto, come se ne trovano in soffitta. Oggi, in Spagna, gran parte degli autori e degli attori occupano una zona appena intermedia. Si scrive di teatro per la platea e si lasciano insoddisfatte le gradinate e il loggione. Scrivere per la platea è la cosa più triste del mondo. Il pubblico che va a vedere queste cose resta defraudato. E il pubblico vergine, il pubblico ingenuo, che è il pubblico popolare, non capisce quando gli si parla di problemi da lui disprezzati nei cortili del vicinato»

Federico García Lorca in *Conversazioni letterarie* di Filippo Morales, "La Voz", Madrid, 7 aprile (1936).









TEATRONAZIONALE

**TEATRO  
STABILE  
TORINO**

---

**Presidente** Lamberto Vallarino Gancia  
**Direttore** Filippo Fonsatti  
**Direttore artistico** Valerio Binasco

**Consiglio d'Amministrazione**

Lamberto Vallarino Gancia (Presidente)  
Anna Beatrice Ferrino (Vicepresidente)  
Caterina Ginzburg  
Giulio Graglia  
Licia Mattioli

**Collegio dei Revisori dei Conti**

Claudio De Filippi (Presidente)  
Desir Cisotto  
Flavio Servato

**Consiglio degli Aderenti**

Città di Torino  
Regione Piemonte  
Compagnia di San Paolo  
Fondazione CRT  
Città di Moncalieri (Sostenitore)



**LA CASA DI BERNARDA ALBA  
I QUADERNI DEL TEATRO STABILE DI TORINO  
NUMERO 8**

**ISSN 2611-8521**

*I QUADERNI DEL TEATRO STABILE TORINO*

**EDIZIONI DEL TEATRO STABILE DI TORINO**

DIRETTORE RESPONSABILE LAMBERTO VALLARINO GANCIA

PROGETTO GRAFICO E EDITORIALE

A CURA DELL'UFFICIO ATTIVITÀ EDITORIALI E WEB

DEL TEATRO STABILE DI TORINO

FOTO DELLE PROVE LUIGI DE PALMA

L'EDITORE RESTA A DISPOSIZIONE DEGLI AVENTI DIRITTO,  
SI SCUSA PER EVENTUALI OMISSIONI O INESATTEZZE OCCORSE  
NELL'IDENTIFICAZIONE DELLE FONTI.

FINITO DI STAMPARE NEL MESE DI OTTOBRE 2020

PRESSO TIPOGRAFIA SOSSO (TO)

© TEATRO STABILE DI TORINO - TEATRO NAZIONALE

@lavazzamuseo



ARMANDO TESTA



# Vivi l'esperienza del Museo Lavazza!

Vieni a scoprirlo e potrai vivere un'incredibile coffee experience.

**Orari Museo: da mercoledì a domenica, 10 - 18.**

Per info e prenotazioni scrivi a  
info.museo@lavazza.com o visita  
la nostra pagina Facebook @lavazzamuseo

**Nuvola Lavazza, via Bologna 32, Torino.**

INGRESSO GRATUITO CON:



museo.lavazza.com



MUSEO  
**LAVAZZA**