



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI DI BARI
ALDO MORO

DIPARTIMENTO DI LETTERE, LINGUE, ARTI

CORSO DI LAUREA MAGISTRALE IN
SCIENZE DELLO SPETTACOLO

TESI DI LAUREA
IN

DRAMMATURGIA SPAGNOLA

IL TEATRO DI RAFAEL ALBERTI

TRA ITALIA E SPAGNA:

NOCHE DE GUERRA EN EL MUSEO DEL PRADO

Laureando:
Angelo Alejandro De Marzo
matricola 648631

Relatrice:
Chiar.ma Prof.ssa Ines Ravasini

Correlatore:
Il.mo Prof. José Romera Castillo
Università UNED-Madrid (Spagna)

ANNO ACCADEMICO 2016/2017

IL TEATRO DI RAFAEL ALBERTI
TRA ITALIA E SPAGNA:
NOCHE DE GUERRA EN EL MUSEO DEL PRADO

INDICE:

INTRODUZIONE	p. 3
Cap. I – RAFAEL ALBERTI: TRA POESIA, PITTURA E TEATRO	
1.1 La vita e la formazione	p. 5
1.2 Alberti drammaturgo: dal surrealismo all'estetica ideologica	p. 11
1.3 Il teatro sotto censura: la 'trilogia dell'esilio' e altre opere	p. 22
Cap. II – QUADRO TEORICO PER LO STUDIO DEL TEMA	
2.1 La semiotica del teatro	p. 29
2.2 L'analisi del teatro come testo	p. 33
2.2 L'analisi del teatro come spettacolo	p. 36
Cap. III – <i>NOCHE DE GUERRA EN EL MUSEO DEL PRADO</i>	
3.1 Elementi di interesse	p. 39
3.2 Analisi dell'opera	p. 45
3.3 Analisi della messa in scena (rappresentazione Madrid 2003)	p. 62
Cap. IV – LE MESSE IN SCENA IN ITALIA	
4.1 <i>Noche di guerra...</i> nell'Italia post-sessantottina	p. 81
4.2 L'allestimento pionieristico del CUT di Bari nel 1971	p. 87
4.3 L'allestimento di Teatro Incontro di Roma del 1973	p. 105
Cap. V – LE MESSE IN SCENA IN SPAGNA	
5.1 <i>Noche de guerra...</i> nella Spagna post-franchista	p. 111
5.2 L'allestimento di Ricard Salvat a Madrid nel 1978	p. 118
5.3 Altre produzioni ibero-americane della <i>pieza</i>	p. 125
CONCLUSIONI	p. 129
BIBLIOGRAFIA	p. 132
APPENDICE	p. 140

INTRODUZIONE

L'idea di sviluppare il presente lavoro di tesi su *Noche de guerra en el Museo del Prado* (un'opera fondamentale nella drammaturgia del poeta spagnolo Rafael Alberti) si è progressivamente fatta strada non soltanto a motivo dei valori umani ed universali veicolati dalla *pieza*, quanto per la possibilità di affrontare le relazioni teatrali tra Italia e Spagna attraverso il confronto tra le messe in scena di questo testo, nel più ampio quadro di studio del teatro nella società europea del '900.

Rafael Alberti, il più longevo esponente della Generazione del '27, è stato tra l'altro esule per quasi quindici anni a Roma dove ha frequentato molti intellettuali italiani del dopoguerra e dove ha prodotto altre raccolte poetiche e coltivato la pittura e l'arte plastica. Interessarsi alla sua produzione teatrale (meno conosciuta di quella poetica) consente di verificare il connubio tra più arti (poesia, pittura e teatro) e di inoltrarsi con profitto in un percorso di ricerca pluridisciplinare che abbraccia la storia del teatro, le specificità della drammaturgia spagnola e di quella italiana, le caratteristiche della poetica di Rafael Alberti in base alla sociologia della cultura, la metodologia del giornalismo e gli aspetti applicativi della critica letteraria e teatrale, non ultima la semiotica con l'apparato di tecniche e il bagaglio di esperienze d'analisi che ha maturato nel campo teatrale.

La *pieza* di Alberti oggetto di questo studio rappresenta infatti dal punto di vista semiotico un esempio di rilevante importanza per la complessità di elementi e dinamiche inter ed extra-testuali, un *case study* davvero speciale quanto a fusione di codici linguistici e processi artistico-culturali, e il fatto che abbia potuto contare su messe in scene italiane e spagnole anche da parte di uno stesso regista (Ricard Salvat) ci permette di osservare con vantaggioso privilegio come un'opera teatrale vada mutandosi nell'allestimento a seconda della platea per cui viene volta per volta preparata.

La ricezione teatrale viene appositamente studiata mediante l'analisi delle rassegne stampa di critica dell'opera in entrambe le nazioni di *estreno*, aprendo alla relativa contestualizzazione storica e teatrale con le fasi creativo-produttive e i professionisti che più hanno determinato l'evolversi del settore dal dopoguerra al 2000 (si è ritenuto di fermarsi a tale data per ovviare alla eccessiva vicinanza temporale che può comportare metodologicamente minore obiettività interpretativa).

In Italia, inoltre, *Noche de guerra en el Museo del Prado* di Alberti (dove è stata proposta in 'prima assoluta' mondiale, un motivo di distinzione e di merito) fu allestita a cura dei giovani universitari dell'allora CUT/Bari e pertanto il presente lavoro di ricerca ha potuto prendere in considerazione indispensabilmente la (spesso dimenticata) funzione che il 'Teatro Universitario' ha esplicato in Italia ed anche in Spagna nella formazione/costruzione di nuove generazioni di professionisti, e correlativamente di più mature platee di spettatori, facendo tesoro dell'esperienza di quanti dagli anni Sessanta hanno operato per l'avanzamento ed il miglioramento dei linguaggi della scena.

A loro, ai lettori di questa tesi e agli spettatori italiani e spagnoli di teatro dedico quanto segue.

IL TEATRO DI RAFAEL ALBERTI
TRA ITALIA E SPAGNA:
NOCHE DE GUERRA EN EL MUSEO DEL PRADO

Capitolo I

Rafael Alberti: tra poesia, pittura e teatro

1.1 La vita e la formazione

Rafael Alberti Merello (Puerto de Santa María, 16 dicembre 1902 - 28 ottobre 1999) nasce in una benestante famiglia di origini italiane (il nonno paterno, Tommaso Alberti Sanguinetti, era un garibaldino toscano). Dopo un'infanzia tranquilla passata tra giochi e studi dai gesuiti, nel 1917 si trasferisce a Madrid dove inizia a occuparsi di pittura esordendo nel 1922, ma senza successo, in una mostra all'Ateneo di Madrid. Poco dopo entra in contatto con i protagonisti della cosiddetta Generazione del '27, artisti e scrittori ospitati tutti alla *Residencia de Estudiantes*: Gregorio Prieto, Federico García Lorca, Pedro Salinas, Jorge Guillén, José Moreno Villa, Pepín Bello, Salvador Dalí, Luis Buñuel, Vicente Aleixandre, Gerardo Diego, Dámaso Alonso, José Bergamín. Sarà tale frequentazione stimolante e privilegiata a indirizzarlo verso la poesia, pur senza abbandonare del tutto la vocazione pittorica. Nel 1924, mentre è costretto a vivere nella Sierra di Guadarrama a causa di una malattia alle vie respiratorie, pubblica la prima raccolta di poesie *Marinero en tierra* che vincerà il Premio Nacional de Poesía (giurati: Antonio Machado, Carlos Arniches, Gabriel Miró, Ramón Menéndez Pidal). Nel 1927 partecipa alle celebrazioni per il terzo centenario della morte di Luis de Góngora con *Cal y Canto* da subito pubblicato. Nel 1928 è la volta di *Sobre los ángeles*, ispirata da una crisi personale, cui segue *Sermones y moradas*. I caratteri del suo poetare così si fanno chiari ed originali, nutriti della passione gaditana verso la vita, ed i temi ricorrenti perlustrano le meraviglie della natura andalusa (fiori e paesaggi, e soprattutto il mare). Non cresce solo la sua indole artistica ma anche quella dell'impegno politico, al punto da iscriversi nel 1931 tra le fila del Partido Comunista de España (PCE) e fondare-dirigere con la compagna María Teresa León la rivista rivoluzionaria *Octubre*, baluardo della lotta repubblicana¹. Incontrerà così José Renau, Juan Gil-Albert, Pascual Pla y Beltrán, Emilio Prados, Luis Cernuda ed i compositori Acario Cotapos e Juvencio Valle, entrambi cileni. L'attività di militante, come soldato d'aviazione e segretario

¹ Si sposarono nel 1930, anno in cui Primo de Rivera rassegnava le dimissioni e si rifugiava a Parigi mentre Alfonso XIII, come ultima dimostrazione di potere, faceva fucilare il giovane capitano Fermín Galán, promotore di una sommossa antimonarchica. L'anno seguente i repubblicani vincono le elezioni, il re fugge senza abdicare, e il 14 aprile si proclama la Repubblica. Per la sinistra di cui fanno parte Rafael e María Teresa c'è di che entusiasmarsi quando le *Cortes* varano le leggi auspicate: separazione Chiesa-Stato, espulsione dei gesuiti, laicismo nelle scuole, legittimità di associazione e di sciopero, amnistia e una fiammante bandiera repubblicana. Però forse ci si è spinti anche troppo avanti: tre anni dopo infatti vincono le destre, che reprimono nel sangue gli scioperi nelle Asturie e in Catalogna, non danno seguito alla riforma fondiaria, sospendono il parlamento catalano e arrestano 30.000 oppositori. Ma tre anni dopo nel 1936 le sinistre unite nel *Frente Popular* riconquistano il potere, senza riuscire a esercitarlo per lo scoppio della Guerra Civile.

dell'Alleanza degli Intellettuali Antifascisti e direttore della rivista *El Mono Azul*, popolarissima fra le fila repubblicane, lo spingerà ad impegnarsi anche come drammaturgo *engagé* (cfr. par. 1.2). E proprio per consentirgli di studiare le nuove tendenze teatrali europee la Junta para Ampliación de Estudios della neonata Repubblica Spagnola concede a Rafael e sua moglie una borsa di studio che li porta in Unione Sovietica, Germania, Olanda, Danimarca, Norvegia e Belgio, USA e Cuba. Nel corso di questi viaggi, faranno la conoscenza di Louis Aragón, Elsa Triolet, Erwin Piscator, Bertolt Brecht, Ernest Toller, Nicolás Guillén. Memorabile il 1935 trascorso in Messico tra i pittori e muralisti José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros e Diego Rivera, prima del drastico ritorno alla realtà politica spagnola e l'incipiente Guerra Civile.

La fase che la Spagna attraverserà crudelmente dal 1936 porterà, come noto, alla sconfitta repubblicana nel 1939 per cui, come per altri sostenitori del bando democratico, Alberti dovrà esiliarsi per la propria incolumità. Dapprima si rifugia a Parigi a casa di Pablo Neruda (dove scrive una delle sue poesie più conosciute, *Se equivocó la paloma*), accolto nei circoli culturali anche quale annunciatore di Radio-Paris Mondiale, poi più al sicuro a Buenos Aires dal febbraio 1940. Nei suoi lunghi 24 anni di permanenza argentina Alberti pubblica gran parte della produzione lirica praticando anche la pittura – a tal proposito è rilevante la raccolta poetica *A la pintura* (1945-1952) perchè coniuga i due ambiti – esponendo nel '47 al Salón Arte Bella di Montevideo, nel '49 alla Galeria Uruguayana di Punta del Este, nel '51 alle Gallerie bonaerensi Vía U e Bonino; nel '54 la Galeria Galatea di Buenos Aires accolse una selezione della sua opera grafica. Dal '57 viaggia in Francia e visita la Cina, l'Unione Sovietica e la Romania e si ferma un poco anche a Roma. Nel 1960 espone le sue creazioni pittoriche nella Galeria Acquarella di Caracas e nel Museo Histórico Nacional di Bogotà, mentre a Cuba reincontra Ernest Hemingway. In questi anni tiene numerose conferenze e letture pubbliche, e scriverà *piezas* non soltanto 'impegnate' (cfr. par. 1.3).

Eppure, a parte l'ovvia nostalgia della patria, furono il precipitare della situazione politica argentina verso la dittatura e le incursioni poliziesche nella sua abitazione a spingerlo a ripartire. Al desiderio di ritrovare le lontane origini familiari di cui si era sempre proclamato orgoglioso, nonché per il considerare gli italiani molto simili agli spagnoli – come il poeta stesso dichiarò in un'intervista al suo amico e traduttore Vittorio Bodini ("Incontro con Rafael Alberti", *Il Mondo*, 2/1/1962, p. 10) – Rafael Alberti aggiungeva il piacevole ricordo di un precedente soggiorno a Roma nel 1934 ospite di Ramón del Valle-Inclán, allora Direttore della Academia Española. Dopo un breve soggiorno milanese, Rafael Alberti, María Teresa León e la loro piccola figlia Aitana vivranno definitivamente a Roma dal 28 marzo 1963 al 27 aprile 1977 (e in vacanza sui monti sabini ad Anticoli Corrado che gli ispirerà i versi di *Canciones del Alto Valle del Aniene*, pubblicati nel 1972). Nella capitale fu residente in via di Monserrato (nell'antico quartiere spagnolo dove nel XVI secolo aveva vissuto Francisco Delicado scoprendone il lato più popolare di cui aveva lasciato una vivace testimonianza in *La Lozana andaluza*) e poi nella trasteverina via

Garibaldi da dove licenziò i *X sonetos romanos* (1964) e *Roma. Peligro para caminantes* (1968) per l'editrice Losada di Buenos Aires. Continuò l'attività artistica (nel '65 mostra la sua opera grafica alla Galleria d'Arte 32 di Milano e alla Galleria Penelope di Roma, dove riceve nel '68 il premio sezione incisione nella V^a Rassegna di Arti Figurative) e poetica, con l'entusiasta sostegno di molti amici traduttori. Nel 1964 per la collana «Lo Specchio» di Mondadori Vittorio Bodini traduceva le *Poesie*, e per Einaudi nel 1966 *Sugli angeli*. Sempre nel 1966 uscirono la raccolta *Il Mattatore (Poemas escénicos)*, dedicati a Vittorio Gassman) presso la Vestro di Roma, e una selezione di *Poesie d'amore* negli «Oscar» Mondadori, entrambe nella traduzione di Marcella Eusebi Ciceri. Nel 1969 sempre a cura del Bodini l'edizione di *Un poeta nella strada* (raccolta di poesie civili scritte dal 1931 al 1965) e a cura di Lerici le traduzioni di *Calce e pietra, Sermoni e dimore*, e *Con le scarpe ai piedi voglio morire* (scritta da Alberti nel 1925). Nel 1971 Ignazio Delogu cura l'edizione italiana di *Alla pittura* per Editori Riuniti, e nel 1972, come omaggio ai settant'anni del poeta, Editori Riuniti pubblica il volume di inediti *Disprezzo e meraviglia* (poesie civili, in edizione bilingue) e poi *Canzoni dell'Alta Valle dell'Aniene*, nella traduzione di Ignazio Delogu. L'anno seguente, tradotta stavolta da Puccini sempre per Editori Riuniti, appare la prima parte dell'autobiografia del 1942 *L'albereto perduto*. Nel 1976 Sebastiano Grasso cura per Guanda i *Ritorni del vivo lontano* (del 1952), mentre la Newton Compton pubblicava la prima edizione integrale di *Tra il garofano e la spada* (del 1941) curata dall'instancabile Delogu. Durante la permanenza italiana, Rafael Alberti veniva conoscendo i più importanti intellettuali del Paese² e veniva considerato ormai una presenza letteraria e artistica di rilievo cui tributare numerosi riconoscimenti³. Nell'autobiografia Alberti (2012: 402) ricorda:

In Italia ho frequentato un po' Carrà, De Chirico, ma soprattutto sono stato amico di Renato Guttuso, Aligi Sassu, Corrado Cagli, Attardi e Guido Strazza, (...) Ungaretti, Montale, Quasimodo, Pasolini, Vittorini, Bodini, Luzi, Macrì, Bigongiari.

L'interesse per il poeta esule aumentava dando luogo ad altre iniziative: nel 1968 il Teatro alla Scala di Milano aveva rappresentato un balletto ispirato alle poesie di *Sobre los ángeles*, ma fu nel 1971 che il suo teatro verrà presentato in prima assoluta per la platea italiana a Bari con la messa in scena del CUT di *Noche de guerra en el Museo del Prado*, testo scritto nel 1956 a Buenos Aires. Rafael Alberti non smetteva comunque di organizzare anche in Italia manifestazioni di solidarietà

² La lista è ampia, dalla poetessa ispanista Elena Clementelli ai critici letterari Walter Mauro e Luigi Silor, dagli Inti-Illimani (che musicarono anche testi di Alberti accomunati dalla comune condizione di esiliati a Genzano) a Eugenio Luraghi (direttore della famosa casa automobilistica Alfa Romeo e primo a farlo conoscere ai lettori italiani grazie alle sue libere traduzioni e alla selezione antologica *Poesie* risalente al 1949), Alfonso Gatto, Carlo Levi, Leonardo Sciascia, Alberto Moravia, Giovanni Scheiwiller, Vittorio Gassman, Federico Fellini, fino a pittori e scultori del calibro di Umberto Mastroianni, Bruno Caruso.

³ Nel 1967 è giuriato al premio letterario Lerici-Pea, al Festival dei Due Mondi di Spoleto ha l'occasione di recitare con Salvatore Quasimodo e Pablo Neruda, mentre il Comune di Reggio Emilia gli concede la cittadinanza onoraria al 70° compleanno dedicandogli tre giornate di incontri, manifestazioni e dibattiti. Qualche anno dopo, nel 1972 riceve il Premio Simpatia, l'*Oscar* capitolino per la solidarietà, e partecipa alla Biennale Internazionale d'arte grafica di Venezia. Nel 1975 gli viene conferito il Premio Etna-Taormina.

con il popolo spagnolo, al quale si sentiva legato ora come non mai. Fu solo dal 1970 però che il legame con la madre-patria Spagna poté riattivarsi, quando, per la prima volta in più di trent'anni durante i quali la lettura delle sue opere fu rigorosamente vietata, Alberti poté tornarvi ospite del *Colegio de Arquitectos de Catalunya y Baleares* che lo invitò a esporre a Barcellona la sua opera grafica e poetica, e poi in dicembre al *Colegio de Arquitectos* di Lerida. Parallelamente si ristampò *Sobre los ángeles*, mentre la Kairós di Barcellona pubblicò *Los ocho nombres de Picasso* e la Ayuso di Madrid il volume *Prosas encontradas* (1971). Nel 1975 inoltre uscì anche in Spagna, da Seix Barral, *La arboleda perdida*, e nello stesso anno l'editrice Aurus di Madrid pubblicò un volume di saggi sul poeta nella collana *El escritor y la crítica*, curato da Manuel Durán. Il suo nome ricomparve gradualmente in riviste, cataloghi, dischi, libri. Era arrivato dunque il tempo di pensare al rientro definitivo tra la sua gente. In Italia, dove nel 1971 aveva scritto la poesia *Condema* in difesa di sette patrioti baschi minacciati di morte al processo di Burgos, a marzo del 1977 presentò al re Juan Carlos in visita presso papa Paolo VI una coraggiosa richiesta d'amnistia per tutti i prigionieri politici incarcerati dal franchismo. Fu quindi la primavera del '77 a rappresentare il saluto di commiato dall'Italia, alla Casa della Cultura, in un incontro-abbraccio di molti poeti, artisti ed intellettuali italiani. Il periodo italiano del suo esilio, più di quello più ampio argentino, sarà ricordato con nostalgia e letizia (lo testimonia la raccolta *Fustigada luz* pubblicata nel 1980 dalla Seix Barral di Barcellona contenente le poesie scritte in Italia dal 1972 al 1978), anche se frequenti saranno i suoi viaggi posteriori in Italia (a Roma sarà persino nominato Cittadino Onorario)⁴.

Alla morte del *candillo*, del resto, Alberti era assunto a simbolo della resistenza democratica alla dittatura venendo eletto deputato nel 1977 per il Partito Comunista Spagnolo nel collegio di Cadice, e ricevendo all'estero e in patria molte onorificienze⁵ tra cui il prestigioso Premio Miguel de Cervantes il 23 aprile 1984, che gli offrì l'occasione per ribadire l'affetto per il popolo italiano⁶:

Il 28 maggio del 1963, dopo quasi ventiquattro anni di esilio nella Repubblica Argentina, facevo il mio ingresso, attraverso l'immensa porta del cielo, nella città di Roma [...], come quattro secoli prima, nel 1569, all'età di ventidue anni, vi era entrato Miguel de Cervantes attraverso la Porta del Popolo. [...] Io ho seguito i passi

⁴ Fu Piero Ostellino, all'epoca direttore del *Corriere della Sera*, a proporre a Alberti di riprendere a scrivere le memorie per pubblicarle sul quotidiano periodicamente, una collaborazione iniziata il 15 agosto 1984 e andata avanti per molti anni.

⁵ Nel 1982 è nominato Dottore *Honoris Causa* dall'Università di Toulouse, nel 1985 da quella di Cadice. Nel 1988 riceve la Medaglia dell'UNESCO a Parigi. Nel 1989 entra nella Real Academia de Bellas Artes di San Fernando e in quella di Santa Cecilia. Nel 1990 è nominato Dottore *Honoris Causa* dall'Università di Bordeaux. Nel 1991 oltre ad essere insignito Dottore *Honoris Causa* dall'Università di Granada, si reca a Cuba dove riceve il titolo di Dottore *Honoris Causa* nell'Università habanera, riceve la medaglia José Martí dallo stato cubano e inoltre la UNEAC (Unione Nazionale degli Scrittori e Artisti cubani) lo nomina membro onorario. Nel 1993 è Dottore *Honoris Causa* per l'Università Complutense di Madrid, nel 1995 per l'Università Politecnica di Valencia. In Sudamerica è nominato Cittadino Illustre di Buenos Aires, presiede nel locale Teatro Cervantes l'omaggio della comunità argentina presieduta da Ernesto Sábato e in Cile viene ricevuto dal presidente Patricio Alwyn che gli conferisce l'Ordine Gabriela Mistral.

⁶ Nello stesso 1984 Alberti tra l'altro fu anche giurato al Festival del Cinema di Venezia.

di quel Cervantes così giovane attraverso l'«alma ciudad», quella Roma che non sapeva ancora di essere la capitale del Rinascimento, da lui ammirata per la sua grandezza e per la sua antichità [...] . Cervantes fu felice vivendo quella che, con entusiasmo, chiamò la vita libera d'Italia. [...] Cervantes non [la] dimenticò mai, [...] come io non dimenticherò mai quei quindici anni della mia vita trasteverina.⁷

Se la poesia albertiana era maturata effettivamente durante gli anni argentini, fu in Italia che Alberti si orientò in modo particolare a maturare quella vocazione pittorica sentita ancor prima da giovane, raffinando l'arte dell'incisione⁸, con l'assidua frequentazione di numerosi artisti italiani⁹, anche se sul proficuo sviluppo artistico albertiano continuò indubbio l'influsso di Pablo Picasso¹⁰. Luis García Montero, trattando del rapporto fra i due artisti spagnoli, parla di “identificazione artistica che Alberti sente per il pittore amico” e prosegue affermando che “nella confluenza di colore e parola, Picasso è il riferimento, l'asse dove possono poggiarsi le immagini tradizionali di Alberti”¹¹, identificando i punti di contatto nella comune “ascendenza marina”, l'incessante ricerca tecnica e l'intensa forza creativa capace di trasformare il mondo oggettivo aprendolo a nuove possibilità di significato (un ‘tributo’ verso Picasso emerge chiaro in *Noche de guerra...*).

Il rapporto fra l'arte e la letteratura, il segno e la parola, occupò a lungo la riflessione di Alberti con risultati diversi nel tentativo di intersecare e far coesistere le due forme espressive. Uno degli esiti più originali furono le lyricografie¹² con cui abbandonò l'illusione della pittura per assumere il disegno a frontiera su cui la parola e il suo contorno coincidono. L'utilizzo di questa tecnica, che impone una forma di creatività anche nella grafia della parola e nella disposizione

⁷ Cit. da *Nuova rivista europea* n. 9 settembre 1984, pp. 35-41, trad. di I. Delogu.

⁸ Il suo maestro fu Renzo Romero, stampatore sardo, dal quale apprese i procedimenti quali l'acquaforte, l'acquatinta, la litografia, la xilografia e l'incisione su lastra di piombo da lui preferita. In effetti con quest'ultima tecnica, affinata grazie all'aiuto dello scultore Umberto Mastroianni (zio del popolare attore Marcello Mastroianni) realizzò edizioni limitate di alcune opere tra cui *X sonetos romanos* che apparvero nel '64 corredate da acqueforti e incisioni a piombo.

⁹ Ad alcuni dei quali dedicò la serie di *Poemas con nombre* con cui si chiude *Roma, Peligro para caminantes*: l'incisore Bruno Caruso, i pittori Guido Strazza, Aligi Sassu, Carlo Quattrucci, Corrado Cagli, gli scultori Giuseppe Mazzullo e Umberto Mastroianni. Durata fu l'amicizia che lo legò a Attilio Rossi, pittore lombardo conosciuto durante l'esilio argentino, con cui pubblicò nel 1951 *Buenos Aires en tinta china*, libro che unisce gli schizzi di Rossi ai versi di Alberti, e con cui collaborò anche per la prima edizione, privata e limitata, di *A la pintura. Cantata de la línea y del color*, nel '45.

¹⁰ Frequentemente il poeta andò a trovare in Francia l'amico pittore, al quale dedicò il già citato libro *Los ocho nombres de Picasso* del 1970, oltre che l'*Omaggio a Pablo Picasso*, nel 1971, composto da tre incisioni e tre poemi realizzati per il novantesimo compleanno dell'artista. Quello stesso anno Alberti dettò la prefazione del volume *Picasso en Avignon*, sottotitolata nell'edizione italiana del 1972 *Commenti a una pittura in movimento*, nella quale scrisse tra l'altro proprio che “raccontare uno dei suoi quadri [di Picasso], riducendoli a parole, è assistere alla possibile nascita di una poesia”.

¹¹ Cit. da García Montero (1988, CXXVII).

¹² Le lyricografie, che Alberti cominciò a pubblicare a partire dal 1951, gli offrirono dunque la possibilità di fondere grafica e poesia e superare così quello che egli stesso definì il ‘complesso del pittore-poeta’ da lui attribuito all'iperspecializzazione della cultura nella società odierna, secondo cui si possono raggiungere risultati apprezzabili solo ed esclusivamente in un campo. Al riguardo, intervistato da J.P. González Martín (1978), Alberti descrisse le difficoltà ad esser riconosciuto a poeta, per l'esordio seppur non esaltante da pittore: “Cuando empezé a escribir me pensaba muy desgraciado a no ser considerado poeta porque para ellos yo era un pintor; entonces sufrí muchísimo hasta que para ellos mis poesías valeban”.

testuale, viene ricollegata da Delogu ad una scelta istintiva su cui peserebbe l'influsso della tradizione araba¹³, mentre per Carlo Bo piuttosto derivava dal rapporto fra poesia e pittura che fu tema centrale a partire dalla fine del XIX secolo e vitale anche nel secolo successivo, ricordando i *Calligrammes* di Apollinaire. Ad ogni modo il riconoscimento ufficiale di Alberti come artista, nonostante le esperienze argentine, avvenne dunque proprio in Italia¹⁴, e una volta in Spagna la relazione con gli artisti italiani non si esaurì, come testimonia il volume *Verrà il giorno* del 1984, nel quale i versi di Alberti accompagnano le fotografie delle sculture dell'amico Agenore Fabbri. Ogni opera albertiana è oggi custodita a Puerto Santa María presso la Fundación Rafael Alberti costituita dal 1994 e da lui presieduta fino alla morte.

¹³ Delogu concorda in ciò con uno studio di Fernando Chueca y Goitia che mette in relazione la grafica albertiana con la sottile geometria delle piastrelle arabe, con gli stucchi e le decorazioni architettoniche degli Omeyas, degli *alchubades*, dei *nozaries*, e con i versi di Ibu Zamrak, che decorano i muri dell'Alambra.

¹⁴ Nel 1967 realizzò due cartelle, una con lo scultore Umberto Mastroianni l'altra con il pittore Corrado Cagli, nonché l'*Omaggio a Miró*, poema con lyricografie e due incisioni. Sempre nel 1967 espose a Roma e a Milano incisioni, disegni e poesie manoscritte. Nel 1969, la Galleria 32 di Milano espose la mostra *Il lirismo dell'alfabeto*, serie di venticinque lyricografie, ognuna delle quali rappresenta una lettera dell'alfabeto, ciascuna realizzata con una diversa tecnica di stampa, mentre nel 1971 gli Editori Riuniti di Roma pubblicarono una edizione di *A la pintura* illustrata da disegni dell'autore. Nel 1972 la Galleria Rondanini di Roma accolse, in occasione del 70° compleanno di Alberti, un'esposizione della sua opera grafica e poetica, mentre nel 1976 l'artista inaugurò a Venezia una Mostra di grafica, in polemica con la Biennale.

1.2 Alberti drammaturgo: dal surrealismo all'estetica ideologica

La produzione teatrale di Rafael Alberti è inferiore a quella poetica ma abbraccia parimenti un periodo esteso di cui, da questo paragrafo, tracciamo meglio la mappa evolutiva ed entro cui collocare l'analisi di *Noche de guerra en el Museo del Prado*. La fama internazionale dello spagnolo, si è appena visto, è maggiormente collegata all'attività di poeta e in seconda battuta di pittore-artista, mentre la vasta produzione drammaturgica non ha trovato (ad eccezione degli ispanisti) rilevante considerazione pubblica o particolare interesse scientifico¹⁵. È importante tuttavia iniziare proprio dalle radici poetiche di Alberti per comprenderne i caratteri della drammaturgia e le condizioni di impatto che la storia di Spagna ha avuto sul vissuto della sua sensibilità. In Alberti infatti fasi poetiche e drammatiche si corrispondono con stupefacente concordanza di tempi e di sviluppi letterari (così come accadrà via via con il consolidato gusto per la pittura e l'arte), per cui dagli esordi lirici di *Marinero en tierra* (1924) il teatro si intreccia come straordinaria variante poetica¹⁶.

Lungi dal costituire attività marginale o estemporanea, si inserisce infatti come esperienza che, nella sua ovvia autonomia, mantiene legami consistenti con il progredire della voce poetica di Alberti (anche se non sempre con uguale evidenza) alla stregua di molti illustri antecedenti (Valle-Inclán, Marquina, Villaespesa, i fratelli Machado, García Lorca e si potrebbero aggiungere anche Unamuno e Bergamín); dichiara César Oliva (2003: 417-418) che Alberti

llega a él [teatro] como una lógica derivación o complemento en la trayectoria de quien se siente unguido por una predisposición para expresar estados de emoción a través de estrofas y rimas. De hecho, todas obras dramáticas tienen origen en alguno de sus poemas, personal fuente inspiradora, cuando no se pueden considerar ellas mismas, las obras, como largos poemas sin tópicos ataduras argumentales.

Se è fattibile che Alberti possa aver scritto componimenti poetici perduti (concomitanti al suo affermarsi con *Marinero en tierra*) ci sono pervenuti noti però i titoli di alcune primigenie opere teatrali¹⁷, andate parimenti perse per sempre, che però risultano esser state *piezas* condizionate proprio dello 'sperimentare poetico' (madrigalie, *coplas*, farse), come lo dimostrano anche i primi testi¹⁸ della sua produzione teatrale che si presentano nella forma di adattamenti di *romances*, o

¹⁵ Imprescindibili anche per gli studiosi spagnoli i lavori monografici di Popkin (1976) e Hermans (1989).

¹⁶ La nascita stessa del teatro affonda le origini nella poesia e il recitare in versi arriva fino al XIX secolo.

¹⁷ Le elenchiamo nella titolazione originale spagnola: 1924/5 - *Ardiente y fría (madrigal dramático)*; 1924/5 - *La novia del marinero (playera en un acto)*; 1925 - *La niña guerrera*; 1926 - *La sirenilla cristiana (copla en un acto)*; 1926/7 - *La costurera y el canario*; 1929 - *Electra electrocutada*; 1930 - *Lepe, Lepijo y su hijo (farsa)*; 1930 - *E hijo de la gran puta*; 1931 - *Las horas muertas*; 1936 - *Costa sur de la muerte*.

¹⁸ 1924 - *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos* (pubblicato in diversi numeri della rivista *Poesía* fino al 1930. Prima rappresentazione nel 1974).

1926 - *La pájara pinta. Guirigay lírico-bufo-bailable* (pubblicato dapprima nel 1964 in *Lope de Vega y la poesía contemporánea* con prefazione di Robert Marrast, Centre de Recherches de l'Institut d'Etudes Hispaniques, Parigi. Poi da Carlos Ruiz Silva in *La Pluma* n. 8, 1982, 55-104. Prima rappresentazione nel 1931).

contaminazioni tra poesia ballabile e farsa amorosa, fino a pezzi ‘di ricerca’ sull’*auto sacramental* della tradizione spagnola. Indubbiamente Alberti era animato da un desiderio di bruciare le tappe e si era già abbeverato a molte fonti (alle sperimentazioni di Valle-Inclán, alle soluzioni di Lope, ai *romances* popolari, alle *leyendas* castigliane) allorquando gli capitò di assistere a uno spettacolo di marionette di Vittorio Podrecca (futurista italiano) e si affrettò a scrivere anch’egli un testo – *La pájara pinta* (1926, incompiuto ma ultimato per la rappresentazione nel 1931 ai giardini del Campo del Moro di Madrid) – volto nelle intenzioni (lo definisce un “*guirigay lírico-bufo-bailable*” ma si trattava invero di un *guinól* seppur permeato di poesia) a rinnovare l’imborghesito convenzionale realismo del teatro spagnolo di marionette. Affascinato poi dai *Balletti russi* di Diaghilev, si operò affinché Darius Milhaud musicasse quel *El colorín colorado* scritto sempre nel 1926 (un “*nocturno español en un solo cuadro*”, con musica invece di Ernesto Halfter e scene e costumi di Benjamín Palencia) con cui Alberti intendeva riavvicinare arte popolare e avanguardia (ma si trattava di una successione di onomatopée montate su di un’esile *fil rouge*). Con *Santa Casilda* (1930, inscenata nel 1931) cercò di provare un teatro più commerciale (lo definì un “*misterio en tres actos y un epílogo*” in versi, che avvicinandosi al teatro poetico di Marquina e Villasespa ricrea la leggenda medioevale dell’*infanta mora* segretamente professa cristiana) ma al contrario del successo che accompagnava Lorca o Casona non riscuotè buona accoglienza, al punto che si potrebbe arrivare a pensare che Alberti si cimentasse da drammaturgo ‘per estensione’, da poeta che tentava sfortunate incursioni in un terreno a lui estraneo (più per ragioni di ‘moda del momento’ che artistiche). Perciò dopo una profonda crisi spirituale-estetica Alberti rinnegherà questo tentativo cominciando a scrivere lo stesso anno testi più controversi (insultanti e non facilmente rappresentabili) e dando inizio così alla vera espressione drammatica che lo contraddistinguerà. *Auto de fe* (un divertente libello escatologico contro Ortega e il suo gruppo) preannuncia un più maturo “*auto en un prólogo, un acto y un epílogo*” che intitola *El hombre deshabitado* (rappresentato il 26 febbraio 1931 nel Teatro della Zarzuela a Madrid con polemiche e scandalo). Mosso da personale esigenza di ribellione interiore verso lo stallo del mondo, Alberti compone tale “*auto sacramental sin sacramento*” attualizzando il genere ma rispettandone le convenzioni, facendolo assurgere a vessillo del tempo e dell’uomo spagnolo in particolare. Risulta uno specchio deformante dei temi calderoniani di religione, amore e libertà (ma con troppa densità simbolica e un debole gancio drammatico)¹⁹ e perciò rappresenta

1926 - *El colorín colorado. Nocturno español en un solo cuadro* (pubblicato in “El Cultural”, supplemento del periodico *La Razón*, anno I/6, 13 dicembre 1998, 14-17; presentazione e trascrizione di E. Mateos Miera).

1930 - *Santa Casilda. Misterio en tres actos y un epílogo* (pubblicato nel 1990 dalla Diputación Provincial de Cádiz con prefazione e note di Luis García Montero. Prima rappresentazione nel 1931).

1930 - *Auto de fe* (pubblicato nel 1998 a Valencia da Pre-Textos in *Correspondencia a José M^a de Cossío. Seguido de Auto de fe y otros ballazgos inéditos*, a cura di Rafael Gómez de Tudanca e Eladio Mateos Miera).

¹⁹ Risente dell’influenza stilistica del suo recente poema *Sobre los angeles* (1928) per il linguaggio sensuale e pletorico di immagini e una riflessione angosciata sul mistero. Nutrito da una moralità vicina a Gil Vicente, vi è rappresentato il Creatore declassato sotto le spoglie di guardia notturna, l’Uomo con i suoi Cinque Sensi in allegorica reincarnazione, la moglie dell’Uomo, e una femminile Tentazione che trama per la

un momento di forte rottura con la scena teatrale spagnola del momento, se non anche occasione pre-rivoluzionaria di quella politica²⁰. La crisi diffusamente percepita non era dovuta all'assenza o diminuzione del pubblico teatrale, bensì alla bassa qualità che la critica attribuiva agli spettacoli.

Se altrove i dadaisti e futuristi europei potevano 'sfogarsi' con un pubblico che motivava le novità, in Spagna i cartelloni erano riempiti dai drammi borghesi alla Jacinto Benavente e varie commedie insulse, da riproposizioni di classici e da molte *piezas* sulla linea dei *sainetes costumbristas*. Ad autori di maggior richiamo (Arniches, Álvarez Quintero, Muñoz Seca, Linares Rivas, Eduardo Marquina) si contrapponevano comunque firme più creative afferenti alla *Generación del 98* (Valle, Unamuno, Azorín) e come Ramón Gómez de la Serna e Jacinto Grau, o come García Lorca della *Generación del 27*, autori comunque che, seppur senza significativi incassi di botteghino, stavano scolpendo una diversa drammaturgia iberica entro cui appunto Rafael Alberti muoveva i passi.

Il simbolismo teatrale era visto come soluzione alternativa al naturalismo imperante tanto che proprio Benavente aveva incitato i poeti a risuscitare la scena spagnola contribuendo ad un teatro "di tono elevato" (ma, per lui, neo-romantico)²¹; tuttavia, come spiega Doménech (2006: 89), i teatranti spagnoli 'rinnovatori' preferirono riscoprire le forme e i generi tradizionali alimentandoli di plasticità scenica ed espressività astratta, allegorizzando i personaggi altrimenti obsoletamente realisti, modernizzando inoltre lo sguardo che era insito nel barocco per liberare lo spettatore dai

rovina di entrambi con la complicità dei Cinque Sensi.

²⁰ Testimonia Alberti (1976: 298-299): "Non dirò fosse stato come l'*Hernani*, ma certo ci fu una chiassosa battaglia anche in occasione della mia prima. Io continuavo a essere lo stesso giovane iracondo - metà angelo, metà scemo - di quegli anni anarcoidi. Perciò, quando tra le ovazioni finali venne reclamata la mia presenza sul palcoscenico e il pubblico volle che dicessi qualcosa, gridai, col mio miglior sorriso, brandito come una spada 'Viva lo sterminio! A morte il putridume dell'attuale teatro spagnolo!'. A questo punto lo 'scandalo' assunse proporzioni gigantesche. Il teatro, in tutti i suoi ordini di posti, dal loggione alla platea, si divise in due fazioni contrapposte. Putridi e non putridi s'insultavano e minacciavano gravemente. Studenti e giovani scrittori, in piedi sulle sedie, erano gli animatori della più grande baraonda, mentre si videro Benavente e i Quintero abbandonare la sala, accompagnati da una lunga bordata di fischi. Mai nessun libro mio di versi ha ricevuto più lodi de *El hombre deshabitado*. La critica, tranne quella dei giornali cattolici che mi trattava da empio, irrispettoso, blasfemo, fu unanime in lodi ma condannò, giudicandole innecessarie, le mie imprudenti parole lanciate dalla ribalta. Anche fuori Spagna si parlò molto dell'opera, che fu tradotta subito in francese dal grande ispanista Jean Camp. La battaglia letteraria del primo giorno si trasformò in battaglia politica la sera dell'ultima rappresentazione. Con il pretesto che María Teresa Montoya era messicana, rappresentante cioè di un paese avanzato dell'America, venne organizzata una serata in suo onore. Teatro pieno. Numerose firme di adesione. Alvarez del Vayo approfittò dell'occasione per parlare, dal palcoscenico, del teatro in Russia e per criticare con chiare allusioni la imbavagliata vita spagnola. José María Alfaro – ahimè, lo stesso José María Alfaro, poeta principiante e amico, più tardi membro del comitato nazionale della Falange e recente ambasciatore di Franco in Argentina! – lesse in mezzo a fragorose acclamazioni di sorpresa agli spettatori i nomi dei dirigenti repubblicani condannati e in carcere e dai quali in gran segreto, durante la mattinata, avevamo sollecitato l'adesione: Alcalà Zamora, Fernando de los Ríos, Largo Caballero... Unamuno spedì da Salamanca un telegramma che, tenuto per il finale, fece scattare in piedi la sala e spinse poi la gente, entusiasta, nelle strade. Quando accorse la polizia era ormai tardi. Il teatro era vuoto. Era rimasto solto, in disparte tra le quinte, il carosello degli uomini disabitati, che nell'opera significavano tutti gli esseri senza vita, vestiti vuoti senza nessuno dentro, che s'incontrano agli angoli delle vie del mondo e intralciano il passo agli altri".

²¹ "Poetas de España, yo, que daría todas mis obras por un soneto de los vuestros, os lo digo con toda la verdad de mi amor a la poesía: ¡venid al Teatro!" (cit. da Benavente, 1909: 111).

momentanei ostacoli antifantastici (e antiteatrali) del senso comune. Infatti questa avanguardia spagnola fu un movimento artistico che, come disse Dámaso Alonso, “no se alza contra nada” volendo dire che il ripartire dal passato letterario recuperando le formule metriche o rivalutando le *canciones* popolari non portò al rifiuto della tradizione culturale della società (come fecero altri -ismi europei), anzi a comprenderla nell’inevaso passaggio di drastica e faticosa riforma generale²².

El hombre deshabitado (scritto in poco più di una settimana mentre erano già in corso le prove e attaccati i manifesti per strada) è opera “piena di ingenuità più che difetti”²³ (Delogu 1972: 145), vicina al “*catolicismo agonista*” e pre-esistenzialista di Bergamín e al teatro ‘metafisico’ (di Azorín, Grau, del Miguel de Unamuno astratto ed antirealista di *El otro*, del Ramón di *Los medios seres*) per la spontaneità scaturita da un bisogno di chiarezza e autentica conoscenza. Mentre segna l’apogeo della sperimentazione surrealista di Rafael Alberti, si fa crinale tra la fase ‘ lirica ’ e l’incipiente fase ‘ideologica’ di abbandono dell’estetica avanguardista.

Dalle opere scritte da questo momento²⁴, si apprezza bene in primo luogo (Oliva, 2003: 421) il contatto che Alberti ebbe con la pratica della scrittura in funzione della rappresentazione; in seconda istanza Doménech (1972: 101) osserva che la Generazione del ‘27, grazie alla pionieristica evoluzione drammaturgica di Alberti, si incarica della possibilità e necessità di un teatro politico prima mai avuto in Spagna (e variamente denominato: di impegno, rivoluzionario, di circostanza, di agitazione). Bisogna tuttavia approfondirne i caratteri di estrinsecazione.

²² “Per Alberti, più che per altri, si pone il problema dell’autonomia del teatro dalla poesia, cioè da quelle che Puccini ha chiamato, opportunamente, le introflesse, arbitrarie, torbide e unilaterali fantasie della solitaria invenzione poetica. La soluzione va dunque cercata in più direzioni e anzitutto nella natura e disposizione di Alberti alla drammatizzazione di situazioni anche minime, e nell’esplicita volontà di arrivare col teatro laddove la poesia non giunge, o non con stessa immediatezza e efficacia; a fare cioè del teatro strumento d’intervento diretto, arma di battaglia” (Delogu, 1972: 141).

²³ “Teatro di parole e simboli espliciti, pur nell’apparente ermetismo, che rinvia alla sua passione cubista, mai definitivamente cessata, degli anni di apprendistato pittorico, ma teatro *tout court*. Non declamazione cioè, ma azione. Il rapporto con l’opera poetica è profondo, strettissimo. Ma esso si rivela più nel clima dell’opera, nelle sue motivazioni di fondo, che nel linguaggio vero e proprio” (Delogu, 1972: 141).

²⁴ 1932 - *Historia de un soldado* (pubblicato nel 2001 da E. Mateos in *Estudio*, Sevilla: Fundación El Monte. Prima rappresentazione: 1932).

1933 - *Un camarada en la calle* (poema scenico composto per la Campagna elettorale del Partito Comunista Spagnolo nel 1933; pubblicato da Ildefonso Olmedo come “Un poema inédito de Rafael Alberti”, *El Mundo*, 16/1; ripubblicato nel 2000 da A.L. Encinas e Moral A.L. in *Revista Natural* n. 35).

1934 - *Dos farsas revolucionarias: Bazar de la Providencia - Farsa de los Reyes Magos* (Madrid: Octubre).

1936 - *Los salvadores de España. Ensaladilla en un cuadro* (pubblicato in *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 485-86, novembre-dicembre 1990, pp. 11-23, introduzione di Robert Marrast. Prima rappresentazione: 1936).

1937 - *Numancia* (pubblicato in prima versione a Madrid da Signo nel 1937, in seconda versione a Buenos Aires da Losada nel 1943. Prima rappresentazione: 1937).

1937 - *Radio Sevilla. Cuadro flamenco* (pubblicato nel maggio 1948 su *El Mono Azul* n. 45 e da Signo a Madrid nel volume collettivo *Teatro de Urgencia*. Prima rappresentazione: 1938).

1938 - *Cantata de los heroes y la fraternidad de los pueblos* (Madrid: Signo. Prima rappresentazione: 1938).

1938/39 - *De un momento a otro. Drama de una familia española, en tres actos y un prologo* (pubblicato nel 1942 a Buenos Aires da Editorial Bajel in *Vida bilingüe de un refugiado español en Francia*).

1939/40 - *Nueva obra sobre la familia* (opera incompiuta pubblicata nel 2003 da E. Mateos con note critiche di Gonzalo Santonja in *Teatro (1926-1937)*, Barcelona: Seix Barral-Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales).

La militanza di Alberti nel Partido Comunista de España si attuò nel vivo di vicende storiche d'alterna fortuna per il bando repubblicano che combatteva la decadente monarchia di Alfonso XIII di Borbone, e il proprio passaggio al teatro impegnato avvenne dopotutto senza dismettere la consustanziale indole poetica. Il *Fermín Galán* (scritto nel 1931 e rappresentato lo stesso anno a Madrid dalla grande Margarita Xirgu) è sviluppo drammatico del *romance* (mentre risiede nell'uso della *copla* l'origine della creazione delle *dramatis personae*) per dar omaggio all'eroe repubblicano fucilato allo spegnersi della sollevazione di Jaca²⁵. Alberti lo definisce appunto *romance de ciego* visto che gli assegna tale struttura e sviluppo del racconto²⁶. Venne inscenato da Cipriano Rivas Cheriff il 1° giugno 1931, a soli due mesi e mezzo dalla proclamazione della II Repubblica, assumendo valore politico contingente, e provocò scandalo sin dalla prima serata²⁷. Strutturalmente Alberti operò una idealizzazione forse eccessiva dell'eroe protagonista (per la populistica identificazione della platea di riferimento del dramma) in parallelo al procedimento (usato nel *pamphlet* del '30 contro Ortega) deformante e burlesco degli antagonisti (esercito, chiesa, nobiltà) per convertire i personaggi storici reali (riconoscibili dall'uditorio) in meri fantocci senza umanità, quasi dei bulli guignoleschi. Ne derivò pertanto, (Mateos, 2003: 76), il rifiuto del pubblico borghese del tempo, non solamente per il contenuto quanto per la forma stridente (che era sicuramente adatta per le piazze popolari in cui valgono personaggi stilizzati, anziché per i circuiti commerciali dove invece si richiedevano figure psicologizzate, più innocue, 'alla Echegaray').

Il fallimento delle intenzioni di Alberti suggerì già allora l'interrogativo sul perché ancora non si fosse prodotto un dramma politico convincente (nonostante i beneficii di principi come della 'disumanizzazione dell'arte' etc...). Una risposta competente e chiara, decenni dopo, è quella che ha offerta Ricardo Doménech (1972: 102): "Debemos reconocer que el instrumental que estos autores habían adquirido en la vanguardia era insuficiente para la creación de un teatro político. Dicho de otro modo, que es imposible el salto brusco e inmediato de la vanguardia al teatro político". Chissà se Alberti ne era stato consapevole dal momento che si dispose, dopo il *Fermín Galán*, ad indirizzarsi alle *élites* culturali ma soprattutto alle classi popolari (che attestavano forme teatrali primarie dall'ingente effetto drammatico-politico²⁸).

²⁵ Il Capitano l'anno precedente aveva insubordinato la sua guarnigione contro il potere ufficiale e venne fucilato come monito a tutti i rivoltosi.

²⁶ In tre atti, dieci episodi e un epilogo. Ciascun episodio è introdotto da un cieco e il suo *Lazarillo* (un *topos* caro alla letteratura nazionale spagnola), e il sipario si apre di volta in volta sui rispettivi 'quadri' realizzati dallo scenografo Burmann con un innovativo (per l'epoca) trattamento della plastica teatrale.

²⁷ Ad accumulare nelle critiche conservatori e progressisti fu che era stato previsto che una immagine della Vergine del Santuario di Cillas in cui si erano rifugiati Galán e i suoi uomini, ponendosi a loro difesa con in mano una baionetta dichiarasse: "Yo defiendo a la República / y a los revolucionarios. / ¡Abajo la Monarquía! / Venid conmigo en los campos. / ¡Dadme un fusil o un revolver, / una espada o un caballo! / ¡Quiero ser la Coronela / de todos los sublevados! / ¡Seguidme, amigos, seguidme!".

²⁸ Questo intendimento albertiano in fatto di scrittura teatrale coniuga paradossalmente gli orientamenti contrapposti di Araquistáin (*La batalla teatral*, 1930) che pensava ad un teatro sì economico sebbene 'di minoranze', e di Ramón Sender (*Teatro de masas*, 1931) che chiedeva una drammaturgia 'per il popolo', vero

Nell'agosto 1931 Ramón Menéndez Pidal, presidente della Junta de Ampliación de Estudios della neo-ricostituitasi Repubblica, assegnò ad Alberti “per le recenti prove di rinnovamento drammatico” una speciale borsa di studio sul teatro europeo coevo; nel settembre 1932 in una sua relazione periodica Rafael Alberti riferiva appunto di stare perfezionandosi proprio “sul teatro popolare, di cui sono capofila Germania, Polonia e Russia”. Tornato a Madrid nell'aprile 1933 (con al fianco sempre María Teresa León) Rafael Alberti scrive nel '34 due opere esplicitamente ‘rivoluzionarie’ cioè politiche²⁹ (*Bazar de la Providencia* e *La farsa de los Reyes Magos*, marcatamente anticlericale la prima, più allargata a burlarsi della Guardia Civil la seconda), farse dall'enorme efficacia comica e traenti forza dalla tradizione contestataria ed irriverente del *bululù* popolare sperimentato da Lorca, nonché modellizzate sull'*entremes sainetesco* e il *villancico* natalizio (che Alberti allinea ai fini ideologici dichiarati e riassunti nella prefazione a *La farsa de los Reyes Magos* in cui annuncia anche la creazione di «Octubre. Compañía española de teatro revolucionario»).

Così facendo, dopottutto, Alberti si inserisce nel solco dell'attenzione che il governo della Repubblica spagnola stava prestando al popolo sin dal 1931 con l'istituzione del Patronato de las Misiones Pedagógicas, un organismo ufficiale sorto per far giungere nei posti più sperduti della penisola teatro, letteratura, cinema, pittura, musica, etc... Per il teatro era stato appositamente organizzato un sistema di rappresentazioni itineranti (“La Barraca” diretta da Federico García Lorca e Eduardo Ugarte, il “Teatro del Pueblo” di Alejandro Casona, “Teatro de Fantoche” di Rafael Dieste e Ramón Gaya) e altre stabili (“El Búho” compagnia di universitari tra cui Max Aub, il “Teatro Fantasio” di Pilar Valderrama, il “Teatro Proletario” di César Falcón, il “Guiñol satírico Octubre” di Miguel Prieto) che proponevano arte scenica allucinata, sintetica, glossastica, polemica, proletaria. L'uso della *copla* popolare da mero referente estetico finì col diventare una vera scelta politica che andava a caratterizzare lo stile di Alberti ma anche quello della teatralità repubblicana ormai in guerra civile.

Intanto infatti l'ennesima vittoria elettorale delle sinistre coalizzate era stata impugnata da cinque generali (tra i quali Francisco Franco il più giovane) a capo di reggimenti dell'esercito che avevano creato una sollevazione nel Paese e attuavano la presa del potere in forma di *golpe*. Si apriva così il sanguinario conflitto intestino che oppose tra loro gli spagnoli segnandone poi per quarant'anni il destino e le conseguenze. Dal 27 agosto 1936 scrittori e artisti della Alleanza degli Intellettuali Antifascisti, con il Comité de Agitación y Propaganda interior diretto da María Teresa León, avevano iniziato la pubblicazione del settimanale *El Mono Azul* e organizzato varie attività culturali tra i combattenti³⁰; in settembre aprirono la sezione teatrale *Nueva Escena* promossa da

grande pubblico nazionale.

²⁹ Sul teatro politico spagnolo dei primi del '900 cfr. Dougherty-Vilches de Frutos (1992), Rubio (1999).

³⁰ Le *Milicias de la Cultura* (dallo slogan “il fucile di oggi garantisce la cultura di domani”) prepararono il popolo alla resistenza armata mediante attivazione di biblioteche ambulanti, dibattiti, rappresentazioni teatrali, nonché *recital* amatoriali al fronte.

María Teresa León e da Rafael Alberti, composta da 9 attori e da 9 attrici che condividevano integralmente il fervore culturale e politico che ispirava le attività. Con il tempo *Nueva Escena* si suddivise in *Guerrillas del Teatro* (che inscenava nelle trincee opere, *pasos* e *entremeses*) e *Teatro de Arte y Propaganda* (TEA, nel Teatro della Zarzuela) con cui offrire esempi di letteratura drammatica volta a sensibilizzare alla causa democratica³¹. Un'opera che Alberti scrisse appositamente per queste circostanze fu *Los Salvadores de España*³² (testo che ridicolizzava quel clero benedicente i nobili ed i generali immorali, e che perciò l'autore definì come *ensaladilla* riprendendo la tradizione spagnola della farsa satirica) e fu inscenata parallelamente all'esposizione dei relativi bozzetti delle scene di Miguel Prieto, perché si disse esistere una profonda compenetrazione tra la *pieza* e le scenografie (appunto creativamente considerate come se fossero un personaggio dell'opera).

Un'opera classica invece 'adattata' da Alberti, la *Numancia* di Cervantes, fu inscenata in 70 repliche (dal 26 dicembre 1937 al 8 marzo 1938) al Teatro della Zarzuela di Madrid per la regia di María Teresa León. È in questa occasione che lo stesso Rafael Alberti nell'edizione a stampa (Madrid: Signo, 1937) sancirà il senso di "teatro de circunstancias":

La presente edición de *Numancia*, de Cervantes, no es la fiel, erudita, del investigador meticoloso y, por otra parte, respetable. Es simplemente, como ya indico en la cubierta, una adaptación y versión actualizada, con miras a representarse en un teatro de Madrid - ¡en un teatro de Madrid!, ¿comprendéis? - a poco más de dos mil metros de los cañones facciosos y bajo la continua amenaza de los aviones italianos y alemanes. Siento un sincero temblor al escribir e insertar estas líneas al frente de una obra que ha de ser lavada a nuestra escena en circunstancias tan terribles y extraordinarias.

Monleón (2000: 143) rivela che l'autore considerava la *Numancia* e le altre *piezas* scritte in quel momento prive di particolare valore artistico-letterario e non valutabili in modo separabile dal contesto in cui furono scritte - quando, perchè, per chi e a che fine - ed è avvalorato dal fatto che lo stesso Alberti non abbia incluso queste opere nelle edizioni abituali del suo teatro. Eppure per Hermans (1989: 59) fino ad un certo punto si può dire che Alberti abbia fatto un passo indietro artistico, in quanto dimostrò pur sempre maestria nell'organizzare i materiali scenici usciti dalla penna di Cervantes e una sperimentazione di soluzioni derivanti dalla tragedia greca anziché dalle consuete istanze e motivazioni poetiche³³. Per un altro verso lo stesso volgersi all'uso della scena,

³¹ Nel manifesto di presentazione di *Nueva Escena* si diceva che molti autori (Altolaguirre, Dieste, Sender, Alberti, etc...) erano disposti a scrivere almeno un *entremés* a settimana, cosa che tuttavia non si verificò mai. Il 12 settembre 1936 ci fu la Prima del "Grupo Teatro Popular" di Luis Mussot (20 professionisti e 9 bambini, pagati da Pablo Galeote). Vennero inscenati comunque *Los títeres de cachiporra* di Lorca, e poi opere di Quiñones de Benavente, Santiago Ontañón, José Jackson Veyán.

³² Portata in scena al Teatro Español di Madrid dalla compagnia "La Tarumba" dal 20 ottobre 1936 in dieci repliche, per essere poi presentata a scrittori stranieri e nazionali in occasione del 2° raduno della Alleanza degli Intellettuali Antifascisti.

³³ "Sin duda actualizada es la palabra clave de esta adaptación, ya que Alberti no sólo elimina escenas y acorta la obra, sino que añade parlamentos y cambia personajes al convertir en italianos de ahora a los

e pur con l'inaccuratezza stilistica preventivata, conferma la supremazia del teatro quale genere di massa, arte popolare, rispetto all'intimità della poesia.

Teatro de urgencia, marcado por su momento histórico, pero también teatro de arte, que no renuncia a pesar del mensaje a una alta exigencia escénica. La *Numancia* fue considerada en su momento, por su nivel artístico y su ejemplo cívico, como el primer teatro digno de aquella guerra, y reafirmación de una herencia cultural de la que los republicanos españoles se consideran legítimos herederos. No olvidemos que la obra se convierte en mascarón de proa de los intentos oficiales por depurar la escena de esos años, impulso renovador que no cesa siquiera en estos dramáticos momentos de la guerra. De nuevo vemos que Alberti considera la literatura dramática clásica española como un buen modelo que proporciona materia suficiente para la reforma del teatro, pero existe en el teatro clásico una característica, su capacidad de conexión con amplias masas populares, que será la que definitivamente impulse a Alberti, y a otros dramaturgos, a recurrir a su modelo para emprender sus aventuras dramáticas (Mateos, 2003: 82).

Enormemente significativa di tale ricerca di un nuovo uditorio popolare risulta l'introduzione ad un volume di poeti drammatici spagnoli del 1944 – anonima ma certamente di Alberti, che al tempo era l'addetto a stilare quei documenti – che sottolinea la tradizione democratica del teatro spagnolo (*Fuenteovejuna* e *Numancia*) come via per un teatro all'altezza della cultura spagnola, che non poteva essere solo propaganda ma doveva essere anche arte: “Il teatro deve essere nazionale o dismette immediatamente di compiere i suoi fini di educazione, cultura, stimolo, istruzione”³⁴.

Il pubblico che assistette alla *Numancia* era composto da soldati di trincea e popolo anonimo, una massa unita per la difesa di Madrid assediata, metafora perfetta con la speranza ulteriore di uscirne vincitori; ai primi di dicembre 1937 su *El Mono Azul* Alberti infatti spiegava:

La *Numancia* significa la lucha de un pueblo por mantener su independencia, su autonomía, libre de yugos extraños. Nosotros, que ahora luchamos otra vez contra Roma, contra la Italia fascista, debemos conocer y apreciar en todo su valor, y a través de la gran tragedia cervantina, la historia de la *Numancia* y considerarnos los hijos, los verdaderos descendientes de aquel puñado de hombres extraordinarios.

Al contempo, in un articolo (su «Boletín de orientación teatral», Madrid, 15 febbraio 1938) a proposito della qualità letteraria di questo teatro, sempre Alberti scriveva:

romanos que en la tragedia cervantina asedian Numancia. Por encima del tiempo Alberti establece una continuidad natural, histórica pero también cultural y teatral, entre la lucha por la libertad de los republicanos españoles y la defensa numantina de aquellos pobladores primeros de Hispania. Como los clásicos reflejan su época, o como Lope fue en tantos sentidos un «glosador de sucesos» que supo hacer palpitar en la escena los conflictos esenciales de su tiempo, nuestro dramaturgo realiza un canto a la defensa heroica del pueblo español frente al fascismo y lo hace por medio de una metáfora teatral, porque es el teatro clásico el que mejor acertó a convertirse en un modelo de cohesión social. [...] Hay una clara insistencia por parte de Alberti en señalar la continuidad que su labor cultural y teatral supone respecto a la tradición clásica, no sólo en cuanto a las formas artísticas, también en lo referido al fondo del discurso liberal y democrático que encuentra en el teatro clásico español” (Mateos, 2003: 81-82).

³⁴ Cfr. “Una nota del Consejo Central del Teatro”, *El Mono Azul*, II, 44, Madrid 9 diciembre 1937.

La prisa, la necesidad de variar el programa, la urgencia política del momento, hacen que a veces estas obritas sean literariamente descuidadas. No importa. Tienen eficacia teatral y política. No pedimos más ni menos al joven teatro de urgencia. [...] Bajo a los bombardeos la idea de calidad se muda toda de sentido.

Rivolse perfino un appello ai giovani scrittori, soldati, contadini, operai delle officine e delle fabbriche, affinché senza timidezza, con decisione e entusiasmo, scrivessero e inviassero i propri lavori con la certezza di ricevere sempre un'accoglienza degna dello sforzo e parole di 'guida' al loro cammino³⁵; l'appello dovette dare frutti se qualche tempo dopo vedeva la luce un volume collettivo, intitolato *Teatro de Urgencia* (Madrid: Signo, 1938), da cui si ricavano proprio le linee guida della relativa estetica³⁶. Ecco che il *teatro de circunstancias* non è che la forma assunta dal teatro "que se apoya en la historia que se está viviendo. [...] No son obras analíticas, sino actos insertos en la dinámica del hecho histórico y naturalmente en un determinado campo ideológico" (Mundi, 1997: 21-22) ed è la specificazione del *teatro de urgencia*³⁷: recupera opere del passato³⁸ ma si scrivono altre inedite 'en las calles', si inscena senza molte prove se non perlopiù improvvisando su canovaccio, quanto a linguaggio è un'arte che include l'arringa come l'elemento che diluisce l'emozione di chi la ascolta e propugna un comunicare diretto e comprensibile da chiunque (farse tipiche dell'*agit-prop* politico strutturate in esposizione-agitazione-propaganda ispirate all'estetica di Majakowski il quale suggeriva che le opere fossero brevi, di tematica antibellica, con la satira di borghesia e clero, ridotti personaggi e uso di maschere e marionette come i *cachiporra* lorchiani).

La successiva *pieza* di Alberti, *Radio Sevilla*, fu scritta proprio con la 'grammatica dell'urgenza'. È un testo breve del 1938 che alterna verso e prosa ed è teso a ridicolizzare il generale Queipo de Llano (rappresentandolo, ad esempio, circondato da prostitute) le cui dichiarazioni radiofoniche dalla capitale andalusa erano di ostacolo per la propaganda repubblicana. Vi appaiono molti temi di *Los salvadores de España* (intervento straniero, dipendenza dall'invasore, servilismo delle truppe franchiste) e soprattutto ancora, come veicolo di critica, il tono farsesco innestato nella tradizione

³⁵ Cfr. *Boletín de Orientación Teatral*, n. 1 del 15 febbraio 1938 (in Alberti 2000: 262).

³⁶ Sulla guerra civile e il linguaggio teatrale 'de urgencia' cfr. Monti (1995).

³⁷ Il teatro 'di urgenza' nacque nella Repubblica di Weimar diffondendosi nel resto del mondo. La regia era affidata ad attori d'esperienza (ma senza incarichi simili fino ad allora, generalmente anziani fuori età da servizio militare) ed in fondo è di tipo didattico, mette in scena la quotidianità in chiave politica. Mundi (1997) traccia le caratteristiche: a) È un teatro che la Guerra Civile esige; b) Si tratta di un'arma ideologica per la formazione del combattente; c) È una risposta contro la tradizione conservatrice della maggior parte dei drammaturghi dell'epoca; d) Ha l'intento di avvicinare la coscienza politica dell'operaio al comportamento culturale che il momento esige. Presenta la lotta contro 'sottogeneri' e 'populismi' del consumo e alienazione; e) È convocazione o tribuna aperta, arte collettiva derivante da esperienza storica collettiva, sebbene espressa da una firma individualizzata; f) Incontriamo forme semplici, adattabili all'economia che i mezzi esigono, e dettate da efficacia e utilità.

³⁸ A tracciarne la schematizzazione riassuntiva: a) Classici, adattati come *Numancia* di Cervantes; b) Autori in decadenza: Pérez y Pérez, Insúa, Pérez Fernández, etc; c) Opere per la lotta: *El saboteador*, *El bulo*, *Café ... sin azúcar*, *Evadidos*; d) *Entremeses*, *jácaras*, *mojigangas* adattati allo scopo: *La Cueva de Salamanca* e *Los alcaldes de Daganzo* (Cervantes), *El dragoncillo* (Calderón); e) Opere sulla guerra: a esempio quelle di Miguel Hemández.

del teatro più popolare. Il risultato fu memorabile, stando a quanto asserisce Mateos (2003: 80):

La eficacia ante el auditorio de estos textos albertianos está probada en muchos testimonios que hablan de sus numerosas representaciones en la guerra e incluso posteriormente en tierras de América, que demuestran que Alberti había encontrado la senda de un teatro verdaderamente popular, sorteando el didactismo de tanto teatro político. Pero la encrucijada de la guerra es también un momento clave para ver en toda su dimensión de hombre de teatro a Rafael Alberti, ya que en este campo trabaja frenéticamente durante toda la contienda.

A livello istituzionale il governo presieduto da Negrín dal maggio 1937 aveva creato il Consejo Central del Teatro (retto da Josep Renau, vicepresidenti Antonio Machado e María Teresa León, e rappresentanti nazionali Francisco Martínez Allende, Miguel Prieto, Max Aub e Enrique Casal Chapi) per coordinare in modo unitario le iniziative portate avanti nella resistenza antifranchista, però da quando (nel febbraio 1938) l'anarchico Segundo Blanco González fu nominato ministro dell'Istruzione Pubblica al posto di Jesús Hernández (comunista, mentore di María Teresa León) il cartellone del TEA non fu rifinanziato³⁹. Si intensificarono invece le azioni delle *Guerrillas del Teatro* affidate a Edmundo Barbero per l'Ejército del Centro (119 rappresentazioni nel solo 1938) che affiancavano quelle degli altri Ejércitos (di Levante, Extremadura, Andalucía, e soprattutto Guadarrama) e si creò *Altavoz del Frente*, un organismo ufficiale coordinato dalla sede ufficiale del Teatro Lara di Madrid⁴⁰ che assicurò grandi amplificatori del raggio di cinque chilometri dislocati fino al fronte installati su camionette blindate per animare le truppe repubblicane⁴¹.

Per ciò che riguarda quell'attività drammaturgica di Alberti, il 20 novembre 1938 le *Guerrillas* offrirono nell'Auditorium della Residencia de Estudiantes la sua *Cantata de los héroes y la fraternidad de los pueblos* quale omaggio della Alianza alle Brigate Internazionali⁴². Si tratta di autentico poema dialogato (Mateos, 2003: 83) che come le omonime antiche composizioni musicali tipo l'oratorio privilegia personaggi simbolici; infatti l'infaticabile María Teresa León per l'occasione vestì il ruolo della Spagna⁴³, e si deve principalmente a lei anche il salvataggio delle grandi opere d'arte

³⁹ Nonostante fossero spettacoli a pagamento seppur minimo, le passività erano ingenti (ma d'altronde si trattava anche di un progetto costosissimo) quindi furono proprio queste, sanate dalle assistenzialistiche sovvenzioni ministeriali, che ne determinarono comunque la drastica chiusura.

⁴⁰ Dove il 22 ottobre 1938 si inaugurò il "Teatro de Guerra" con il *Bazar de la Providencia* di Alberti.

⁴¹ Dipendeva dal Quinto Reggimento e si componeva di due *Guerrillas del Teatro* (dirette da Fernando Porredón e Modesto Novajas) e un gruppo del Teatro de Guerra diretto dal grande attore e regista Manuel González. Si davano anche due repliche giornaliere gratuite a Madrid, i suoi professionisti ricevevano compenso da soldati, e molti erano i soldati cooptati a recitare con il permesso dei propri superiori.

⁴² Giorni dopo cominciarono le numerose repliche soprattutto al fronte (zone di Valencia e Barcellona) e l'11 febbraio 1939, sul finire della guerra, di nuovo presso il Teatro Español di Madrid per la Alianza de los Intelectuales Antifascistas. Tra gli interpreti: Edmundo Barbero (soldato Internazionale), Emilio Meléndez (soldato 1), Modesto Blanch (soldato 2), Juana Cáceres (la Madre), Julia Muñoz (la Fraternità).

⁴³ La moglie di Alberti è senza dubbio vera anima del marito Rafael, ispiratrice delle sue azioni e decisioni nonché del percorso letterario e artistico. Anche durante l'esilio lavorerà ancora alacremente, attiva e presente perfino sulla scena: teatro, sceneggiature e regie per il cinema, libri su importanti figure storiche di Spagna, collaborazioni alla radio biografie romanizzate. Il suo ricordo è rimasto ristretto al circolo di

del Museo del Prado minacciate dalle incursioni aeree della Legione Condor (fortunatamente imballate sotto i bombardamenti grazie alla collaborazione dei miliziani) che ispirerà al marito Rafael (a Buenos Aires, nel 1956) la *Noche de guerra en el Museo del Prado*. Tra quest'ultimo lavoro e la *Cantata de los héroes y la fraternidad de los pueblos* intercorre ad ogni modo uno scarto facilmente avvertibile, a cominciare dalla forma esplicitamente lirica di detta *Cantata*; l'epicità in entrambe, quindi, è sviluppata diversamente⁴⁴ (per *Noche de guerra*... se ne parlerà nel cap. III).

La *Cantata*, inoltre, si distacca chiaramente dalle sue ultime *piezas* del *teatro de urgencia* poiché composta con un maggior controllo tipico dello scrittore 'non di circostanza'. A prescindere dalla destinazione celebrativa ufficiale cerimoniale della *Cantata*, nel leggerla si percepisce di sottofondo un respiro differente, speranzoso ma altresì quasi consapevole di una incipiente differente fase stilistica. Il fatto che per essa abbia voluto recuperare una forma antica dialogata e sicuramente più poetica attesterebbe l'inconsapevole psicologico ritrarsi della coscienza artistica dalle forme squisitamente 'di battaglia' che Alberti ha maneggiato fin a poco prima, e il valore della letteratura nel saper 'preannunciare' intimissimi lucidi ripiegamenti dell'anima. L'uso del verso non è più funzionale (come in *Radio Sevilla*) a quella teatralità popolare ricercata e forse ottenuta, bensì a un cammino altro che la *pieza* successiva (*De un momento a otro*, dal tono realista e quasi costumbrista) manifesta pienamente al termine di una guerra ormai irrimediabilmente ed amaramente persa.

Con *De un momento a otro* Alberti intenta eludere il canone della commedia borghese grazie a un gioco scenografico che fissa un dentro/fuori e situa l'azione in modo ancora convenzionale.

El autor muestra sus conocimientos del juego teatral: bastidores con puertas y ventanas, forillos, telas pintadas, materiales escénicos que sugieren todo cuanto quiere el autor. Es curioso que éste sea el único texto de Alberti no estrenado de esta primera época, pues a sus precisas indicaciones escenográficas une numerosas notas sobre la puesta en escena, sobre la caracterización de los personajes, sobre la iluminación con que ve el escenario: "resplandor dorado", "luz de atardecer", etc... No cabe duda que la obra supone un notable intento de estilizar el lenguaje teatral de la época (Oliva, 2003: 433).

È la storia ad evidente contenuto autobiografico di Gabriele, giovane intellettuale costretto alla scelta tra il mondo familiare borghese reazionario e l'aspirazione rivoluzionaria di alcuni amici operai. Prima di scrivere la *pieza* Alberti, trovandosi ancora a Madrid, incassa la dolorosa verità dell'irreversibile vittoria dei franchisti e ciò che questo comporta. La notizia influisce anzitutto sulla sua esperienza di scrittore, visto che condiziona il ritorno alla prosa integrale, e lo sconvolge umanamente motivandone il contenuto più autobiografico e proiettandosi nel suo futuro.

amici; la sua lenta morte, memoria raccolta nel suo libro (*Memoria de melancolia*, 1970), il lungo ricovero in una casa di cura e poi uno sciopero che ha impedito a molti la presenza al suo funerale, han siglato la discrezione con cui questa intellettuale spagnola ha vissuto anche dopo l'esilio.

⁴⁴ La forma 'cantata' che Mateos riconduce alle composizioni religiose dei secoli dal XVI al XVIII conta anche importanti antecedenti su temi profani centrati sulla narrazione di gesta eroiche, come per Alberti.

Muy atento siempre al carácter social del teatro, a su necesidad de entroncar el hecho escénico en la sociedad que lo produce, Alberti es consciente de que fuera de España su obra dramática no será la misma, de que se ha roto la continuidad que debe caracterizar a un teatro nacional, cuyo carácter proviene del diálogo necesario con la sociedad que lo conforma, del contacto por medio de la representación con el público para el que fue concebido (Mateos, 2003: 83).

Un'intervista con Manuel Bayo consente di confermare l'analisi di Mateos; Rafael Alberti vi confessava: "Si escribo ahora una obra de teatro ¿qué hago? ¿publicarlo en América? (...) No sé si esto tiene mucha eficacia o no" (Bayo, 1972: 19). Perciò arriviamo a dire, facendo nostre le parole di Mateos (2003: 84):

Aunque su teatro del exilio nunca se desvinculará del todo de la tradición española de la comedia lopesca, el destierro pone fin a la verdadera etapa albertiana de continuador y a la vez reformador de la tradición dramática nacional, y nunca como en los años que van de 1925 a 1939 su actividad teatral volverá a ser tan intensa. Como hemos intentado destacar aquí, hay plena coherencia en la tarea albertiana de la etapa que va desde sus primeros textos dramáticos hasta el final de la guerra civil, que no es otra que la actualización de formas de la tradición teatral española de acuerdo a las tendencias más renovadoras de la escena del momento, una lectura vitalista de las formas dramáticas tradicionales y populares que une tradición y vanguardia en la búsqueda de un teatro español renovado.

1.3 Il teatro sotto censura: la "trilogia dell'esilio" e altre opere

Al termine della guerra civile la Spagna si ritrova in pugno ai falangisti del generale Francisco Franco che la trasforma senza gradualità in una società repressiva e oscurantista, instaurandovi la dittatura. In passato le forze democratiche avevano potuto ipotizzare rivolgimenti delle situazioni nefaste, derivanti dallo scontro con le forze monarchiche e conservatrici, ma nel 1939 è invece plateale che, a seguito del prolungato e cruento conflitto vissuto dal Paese, non ci sarebbe stata occasione di rivincita, perlomeno a breve-medio raggio, e pertanto gli oppositori al regime non ebbero che esiliarsi per tutelare le proprie vite. Per ciò che concerne l'ambiente teatrale⁴⁵, esso venne a perdere di colpo la gran parte delle sue migliori maestranze (morti nelle guerriglie, o i tanti potuti emigrare prevalentemente verso Messico e Argentina). L'isolamento internazionale dello stato franchista, la dispersione degli intellettuali, la dura situazione economica in cui vessano gli spagnoli sopravvissuti, la feroce censura governativa e l'oppressione della vita artistico-culturale rendono il teatro spagnolo scarnificato⁴⁶, azzerato delle istanze avanguardistiche cui era pervenuto

⁴⁵ Cfr. Monleón (1971), Ferreras (1988), Oliva (1989), Bonnín Valls (1998), Moreira Prieto (1999).

⁴⁶ Certamente un'intera generazione matura di autori fu spazzata via come conferma anche Herman (1989: 89), eppure la storiografia teatrale riporta molte versioni 'ottimistiche' (in quanto allineate alla sensibilità

e delle punte d'eccellenza umane che aveva dispiegato fin ad allora. All'estero la diáspora di attori e capocomici vive una storia di tristi silenzi e nascondimenti, la perdita di tanti testi e copioni inediti, l'impari integrazione in realtà eterogenee (e perciò doppiamente difficili). Ma parlando di stasi essa piuttosto riguarda, in quantità e qualità, la situazione da loro lasciata alle spalle.

In patria il teatro dei vincitori si mostra subito patriottico, connotato da evidente imposizione di molti limiti che alterano la libera creatività degli autori e la serena inventiva di attori, registi e personale di palco. Le *piezas* di giovani drammaturghi della Generazione del '27 sono interdette o fortuitamente recitate da compagnie saltuarie non professionistiche (universitarie, ludiche, dopolavoristiche). Danneggiati dai bombardamenti e dagli scontri armati i teatri vessano in condizioni disastrose che allo Stato non interessa certo ripristinare con priorità, mentre gli apparati tecnici (d'illuminazione, scenografici, etc...) sono obsoleti e i contratti di prestazione dei lavoratori dello spettacolo sottopongono a prassi di crudele sfruttamento. Lo scarso spessore artistico e il basso livello tecnico delle produzioni spettacolari si accompagnano a forte centralizzazione dell'offerta teatrale (raccolta quasi esclusivamente nella capitale) ed alla (pressochè nulla) capacità di rischio degli impresari privati che su scelta del governo hanno rilevato la gestione delle sale. In definitiva essi mancano del coraggio e cultura per azzardare innovazioni nel repertorio causando, in termini di cartelloni teatrali, una sostanziale continuità con il *mainstream* convenzionale del pre-guerra.

Il *género chico* cosiddetto 'teatro minore' comprendente dal *sainete* al *vodevil* alla *revista* all'*astracán*, (accumunati dalla leggerezza evasiva, brevità, comicità, ambientazione popolare e dalla musica) si aggiudica le preferenze del pubblico pigro da non ferire con tematiche serie tantomeno politiche. La commedia borghese, d'altro canto, si preoccupa di preservare i valori della famiglia, l'autorità del cattolicesimo e dell'ordine sociale prestabilito (José María Pemán, Joaquín Calvo Sotelo, Juan Ignacio Luca de Tena, José Antonio Giménez Arnau, José López Rubio, Víctor Ruiz Iriarte), e se si trasferisce sui binari della farsa o critica d'attualità (Juan José Alonso Millán, Domingo Miras), sa farlo negli interstizi che non mettono in discussione i valori suddetti e che semmai attengono ad aspetti personali/sentimentali. Si fonda su tali basi anche il fenomeno strepitoso e ininterrotto dell'ecclettico Alfonso Paso (fu anche giornalista e cantante), dapprima sodale in *Arte Nuevo* per l'ambizione a superare il contesto descritto, in seguito tacito difensore della classe media con le commedie (fino a 12 a stagione!) madrileni, pseudo-storiche, d'umorismo macabro, poliziesche.

Assieme a lui l'altro nome di successo è Antonio Gala (esordisce con *Los verdes campos del Edén* nel 1963) intramontato anche dopo la transizione politica, anzi rilanciato con una 'trilogia della libertà' dal 1980. Più che altro è con il teatro umoristico che si insinuano con intelligenza forme di critica, camuffate da invenzioni divertenti (o comunque percepite tali dal pubblico), e si tentano anche strade di rottura dei *cliché*, di depotenziamento delle aspettative logiche e delle coerenze

nazionalistica), cronologicamente: González Ruiz (1949), Valbuena Prat (1956), Torrente Ballester (1968), Molero Mangano (1974).

psicologiche, di debilitazione delle convenzioni fossilizzate o certe anticipazioni delle estetiche del *nonsense* e ‘assurdo’ già altrove in Europa fruibili (Miguel Mihura, ad ogni modo, si affermerà solo nel 1952 con *Tres sombreros de copa* scritta nel 1932, mentre Enrique Jardiel Poncela, ripetutamente fischiato dal pubblico, finì dimenticato nonostante la sua originale poetica dell’“inverosimile”).

Il dramma ‘serio’, invece, compie l’autorevole affermazione grazie ad Antonio Buero Vallejo (*Historia de una escalera*, 1949) e ad Alfonso Sastre (*Escuadra hacia la muerte*, 1953) pur con le dovute differenze. Seppur agli antipodi del dibattito sul “possibilismo” di una teatralità sotto la dittatura, sono entrambi autori che nel ‘realismo’ (non solo estetico, ma di vera denuncia della situazione generazionale, delle ingiustizie sociali e dell’ipocrisia dominante) hanno mostrato all’espressione drammaturgica due vie che altri poi espanderanno (eclissandosi, però, dagli anni ‘70): José Martín Recuerda (*Los salvajes en Puente de San Gil*, 1961), Lauro Olmo (da *La camisa* del 1962 tratta i temi della miseria, dell’emigrazione, delle discriminazioni di genere), Carlos Muñoz (meno populista dei precedenti, elabora per tutti i Sessanta una interessante scrittura neoespressionista).

Se queste proposte drammaturgiche dovevano restare ignote all’esiliato Rafael Alberti, nulla comunque gli impediva di continuare a scrivere per il teatro come in effetti fece tra il 1940 e 1963 (quand’anche 5 opere in 24 anni), la prova della scarsa inclinazione per la letteratura drammatica sorta sempre in lui come significativa derivazione dalla poesia (Oliva, 2003: 437); ma d’altro canto la quantità copiosa di poesie dell’esilio rispetto alle *piezas* teatrali è spiegabile tenendo in conto il diverso grado di difficoltà di impostazione dei due generi, mentre l’affrancamento dalla scrittura ‘di circostanza’ strettamente legata agli eventi politici (quale era quella che Alberti dispiegò con preoccupazione ed impeto dal 1934 al 1939) acclara sulla ‘distensione’ che può aver determinato in lui l’ipotizzato cambio stilistico e di gestazione drammatica⁴⁷.

Secondo Ruiz Ramón (1975: 225) con la fine della guerra civile e la vita d’esilio per autori del calibro di Max Aub o lo stesso Rafael Alberti si stabilisce una ‘rottura’ nella propria produzione drammatica, che quindi segue sviluppi alterati dalle condizioni contingenti⁴⁸. Herman (1989: 90) punta l’attenzione, diversamente, sulla prolungata assenza dal contesto professionale e relazionale iberico, ritenendo che la trasformazione rilevabile nei loro drammi posteriori fu nel senso di un ‘blocco’, una paralisi evolutiva (che ad esempio ha ricondotto Alberti maggiormente verso quella qualità poetica del suo essere scrittore). In proposito però Doménech (1972: 112) asserisce che le

⁴⁷ I testi del periodo argentino mostrano un afflato militante non spento quanto piuttosto rielaborato: 1948/50 - *Cantar de mio Cid. Cantata heroica en tres episodios* (inedita, incompiuta alla prima delle tre parti previste, musicata da Julián Bautista).

1950 - *Cantata por la paz y la alegría de los pueblos* (pubblicato nel 1978 a Madrid da Aguilar in *El poeta en la calle*, nella collana “Biblioteca de Autores Modernos”, pp. 911-940).

1954 - *Un tema peligroso. Breve suceso de nuestra época en dos cuadros* (pubblicato nel 1978 a Madrid da Aguilar in *El poeta en la calle*, nella collana “Biblioteca de Autores Modernos”, pp. 941-954).

⁴⁸ Accanto ai nomi già citati meritano di essere annoverati certamente Alejandro Casona, gli ‘sconosciuti’ José Ricardo Morales e José María Camps, ed i poeti Pedro Salinas e León Felipe che cominciarono a scrivere per il teatro.

opere dell'esilio hanno unità tra loro e completano il teatro politico di Alberti perché scritte con la nostalgia degli esiliati, che le fa affondare nella mitologia della Spagna lontana. Personalmente, credo che nel caso di Alberti possano aver concorso entrambe le dinamiche 'interiori', per quella propensione a continuare il cammino di ricerca formale e di linguaggio, visto che non dismise di coltivare anche la pittura e l'arte e la contaminazione tra i codici entro cui si muoveva. Le prime opere teatrali che scrisse a Buenos Aires costituiscono appunto una triade organica che Marrast (1967) denomina "trilogia del terrore" per comune atmosfera di angoscia e mistero⁴⁹. Si legano tra loro anche per il denominatore comune dato dal sacrificio delle 3 donne protagoniste (Aitana, Altea e Gallarda) vittime dei mali atavici di una Spagna chiusa ed arretrata mentalmente⁵⁰, e per la simile concezione 'pittorica' dell'inquadramento scenico (colori, paesaggi naturali, passioni).

Alberti acababa de iniciar un exilio que se prolongó muchos más años de los previstos, siendo el exilio el marco más propicio para mirar hacia dentro, cuidar el lenguaje oral como reducto de una seña de identidad de su país tan lejano entonces, no mirar en definitiva a otro interlocutor que uno mismo, como si el público hubiera desaparecido de golpe. Se agudiza aún más si cabe la preocupación por el texto poético, lo que lleva a que el desarrollo dramático contemple posibilidades del escenario de manera distinta. Es lo que supone una nueva experimentación en el lenguaje teatral, que se libera de alguna manera de los condicionantes del compromiso de la representación (Oliva, 2003: 438).

A supporto inoltre della tesi che le ritiene *piezas* più poetiche⁵¹ di quelle della guerra civile si presentano a riprova le nuove didascalie incrementate in lunghezza, quantità e lirismo (anche se la consustanzialità ne emblemizzerebbe al contempo il carattere più peculiarmente teatrale)⁵², ma la poeticità risiede anzitutto nella ripresa del verso combinato alla prosa (come ne *El trébol florido*)⁵³ o in adozione integrale (il caso de *La Gallarda*). La valenza dichiarativa inequivocabile riallaccia

⁴⁹ 1940/41 - *El trébol florido. Tagicomedia en tres actos* (pubblicato nel 1950 a Buenos Aires da Losada in *Teatro*. Prima rappresentazione: 1957);

1944 - *El adefesio. Fábula del amor y las viejas, en tres actos* (pubblicato a Buenos Aires da Losada nella collana "Biblioteca contemporánea" n. 126. La seconda versione per la messa in scena madrilenica fu pubblicata nel 1977 a Barcellona da Aymá Editora nella collana "Voz imagen. Teatro" n. 24. Prima rappresentazione: 1944); 1950 - *La Gallarda. Tragedia de vaqueros y toros bravos, en un prólogo y tres actos* (pubblicato a Buenos Aires da Losada in *Teatro*. Prima rappresentazione: 1992).

⁵⁰ Si inscena la dinamica potere-libertà e la lotta contro il destino prestabilito da morale o classe sociale. "Son más simbólicas que políticas, ya que en ellas no se trata de un desahogo ideológico y personal, ni de la crítica de una situación concreta, sino más bien de dramas en los que el mensaje directo y el didactismo han desaparecido casi por completo en favor de un mayor lirismo. El sufrimiento femenino ha llegado a sustituir el heroísmo masculino predominante en el teatro político" (Hermans, 1989: 95).

⁵¹ Sulla trilogia poetica dell'esilio cfr. Rubio Jiménez (1993) e Martínez Galán (2001).

⁵² "Son indicaciones propias de un autor que ha estado cerca de la dirección de escena, que sabe que estos textos didascálicos ayudan a definir la representación, y que, por su certero manejo, demuestra un conocimiento especial de la técnica escénica de entonces" (Oliva, 2003: 440).

⁵³ "La poesia vi è presente come genere specifico e risultati di tutto rispetto nelle molte canzoni distribuite equamente fra i protagonisti; ma i personaggi hanno autentico spessore teatrale, pur se il ritmo a volte precipitoso dell'azione non riesce a liberarli da una certa staticità, inevitabile quando nei conflitti interni sentimentali e psicologici che li affliggono sono facilmente prevedibili la natura, lo svolgimento e l'immane conclusione" (Delogu, 1972: 146).

Alberti (nel comporre teatro in versi) al percorso interrotto con García Lorca⁵⁴ e lascia presumere che l'esule quindi ancora stesse riflettendo sull'adeguatezza metodologica di una ri-declinazione popolare del teatro in versi⁵⁵. Già *El trébol florido*⁵⁶ presenta motivi di collegamento con le opere pregresse di Rafael Alberti, ma è stato fatto notare da Torres Nebrera in uno studio (1982) che esiste proprio una stretta corrispondenza tra i suoi testi poetici e teatrali, plausibilmente elaborati in momenti congiunti e perciò portati a risentirne mutuamente.

Il testo teatrale successivo infatti, *El adefesio*⁵⁷, lo manifesta ancor più limpidamente⁵⁸.

Meno folklorico e più mitologico, c'è l'ingenuità, la paura e l'ostinazione dei personaggi tipici delle grandi letterature; la figura di Gorgo si avvicina a quella di Bernarda Alba (al punto che sembra redatta con profonda imitazione della genialità lorchiana) tuttavia piega verso il grottesco, avvicinando i suoi personaggi all'*esperpento* valleinclaniano (Doménech, 1972: 119) in quanto si mischia l'umore nero a un clima deformato di repressione e violenza, e rinvia al mito di Gorgone per il nome allusivo di Medusa che lascia pietrificati anche gli spettatori (Doménech, 1972: 125). Quanto Alberti ci tenesse a questa *pieza* è tangibile dall'impegno che profuse nel vederla inscenare il più possibile⁵⁹ e ovunque persino in patria, probabilmente sicuro della apparente 'innocuità' di fronte alla censura che difatti registrò la trilogia come "tragedias estúpidas sin nada que señalar, (...) sin significación política alguna" (Muñoz Cáliz, 2010: 157; 162) non consentendone però ad ogni modo messinscene neppur tardive. Si comprende allora come il rimaneggiamento simbolico operato sul proprio linguaggio drammatico doveva essere per Alberti una precisa scelta estetica soggiacente alla inestinta volontà politica di azione sulle coscienze, e si può stimare meglio quindi come l'esule spagnolo in tali anni perfezionasse la personale capacità drammaturgica portandola così a una maturazione velata, protetta, inavvertita eppure funzionale e consequenziale⁶⁰.

⁵⁴ Sul rapporto tra il teatro poetico di Alberti e Lorca si vedano Robertson (1991) e Assumma (2009).

⁵⁵ Come evidenziato già con il *Fermín Galán*. Per approfondire si veda Torres Nebrera (2009).

⁵⁶ *El trébol florido* comincia nell'atmosfera festiva della notte di S. Giovanni su un'isola ridente e si articola su un gioco di permanenti antitesi tra i personaggi sospesi tra sensualità, temuti fratricidi e incesti latenti, disegnando due piani contrapposti, meraviglioso e grottesco, simbolizzati da mare e terra. La protagonista (col nome della figlia di Alberti) è indecisa sull'amore per due fratelli (i quali, volendo, rappresentano le due radicali anime scisse della patria spagnola).

⁵⁷ La storia disegna la decadenza di una famiglia dell'oligarchia andalusa patriarcale e autoritaria e prende le mosse da fatti anteriori: Altea e Cástor si amano inconsapevoli del loro legame di sangue, e la madre Gorgo si oppone, da donna classista con concezione pragmatica del matrimonio (presenta anche sintomi di frustrazione sessuale quando esercita potere come prolungamento di quello del fratello morto, Dino, di cui conserva ed usa la barba che gli tagliò nel feretro).

⁵⁸ Echeggia i poemi del *Cuaderno di Rute* e la prosa *La enlutada*; Torres Nebrera vi vede anche il parallelismo con l'autobiografismo di *De un momento a otro* e certe sfumature della raccolta *Entre el clavel y la espada*.

⁵⁹ È l'unica del periodo d'esilio inscenata immediatamente dopo la stesura (a Buenos Aires nel 1944 dalla compagnia di Margarita Xirgu), e poi esordisce anche nel 1956 nella località francese di Arras in Francia e nel 1957 arriva ai cartelloni parigini. Nel 1966 si replica in Italia con la regia di Ricard Salvat. Per la messa in scena spagnola dovettero trascorrere altri 10 anni quando nel 1976, morto Franco, fu allestita dal regista José Luis Alonso con l'attrice María Casares.

⁶⁰ Facciamo nostra adesso, con maggior consapevolezza, la descrizione di Huerta Calvo (2003: 2680): "La dramaturgia de Alberti refleja diversos estilos y tendencias y presenta una gran variedad, tanto de temas y

Con l'opera che infatti sancisce la trilogia, *La Gallarda*, assumiamo appunto compiuto tale suo percorso di ridefinizione stilistica, valutando la maestria raggiunta nell'architettura drammatica e al contempo nel forte impatto poetico (si ricordi che è tutta in versi, già il prologo e gli interventi dei vari personaggi le danno una fisionomia di *romance*). È molto ermetica, perché l'elemento simbolico prevale sulla esplicita tragedia giocata tra gelosia e rivalità⁶¹, e con essa Alberti “vuelve al mundo fantástico que representa la lucha erótica de la mujer y el toro. No un erotismo físico, sino racional y simbólico. La cantidad de juegos imaginativos y oníricos que conforman la obra parecen más indicados para una lectura poética que para la puesta en escena teatral” (Oliva, 2003: 442). Quel che seguirà, *Noche de guerra en el Museo del Prado* (1956), non potrà presumibilmente che essere frutto del lavoro sul linguaggio, e difatti costituisce l'indiscusso capolavoro (cfr. cap. III).

Rafael Alberti comunque non cesserà la sua attività di drammaturgo, proseguendola ancora per tutta la vita con molti adattamenti teatrali⁶² e persino due sceneggiature cinematografiche⁶³. Il 'ripiegare' sul rifacimento di testi altrui, se può significare da un lato un'esaurirsi dell'inventiva in merito a temi, personaggi e situazioni, per un altro lato è indicativo dell'essere arrivati alla soddisfazione di quel che si può voler ancora artisticamente dire in proprio. E del 'come' saperlo dire, tecnicamente parlando. Ai fini del sommario inquadramento propedeutico finora proposto, soffermiamoci infine su *La Lozana andaluza*⁶⁴ per la quale anche serve una breve spiegazione.

Quando nel 1962 trovandosi a Montevideo Rafael Alberti per il 60° compleanno pose mano all'adattamento teatrale della storia scritta nel 1524 dal presbitero cordovese Francisco Delicado

motivos como de estructura y forma, [...] un teatro fundamentalmente poético, libre, hasta cierto punto, de preocupaciones ideológicas”.

⁶¹ Storia della pastora andalusa Gallarda, contesa da molti pretendenti, che si sposa con uno di essi (Manuel Sanchez) e attira la vendetta di un altro (Lucas Barroso) che le fa morire il maternamente amato toro Resplandores (simbolo della Spagna) per mano del marito, il quale muore poi in uno scontro armato.

⁶² 1925 - *El enamorado y la muerte. Escenificación de un viejo romance* (pubblicato in *Revista de Occidente*, n. 128, novembre 1973, pp. 151-158; presentazione di Manuel Bayo);

1931 - *Romance de don Bueso y de la infanta cautiva. Romance antiguo escenificado* (saggi introduttivi di: C. Flores, E. Otero, E. Mateos e R. Martín. Cadice: Servicio de Publicaciones de la Diputación Provincial, 2006);

1941 - *Farsa del licenciado Patbelin. Obra anónima, en versión de Rafael Alberti* (pubblicato in 3 parti nella rivista argentina *Sur*, marzo-maggio 1941, n. 78, 79, 80. In volume nel 1970 per il Centro Editor de América Latina di Buenos Aires);

1943 - *El Ladron de niños* (da Jules Supervielle, prima rappresentazione nello Estudio Auditorio del S.O.D.R.E. di Montevideo il 1° ottobre 1943);

1958 - *Las picardías de Scapin* (da Molière, traduzione spagnola di María Teresa León e Rafael Alberti, pubblicato a Buenos Aires da Editorial del Carro de Tespis);

1962 - *El matador* (pubblicato a Buenos Aires da Losada in *Poemas escénicos*. Prima rappresentazione: 1966);

1979 - *El despertar a quien duerme* (da Lope de Vega, pubblicato in *Primer Acto*, 2.^a época, n. 182, pp. 125-182. Prima rappresentazione: 1981).

⁶³ 1944 - *La dama duende* (da Calderón de la Barca, adattamento cinematografico e dialoghi di María Teresa León e Rafael Alberti, film diretto nel 1944 da Luis Saslavski);

1949 - *Pupila al viento. Palabras rítmicas para un cortometraje experimental* (diretto da Enrico de Grass, con musica del compositore spagnolo Julián Bautista).

⁶⁴ 1963 - *La Lozana andaluza. Mamotreto en un prólogo y tres actos, interpretación libre de la novela de Francisco Delicado, presbítero* (pubblicato a Buenos Aires nel 1964 da Losada in *Teatro II* con *De un momento a otro* e *Noche de guerra en el Museo del Prado*. Prima rappresentazione: 1980).

(da sempre tuttavia ignorata per la scarsa diffusione, l'assenza di menzioni e nessuna influenza sui contemporanei) dovette interessargli l'identica visione del conterraneo a lui affine per sensibilità:

La sua capacità e il suo gusto di osservare la vita degli umili, degli emarginati, dei reietti e di scoprire e godere delle spregiudicate, amorali invenzioni dell'arte del vivere e dell'arrangiarsi. Mediterraneo Alberti lo è anche in questa comprensione della vita dei quartieri pullulanti di donnette miserabili e devote, di puttane e di ruffiani, di ladruncoli e di falliti di ogni risma (Delogu, 1972: 147).

Trasferitosi a Roma poco dopo, Alberti vorrà andare a vivere proprio nel quartiere spagnolo in cui visse la Lozana e scriverà nel 1964 *Roma peligro para caminantes* e in seguito *X sonetos romanos*, siglando così un legame specialissimo con la Città Eterna⁶⁵ e con quanto quella trasfigurazione artistico-letteraria dettava. È evidenza di una direzionalità inversa a quella finora sempre osservata nella sua produzione, ovvero quella che dalla (ri)scrittura teatrale giunge alla invenzione poetica, segno che in lui una forte suggestione drammatica sa anche farsi stimolo d'innescò della seguente creazione lirica. Inoltre *La Lozana andaluza* può allinearsi alle figure femminili protagoniste della trilogia argentina (come intuito dagli ispanisti italiani)⁶⁶, come anche alla corallità di *Noche de guerra en el Museo del Prado*, perché esalta la medesima virtuosa tecnica espressiva nella gestione di una molteplicità di personaggi popolari e miseri⁶⁷.

De la misma manera que hace en otros textos, Alberti opta por la sencillez expositiva, la utilización de la música popular, una enorme preocupación por la luz y el color, cierta alternancia del verso con la prosa, y una acentuada influencia de la estética de la commedia dell'arte, no obstante el autor vivía, en el momento de su redacción, en el exilio romano (Oliva, 2003: 447).

Anche per *La Lozana andaluza* varrebbe il consiglio alla sua miglior ripresa perché “è opera viva e persuasiva, di teatralità efficace e ben costruita e meriterebbe quel pubblico che sino ad oggi, per proibizioni di occhiate censure e difficoltà anche tecniche, le è stato negato” (Delogu, 1972: 148).

⁶⁵ “Arrivando a Roma, città amata ma straniera, dopo il lungo esilio argentino, Alberti ha bisogno di prendere possesso, in qualche modo, del luogo in cui ha scelto di vivere. La *Lozana* rispondeva a questo bisogno inconscio ma reale di familiarizzarsi con l'ambiente, di trovare radici sulle quali innestare le proprie, recentemente strappate da altra terra. E del resto, questa tecnica per così dire, o metodo della ricognizione, Alberti la applica ogni volta che vuole sentirsi sicuro, ristabilire contatti, riaffermare la continuità, anche interiore, della propria storia di poeta. In quello stesso autunno del 1963, incominciava a scrivere il suo libro romano *Roma, pericolo per i viandanti*, recentemente edito da Mondadori nello Specchio, con traduzione di Vittorio Bodini. Se si accetta l'ipotesi della ricognizione, non sfuggirà il ruolo che in essa è chiamato ad assolvere la *Lozana*, che estende la conoscenza e la conseguente presa di possesso all'intera città, alla Roma romana, popolare, anticlericale, pigra e faccendona insieme, ingenua e maliziosa che il trasferimento sull'altra sponda del Tevere, in via Garibaldi, doveva dargli agio di conoscere” (Delogu, 1972: 148).

⁶⁶ In Italia apparvero *Lo spauracchio* (1944) tradotto da Eugenio Luraghi, *Il trifoglio fiorito* (1959) e *La Lozana andaluza* (1963) nelle traduzioni di Dario Puccini, poi pubblicati in un unico Oscar Mondadori nel 1967.

⁶⁷ Si trattò di ridurre il sistema intricato di vicende dei 66 capitoli, e il *reparto* di 125 personaggi!

Quadro teorico per lo studio del tema

2.1 La semiotica del teatro

Tra le discipline che forniscono il loro contributo di ‘cassetta degli attrezzi’ per questo lavoro, oltre alla *storia del teatro* e alla *metodologia dello spettacolo* non può che esserci la *semiotica del teatro* con le tecniche d’analisi che ha saputo consegnare nel tempo alla comunità scientifica. Rispetto alla semiotica generale e a quella linguistico-letteraria, la semiotica del teatro è tuttavia un campo di studio molto più recente e ‘di derivazione’, che ha stentato infatti a trovare la sua legittimità indipendentemente da queste ultime, e che sta sviluppandosi secondo percorsi interessanti quanto divergenti⁶⁸. Basti citare la provocazione secondo cui la semiotica, proprio nel caso del teatro, “si sta liberando del segno” (Helbo, 1989) in quanto si addentra sempre più a riconoscerlo “itinerario multilineare”. Da “scienza che studia i segni”, la semiotica ha infatti approcciato inizialmente il fenomeno teatrale adottando le stesse scoperte e le prospettive investigative che validavano la propria ricerca sulla narrativa e sulla poesia, certamente sdoganando l’*empasse* fondativo ma al contempo rischiando di immobilizzarsi sull’analisi della sola testualità⁶⁹.

In confronto alla narrazione ed alla poesia, la scrittura teatrale per certi versi risulta più semplice e per altri versi più complicata, perchè *in primis* il destinatario finale fruisce di una storia che ‘si racconta da sola’ (senza narratore, attraverso i personaggi che in scena dialogano tra loro e di fatto non necessitano di alcuna voce narrante alla stregua di altri generi letterari) e quand’anche sia prefigurato in scena il *raisonneur* (più o meno esplicitamente portatore del pensiero dell’autore) certamente il dialogo teatrale valorizza l’‘io’ dei protagonisti ancorchè il ‘lui’ del narratore.

A questa primaria considerazione si aggiunga la natura peculiare della comunicazione teatrale, “pienamente tale solo se sul palcoscenico” (Romera Castillo, 2001) sua ‘vera ermeneutica’ (García Barrientos, 2000) che la rende esperienza culturale unica e collettiva, assai differente dalla lettura solitaria dei testi narrativi/poetici che si possono fruire perfino con pause, ripercorrendone certi passaggi nonché disponendone reiteratamente senza le alterazioni del loro darsi⁷⁰. Ciò significa

⁶⁸ Per una panoramica efficace si vedano Bettetini-De Marinis (1977) e Romera Castillo (2006).

⁶⁹ Arguta riflessione quella presentata da Eco (cfr. “Elementi pre-teatrali per una semiotica del teatro” in Díez Borque, 1975: 93-102) riguardo il termine ‘rappresentazione’ usato per indicare in italiano qualsiasi ‘spettacolo teatrale’ non arrestandosi al solo testo scritto e riuscendo a cogliere meglio il senso semiotico diversamente dai termini equivalenti inglesi *show*, *performance*, *play* (rinviano letteralmente ai verbi ‘mostrare’, ‘eseguire’, ‘giocare’ che non hanno implicazioni semiotiche).

⁷⁰ Perciò, al di là della letterarietà del testo scritto dall’autore, il teatro nella sua essenza si appresenta maggiormente alla quotidianità delle interazioni umane (specie quando evoca schemi conversazionali e convenzioni protocollarie) e alla ritualità delle pratiche cerimoniali e religiose (rif. E. Goffmann). La prima

che una scrittura teatrale non si esaurisce quando l'autore congeda un testo verbale scritto, ma termina nell'attuazione pratica davanti al pubblico di una sala, resa possibile dalla lettura previa di un regista ed il lavoro di rielaborazione per la scena che coinvolge una certa compagnia⁷¹. Più precisamente, non si limita neanche a quella rappresentazione bensì ingloba anche tutta la serie di repliche che se ne danno, fino a comprendere inoltre ogni interpretazione scenica che altri registi o compagnie faranno⁷². L'autore di una *pièce* teatrale, insomma, è in definitiva collettivo, costituito da una quantità di agenti diversi (per competenze e per tempi di intervento sul primo testo drammaturgico concepito), a voler tacere del resto quella forma di 'completamento all'opera' attuata dai recettori singoli (da Eco definita 'cooperazione dell'*audience*') che comunque accumuna il teatro alla narrativa, alla poesia e a qualsiasi altra forma di comunicazione culturale (film, articoli di stampa, etc...). Il copione teatrale pertanto non è che 'schema progettuale' (Bettetini, 1975), il "metatesto descrittivo del progetto scenico pretestuale" (Gulli Pugliatti, 1975) e la stessa dicitura 'testo teatrale' dovrebbe intendersi, più correttamente, come la somma di 'testo drammatico' (i dialoghi e le didascalie) e 'paratesto scenico' (luci, costumi, scenografie, etc...), o meglio la parziale sovrapposizione tra testo scritto dal drammaturgo e testo inscenato in sala per un pubblico.

Il testo teatrale in questa sua giusta accezione, allora, è anzitutto opera 'evanescente' (Javier 1984) di cui non resta che il copione, o più recentemente anche le registrazioni audiovisive, ma non l'assolutezza espressiva che veicola l'ossimoro del "ciò che vi esiste, esiste proprio grazie al teatro" (Ubersfeld, 1989). Il teatro, allora, "è fatto per farsi" (Romera Castillo, 2011). A tale forte dato epistemologico si lega di conseguenza anche un più noto paradosso del teatro: l'illusione.

Il teatro è addirittura retto dal meccanismo dell'inganno a vari livelli, tanto che l'enunciazione scenica è stato suggerito si collochi bene nell'ambito semiotico 'della menzogna' (Eco, 1977). Con tale concetto si precisa lo stato dello spettatore che approva dall'inizio l'inganno di cadere vittima di una illusione (ci si reca in sala proprio sapendo di andare ad assistere al racconto di una storia 'fittizia', quand'anche sia ispirata a vicende storiche e accadute)⁷³, vive l'esperienza di illusione permanente (per tutta la durata dello spettacolo lo spettatore insiste nella modalità veridittiva che

risalta nel fatto stesso di dialogare e per le situazioni inscenate che riportano all'ordinarietà; la seconda per gli elementi fissi della partecipazione, specie ad apertura e chiusura dello spettacolo (uso del sipario, i ruoli agiti da attori, le risate previste, gli applausi finali).

⁷¹ Tuttavia la storia del teatro è stata segnata dall'alternanza di periodi di priorità della scena sul testo – in cui gli autori fissavano per iscritto le battute per una determinata compagnia durante, se non dopo, le prove di uno spettacolo (es. Shakespeare) – ad altri di prevalenza del testo sulla scena, quando cioè si scriveva teatro per esercizio accademico, diletto aristocratico o impegno civile, pur sapendo che non si sarebbe mai tenuta la relativa messa in scena (es: letterati e intellettuali dal '700). Quale 'via di mezzo' si consideri la pratica greca del periodo classico (Eschilo, Sofocle, Euripide) di iscriversi agli agoni tragici consegnando testi provvisori (generalmente le parti corali e i dialoghi più importanti) per perfezionarli quindi fino al giorno della rappresentazione (anche da ultimi pur di spiare e battere gli altri concorrenti).

⁷² Per chiarire tale aspetto della relazione testo-messa in scena si parla di "implicazione semplice" (Barthes, 1967) che vincola una costante determinante (testo) a una variabile da essa determinata (messa in scena).

⁷³ Tanto che la cornice di delimitazione spazio-temporale di illusione dello spettatore viene marcata da elementi specifici interculturalmente differenti (in Francia 3 colpi di bastone, in Italia la campanella, etc...).

legittima la convenzione e non cessa di riconoscere negli attori i personaggi e negli oggetti in scena un uso, volta per volta, diverso)⁷⁴, e opera una ripertinentizzazione del nesso falso/reale che riconvenzionalizza di continuo il mondo vero (ovvero nella dimensione fittizia si genera un ‘oggetto culturale’ valido anche nella dimensione reale a cui di rimando trasmigra senza soluzione di continuità e di cui così diviene parte a tutti gli effetti)⁷⁵.

La comunicazione teatrale attiene, dunque, alle ‘semiotiche di secondo livello’, con cui si indicano i processi di significazione stratificati/interconnessi che rendono il discorso mediante ‘ultrasignificati’ originati proprio da tale complessità. Nel caso del teatro, ad esempio, sono due i fattori che giustificano l’iscrizione a detta categoria: la pluralità dei suoi codici e una strutturale ‘doppia articolazione’. Cominciamo con quest’ultima caratteristica.

Chiamando ‘discorso teatrale’ l’insieme di significati dati da una rappresentazione teatrale, esso si pone a ‘doppia enunciazione’ perché modella un flusso “a scatole cinesi” (Ubersfeld, 1989: 187) tra ciò che per volontà dell’autore i personaggi si comunicano nel testo teatrale e ciò che quest’insieme testuale nel complesso comunica al pubblico (anche per mezzo dell’apporto - di accentuazione, integrazione, rielaborazione - del regista che porta in scena lo spettacolo).



Esclusi gli eventuali possibili stravolgimenti al testo operati dal regista, la comunicazione che avviene tra i personaggi di una *pièce* (sul piano diegetico) è quella prevista dal drammaturgo e si presta all’analisi del testo prescindendo dalla sua messa in scena. La comunicazione che invece avviene tra autore e pubblico non può che ricavarsi anch’essa dall’analisi della drammaturgia ma è certo meno definibile, perciò viene spesso appaiata e azzerata dalla comunicazione sottesa tra regista e pubblico (al punto che in certe fasi storiche di preminenza registica il nome dell’autore del testo inscenato nemmeno era considerato!). Ciò dipendentemente dal fatto che è proprio il regista il responsabile ultimo dell’approdo percettivo presso il pubblico del ‘discorso teatrale’ nel suo complesso (dell’*intentio operis* si direbbe), colui che in un certo senso presidia la manifestazione concreta cui il pubblico riconduce il messaggio dell’autore (*intentio auctoris*)⁷⁶. Quindi è l’analisi della messa in scena a disvelare tale rielaborazione fondamentale ottenuta per la ‘manipolazione’ degli elementi della rappresentazione (in primo luogo il lavoro sugli attori)⁷⁷, per cui è rilevante

⁷⁴ Su ciò fece leva Pirandello per innovare il linguaggio teatrale e il ‘piacere’ estetico dello spiazzamento del pubblico al prendere coscienza dei livelli di meta-senso che gli attori-personaggi hanno/dismettono.

⁷⁵ L’arte in generale ha questo potere e serve a questo scopo, si veda il caso della pittura e della musica.

⁷⁶ Consapevoli dell’ineliminabile “pluralismo di decodifica del recettore” (*intentio lectoris*) che spiega quei fenomeni di divaricazione nella ricezione come il noto episodio storico che divise la platea provocato dalla prima rappresentazione a Parigi dell’*Hernani* di Victor Hugo.

⁷⁷ Per García Barrientos (2000) il dispositivo drammatico è il modo in-mediato di comunicazione tra attori

comprendere le conseguenze del secondo fattore summenzionato, ossia la pluralità dei codici.

Come illustra Antonio Tordera (1988) il teatro può definirsi “rappresentazione strutturata di codici eterogenei e simultanei” formanti un insieme semiotico più complesso di altri (e, a ragione, più aderente alla realtà simbolica della vita quotidiana)⁷⁸. Per la narrazione e la poesia, ad esempio, il codice impiegato è il solo linguaggio verbale (anzitutto scritto, ma per la poesia è importante anche il livello fonico), per la musica strumentale è il sonoro (pur differenziandosi in sottocodici: melodico, armonico, timbrico, etc...), per la danza è anche il connubio cinesico-prosemico oltre la musica (sebbene sia diventato importante, da tempo, anche l’aspetto visivo per le scenografie e i costumi), per le arti visive il codice cromatico (per quelle plastiche anche quello materico).

Deducibilmente, in teatro valgono tutti i codici espressivi al contempo⁷⁹ perché molteplici elementi concorrono alla relativa *gestalt* artistica (gesti, movimenti, musiche, suoni, luci, trucco, costumi, scenografie, arredi e accessori), così che per la rappresentazione teatrale ci si trova alle prese con tantissimi segni⁸⁰ di provenienza diversa⁸¹, e la semiotica del teatro ha dovuto affrontare subito la questione relativa a cosa costituisca il segno ‘peculiare’ teatrale⁸², visto che quand’anche il testo verbale del copione venga tradotto per la messa in scena in altre lingue c’è il problema della variabilità interculturale degli altri codici coinvolti (colori, tonalità musicali, gesti, posizioni e movimenti, trucchi e abiti, oggetti, immagini), o comunque della mutazione di segni nel corso dello spettacolo e altri che si prolungano (es: i costumi). Al momento però diventa più rilevante l’orientamento all’individuazione delle ‘unità minime’ del testo teatrale, ovvero i parametri di analisi per la ‘segmentazione’ (Elam, 1983; Bobes Naves, 1997), sebbene meno unanimemente condivise siano le proposte in merito. Ciò anzitutto perché se ci si concentra sul solo testo scritto dal drammaturgo (suscettibile di disamina narratologica) sfugge la considerazione globale dello

e pubblico, dentro coordinate spazio-temporali precisate, e disegna tre piani basilari: diegetico (della fabula), scenico (della rappresentazione), drammatico (che ingloba i due precedenti).

⁷⁸ Nonostante la diatriba se sia emblema più dell’iconismo (come per il teatro naturalista) o del mimetismo (come per il teatro simbolista), il teatro comunque è il dispositivo più insuperato di ricalco del reale, e come il reale è inafferrabile.

⁷⁹ Raggruppabili in: specifici (convenzioni tipicamente teatrali), generali (extra-teatrali, ideologici/culturali), misti (generali risemantizzati nella situazione teatrale, nonché dipendenti dalla relazione con il pubblico).

⁸⁰ Seguendo la tripartizione dei segni operata da Peirce si hanno: indici (es: il fumo per il fuoco), icone (es: un ritratto, un rumore) e simboli (es: colori). Sebeock (1976) vi aggiunge: segnali, sintomi e nomi.

⁸¹ Per la precisione si rilevano i segni provenienti da sistemi simbolici (es: le luci), semiotici (dei linguaggi naturali) e semisimbolici (di corrispondenza tra le categorie di espressione-contenuto ma non per quelle ‘discrete’ tra i due piani). Si distinguono inoltre segni naturali (es: sintomi di malattie) opposti ad artificiali (altresi detti convenzionali), segni motivati (in linea con il contesto in cui si trovano) opposti ad arbitrari (non giustificati nell’impiego con il resto).

⁸² A tentare una sintesi descrittiva della nozione di “segno teatrale” è stato Kowzan (1997: 251) secondo cui esso: 1) è artificiale e perciò anche intenzionale; 2) per gran parte motivato; 3) ad alto livello di convenzionalità; 4) mimetico e iconico al contempo in gradi variabili; 5) i suoi referenti (linguistici e non) sono intra ed extra-scenici; 6) il significante è unico al contrario del significato e dei referenti che mutano in base all’audience; 7) si dirige a due destinatari (interno ed esterno); 8) è sempre polivalente e talvolta ambiguo; 9) la metaforizzazione è eterosemiotica; 10) può convertirsi in segno simbolico; 11) acquista non solo valore semantico-cognitivo ma anche estetico-affettivo; 12) sebbene isolabile non si presenta mai isolato, e funziona in configurazioni spaziali e sequenze temporali, cioè sincronie e diacronie.

spettacolo (che, come si è detto, dipende anche dal testo scenico e rivela disparità al sezionarlo in parti)⁸³. Perciò la soluzione che si è avuta con il Romanticismo – dal quale si è soliti adottare, ancora con automatismo d’inerzia, la ripartizione per atti, quadri e scene⁸⁴ – è impregnata di aristotelico interesse alla testualità, e non ottempera al ragionevole raccordo tra le istanze.

Quale criterio dunque? Una articolazione che tenga conto della durata di codice interveniente più lungo come si domanda Tordera (1988: 157)? O che derubrichi varie “situazioni” (Kowzan, 1997), dovendo adattarsi alla drammaturgia contemporanea che è meno ancorata a chiari sviluppi narrativi? O meglio ritenere utile una focalizzazione sui temi, sulla scorta di Barthes che indicava (“*Eléments de sémiologie*”, in *Communications* 4) le sequenze “nucleo” (sempre conative) e le sequenze “catalisi” (sviluppo retorico o verbale o iconico di quelle nucleo)? “Non esiste il segno teatrale ma sintagmi lineari (concatenazioni e combinazioni) e paradigmi (sostituzioni sceniche)” secondo Ubersfeld (1989: 19), mentre Sito Alba (1987) rilancia con l’idea delle “unità minime essenziali e primarie che realizzano una funzione potendo variare” (determinate dall’autore/regista, il tessuto testuale dei codici, il consesso di attori-personaggi, il tempo, gli spazi, il pubblico) e che chiama “mimemi”⁸⁵ (nucleo e complementari). Essi si articolerebbero in “sequenze” (che rappresentano tappe di sviluppo) a loro volta strutturate in “diegemi” (sintagmi teatrali concatenati) attorno ad azioni specifiche (ognuna con inizio, realizzazione, fine)⁸⁶. Si constata come la schematizzazione in diegemi assolve alla soddisfazione delle esigenze interpretative del testo e della realizzazione scenica rendendo conto di come interagiscano tra loro e generino unitaria significazione.

Approfondiamo separatamente ora come si analizza il solo testo e la sola messa in scena.

2.2 L’analisi del teatro come testo

Si è già accennato che il testo scritto di uno spettacolo teatrale è attraversabile secondo tecniche della semiotica letteraria; in particolare la narratologia ha potuto scandagliare le opere drammaturgiche per evidenziarne i meccanismi di costruzione e la generazione dei suoi effetti, ma più che ricordarne quindi per sommi capi le acquisizioni, in questa sede serve soffermarsi sulle implicazioni più distintive utili ai fini dell’applicazione teatrale. Ad esempio, dal noto modello attanziale descritto da Greimas sappiamo che il concetto di ‘attante’⁸⁷ non corrisponde a quello di

⁸³ Non a caso i drammaturghi che avevano più diretta esperienza del palcoscenico (v. Shakespeare, Lope de Vega, etc...) non contemplavano suddivisioni del proprio testo scritto.

⁸⁴ Gli atti per macro-azioni, i quadri per unità di luogo e tempo, e le scene per continuità di personaggi.

⁸⁵ La denominazione evoca, a suo dire, i ‘memi’ (Lotman), i ‘mitemi’ (Lévy-Strauss), i ‘lessemi’ (Greimas).

⁸⁶ Qualora i mimemi non fanno propriamente sequenza (sono come diegemi) si diranno “superdiegemi”.

⁸⁷ Dicesi ‘attante’ in una storia l’agente profondo che svolge una funzione in relazione ad altri, per cui si delineano 3 coppie di attanti fondamentali: Soggetto (vive avventure e risulta premiato con il lieto fine), Oggetto (svolge funzione di desiderio per il Soggetto dal quale è separato e cui deve congiungersi);

ruolo⁸⁸ né a quello di personaggio⁸⁹ (un attante può essere protagonizzato da più personaggi, un attore impersonare più ruoli, etc...), e in rapporto alle *pièces* contemporanee (surreali, grottesche, destrutturate) Ubersfeld (1989) osserva che è già in atto una tendenziale estinzione non già degli attanti piuttosto della ‘forza’ di desiderio con cui attuano (o al contrario la sua moltiplicazione).

L'applicazione del quadrato semiotico di Greimas, dal canto suo, può confermare la struttura di senso profonda di una *pièce*, assegnando le polarità di base della storia⁹⁰ agli assi dei contrari, subcontrari, contraddittori e complementari, ma sono proprio le riflessioni di Genette riguardo la prospettiva del raccontare a servire maggiormente per capire ciò che accade allorché un testo è scritto per la messa in scena. Diversamente dalla narrativa, nei testi teatrali la prospettiva di racconto è generalmente esterna ma può essere talvolta interna - combaciando esplicitamente con quella di un personaggio (che spiega i fatti) o implicitamente con quella del drammaturgo (come in *La detonación* di Buero Vallejo) - tuttavia seppur fissa o variabile, univoca o multiple, comunque la focalizzazione teatrale è giammai onnisciente. Genette parla infatti per il teatro di andamento mimetico (descrizione) anziché diegetico (di narrazione) per cui si hanno livelli extradrammatico (il mondo reale degli attori e pubblico) e intradrammatico (del personaggio recitato dall'attore).

Contiguamente poi alla denominata ‘metadiegesi narrativa’ (per la quale nella narrazione è inserito il racconto di *fabulae* secondaria) nel teatro c'è la possibilità di un livello metadrammatico (di ‘dramma dentro il dramma’) che può presentarsi come metateatro (teatro nel teatro, ovvero personaggi che recitano altri personaggi) e metalessi (trasgredendo cioè la logica portante della simulazione spettacolare, nel caso di un personaggio che appunto fuoriesce dal livello della storia transizionando al livello extradrammatico, o l'intrusione dell'attore nel piano intradrammatico)⁹¹.

Naturalmente sono dispositivi strutturali concepiti dal drammaturgo e perciò considerati in questo paragrafo, ma possono essere anche espedienti scenici utilizzati deliberatamente dal regista su un testo che non ne contempla. Nel testo scritto da un autore, d'altronde, anche il tempo del racconto può risultare organizzato per salti e alterazioni nonché organizzato già funzionalmente

Determinante (innesca l'avvio della vicenda agendo sul Soggetto), Determinato (dispone delle modalità per attivare/ultimare la maturazione del Soggetto ai fini del proseguo delle sue imprese); Aiutante (facilita il Soggetto nell'adempimento del mandato ricevuto e raggiungimento dell'Oggetto), Opponente (intralcia il Soggetto per uno stesso anelito all'Oggetto). Per il romanzo *I Promessi Sposi* del Manzoni, ad esempio, il Soggetto sono i due fidanzati, Oggetto lo sposarsi e vivere felici, l'Opponente è Don Rodrigo e, Aiutante Fra Cristoforo e la Provvidenza, Determinante la brama di Don Rodrigo, Determinato il Cardinale.

⁸⁸ Per ‘ruolo’ si intende il corredo di azioni/pensieri di una data ‘parte’ (es: infermiere, maestro, etc...).

⁸⁹ Un ‘personaggio’ è la manifestazione concreta di un ruolo in una *pièce*, identificato da caratteristiche precise che lo costruiscono più o meno plasticamente (es: infermiere eccentrico, maestro ignorante, etc...).

⁹⁰ Secondo Greimas, ogni comunicazione può ricondursi a un racconto e questo ruotare attorno a opposizioni peculiari espandibili in un quadrato di sensi sottesi alla storia. Per esempio *I Promessi Sposi* di Manzoni può essere letto (tra i tanti ipotizzabili) considerando le opposizioni: Prepotente - Remissivo - Non prepotente - Non remissivo.

⁹¹ Gli ‘a parte’, con cui un personaggio inascoltatamente dagli altri (ma non dal pubblico) svela i suoi pensieri, fanno slittare dal livello intra a quello extra drammatico.

alla messa in scena; ogni dramma vive di successioni cronologiche in linea di massima lineari⁹², ma non si esclude possano presentarsi esperimenti di acronia, regressioni, anticipazioni, specie nei testi più contemporanei⁹³. La struttura testuale⁹⁴, pertanto, resta la prima forma di determinazione degli effetti di una opera drammatica, costruendola come ‘d’ambiente’, ‘d’azione’, ‘di personaggio’ a seconda che abbia preponderanza appunto la collocazione spazio-temporale, la preminenza delle azioni e vicende, o la delineazione dei personaggi protagonisti. Possiamo affermare, ad ogni modo, che il vero fulcro della scrittura drammaturgica è assegnato ai personaggi e ai dialoghi⁹⁵ visto che per il teatro, a differenza delle descrizioni della narrativa, è questa l’unica maniera per raccontare⁹⁶; e rispetto alla poesia il teatro, quando si serve del verso poetico, a ben vedere marca soltanto dimensioni di un’altra significazione particolare (di per sé per la valenza dell’adozione metrica o per la varietà di metri usati)⁹⁷.

Cominciamo con il dire, allora, che già la “configurazione” (Spang, 1991: 175) di ogni scena teatrale ossia l’aggruppazioni di personaggi (solo, duo, etc...) ha un valore significativo, come anche la natura fissa, variabile e multipla di essi nel complesso della *pièce*. Quello che chiamiamo personaggio è, dopotutto, la ‘persona drammatica’ data dalla ‘persona scenica’ (l’attore con sue caratteristiche) e dalla ‘persona diegetica’ (ossia il personaggio fittizio della *fabula*). Ci sono, come risaputo, personaggi principali e secondari (detti protagonisti e corredanei in base all’importanza nel dipanarsi della storia), mentre alla luce della natura drammaturgica distingueremo personaggi sostanziali (di parole) e funzionali (di azione) e a caratterizzazione riflessiva (di sé) o transitiva (degli altri). Sempre restando alla caratterizzazione voluta da un drammaturgo, essa è esplicita o implicita (dipendente dal grado di scrittura), verbale o extraverbale (ottenuta con parole o no), ‘in assenza’ o ‘in presenza’ (cioè ricavata o no dal riferimento degli altri). Si possono anche istituire

⁹² Il tempo diegetico della storia è detto ‘patente’, ‘latente’ quello espunto con elisioni e salti cronologici, invece è ‘assente’ quello soltanto alluso a parole (riferito metadiegeticamente da qualche personaggio).

⁹³ Se gli eventi si svolgono in un momento lontano nel tempo si avrà l’ucronia (tempo auspicato), il tempo storico (già accaduto), il tempo futuristico (pre-visionato con l’immaginazione). Se si combinano momenti diversi ci sarà policronia (tempi accumulati senza turbamento logico) e anacronia (tempi accostati con discrasia logica). In base alla detenzione o la condensazione cronologica distinguiamo infine: pausa (stasi temporale), ellissi (salto in avanti o indietro), sospensione (stasi di un racconto per passare a raccontarne un altro), riassunto (sintesi di un racconto nei passaggi principali). Ne *La lunga cena di Natale* di Wilder si fa uso di una reiterazione drammatica (ripetizione di azioni simili) che, accentuando la frequenza d’azione, crea un dramma pseudo-iterativo (l’unica cellula originale è moltiplicata variando i personaggi).

⁹⁴ Indipendentemente da specifiche forme che assume, ogni dramma si snoda in protasi, epitasi, catastrofe.

⁹⁵ I dialoghi hanno natura drammatica (relativa all’azione) e caratterizzatrice dei personaggi. Forma base del dialogo è il colloquio, ma anche il soliloquio (in solitudine) e il monologo (soliloquio dinanzi ad altri).

⁹⁶ La questione delle didascalie – spaziali (scenografiche), temporali (orarie e di ritmo dell’azione), sonore (musica e rumori), personali (dei costumi, gesti, intonazione, sentimenti, azioni) – si presenta come paratesto rivolto agli attori, al regista, ai lettori della *pièce* teatrale, ma non venendo lette durante la messa in scena (o a volte mancanti fino al ‘800) non le assurge a elemento di racconto (la loro inflazione, tra l’altro, può addirittura sopprimere il testo drammatico!).

⁹⁷ Nel teatro classico greco-romano, in quello del Secolo d’Oro spagnolo e anche inglese, e nelle scelte drammaturgiche delle fasi successive, la resa in versi di battute e dialoghi arricchisce di sensi supplementari l’insieme della rappresentazione.

categorizzazioni ulteriori legate alla dimensione poetica⁹⁸, ma la tassonomia più saliente è legata alle funzioni espletate. Le si possono catalogare 1) pragmatiche: portavoce dell'autore (*raisonneur*), presentatore (pseudo-demiurgo), di icona del pubblico (come per il coro greco); 2) sintattiche: specifiche (del dramma in oggetto), generiche (v. commedia dell'arte), universali (attanziali); 3) semantiche: del personaggio tematizzato o neutralizzato (con valenza di tema, proprio o senza).

2.3 L'analisi del teatro come spettacolo

Fino all'avvento dell'audiovisivo l'unica analisi possibile di spettacoli dal vivo era eseguibile sul testo scritto dall'autore, al punto da ridurre la *storia del teatro* allo studio della drammaturgia letteraria, e la *critica teatrale* al resoconto delle impressioni dell'addetto alla pagina culturale.

Come si è detto prima, invece, già la stessa denominazione di drammaturgia deve richiamare il sistema coordinato di copioni (di cui il testo verbale è il più noto perché basilare, ma ormai è accettato l'uso di registrare per ogni spettacolo anche il copione luci, il copione suoni e rumori, le note di regia, etc...) e l'analisi deve potersi svolgere su quanto va in scena fattivamente, che è ciò che fruisce il pubblico. Ovviamente, non si può mai parlare di analisi scenica di uno spettacolo qualsiasi se non nella generalità delle considerazioni vevoli per qualsiasi realizzazione su palco.

È importante però evidenziarle poiché marcano bene la *facies* precipua della comunicazione spettacolare rivolta a un pubblico, dispiegando le dinamiche di rapporto tra i codici e di relazione con gli spettatori. Allo scarto tra il tempo (fittizio) della storia e il tempo (diegetico) del racconto drammatico di essa, si aggiunge il tempo (scenico) della durata della messa in scena, relazionata per nessi (interruzioni o transizioni) al tempo drammatico. Il tempo scenico è, però, un tempo 'aperto' (non prevedibile se non approssimativamente) dipendente dalle condizioni di attuazione sempre diverse in ogni replica (tempi di recitazione degli attori, di reazione del pubblico con gli applausi, etc...) e differisce quindi da quello 'chiuso' della proiezione cinematografica (fissato in durata dalla registrazione filmica). Anche lo spazio è un codice soggetto a manipolazione rilevante nella messa in scena, dovendo adattarsi a dimensioni e vincoli del palcoscenico senza trascurare l'impresa di ricreare ambienti e scene evocate dal drammaturgo. Nella resa spettacolare di un testo lo spazio è la dimensione che viene ad essere studiata prima delle altre (costumi, trucco, luci, musiche e suoni) e la acquisita sintonia regista-scenografo (se non il combaciare delle due figure) ha inaugurato una fase storica di miglioramento semioticamente qualitativo delle rappresentazioni (cfr. Appia, Graig, Brooke, Wilson). Difatti se lo spazio drammatico (ingegnato dal drammaturgo) di per sé già contiene aspetti di significato importanti e talvolta rivoluzionari (ad es: la figurazione

⁹⁸ García Barrientos (2000) propone: antropomorfizzati (resi umani), animalizzati (resi animali), cosificati (resi oggetto), idealizzati (resi fantasie), tematizzati (resi emblematici).

delle relazioni sociali: il vestibolo di corte, il salotto borghese, etc...) esso si potenzia e assume vera manifestazione soltanto nello spazio scenico ideato dal regista, risultante⁹⁹ della delineazione di più spazi: scenografico (fondali e arredi)¹⁰⁰, verbale (capacità di creare a parole gli ambienti), corporale (movimenti sulla scena e gesti), sonoro (che evoca e delimita).

È agevole verificare che la nozione di spazio scenico dipende anche dall'interazione con il pubblico ed il vissuto che per la rappresentazione si predispone con la sala (chiusa o aperta allo scambio col palco)¹⁰¹. La regia di Luca Ronconi per *L'Orlando furioso*, ad esempio, è emblematica di quella riconquista di spazi non-teatrali (capannoni industriali, campi all'aperto, luoghi adibiti convenzionalmente ad altre attività) e della percorribilità di una teatralità radicata nella minima e bastevole consapevolezza dello spettacolo semplicemente come atto enunciativo di fronte ad un'*audience*¹⁰² (in altri termini, con uno *slogan* forse ricalcato artificialmente ma senz'altro chiaro, "dove ci sono un attore e uno spettatore, lì c'è teatro"). Il discriminante che racchiude l'essenza della teatralità, a volerne ricavare una pista interpretativa sincretica, è dunque proprio la retorica teatrale designata da coreferenzialità e da contestualità di attori e spettatori¹⁰³. La molteplicità di creatori (ovvero di ogni professionista addetto alla stesura di un progetto di codice per lo stesso spettacolo teatrale) e la comunicazione allo spettatore (anche quando intrascenica)¹⁰⁴ danno vita alla convenzionalità, polisemia e arbitrarietà di qualsiasi rappresentazione¹⁰⁵, e l'analisi scenica del teatro deve portare alla luce i processi di contribuzione a tale operazione di produzione semiotica. Posto poi che nessuna produzione spettacolare è semioticamente autosufficiente senza lo sguardo degli spettatori¹⁰⁶, la 'distanza' ascritta al pubblico nel corso di una certa rappresentazione teatrale sancisce le principali forme poetico-estetico-retoriche teatrali: identificazione e distanziamento.

⁹⁹ García Barrientos descrive lo spazio scenico categorizzandolo quale unico o multiplo (in caso esso è dato da spazi simultanei o, come più di consueto, successivi). Scarsi risultano i casi di utopia teatrale.

¹⁰⁰ Lo spazio viene interpretato dallo scenografo come: iconico-metaforico (realistico o stilizzato), indicale-metonimico (parte per il tutto), simbolico (retorico, mediante parole e altri segni).

¹⁰¹ Basti pensare al Living Theatre e alla praticabilità di spazi prima esclusivamente destinati al pubblico, e alla de-teatralizzazione e ri-teatralizzazione di spazi dove si svolgono le rappresentazioni per coinvolgerlo.

¹⁰² Scenicamente dunque agiscono le sei funzioni che Jacobson aveva individuato per la comunicazione umana: referenziale (informativa), conativa (determina azioni), emotiva (innesca sentimenti, soprattutto pragmatica), poetica (dell'insieme artistico, con una prevalenza della paradigmaticità sulla sintegmaticità), metalinguistica (es: teatro nel teatro), fatica (di contatto, afferma sollecita e mantiene la comunicazione, accentuata nel teatro contemporaneo). Nella fattispecie specifica della funzione fatica, si estrinseca con la cinesica, la prossemica, la paralinguistica.

¹⁰³ La presunta relazione autore-spettatore è invece recente e convenzionale, fino al XVII secolo l'autore si rivolgeva esclusivamente alla *troupe* e non pensava di star comunicando egli stesso con la platea.

¹⁰⁴ L'appellazione può essere al pubblico scenico (spettatori) o a quello drammatico (gli altri personaggi).

¹⁰⁵ Con il primo termine, vale ribadire, si intende l'artificialità della rappresentazione, con il secondo la plurisignificanza dei segni-messaggi veicolati, con il terzo infine la mutevolezza intrinseca di qualsiasi scelta operata per lo spettacolo. La rappresentazione teatrale nel suo complesso, allora, si fa 'segno unico', soggetto a denotazione/connotazione.

¹⁰⁶ La cooperazione avviene attraverso modulazioni di paralessi (arricchimento informativo) e parallissi (occultamento informativo) ottenute in modo: sensoriale (endoscopico e endofonico, come nel *Sueño de la razón* di Buero Vallejo), cognitiva (la cosiddetta 'ironia tragica'), affettiva (stimolando le emozioni), ideologica (appellandosi alle convinzioni).

La prima, fautrice del meccanismo di immedesimazione aristotelico, è stata preminente fino a che la seconda non ha riconquistato terreno con lo ‘straniamento’ (usato soprattutto da Brecht) che non esclude affatto la sospensione d’incredulità generatrice degli ‘effetti di realtà’ bensì la ridimensiona ai fini del racconto ‘epico’ della storia inscenata (Szondi, 2000)¹⁰⁷. Sono prospettive di sguardo/ricezione del pubblico (illusionato o straniato) che non escludono altri due artifici simbolici principali: la metafora e metonimia (che sono processi simbolizzanti trasposti all’ambito teatrale e sottostanno alle dinamiche di decodifica degli spettatori). Retoricamente ‘metafora’ è un trasferimento di significato ‘per sostituzione’ (es: la Torre Eiffel “sta” intuitivamente per Parigi) mentre una ‘metonimia’ è una analogia di significati ‘di causa per l’effetto’ (es: per impersonare Bernarda Alba il regista Ángel Facio nel 1976 scelse un attore, quale referente metonimico della ‘durezza’ ed ‘intransigenza’ della protagonista lorchiana)¹⁰⁸. Tanto le metafore che le metonimie operano perciò su un piano inter-semico di passaggio di senso, e Kowzan (1997, 219) spiega che possono portare ad istituire veri e propri simboli¹⁰⁹ legandosi ad un segno concreto (su un piano intra-semico di passaggio da un grado a un altro di senso)¹¹⁰.

La ricchezza e libertà interpretative determinate da questi processi culturali fanno del teatro (già di per sé realtà polisemiotica) una speciale macchina estetica allo scopo di attuare scelte registiche per la messa in scena delle *pièces*. È il caso tipico di un bastone che da scettro reale può diventare cavallo da monta, mutando la destinazione d’uso e altresì prestandosi alla perpetuazione di giochi di confusione interpretativa funzionali a produrre il piacere spettacolare prestabilito per quella certa rappresentazione teatrale (poniamo per bambini, etc...).

Alla polisemia del teatro (cioè la capacità di significare più cose a seconda della decodifica del recettore), e alla polivalenza scenica (ovvero la predisposizione che il teatro ha per adattare le sue risorse e i suoi codici al fine di economizzare le scelte tecniche ed assicurare comunque gli effetti di adesione illusionale) si affianca l’eventuale ambiguità artistica (il voler confondere la platea).

¹⁰⁷ Brecht per il teatro promuove la tecnica letteraria, elaborata dal punto di vista teorico dalla scuola dei formalisti russi, secondo cui si può ‘disautomatizzare’ la percezione della realtà presentandone lati inediti o illuminandone gli aspetti in modo ‘vergine’, come se se ne fosse osservatori per la prima volta. Da un lato, ci può essere l’intervento sul piano linguistico, con descrizioni inconsuete di oggetti, persone o situazioni comuni (magari utilizzando termini aulici per elementi ‘bassi’ e comuni, oppure descrivendo in maniera comica qualcosa di solenne); dall’altro ci può essere l’uso di una focalizzazione o di un punto di vista particolari, che osservano gli eventi narrati da una prospettiva originale. La percezione del lettore viene dunque alterata, smontando e decostruendo le usuali convenzioni cognitive del mondo.

¹⁰⁸ Secondo alcuni un sottotipo di metonimia è dato dalla sineddoche, in cui l’analogia è ‘di una parte per il suo tutto’, per esempio in teatro un oggetto di scena può essere fatto sineddoche indicativa di un contesto storico particolare.

¹⁰⁹ La simbolizzazione teatrale (Kowzan, 1997: 209) avviene attraverso parole, oggetti, gesti (si pensi in merito a *L’anatra selvaggia* di Ibsen o a *Il gabbiano* di Čechov).

¹¹⁰ Il passaggio di senso ‘da grado a grado’ è alla base anche di quella che Pierce e poi Eco riconoscono come “semiosi illimitata” (che prende avvio da una “fuga di interpretanti”), ovvero una catena di segni che si ricaricano di significato.

Capitolo III

Noche de guerra en el Museo del Prado

3.1 L'opera e i suoi elementi d'interesse

Per ciò che rappresenta, e ancor prima per come è scritta, *Noche de guerra en el Museo del Prado* è un'opera teatrale di rilevante interesse non solo drammaturgico, che merita un innegabile posto nel percorso di formazione specie delle giovani generazioni (Bueno Maqueda, 2011). Come già anticipato, fu composta a Buenos Aires nel 1956 quando l'autore (che vi risiedeva dal '40) aveva già pubblicato la trilogia drammatica maggiormente 'poetica' e apparentemente distante dal 'teatro d'urgenza' che l'aveva impegnato politicamente durante la Guerra Civile spagnola¹¹¹. Nel periodo argentino infatti Alberti appare portato al rasserenamento degli aspetti militanti del suo pensiero dedicandosi alla ripresa della pittura e a una poesia che si riannoda a quella dei suoi esordi. In uno scrittore segnato da esperienze tanto forti, però, l'esilio certamente non poteva essere 'digeribile' senza meditazioni, rimpianti, scrupoli o comunque un costante ricordare gli avvenimenti occorsi e quelli anteriori della spensierata gioventù. E tra i ricordi che dovevano affastellare la sua mente, intrecciandosi con la passione pittorica riesumata e l'afflato poetico mai sopito, fu il Museo del Prado che cominciò ad assumere proprio la valenza di catalizzatore della vivida vena artistica.

Secondo Gregorio Torres Nebrera (1990: 256) quest'ultima *pieza* originale è esemplare del *teatro integrador* dei tre registri estetici che confluiscono in Alberti (pittura, poesia, drammaturgia) e per mitologia supporta la stessa rete simbolica emersa nella trilogia. Si suole inoltre evidenziare le relazioni con la *Cantata de los héroes y la fraternidad de los pueblos* (1938) e la *Cantata por la Paz* (1950), la raccolta *Entre el clavel y la espada* (1941) ma soprattutto - come si vedrà - con il volume poetico *A la Pintura* (1948); infine svela affinità con l'opera *Retorno de lo vivo lejano* (1952) in cui Alberti esprime già una nostalgia particolare per il Museo del Prado anche in quanto luogo/casa¹¹².

I fatti che lo videro protagonista assieme a María Teresa León per salvarne i quadri durante il bombardamento di Madrid del 1936 trovano spazio nel memoriale autobiografico¹¹³ (che riprende il suo articolo "Mi última visita al Museo del Prado" di *El Mono Azul* n. 18 del 3 maggio 1937) e

¹¹¹ "El Alberti dramaturgo alcanza en este drama posterior a la trilogía de sus piezas poéticas la cima de su teatro, consiguiendo a la vez escribir uno de los mejores dramas populares contemporáneos. [...] Pieza en que el genio de Alberti es plena y absolutamente dramático" (Ruiz Ramón, 1986: 218-219).

¹¹² Rafael Alberti appena arrivato adolescente a Madrid, per il trasferimento della famiglia, aveva trascorso giornate intere dei primi anni nel Museo del Prado dedito a studiarne e copiarne i quadri per diventare un buon pittore. Perciò ha da sempre considerato il Museo del Prado come sua 'casa'. Però la *rêverie* di *Noche de guerra...* non può più avere il sapore di quella degli anni giovanili; come dice Lievens (2014: 134) "la riappropriazione sensoriale, a distanza, di quelle grandi creazioni artistiche non può più avere il sapore di un tempo, poiché l'intimità di quella casa è ormai irrimediabilmente andata perduta".

¹¹³ Cfr. Alberti (2012: 112).

in quello della moglie¹¹⁴: il 16 novembre 1936 vi fu un bombardamento “asurdo y lamentable” che portò Francisco Largo Caballero, allora capo del Governo repubblicano, a firmare l’ordine di evacuazione dei quadri incaricando dell’operazione appunto María Teresa León con l’assistenza di altri funzionari interessati¹¹⁵. Il grido d’allarme era stato previamente lanciato da Manuel Azaña, Presidente della Seconda Repubblica: “es más interesante salvar el Tesoro Artístico que la propia República: ésta, si se pierde, puede ser siempre restaurada, pero aquél ya no se podría jamás recuperar, en caso de perderse”¹¹⁶. Ciononostante María Teresa León nel suo memoriale lamenta:

Pronto nos hicieron saber que el mundo estaba escandalizado con nuestra audacia, con nuestra barbarie. ¡Y nosotros que ofrecíamos nuestra vida por evitar a un cuadro del Museo del Prado el rozamiento de una bala! [...] En aquellos tiempos de improvisación heroica no vino en nuestro socorro, ayudando a nuestra ignorancia, ningún técnico, ningún especialista, ningún director de ningún museo de Europa¹¹⁷.

Il senso dell’ingratitude ricevuta, sommata a quell’ingiusto destino di lontananza dall’amata patria per cui tanto ci si era spesi (e a prescindere dal bando politico in cui si militava) poteva star torturando l’animo del poeta gaditano al momento in cui si pose, nel 20° anniversario dall’inizio della Guerra Civile, a ri-combattere idealmente per la difesa di Madrid scrivendo la *pieza*¹¹⁸ che ha geniale ambientazione nel Museo del Prado. Eppure in una lettera dattiloscritta a firma autografa di Rafael Alberti a Eugenio Luraghi datata Buenos Aires 4 novembre 1949 già si apprende che:

No perdemos las esperanzas de ir a Italia. Si de aquí a marzo lográsemos el fondo económico necesario para el viaje, tenga segura nuestra visita. Yo necesito salir de aquí. Me muero aburrimiento y de falta de entusiasmo. Preparo algo mio de teatro. Ahora voy a empezar otra obra. Sucederá dentro de un museo de pinturas. En cuanto tenga algún acto se lo enviaré (cfr. Morelli, 2005: 66).

C’è qualche ragione di credere che Alberti qui si riferisca probabilmente proprio a *Noche de guerra en el Museo del Prado* (*Agnafuerte, en un prólogo y un acto*), che tuttavia pubblicherà a Buenos Aires con

¹¹⁴ Cfr. *Memoria de melancolía* (León, 1970).

¹¹⁵ Direttore del Museo del Prado era don Ramón Pérez de Ayala, vicedirettore il critico d’arte Sánchez Cantón, vicedirettore del Museo di Arte Moderna Timoteo Pérez Rubio. Josep Renau era il direttore generale delle Bellas Artes, mentre Wenceslao Roces sottosegretario del Ministerio de Instrucción Pública. La spedizione dei camion scortati dai miliziani della Repubblica arrivò con successo a Valencia (dove i quadri furono riposti nelle Torres de Serranos e nel Colegio del Patriarca) poi, passando dal Castillo de Perelada (Girona) e attraversando la frontiera francese lungo i Pirenei, trovarono a Ginevra riparo dal marzo-aprile del 1938 fino al 1939.

¹¹⁶ Cfr. Torres Nebrera (2008: 12).

¹¹⁷ Cit. da León (1970: 202-203).

¹¹⁸ Per Doménech (2006: 103) *Noche de guerra en el Museo del Prado* “es teatro político - y como tal, la mejor obra sobre la Guerra Civil - pero no ‘teatro de urgencia’. Por sus hallazgos formales, cuidada elaboración, riqueza de pensamiento, originalidad, *Noche de guerra en el Museo del Prado* supera con creces las tentativas de teatro político que se propone Alberti en la década de 1930. Esto no significa que menospreciemos las piezas cortas escritas durante y para la guerra - incluso una obra en tres actos, fallida, *De un momento a otro*. Aparte su valor en sí como literatura comprometida, hemos de saber ver en estos textos un abono, un aprendizaje necesarios para llegar a la madurez, plenitud, esplendor de *Noche de guerra en el Museo del Prado*”.

la Ediciones Losada soltanto una decina d'anni dopo (per la menzionata ricorrenza storica) e non prima di aver apportato modifiche dietro suggerimento di Bertolt Brecht, al quale fu presentata.

Le differenze tra la stesura pre-brechtiana con quella pubblicata nel 1956 da Losada consistono nel titolo della *pieza* e nell'integrazione di un Prologo dall'evidente utilità drammatico-scenica.

L'incontro tra Alberti e Brecht viene raccontato così da María Teresa León (1970: 269):

Erich Arend habló a Brecht de la obra de teatro de Rafael: *Noche de guerra en el Prado*. Brecht interrumpió: “Digamos mejor: *Noche de guerra en el Museo del Prado*. Hay espectadores que necesitan precisar donde exactamente se sitúa el drama”. Contó Rafael lo que era su obra. Constantemente Brecht lo interrumpía con ideas estupendas. “Yo veo una escenografía agrisada, dibujada, grabada”. Le divertían los desplantes lingüísticos que le traducía Arend. “Los personajes no tienen que hablar con un papel rosa en los labios”, dijo. Luego trajo un libro con grabados de Goya. Rafael señaló los que más le gustaban. Brecht llamó a su secretaria. “Tome nota de esto: Erich Arend entregar la primera versión de esta obra en mayo”.

I due drammaturghi, in evidente sintonia artistica e ideologica, convergevano nell'interesse a trattare della Guerra Civile spagnola secondo coordinate 'straniare' e 'distaccate' che Alberti ben era in grado adesso di sviluppare, a distanza di tempo e con più riflessione sugli avvenimenti¹¹⁹. E la pittura che era tornato a praticare (in quanto richiede tempo e concentrazione, ma offre *relax* e gratificazione) senz'altro giocò un ruolo chiave nell'indirizzarne la concezione drammaturgica. A Ricard Salvat che lo intervistò su *Noche de guerra...* chiedendogli come ebbe l'idea, Alberti rispose:

Recordé que todos los Goya que habíamos evacuado representaban gente del pueblo, de Madrid y de los milicianos de 1808. La toma de Madrid por los franceses dió pie a una grandiosa rebelión popular que fue la primera derrota de Napoleón. Se me ocurrió pensar que Madrid había sido tomada por las fuerzas extranjeras, tanto en 1808 como en 1936, porque Franco se apoyaba en las fuerzas, ayudas y soldados extranjeros¹²⁰.

Questo è proprio il primo elemento d'interesse generale dell'opera: la costruzione di un 'doppio' teatrale¹²¹ che apparenta la guerra di liberazione del 1808 con quella del 1936 universalizzandole attraverso una sapiente mano straniante¹²². L'assimilazione tra i due momenti storici non è frutto

¹¹⁹ Per Brecht (*Scritti teatrali*, 1970) il 'distanziamento' è una vera attitudine critica che implica: per l'attore, evitare la personificazione o totale identificazione ricordando allo spettatore che sta solo interpretando un ruolo; per la scenografia, decostruire l'illusione teatrale attenendosi al minimo in arredi e facendo i cambi di scena a vista del pubblico; per la struttura, consistere in una serie di episodi, ciascuno preceduto da titolo, a risaltare il carattere storico e il senso di sguardo critico; per l'illuminazione, deve compiersi in modo da valorizzare una scena nuda e chiara. *Noche de guerra...* rispetta questi principi specie nel Prologo.

¹²⁰ Cit. da Salvat (2002a: 197).

¹²¹ A riguardo di una 'semiotica del doppio' in teatro si veda Ferroni (ed., 1981).

¹²² Dice in proposito Gwynne (in Edwards, 1989: 237) che “los acontecimientos de la Guerra Civil española, como los horrores de la invasión napoleónica, exigen una fuerte reacción a la que no es ajeno el ultraje, la conmoción y el horror profundos. Si Alberti no hubiera logrado esas emociones su condena de esas atrocidades apenas habría logrado transmitir las. Por otra parte, son acontecimientos que, en un dramaturgo épico, requieren igualmente valoración crítica y juicio desapasionado. El equilibrio emocional

dell'estro di Alberti¹²³, dopotutto è teatralmente originale. Lo spiega Ruiz Ramón (1986: 217):

Las dos guerras quedan identificadas dramáticamente en una única y sola Guerra: la Guerra del pueblo español sitiado. Esta estupenda metáfora en acción suscita todo un sistema de correlaciones de sentido, obligando al espectador (o al lector) a una auténtica y espontánea síntesis dialéctica. Alberti, con gran originalidad y eficacia hace funcionar la técnica del distanciamiento como técnica de la identificación. [...] El tiempo del drama no es sólo el pasado absoluto ni el presente actual, sino el presente histórico, superación e integración, a la vez, de ambos. [...] Con lo cual el sentido político de esta pieza no dimana solo de la palabra ni de la acción como totalidad, ni de las situaciones como entidades escénicas particularizadoras, ni de la conjunción de las tres, sino de la pura estructura dramática.

Anche secondo Oliva (1989: 164) *Noche de guerra...* pur mancando di azione drammatica piena “da la espalda al habitual realismo. La gran fantasía que la obra supone es el más claro signo de un profundo antirrealismo”. Diversamente dall'idealizzazione del reale e dalla trascendenza della storia che fa Salinas in *Los Santos*, Alberti in *Noche de guerra...* esprime una visione materialista e marxista dei processi socio-storici mediante la contrapposizione tra un mondo perduto armonico, libero e puro, contro un altro dispotico, corrotto, caotico¹²⁴. La stessa tensione tra *clavel* e *espada*, esteticismo e impegno socio-politico. Siamo però di fronte alla creatività teatrale di un poeta che si riscopre pittore in una fase alquanto stantia della propria esistenza, e trasfonde perciò tecniche squisitamente visuali all'arte plastica della scena per presentare una visione generale della storia spagnola che prescinde dalle rivendicazioni repubblicane e vede la resistenza di qualsiasi popolo (anonimo, immortale e trans-storico) contro la tirannide e l'invasione straniera. Per strutturare il discorso, Alberti instaura proprio una iniziale metonimizzazione di Madrid con la sala del Prado vuota di quadri (Torres Nebrera, 1990: 257). E l'arte in ciò assume un posto assai importante¹²⁵.

Il secondo elemento di interesse, difatti, è l'utilizzo dell'arte anche nella struttura del dramma.

e intelectual que se exige primero en el dramaturgo y luego en el espectador de la obra, es algo que Alberti logra aquí con un considerable grado artístico mediante la práctica de una técnica dramática perfectamente controlada en la que los efectos de distanciamiento ocupan un lugar preferente”.

¹²³ Valga un esempio tratto dal quotidiano *Milicia Popular*, organo del Quinto Regimiento, la cui copertina del n. 74 del 20 ottobre 1936 riproduce un disegno in cui si sovrappongono un *majo* e un soldato, ognuno armato di fucile, e al lato sinistro la scritta: “Como en 1808 el pueblo madrileño defendió su ciudad contra el invasor en 1936 luchará también heroicamente por librar a Madrid de los moros y legionarios”. Bisogna ricordare che il parallelo 1808-1936 ricorre al tempo della Guerra Civile nei discorsi di molti intellettuali come Corpus Barga e in vari interventi di Antonio Machado (cfr. Torres Nebrera, 1982: 200-201).

¹²⁴ De Diego (1988: 179-181) esamina l'opera con chiave di lettura marxista: “La continua referencia a la Guerra Civil no es perceptible más que para el espectador que conoce el prólogo. Los miembros del grupo procedentes de las pinturas goyescas se refieren continuamente a la Guerra de la Independencia. El triunfo del pueblo frente a la clase dominante es puramente dramático, y sirve de elemento distanciadador en la obra. Es la tesis que propone el autor, Alberti. E nel fondo, lo proposto in este espacio bajo la apariencia de la defensa del Museo, es la lucha de clases. [...] La aparición de todos estos personajes históricos es puramente complementaria y su función es cubrir el mayor número posible de siglos. Son puntos de anclaje históricos”. L'approfondimento di questa osservazione è sviluppato nel prossimo paragrafo.

¹²⁵ “Alberti uses the vivification of art to assert that during periods of revolutionary change and crisis art must abandon idealization and enter the historical process” (Materna, 1990: 21).

Non a caso nel sottotitolo Alberti lo auto-definisce *aguafuerte* perchè, come si vedrà al par. 3.2, concepisce il disegno scenico secondo gli effetti che produrrebbe appunto un acquaforte (raggi di luce a squarci, descrizioni cromatiche, scene illuminate d'improvviso e subito rioscurate, schermo su cui vengono proiettati i vari quadri di cui si parla, la stessa localizzazione drammatica nella Sala grande del Museo del Prado) perfino lo spazio sonoro partecipa a tali dinamiche con voci esterne (e per lo più rumori) che si mischiano alle reali. La dialettica chiaro-scuro (pace, bellezza, armonia contro barbarie, fame, distruzione) domina per tutta la rappresentazione, annunciata già dalle due parti di cui si compone il titolo¹²⁶, sicchè 'guerra' risulta tanto quella esterna al Museo (che si attua nel '36 e ha ancoraggio nei miliziani ivi asserragliati) che quella riaccesa all'interno dai personaggi fuoriusciti dai quadri (i quali vissero la lotta del 1808 e proseguono l'impegno contro il nuovo comune nemico)¹²⁷. Tra l'altro per questa 'vivificazione' delle figure dei dipinti scelti (con fonte di ispirazione principale Goya, esule fino alla morte a Bordeaux) Alberti è indubbio anticipatore di quanto accade nei drammi *El sueño de la razón* e *Las Meninas* di Buero Vallejo (anch'egli pittore)¹²⁸ inaugurando una tendenza all'evocazione storica mediante ricreazione plastica, ritmica, verbale, sensorialmente viva dei quadri famosi della pittura spagnola (Azcue Castellón, 2015)¹²⁹. Il rapporto tra l'arte figurativa e il teatro in *Noche de guerra...*, comunque, si sviluppa attraverso procedimenti ibridi di intertestualità e di transcodificazione molto complessi¹³⁰ che andremo a breve a indagare.

Un terzo elemento di interesse, infine, scaturisce congiuntamente dai primi due e risiede nel fatto che *Noche de guerra en el Museo del Prado* si presenta come 'doppio' teatrale della stessa forma museale. In effetti l'arte pittorica e scultorea è sempre stata allocata in ambienti espositivi dedicati (cosiddetti musei) offrendo ai visitatori l'esperienza di conoscenza sensoriale di più autori e stili al

¹²⁶ "Noche de guerra vs Museo del Prado: parallel structure of pentasyllables calls our attention to the incongruence of violence in the haven that is the museum" (Drumm, 2001: 310).

¹²⁷ Sostiene Rubio Jiménez (1999, 611): "[Alberti] logra una pieza de extraordinario impacto visual, y de gran eficacia adocrinadora en la que juegan un papel fundamental las obras de Goya, que formaba parte de la mitología antifascista española".

¹²⁸ La potenzialità drammatica della pittura è rispondente a differenti scelte comunicative. Mentre *El sueño de la razón* di Buero è incentrato sulla figura di Goya e alle suggestioni oniriche connaturate alle inquietanti pitture dell'aragonese contrappone l'impianto realista, in *Noche de guerra...* invece "non si tratta di un sogno ma della realtà, anche se di una realtà grottesca, deformata, esperpentica e naturalmente allusiva, qui in forma molto più diretta" (Silvia Monti, 1999: 174). Alberti iconicizzando i personaggi dei quadri è in grado di farli agire in altri spazi e altri tempi e di investirli di un ulteriore significato simbolico.

¹²⁹ La studiosa basca riconosce ed amplia i livelli di integrazione del codice pittorico in quello teatrale individuati da Silvia Monti (1999): 1) proiezione di quadri con funzione semplicemente scenografica; 2) relazione che i personaggi di un dramma intrattengono con affreschi, disegni e dipinti casualmente o rendendoli parte del dialogo e dell'azione drammatica; 3) trasformazione di figure dei quadri in personaggi (reali o onirici) del dramma; 4) sviluppo di sequenze argomentative a partire da scene pittoriche (in *Noche de guerra...* la costruzione di una barricata e il processo popolare al generale Gody e la Regina Maria Luisa); 5) creazione di nuove formule/strutture drammaturgiche su generi e stili tipicamente pittorici (es. il *collage* nell'assemblaggio delle scene provenienti da quadri di pittori diversi - Rubens, Velásquez, Tiziano, Beato Angelico - con duplicazione iconica di descrizione verbale e proiezione parallela dei quadri su schermo).

¹³⁰ Useremo 'intertestualità' nell'accezione semiotica che Umberto Eco (1975) dà al termine 'testo', anziché quella di Cesare Segre, il quale intende sociologicamente per testo quello "scritto, in particolare letterario" (cfr. Segre, 1984: 103-118) e così distingue l'interdiscorsività.

contempo, mentre per sua consustanziale estetica la teatralità non può che essere fruita volta per volta, opera per opera. Ecco che Rafael Alberti (buon conoscitore di gallerie e mostre) presenta in *Noche de guerra...* quasi un tentativo di ‘musealizzare’ anche il teatro allestendo brevi quadri scenici operativamente facilitati dal riprodurre le storie e situazioni dai dipinti¹³¹. Si potrebbe in proposito aggiungere che l’ispirazione di ciò poté derivare in Alberti dall’intenzione militante di divulgare l’arte (la pittura e, di certo, il teatro) e dall’aver ragionato sul pericolo insito nella forma museale, corrispondente a una selettività elitista che invece allontana il popolo dai capolavori della propria cultura. Così facendo, inoltre, Rafael Alberti evolve la rottura dei canoni di azione, luogo e tempo già avutasi nella storia del teatro (e proprio grazie anche agli spagnoli Lope de Vega, Calderón de la Barca, etc...) lavorando sull’articolazione tematico-contettuale che si fa plurale e formalmente più segmentata. Non a caso la prima studiosa del teatro albertiano, Louise B. Popkin (1976), colse già probabilmente questo aspetto ben intitolando il capitolo del suo studio che fa riferimento a *Noche de guerra en el Museo del Prado* “From multiplicity of styles to a style of multiplicity” (volendo intendere anche il sincretismo albertiano nella variegata evoluzione scenico-drammaturgica).

La critica letteraria sul teatro di Alberti conta sostanzialmente giudizi ampiamente positivi e rileva focalizzazioni ad ampio spettro. Tra i tanti pareri, vale segnalare alcuni più autorevoli.

En el exilio, Rafael Alberti alcanza su madurez como dramaturgo. *Noche de guerra en el Museo del Prado* es, a gran distancia, la mejor obra de su teatro político y posiblemente el mejor drama que se ha escrito hasta el presente sobre el tema de la guerra civil española (Doménech, 1972: 99).

Es uno de los textos mas notable del teatro español de la posguerra, por la simbiosis del discurso y espectáculo que en él se conjugan (Torres Nebrera, 1982: 195).

Noche de Guerra... es la mejor pieza del teatro político albertino y, la vez, un valiosísimo ejemplo de teatro popular auténtico, no adulterado por forma alguna de fácil didactismo –tumor habitual de buena parte de cualquier teatro político– ni de ‘populismo’ –solución espúrea de no poco teatro llamado popular–, ni de lirismo –gratuita y soccorrida fórmula de mucho teatro poético (Ruiz Ramón, 1986: 216).

Solo tre, invece, le mozioni che si distinguono nel negare valore alla *pieza* in oggetto, dal diretto affossarla (non cogliendone l’innovatività) fin al più benevolo atteggiamento di preferirne altre¹³².

Non resta dunque che addentrarci ora direttamente nell’opera per scandagliarla analiticamente.

¹³¹ “*Noche de guerra...* es una reunión de cientos de representaciones escénicas detenidas en el tiempo, abreviados sus respectivos desarrollos en una escena, que el pintor ha querido hacerla sintetizadora, simbólica, resumidora de otras que el receptor (los cientos y cientos de visitantes, de tantos años) debe completar, añadir, suponer, adivinar” (Torres Nebrera, 1982: 202).

¹³² “Es notoriamente desigual, pese a la habitual riqueza y expresividad del lenguaje, sin que llegue a impresionar la simbólica zarabanda de los personajes brotados de los cuadros inmortales” (Rodríguez Alcalde, 1973: 142); “Su mejor drama es sin embargo *El adefesio*” (García Lorenzo, 1975: 82); “Il suo testo migliore è il surrealista *L’uomo disabitato* (1930), mentre assai più deboli sul piano dell’arte e del teatro sono le *piezas* politiche come *Notte di guerra al Museo del Prado* (1956)” (Antonucci, 2008: 89).

3.2 Analisi dell'opera

Ogni opera teatrale, come del resto qualsiasi altro testo letterario, si presta a indagini plurime di natura diversa (storica, filologica, critica, estetica, sociologica, etc...) di cui quella semiotica, volta a rilevare sensi e significati testuali, è per così dire quella che si presenta accreditandosi quale più 'asettica' e 'oggettiva' in virtù dei metodi analitici di cui dispone; la disamina che ci accingiamo a sviluppare in tale direzione semiotica non vorrà dopotutto trascurare, per necessità del caso, gli apporti euristici degli altri campi di studio citati, in quanto essi possono restituire aspetti che la semiotica non può considerare o altresì accertarne gli esiti. L'edizione di *Noche de guerra en el Museo del Prado* a cui si farà riferimento (per citazioni di pagine, etc...) è il testo spagnolo del 1991 a cura di Torres Nebrera (anziché la versione in traduzione italiana di Puccini del 1970), perché contiene anche la scena tra Goya e Picasso scritta da Alberti su richiesta di Salvat per la rappresentazione del 1978 a Madrid, nonché il vantaggio di battute e didascalie autentiche che salvaguardano da distorsioni di intercodificazione idiomatica (la traduzione linguistica può compromettere la resa).

Cominciando dal *reparto* dei personaggi della *pieza* questo ha già un importante valore perché suggerisce 'sfere di significati' e 'universi comportamentali' ancor prima che li si veda in azione. Nel caso di *Noche de guerra...* è lo stesso Alberti che suddivide l'elenco delle *dramatis personae* in gruppi separati: l'Autore; "quelli che appaiono nei quadri, disegni e acqueforti di Goya" (Manco, Ciego, Fucilado, Vieja1, Amolador, Vieja2, Estudiante, Vieja3, Maja, Descabezado, Torero, Burro, Fraile, Buco); "quelli che appaiono nel quadro di Tiziano" (Venus, Adonis, Marte); "quelli che appaiono in quadri di Velázquez" (Enano, Rey); "quello che appare in un quadro del Beato Angelico" (Arcángel San Gabriel); "quello che figura nell'anonima pala di Arguis" (Arcángel San Miguel); i "personaggi attuali" (Miliciano1, Miliciano2); infine "El de la palmatoria y El de la cabeza de toro". Come si nota, la ripartizione prefigura un'architettura strutturale dell'opera per scene drammatiche autonome, invitandoci a porre l'attenzione sull'istanza pittorica alla base della concezione drammaturgica quale vero motore primario. Dunque una *pieza* per conoscitori d'Arte? Potrebbe apparire tale¹³³ se non fosse per l'esistenza del Prologo (ispirato da Brecht, cfr. par. 3.1) imprescindibile dall'Atto unico, di cui è il 'cuore' esplicativo propedeutico¹³⁴ al punto che si può perfino studiarlo separatamente ancorché partecipi dell'azione drammatica (che predispone).

¹³³ "La obra requiere un lector/receptor/espectador implícito que, muy específicamente, esté dotado de una notable competencia artística que incluya saberes de la historia de la pintura, conocimiento y experiencia receptora de determinadas obras plásticas para que pueda comprender/valorar la interpretación personal que, sobre las obras/autores concretos, transmite Alberti en su discurso poético" (Mendoza, 2002: 185).

¹³⁴ Funzioni: "Concreción del discurso escénico, entre la ficción, el documento histórico, el juego verbal y la funcionalidad de la pintura; mostrar la presencia de las obras plásticas como guía del espectador, que pautan la combinación de lo histórico con el mundo artístico; señalar la necesidad de la actividad cooperativa del espectador implicado en la recepción crítica se un hecho histórico" (Mendoza, 2002: 203).

In esso l'Autore tiene un lungo monologo di carattere autobiografico¹³⁵, intervallato dalle voci *off*¹³⁶ dei personaggi della *pieza* al relativo comparire in scena dei quadri cui egli fa riferimento¹³⁷.

L'importanza di questo discorrere dell'Alberti-Autore interno alla *pieza* è rilevante anche solo se si pensa al potere 'trasformativo' che detiene (sul proferente e sul pubblico che suppostamente ne fruisce), a prova del quale valgono due frasi sintomatiche pronunciate all'inizio ed al termine del Prologo: "Buenos días, señoras y señores. Pero.. ¿buenos? No, buenos, no; malos, y màs que malos" (*Noche*: 137) - "Y ahora, sí: Buenas noches señoras y señores" (*Noche*: 147). Nello scarto tra questi due opposti saluti (e quindi coincidente con tutto il Prologo) risiede uno dei messaggi 'profondi' del testo in analisi, l'esaltazione dell'Arte come metodo per vincere il male, la bellezza culturale come buon antidoto alla bruttezza socio-politica. Attraverso la carrellata di dipinti che didatticamente l'Autore illustra¹³⁸ (che però dipende dall'ordine con cui i quadri nel 1936 furono evacuati)¹³⁹ si va ad ottenere, per così dire, una sorta di 'avanzamento di coscienza' degli spettatori corrispondente alla pragmatica 'parificazione di saperi' utile non solo alla comprensione artistica e ad assolvere alla funzione (brechtiana) di far conoscere i protagonisti del dramma a cui si sta per assistere, bensì anche ad implementare ed attivare un comune sentire ermeneutico. Ci si può interrogare su tale funzione di 'mediazione' esercitata dall'Autore iscritto in questo Prologo, considerando che l'affermarsi dei narratori-presentatori in teatro è un processo 'tipico' del XX° secolo (Abuín, 1997) non soltanto per conseguire il 'distanziamento' quanto per l'evolversi delle forme riflessive (metateatrali) e di quelle semasiologiche (di diminuzione massima tra l'emissione del discorso e la ricezione del pubblico)¹⁴⁰; l'introduzione di *diegesis* nella *mimesis* serve a mantenere separati i significanti teatrali dai significati della realtà, e nel caso di *Noche de guerra...* (Abuín, 1997: 153-155) a meglio indirizzare gli spettatori lungo i binari interpretativi disposti dal drammaturgo.

¹³⁵ In cui lega i due 'tempi del ricordo' del Museo del Prado: 1917, la prima sua visita; 1936, l'ultimo saluto.

¹³⁶ Fritz (2004: 399) spiega appunto che "además de modelar el sistema referencial unificador, el 'prólogo' ofrece una transición lograda al 'acto único', particularmente por el uso de las voces en *off* que insinúan la vivificación de las figuras de los cuadros. Así su apariencia en carne y hueso en la primera escena del 'acto' no parece nada fantástica o inverosímil".

¹³⁷ Apre la carrellata *Le tre Grazie* di Rubens; tantissime le opere di Goya: *Los fusilamientos del 3 de mayo en la Moncloa*, *La pradera de San Isidro*, *La tauromaquia*, *Paguafuerte 37* della serie *Los desastres de la guerra* intitolato *Por una navaja*, il numero 38 della stessa serie e il numero 39, *La peregrinación a San Isidro*, *La asamblea de las brujas*, *Las viejas*, il ritratto di Godoy in *Guerra de las naranjas*, il disegno *Borricon que anda en dos pies*; a questo punto recupera cronologicamente il Velázquez del *Don Sebastián de Morra* e del *Retrato de Felipe IV en traje de caza*; cita El Greco, Zurbarán, Ribera; segue l'Arcángel San Miguel della pala anonima di Arguis; i nomi di Raffaello, Veronese, Tintoretto; passa *L'Annunciazione* di Fra Angelico; chiude il *Venus et Adonis* di Tiziano.

¹³⁸ La successione dei quadri presentati - "the art history lecture format of the prologue" come la definisce Drumm (2001: 311) - alterna armonia/disordine, luce/ombra, pace/guerra, vita/morte, amore/odio, libertà/autoritarismo (es: l'ordine delle *Tre Grazie* è infranto da *Los fusilamientos del 3 de mayo*, l'ordine de *La pradera* rotto dalle visioni del 2 maggio etc...). Per De Diego (1988: 166) luce/oscurità è il binomio di base.

¹³⁹ Secondo Rubio (1999, 135) "no es arriesgado imaginar que Brecht hubiera ordenado los cuadros en una secuencia diferente a fin de extraer de ellos su dialéctica oculta; por ejemplo en dos bloques separados: los tres (que hacen digresión), y el resto, y al final el de *El entierro de la sardina*, como coda. Así se establecerían las temporalidades implícitas en la obra, la relación entre pasado, presente y futuro".

¹⁴⁰ Buero e Sastre ad esempio vi ricorrono con l'intento di superare le convenzioni realistiche, per evitare che il pubblico si immedesima 'affettivamente' con i personaggi e le storie inscenate.

Si fa leva sulla “fidedignidad del mediador” (Abuín, 1997: 213), sull’intervento di testimonianza credibile che afferma il primato del ‘cómo’ sul ‘qué’ a cavallo tra significato e significante. Tutta la *pieza*, del resto, continuerà a servirsi di altri procedimenti drammatico-scenici di ‘straniamento’ (interpellazione del pubblico, canzoni, cartelli, cambi a vista degli arredi e dei costumi, etc...) per cui la presenza dell’Autore permarrà ma come guida ‘soggiacente’ evocata da tali espedienti.

Nel Prologo, invece, l’Autore-narratore è egli stesso visibile come personaggio¹⁴¹, appartiene drammaturgicamente all’opera alla stregua di tutti gli altri che il suo parlare vivifica e ri-anima¹⁴², designa il Museo del Prado come sua casa¹⁴³ nello stesso modo in cui essi pure sentono di doverlo difendere, e così dal principio instaura la metonimia Museo=Madrid in cui trovano collocazione ideale le altre citazioni spaziali dell’opera¹⁴⁴; è pur vero, tuttavia, che esiste anche l’opposizione costante Madrid/Museo (De Diego, 1988: 167) quale è convenuta dai binomi ‘abierto/cerrado’ e ‘realidad/mundo pictórico’, però è sempre Madrid quello che si chiama il ‘referenziale’ semiotico e il suo Museo (in particolare la grande Sala Centrale) ne è il relativo luogo di simbolizzazione.

Secondo Hermans (1989) narratologicamente il Prologo non è che una mesosequenza isolata in quanto l’Autore, commentando l’evacuazione dei quadri del Museo del Prado nel 1936, traccia da *Motivador* il parallelo tra quella situazione di resistenza e l’eroica difesa del *populacho* madrilenno all’invasione delle truppe napoleoniche del 1808¹⁴⁵, avendo per *Determinador* la consapevolezza politico-artistica indispensabile a commentare i quadri salvati, e per *Receptor* il pubblico.

Il tempo della narrazione dell’Autore è il presente della messa in scena, e ciò autorizza Fritz (2004) a parlare di un livello ‘realistico’ contrapposto a quello ‘fantastico’ della dimensione fittizia delle figure animate (tanto di quelle ‘goyesche’ sottratte al proprio tempo - il 1808 - quanto delle altre che vivono il ‘presente drammatico’ con modalità connotate piuttosto dall’atemporalità).

¹⁴¹ “El Autor, cuando habla de su descubrimiento del Museo, lo hace en tanto que personaje y no como el autor gaditano. [...] No es Alberti: es sólo un personaje. Y esto por dos razones fundamentales. La primera es que el personaje Autor dialoga con los otros personajes de la obra durante el prólogo. Está a su nivel. En segundo lugar, porque el prólogo forma parte de la obra y está entrecortado por todo el discurso didascálico. El autor Alberti está por lo tanto en otra parte, ha sido el que escribió la obra pero no el que está en el escenario” (De Diego, 1988: 168).

¹⁴² “El autor se encuentra dentro del mundo ficcional. [...] El Autor, refracción de Alberti, nos presenta el momento de creación artística y de selección de materiales. De cierta manera asistimos al momento de la creación. Al instante previo a la escritura” (De Diego, 1988: 169).

¹⁴³ “Y la llamo así, casa, porque para mi fue la más bella vivienda que albergara mis años de adolescencia y juventud” (*Noche*: 137). L’accento sulla parola ‘casa’, puntualizza Monleón (1990: 290), è “dramáticamente importante. Sin esa familiaridad con el edificio, sin las innumerables horas pasadas en sus salas, el propósito del autor quizá habría sido vencido por la frialdad de la alegoría. Así, no. Porque el Prado es, en el continuo recordar-recrear de Rafael, Madrid entero, su Casa verdadera”.

¹⁴⁴ “Por San Antonio, por Atocha, por la Pradera de San Isidro, al pie del Manzanares” (*Noche*: 140); si citano pure (escluse ripetizioni) la Calle Mayor e Chamartín (*Noche*: 150), il Prado e il Parque de Monteleón (*Noche*: 152), Casa de Campo e la Puerta del Sol (*Noche*: 164), Usera, il Puente de los Franceses, la Moncloa, la Ciudad Universitaria, la Gran Vía (*Noche*: 165), il Puente de Toledo (*Noche*: 166).

¹⁴⁵ “Tenían las mismas caras, hervor idéntico en las venas, iguales oficios. [...] Muchachas de Madrid, lo mismo que esas majas y manolas que ahí charlan con sus novios junto al río, corrieron a la lucha al lado de sus hombres” (*Noche*: 140); “¡Siempre los moros! Como ahora” (*Noche*: 156).

La narrazione del Prologo avviene tra una prima esplosione e un cannoneggiamento finale, quasi una cornice per la carrellata dei personaggi che l'Autore-presentatore compie mediante una concatenazione di ekfrasi (rappresentazioni verbali di rappresentazioni per lo più visive) di 3 tipi:

- Uditive (es: anticipazione di suoni, voci e rumori che vengono a farsi quindi sentire)¹⁴⁶;
- Iconiche (es: cita un quadro o un pittore e compare il detto quadro o uno del detto pittore)¹⁴⁷;
- Intersemiotiche (es: certe frasi in battuta riprendono esattamente il titolo di opere di Goya)¹⁴⁸.

L'Autore 'addestra' anche esplicitamente lo spettatore a questo meccanismo¹⁴⁹, avendo del resto Alberti indicato il fondo al *dramatis personae* che "muchas de las frases que dicen los personajes de esta obra son las mismas que Goya puso al pie de sus dibujos y aguafuertes" (*Noche*: 136). In tal modo, oltre a legittimarsi come Goya nel ruolo di testimone, Alberti fonda la vivificazione cui gli spettatori assisteranno nel corso del dramma¹⁵⁰. Ed usa anche (*Noche*: 146) una poesia di Garcilaso de la Vega (l'Autore recita i versi 185-192 dall'*Egloga III*) ad ekfrasi di *Venus et Adonis* di Tiziano, ma nel corso dell'opera ci saranno altre occasioni intertestuali (ed anche musicali come si vedrà).

Prima di passare ad esaminare semioticamente il resto, conviene commentare una battuta che l'Autore proferisce a conclusione del Prologo (*Noche*: 147): "Perdonad un olvido involuntario. No les dije mi nombre. Por si acaso les interesa, podrán hallarlo en el cartel, en el programa, dando título al acto que van a ver representar dentro de unos segundos". Se egli pur si scusa per il non essersi ufficialmente presentato, ciononostante seguita ancora a non farlo schermandosi dietro il *topos* della 'falsa modestia' e rinviando per le informazioni gli interessati ad altre fonti (locandina, programma di sala, etc...); perciò è ascrivibile tra le 'false enunciazioni', ovvero quegli enunciati che promettono di fornire utilmente nuovi dati ma non li restituiscono se non in forma parziale ed indiretta (attivando l'inferenza dei destinatari nel dedurre si tratti dell'autore e cercarne

¹⁴⁶ "Con premura iban los cuadros y dibujos del Prado descendiendo a los sótanos. Parecía oírse su protesta por aquella condena inesperada. Ahora le toca a este torero" (*Noche*: 140) mentre viene proiettato il *dibujo* n. 30 *Tauromaquia* ed appare in scena il torero furioso; "Se escuchaba la voz de todo un pueblo hambriento y desposeído" (*Noche*: 142) e subito tra voci *off* che incitano "¡ole, ole, ole, ole, ole!" il Ciego canta accompagnandosi con la chitarra; "Cuando este cuadro, el último, desaparecía por la puerta al fondo, me pareció escuchar el largo aullido de los perros de Adonis, desesperados por los campos" (*Noche*: 147) e si ode fuori scena l'ululare prolungato di una muta di cani fino a dissolversi.

¹⁴⁷ Da p. 142 (in *Noche*, 1991) cita *La asamblea de las brujas* e poi la *Romería de San Isidro* e l'*Aquelarre* di Goya che puntualmente compaiono proiettati, quando cita Manuel Godoy appare il ritratto da *Guerra de las Naranjas* sempre di Goya (*Noche*: 143), quando cita Velázquez appaiono *Don Sebastián de Morra* e il *Retrato del Rey Felipe IV en traje de caza* (*Noche*: 144), in corrispondenza della pala di Arguis parla di "un bravo San Miguel combatiendo contra los demonios, que yo no tenía olvidado" così come per la visitazione ("otro celeste ser alado que forma parte de la resplandeciente trinidad arcangélica: San Gabriel", *Noche*: 145) durante l'*Annunciazione* del Beato Angelico, infine si sofferma su Tiziano e appare il *Venus et Adonis*.

¹⁴⁸ "A éste, los invasores de Napoleón le dieron garrote. ¡Por una navaja!" (*Noche*: 141), cfr. *aguafuerte* n. 39.

¹⁴⁹ "Bárbaros!, exclama el propio Goya, al pie de este aguafuerte" (*Noche*: 141) dice l'Autore-narratore al comparire dell'acquaforte n. 38 della serie *Los desastres de la guerra*.

¹⁵⁰ "Like the prologue is a testimony to what Alberti has witnessed, etchings are a testimony of what Goya has seen. [...] Alberti prepares his audience for the vivification of the figures in the mail act of the play through these examples of ekphrasis in the prologue. [...] The author is no longer present on the stage but it is very clear that he sees himself as responsible for giving voice and 'life' to the silent and terrified victims of the paintings" (Drumm, 2001: 312).

conferma).

Attraverso codesto intenzionale procedimento Alberti instaura un rapporto fatico con il pubblico, asseverandone la competenza cooperativa (Eco, 1975) e incanalandola appunto per le molteplici decodifiche (principalmente ekfrastiche) cui esso verrà sollecitato nel corso dello spettacolo, così come egli lo ha redazionalmente concepito. Ecco quindi una tabella delle altre ekfrasi dell'opera.

PAGINA	EKFRASI	RIFERIMENTO	TIPOLOGIA
p. 151	“Fuerte cosa”	Desastre n. 31 <i>Fuerte cosa es</i> (Goya)	citazione
p. 153	“¿Qué sucede?”	Desastre n. 8 <i>¿Qué sucede?</i> (Goya)	citazione
p. 154	“¡Barbaros! No se puede mirar”	Desastre n. 26 <i>No se puede mirar</i> (Goya)	citazione
p. 155	“Las mujeres son fieras. Y dan valor”	Desastre n. 4 <i>Las mujeres dan valor</i> e il Desastre n. 5 <i>Y son fieras</i> (ambì Goya)	citazione
p. 155	“La tuvieron que amarrar a un árbol. La desnudaron. Le cortaron los brazos a machete y los clavaron en las ramas”	Desastre n. 37 <i>Esto es peor</i> (Goya)	allusione
p. 155	“¡Grande hazaña! Con muertos”	Desastre n. 39 <i>¡Grande hazaña, con muertos!</i> (Goya)	citazione
p. 159	Venere piange il corpo morto di Adone	Capricho n. 34 <i>El amor y la muerte</i> (Goya)	allusione
p. 160	“¡Cuántas noches que tengo hambre! [...] ¡una coplilla por un pedazo de pan!”	Tragedia <i>Numancia</i> (Cervantes)	richiamo
p. 161	Entrata del Ciego con la chitarra	<i>El ciego de la guitarra</i> (Goya, 1778)	allusione
p. 162	“El populacho”	Desastre n. 28 <i>Populacho</i> (Goya)	citazione
p. 162	“Mal asunto es pedir”	Desastre n. 55 <i>Lo peor es pedir</i> (Goya)	citazione
p. 164	Versi in rima “-aña”	Poesie di Alberti: “Picasso” (<i>A la Pintura</i>) e “Consonancias y disonancias de España” (<i>Desprecio y maravilla</i>)	richiamo
p. 165	“¡Madrid, qué bien resistes los bombardeos! ¡De las bombas se rien los madrileños!”	Motivo musicale <i>Los cuatro muleros</i> di García Lorca già nel 1936 con rime satiriche di <i>Los cuatro generales</i>	richiamo
p. 165	“Ahí estaban colgados los de Goya: <i>La carga de los mamelucos en la Puerta del Sol</i> e <i>Los fusilamientos de la Moncloa</i> ”	Quadri <i>La carga de los mamelucos en la Puerta del Sol</i> e <i>Los fusilamientos de la Moncloa</i> (Goya)	citazione
p. 166	Apparizione del Rey Felipe IV	Disparate n. 2 <i>De miedo</i> e Capricho n. 3 <i>Que viene el coco</i> (Goya)	allusione
p. 170	Versi 35-38, 41-44, 121-122 del <i>Memorial a S.M. el Rey Felipe IV, Católica, Sacra, Real Majestad</i> (Quevedo)	Conosciuta come <i>Epístola censoria</i> portò all'incarceramento di Quevedo nel castello di San Marcos a León	citazione
p. 172	“Así sucede”	Desastre n. 47 <i>Así sucedió</i> (Goya)	citazione
p. 174	“Amarga presencia”	Desastre n. 46 <i>Amarga presencia</i> (Goya)	citazione
p. 174	“Somos de otro linaje”	Desastre n. 61 <i>Si son de otro linaje</i> (Goya)	citazione
p. 175	“VÍ a soldados en mitad de la noche, arrastrar de la ropa a los heridos para robarselas – Yo ví enterrarlos con vida”	Desastre n. 16 <i>Se aprovechan</i> e il Desastre n. 44 <i>Yo lo vi</i> (Goya)	allusione citazione
p. 177	Vieja1 e Vieja2 cantano e ballano	<i>Las viejas</i> e <i>Cantar y bailar</i> (Goya)	allusione
p. 181	Nome “Perico” dato all'Asino	Poesia <i>El burro explosivo</i> (Alberti, 1938)	richiamo
p. 188	Canzone del popolo (come in p. 164)	Poesie “Picasso” e “Goya” (<i>A la pintura</i>)	citazione
p. 189	Frammenti poesia <i>El toro del pueblo vuelve</i>	Versi tratti da <i>Signos de día</i> (Alberti)	citazione
p. 190	“Comparsa muy semejante a la titulada”	<i>El entierro de la sardina</i> (Goya)	citazione
p. 191	Stendardo “¡Muera el buitre carnívoro!”	Desastre n. 76 <i>El buitre carnívoro</i> (Goya)	citazione
p. 191	Versi cantati/ballati dal corteo popolare	Canzone del <i>Trágala</i> (di Cadice 1912)	richiamo
p. 192	“Es la comparsa de los lisiados de la miseria, del hambre negra española”	Capricho n. 26 <i>Ya tienen asientos Aquelarre</i> e Capricho n. 61 <i>Volaverunt</i> (Goya)	allusione
p. 193	“¿Qué alboroto es este?”	Desastre n. 65 <i>¿Qué alboroto es éste?</i> (Goya)	citazione
p. 195	“Acordaos de Numancia”	Tragedia <i>Numancia</i> (Cervantes)	richiamo

p. 201	Versi della 2 ^a metà del poema <i>Miaja</i>	Tratti dalla raccolta <i>La guerra</i> (Machado)	citazione
--------	--	--	-----------

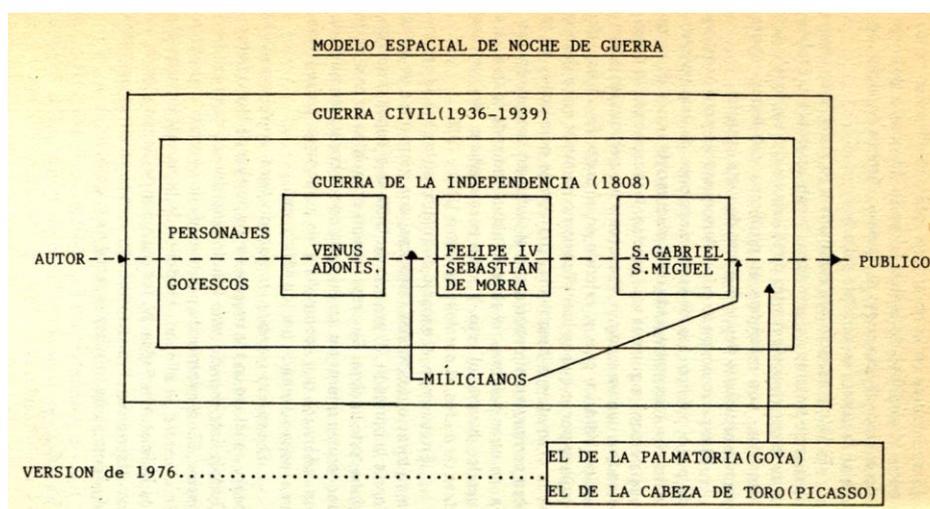
L'intertestualità, quindi, si sviluppa anzitutto per ricodificazione dei titoli delle incisioni di Goya, poichè dette epigrafi sono dotate di un'intrinseca e suggestiva potenzialità drammatica da risultare spesso veri e propri frammenti di dialoghi (di cui Alberti in effetti si serve per comporre le scene e le battute). Oltre alle 'citazioni' e 'allusioni', anche l'altro tipo di ekfrasi (il 'richiamo') sviluppa intertestualità, per lo più con l'universo letterario anziché con quello pittorico: la famosa resistenza di Numancia (celebrata nell'omonima tragedia di Cervantes adattata da Alberti); i versi (talvolta persino citati) da poesie dello stesso Alberti, Quevedo e Machado (oltre a Garcilaso nel Prologo)¹⁵¹; le canzoni e i motivi musicali popolari intonati in alcuni momenti¹⁵² dai personaggi goyeschi asserragliati nel Museo (già nella tradizione teatrale spagnola c'erano canzoni, si pensi a Lope de Rueda, ma l'impostazione brechtiana tende al 'richiamo' anziché a nuova creazione).

Passiamo allora ad analizzare l'Atto unico, a cominciare dalla struttura e facilitati dall'averla Alberti organizzata per successione di quadri tematici (Barthes) e situazioni (Kowzan) coincidenti al punto che anche in base alla sistematizzazione in mimemi e diegemi (Sito Alba, 1987) possiamo riconoscere, già demarcata chiaramente, un'inequivocabile suddivisione funzionale di sequenze¹⁵³, di cui a seguire si riporta l'efficace visualizzazione ("modello spaziale") di De Diego (1988: 184).

¹⁵¹ Interessante rilevare che Garcilaso si spense a causa dei postumi di una guerra, Quevedo fu detenuto proprio a causa del poema citato, Machado morì in esilio in Francia mentre Alberti viveva in Argentina.

¹⁵² "El tema de la intervención extranjera en España está representado por la canción recitada por el Burro y tiene como referente la Guerra de la Independencia; el heroísmo de los habitantes de Madrid, encontramos la segunda canción entonada por el Ciego y tiene como referente la Guerra Civil; otra canción recitada por el Ciego, la Maja y el Torero en dos versiones distintas (escatológico su discurso esperpéntico, político su episodio carnavalesco); la siguiente canción completa el tema de la traición, entonada por el desfile carnavalesco y sirve de coro a la anterior; la vida de María Luisa, tiene un enunciador múltiple igual que la del Sapo. Comienza en boca del Torero, la segunda estrofa está cantada por el Ciego, el Lisiado de la comparsa añade; excesivo amor de algunos frailes por la botella. El único significado que tiene es el de pertenecer a un cancionero popular anticlerical" (De Diego, 1988: 194).

¹⁵³ Tale articolazione è confermata anche dal regista Salvat sin dalla messa in scena italiana per la quale indicò infatti (2002b: 110): "Primera secuencia, barricada 1808; escena Venus y Adonis; segunda secuencia, barricada 1808, primera escena de milicianos 1936, escena Sebastián de Morra-Felipe IV; tercera secuencia, barricada 1808, escena de los Arcángeles, segunda escena de los Milicianos 1936, comentario de las tres voces introducidas de la escena Picasso-Goya; escena el de la Cabeza de Toro-el de la Palmatoria y secuencia final de la comparsa de los lisiados".



Lo schema mostra un sistema ‘a scatole concentriche’ dal quale risulta che l’inserzione della sequenza di incontro tra Goya e Picasso (scritta nel 1976 per la rappresentazione del 1978) serve proprio a incarnare la sovrapposizione tra i piani 1808-1936 che attraversa tutta la *pieza* e, come dice Hermans (1984: 219), arrivando a congiungerli con il presente della messa in scena. In tutto l’Atto, d’altronde, si intrecciano costantemente i 5 tempi (Torres Nebrera, 1982: 203-204): quello attuale della messa in scena, quello soggettivo del ricordo dell’Autore adolescente (1917), quello storico del 1808, quello sovrasedgmentale del 1936 in cui accaddero i fatti, quello acronico-mitico.

Appare evidente inoltre la trifasicità dei discorsi plastico, poetico, drammatico – “sinestesia a 3 bande” la chiama Salvador (1990: 331-333) – che meglio emerge se si dà una visualizzazione tabellare dei nuclei drammatici e delle sotto-cellule diegemiche, secondo quanto schematizzo:

N.	NUCLEI DRAMMATICI (MIMEMI)	CELLULE SUB-DRAMMATICHE (DIEGEMI)
0	PROLOGO	0 - l’Autore racconta l’esperienza nel Museo del Prado nel 1936
1	BARRICADA	1.1 - i personaggi si presentano e nominano Capitán il Manco 1.2 - viene letta l’etichetta del tavolo dono di Juan de Austria 1.3 - la Vieja1 bisticcia con il Fraile
2	VENUS Y ADONIS	2.1 - i due amanti si cercano e si amano vezzeggiandosi 2.2 - irrompe il cinghiale (alias il dio Marte) che uccide Adonis
3	BARRICADA	3.1 - entra il Ciego affamato cantando e suonando la chitarra 3.2 - il Fraile gli dà da bere del vino dalla sua borraccia 3.3 - il Manco sospetta che il Ciego sia un delatore del nemico 3.4 - la Maja lancia agli altri la sfida coraggiosa del poter ridere
4	MILICIANOS	4 - due Milicianos attraversano la sala parlando dei fatti del ‘36
5	ENANO Y REY FELIPE IV	5.1 - Enano cerca Rey Felipe IV che appare da una botola 5.2 - Enano insolentisce il Rey e si nasconde facendolo piangere 5.3 - Enano riappare, si riconciliano e i due escono dalla botola
6	BARRICADA	6.1 - Estudiante discute sulle armi inadeguate di tutti gli altri 6.2 - Vieja1 avvista il ‘sapo gordo’ che tutti additano vendicativi 6.3 - il Descabezado entra presentando la sua storia 6.4 - sparano inutilmente, Descabezado immola la testa e muore 6.5 - scherzo del parto anale di Vieja1 e poi ballo delle <i>seguidillas</i> 6.6 - dialogo/bisticcio ‘della forbice’ tra Vieja1 e Vieja2 6.7 - un “Burro a dos patas” sana la lite poi si porta via la Vieja2
7	ARCÁNGELES GABRIEL Y MIGUEL	7.1 - Gabriel lamenta ferito di aver scordato l’annunzio da fare 7.2 - Miguel lo conforta e sostenendolo a spalla esce con lui
8	MILICIANOS	8 - i due Milicianos attraversano la sala parlando dei fatti del ‘36

9	BARRICADA	9.1 - voci <i>off</i> annunciano l'entrata di 'El de la cabeza de toro' 9.2 - dialogo con 'El de la palmatoria' (intervallato da voci <i>off</i>) 9.3 - svelamento/presentazione reciproca tra Goya e Picasso 9.4 - comparsa dei "lisiados de la hambre negra española" 9.5 - il Manco smaschera i due fantocci (Maria Luisa e Godoy) 9.6 - processo popolare sommario ed immediato ai due fantocci 9.7 - corrida del Torero con il Buco che cade sconfitto al suolo 9.8 - Reverenze burlesche ai fantocci (legati al Buco e al Sapo) 9.9 - Sentenza del Manco e corteo finale per l'impiccagione
---	-----------	--

Per la precisione l'inserzione Goya-Picasso corrisponde ai diegemi 9.1-9.3, il Prologo (=0) ed i mimemi 4 e 8 (cioè le due scene dei Milicianos) non hanno sotto-segmentazione, i mimemi 2, 5, 7 sviluppano i discorsi-digressioni tratti dai quadri (Tiziano, Velázquez, Beato Angelico), i restanti 4 mimemi (le scene della barricata 1, 3, 6, 9) sono debitori delle ambientazioni tratte da Goya.

La struttura è triangolare (9 mimemi in tre serie a costruire una piramide): la base è 1-3-6-9; il corpo 2-5-7; il secondo corpo 4-8; il vertice è nel prologo. Una forma certamente voluta e ben pensata da Rafael Alberti e che rappresenta, partendo dal vertice finendo alla base, un viaggio nel passato (dal presente della narrazione del Prologo attraversando il 1936 per arrivare al 1808).

Tanto per quantità che per estensione le quattro scene 'della barricata' rappresentano la vera azione drammatica dell'Atto unico, inframmezzata da quanto accade nelle altre inserzioni, tant'è che per De Diego (1988, 160) costituiscono un modello attanziale 'drammatico' in cui interpolati un modello attanziale 'ideologico' (le 2 scene dei Milicianos)¹⁵⁴ e 3 micromodelli attanziali 'in sé'. Se le scene dei Milicianos non presentano particolarità rilevanti sviluppando il paragone 1936-1808 – "tarareando, en sordina, la canción anterior" (*Noche*: 165) e "¡No pasarán!" (*Noche*: 166) – sono le scene 'storico-mitiche' (2, 5, 7) ad aver importanza maggiore perché fungono di raccordo tra i fatti del 1936 e del 1808 (si può dire che ne siano una poetica trasfigurazione concettuale).

D'altronde, anche solo tra tali scene si crea un'ennesima struttura triangolare che tocca il vertice nella scena tra Enano e Rey Felipe IV mentre in Venus e Adonis e Arcángeles Gabriel e Miguel si manifesta un'identica idea di purezza, bellezza, armonia deturpate dalla guerra e dalla violenza¹⁵⁵.

Nell'inserzione di Venus e Adonis, il passaggio dalla pace alla distruzione è sancito dalle parole di Venus: "Las armas del amor son más potentes. Tú y yo somos la paz, el ramo del olivo, el arrullo de las palomas, el florecer de los jardines en cada primavera" (*Noche*: 158) e "Ha muerto

¹⁵⁴ Nell'analisi narratologica di De Diego il *Determinador1* è il marxismo, il *Determinador2* la sconfitta della lotta popolare (dittatura), il *Subjecto* è il popolo di Madrid, l'*Objecto* la sconfitta del fascismo, l'*Ayudante* il popolo stesso, l'*Opresor* la classe dominante interna al popolo (ma anche Franco e gli invasori esteri).

¹⁵⁵ "Se diría que sin estas figuras angélicas - como Gabriel y Miguel, también Venus y Adonis lo son a su manera - el mundo dramático de *Noche de guerra*... quedaría incompleto. Son estos personajes los que confieren un sentido último a la acción, al drama mismo. Ya hemos dicho el porqué. Desde ellas y mediante ellas, el dramaturgo procede a la más dura condena de la violencia, en tanto que - viene a decirnos - ésta ha perturbado la armonía universal que tales figuras ejemplifican" (Doménech, 1972: 110). Il modello attanziale narratologico che propone De Diego (1988: 163) è per essi simile: il *Subjecto* è Venus e Adonis (o altresì S. Gabriel), l'*Objecto* l'amore (o altresì la Vergine destinataria dell'annuncio), l'*Opresor* è il dio Marte (o altresì la guerra), l'*Ayudante* (solo per l'inserzione dell'Annunciazione) è l'arcangelo S. Miguel.

la juventud del mundo, el aroma de los jardines, la primavera de los campos. ¡La guerra! Ahora vendrá la guerra. ¡La sangre! ¡La muerte! Nada más” (*Noche*: 159)¹⁵⁶; intanto gli effetti di luce previsti da Alberti cambiano concomitantemente: “El rayo opaco de luz se cambia por el de un sol radiante (*Noche*: 158) - con el retumbo de un gran trueno comienza a oscurecerse la luz (*Noche*: 159) - la luz ha disminuido totalmente quedando la escena en una tiniebla profunda (*Noche*: 160)”. Anche l’inserzione degli Arcángeles Gabriel e Miguel sviluppa, in parallelo a Venus e Adonis, il passaggio pace-distruzione, pur se per l’antitesi dovuta all’opposizione umano/divino o amore carnale/amore spirituale (De Diego, 1988: 182) mediante il lavoro illuminotecnico che porta dal “rayo de luz clara” (*Noche*: 182) a “la escena queda a oscuras” (*Noche*: 184), e ancora verbalmente dalla battuta di S. Gabriel che “una gran tormenta y una espesa tiniebla que lo oscureció todo me dejaron cortadas las palabras” (*Noche*: 182) fino alla cruciale specificazione di S. Miguel che “las legiones del mal andan de nuevo sueltas por el mundo. Hasta esta tierra en paz han traído el estrago” (*Noche*: 183). Ma diversamente dalle altre inserzioni, in questa Alberti apre alla speranza, lasciando dire al sodale Miguel “pero no temas. Mi espada te defiende. Vamos. [...] Yo sé que la hallaremos. Camina. [...] Déjate conducir por mí” (*Noche*: 184). Per comprendere il motivo di tale ottimistica soluzione in confronto con l’atroce pessimismo della scena di Venus e Adonis bisogna pensare alla condizione d’esilio dell’Arcángel Gabriel e all’identificazione ragionevole di Alberti¹⁵⁷, ma anche alla restante inserzione della tripletta, quella che precede di Enano e Rey Felipe IV.

Si tratta di una scena grottesca sia per il dialogo (con allusioni escatologiche e frasi a doppio senso) che per il gioco scenico (grida, spaventi, cadute circensi) che richiama la tradizione del *Siglo de Oro* e il *desfile* carnevalesco di certe forme parateatrali¹⁵⁸. Il Rey è camuffato (“capucha y ropón oscuros de espantajo” come il *Disparate* n. 2 di Goya) e atterrito dai rumori di mitragliatrice che costantemente si odono¹⁵⁹, mentre il suo buffone don Sebastián de Morra (Enano) non solo vi sa

¹⁵⁶ Al pronunciare questa battuta Alberti scrive in didascalia “el dios Marte, despojado de la piel y máscara de jabalí, se yergue victorioso tras los dós amantes” (*Noche*: 159). Una forte iconizzazione della sua vittoria.

¹⁵⁷ Questo Arcángel Gabriel di Alberti è forse l’esempio estremo di un esiliato tra gli esiliati, l’esiliato per eccellenza: esiliato dal cielo, perché l’ala spezzata non gli permetterà più di farvi ritorno, ma esiliato anche dalla propria memoria. All’Arcángel Miguel, Gabriel confessa che ciò che maggiormente lo affligge è il suo stato di perenne esiliato, “el no poder volar quizás ya nunca y tener que quedarme prisionero en esta tierra de demonios” (*Noche*: 183) ovvero l’essere “caído para siempre [...] en mi vuelo bajaba la alegría y se me cruzó el odio. No sé qué ha sucedido esta noche” (*Noche*: 183). Gabriel abbandona la scena dando inizio a un desolato esilio terreno. È così che, in un gioco di intertestualità e integrazione tra linguaggio teatrale, pittorico e poetico, la rievocazione dell’esilio albertiano trascende lentamente il piano aneddotico per arrivare a quello storico approdando a quello dell’esistenza umana, di una umanità esiliata da se stessa.

¹⁵⁸ Doménech (2006: 106) dice: “La escena contiene un doble trasfondo histórico: teatral y político. En el primero, cabe hallar un deliberado eco de dos arquetipos: el rey y el bufón (*gracioso*, en la literatura española) del Barroco. Siguiendo el modelo, Morra - con sus jocosos e impertinentes comentarios - se erige en conciencia del monarca: este, en cambio, difiere del modelo: su dibujo responde a una caricatura mordaz. Esta caricatura nos remite al otro trasfondo histórico de la escena: su criticismo antimonárquico, acorde con el compromiso republicano - en general - de la Generación del 27, y en particular de Alberti”.

¹⁵⁹ Rey Felipe IV lo dichiara a un certo punto: “Ahora que solo me oyes tú, he de confesarte que hasta un disparo de arcabuz me descompone” (*Noche*: 169).

far fronte¹⁶⁰ ma si rapporta anche verso il Rey con impavida attitudine¹⁶¹: “Esos adúlteros amores con la cómica... Ese tirar las rentas en vanos lujos y sandeces... Ese siempre creer que la gente honradas pueden vivir sólo del viento...” (*Noche*: 170). Insomma, da privilegiato figlio del popolo don Sebastián de Morra gli dice verità dirette¹⁶² fino all’aperta contestazione dei “pecados” regali (mediante i versi tratti dal *Memorial* di Quevedo) che fanno irritare il Rey. Ma la forte paura che assale il monarca al trovarsi abbandonato ed in mezzo agli spari gli provoca addirittura il pianto, generando ulteriore sarcastica delegittimazione fino alla battuta “era triste que me reconocieran” a cui Enano replica “tenéis por qué tener miedo mi amo, un soberano miedo” (*Noche*: 171). Nella tripletta di inserzioni che stiamo considerando codesta tra Enano e il Rey è lo spazio di confronto evidente tra il popolo spagnolo e la sua classe dirigente, derisa, criticata, interrogata, e difatti non sortisce la valenza di metaforizzare il passaggio dalla pace alla distruzione come per le inserzioni antecedente e successiva (non vi compaiono cambiamenti di luce o altri ricorsi tecnici); piuttosto diventa l’occasione per colpevolizzare chi può aver condotto al tale passaggio, secondo un modello attanziale che vedrebbe *Determinador* proprio la situazione di guerra, *Subjecto* il popolo, *Objecto* il ripristino della pace, *Opresor* il Rey, *Ayudante* l’Enano; così che nella successiva inserzione dell’Arcángel Gabriel la speranza che si diceva diffondersi singolare risiederebbe nella solidarietà umana tra i vessati, frutto del mutuo sostegno tra S. Gabriel e S. Miguel (il ‘*clavel*’ e la ‘*espada*’)¹⁶³.

A voler trovare altri motivi sistemici tra le inserzioni si può dire, ad esempio, che l’*Opresor* è nella prima ‘personificato’ (il cinghiale=Marte) nella seconda ‘disincarnato’ (la guerra in genere) e nell’ultima solamente alluso (quasi ‘virtualizzato’ dalle parole dei due Arcangeli) ma ben altre sono le considerazioni che si possono trarre a leggere sinotticamente i discorsi fatti nelle tre inserzioni.

Intanto c’è chi, come Popkin, non ha trovato nessuna relazione delle digressioni con il resto delle scene¹⁶⁴, interpretandole semplicisticamente come messaggi integrati (rispettivamente il tema dell’amore, una satira antimonarchica, l’illustrazione dell’ostacolo del messaggio cristiano di pace). Ruiz Ramón, al contrario, vede proprio nella frammentazione il filo conduttore e una risorsa¹⁶⁵:

¹⁶⁰ “La artillera me enardece. Me creo un Conde Duque de Olivares con caballo y todo” (*Noche*: 168) e “Pues a mí, ni bombardas ni espadas, ni arcabuces me arredran. Me debiste nombrar tu valido. Nómbrame en este instante. Te lo ordeno...” (*Noche*: 169).

¹⁶¹ Enano tutea il Rey, lo apostrofa con “narizotas - caja de los truenos - imbécil - tanto aroma ruidoso” (*Noche*: 166) e si permette di dirgli “¡Lo que pueden los Reyes! lo que no guardarán en su cabeza, digo, en esa soberana olla trasera donde se cuecen y revientan sus reales mandatos!” (*Noche*: 167).

¹⁶² Al Rey che gli domanda “¿Estábamos en guerra, hijo?” il suo Enano risponde “¿Dejó de estarlo alguna vez toda vuestra real parentela?” (*Noche*: 169).

¹⁶³ Così Torres Nebrera (1982: 212) incontra la connessione soggiacente con la raccolta di Alberti del ‘29.

¹⁶⁴ “The interpolated episodes involving the non-Goyesque characters result in a fragmentation of the action. While they are stylistically consistent with the purposes of Epic theatre, we find it difficult to justify their presence on thematic grounds. The episode involving Velázquez’s characters presents less of a problem in this connection. However the Venus-Adonis episode and the one involving the two archangels are insufficiently related to the tendentious thematic material of the rest of the play” (Popkin, 1976: 162).

¹⁶⁵ Concorda De Diego (1998: 143) che spiega: “Estos episodios confieren universalidad a la obra y tienen como función ampliar más allá de lo puramente histórico el campo semántico abarcado por la pieza”.

Hay una pareja histórica (el rey Felipe IV y su bufón, el enano don Sebastián de Morra), otra mitológica (Venus y Adonis) y otra bíblica (los arcángeles Gabriel y Miguel) que aparecen sólo en sendas escenas. La función dramática de estas tres parejas es la de ampliar semánticamente el contenido del drama, bien como víctimas de la agresión - Venus y Adonis o el amor y la paz asesinados por el nuevo Marte; el arcángel de la Anunciación a quien la agresión le ha impedido terminar su mensaje a María-; bien como culpables irresponsables - el rey Felipe IV, cuya figura y actuación está tratada por el dramaturgo con clara y consciente técnica de esperpento valleinclanesco (Ruiz Ramón, 1986: 218).

A ciò serve l'idealizzazione linguistica convenuta attraverso citazioni intertestuali di equivalente semiotica dei periodi rappresentati (da Garcilaso, da Quevedo, dalla Bibbia). È vero dunque che le suddette sequenze irrompono sulla scena in maniera del tutto inaspettata e autonoma rispetto all'azione principale (tanto da richiedere al pubblico maggiore sforzo per coglierne la pertinenza) tuttavia la costante presenza del medesimo gioco di luci e suoni della *fabula* invita a una lettura non svincolata dal resto. È la messa in scena della sconfitta dei miti pagano, nobiliare e cristiano con i propri valori simbolici (amore, potere, trascendenza) e i relativi campi di trasmissione (arte, storia, religione). Si produce l'abbandono dei 'paradisi' marcatori della classe borghese (la bellezza pura, la gestione ideologica, l'efficienza ecclesiastica) sostituiti dalla concezione popolare detta dal Descabezado, in cui cultura, tradizione e fede si riducono all'esaltante trionfo del popolo e della rivoluzione: "Pido castigo, venganza contra los que esto hacen. ¡Justicia! ¡Justicia!" (*Noche*: 174). Le scene quindi dipendono dall'escatologia marxista e vanno deciptate "desde otro ángulo: no en función de sus personajes/simbolismos mitológicos sino desde su valor artístico" (Crispin, 1985); ciò che muore è: il mondo idillico idealizzato dall'arte ("según la versión mítica marxista, Venus y Adonis son personajes que no pueden sobrevivir: ya deben desaparecer como símbolos de una concepción burguesa del arte"); l'inefficacia monarchica grottescamente ritratta; un illusorio e superato mito ("el nuevo redentor es el pueblo cansado ya de oír la falsa promesa de la religión").

Tuttavia Alberti non intende sostenere che l'arte abbia perso valore come oggetto estetico¹⁶⁶, né che gli strati sociali d'*élite* vadano perseguitati (in mezzo al popolo raffigura anche l'aristocrazia con tre vecchie che si dichiarano, come si vedrà tra poco, "dame della regina"). Tantomeno che la religione sia da avversare *in toto* (l'arcangelo che non riesce più a recapitare il messaggio sta per la stessa Chiesa e i suoi ministri vittime della guerra) bensì le deviazioni di taluni suoi membri¹⁶⁷.

¹⁶⁶ Altrimenti, come asserito da Drumm (2001: 321) "it would be to deny the fact that Alberti himself was very much involved in the 'rescue' of these paintings" come pure del resto si è visto che proprio il Prologo è concepito come sintetico inno al potere sempiterno (e con i benefici civili e democratizzanti) dell'arte.

¹⁶⁷ Fritz (2004: 414) ben mette in rilievo tale nodo: "Alberti no cuestiona tanto el mensaje divino - el final de la digresión es sin duda optimista - sino más bien a los portadores y supuestos defensores de ese mensaje que por su brutalidad en la Guerra Civil desenmascararon las ideas religiosas que pretendían defender contra la barbarie como ideología". Appunto sulla fiduciosa conclusione della terza digressione fa notare De Diego (1988, 162) che "es interesante que sean los personajes de la tradición católica los que representen la única salida. Nos confirma en parte nuestra intuición de que Alberti en su obra, y a pesar de

Le tre inserzioni/digressioni, allora, potrebbero meglio ricondursi all'esperienza personale del drammaturgo e alla perdita di suoi tre 'stati di grazia' biografici, come ha proposto Crispin (1985) basandosi su questa battuta/'indizio' proferita dall'Autore all'inizio del Prologo: "Aquel primero ensueño de mi vida se había desvanecido entre el humo y la sangre de la guerra" (*Noche*: 139). È il mito del 'paradiso perduto' che acquista l'innegabile colorazione dell'utopia marxista declinandosi attraverso il primo paradiso dell'infanzia innocente nella natura gaditana e la formazione scolare dai gesuiti (incrinato dalla perdita della fede e il trasferimento familiare a Madrid), il secondo della sua 'seconda casa' nel Museo del Prado e la vocazione pittorica tra i quadri celebri che ricopierà in quegli anni (incrinato dal bombardamento sul Museo del 1936), il terzo della militanza comunista e l'attivismo nella democrazia repubblicana (incrinato dalla Guerra civile e l'esilio in Argentina). Perciò le tre scene interpolate (prese da Tiziano, Velázquez e Beato Angelico) riflettono sempre costantemente l'animo di Aberti di fronte ai fatti del 1936 nel Museo del Prado e quindi non sono per nulla da ritenersi ingiustificatamente avulse dalle altre del *corpus* drammatico principale.

Analizziamo proprio questo che, ispirato dai tantissimi disegni e acqueforti goyeschi, sviluppa in un'unica 'avventura' quadripartita le azioni della compagnia di popolani del 1808 improvvisatisi nuovamente, nell'attualità della messa in scena, i difensori appassionati di Madrid¹⁶⁸ come già lo furono nell'assedio napoleonico. La scelta di Alberti di suddividere in 4 riprese l'intera vicenda che li riguarda (mediante le 3 inserzioni già analizzate)¹⁶⁹ può sembrare contraria alla sensatezza

los ataques repetidos contra la Iglesia como institución, no quiere desembarazarse de la religión. La obra del autor gaditano es, en cierta forma, marcadamente religiosa". E lo dimostra l'accettazione del Fraile da parte degli altri: "Usted es de los nuestros" (*Noche*: 155).

¹⁶⁸ Ci si può riferire ancora all'analisi narratologica di Hermans (1989: 85): "En la segunda meso-secuencia, el pueblo de 1808 presta resistencia (*Objeto*) tratando de evitar nueva ocupación de Madrid. *Determinador* es su conciencia política y el *Receptor* es el pueblo de 1936. Son los personajes ficticios de los cuadros los que forman el *Ayudante*, mientras que el *Oponente* está formado por los invasores. Al final de este Acto único sigue una larguísima micro-secuencia, que en sé podría formar una tercera meso-secuencia, ya que aquí el pueblo termina con el origen de todo mal: el abuso de poder; víctimas de esta sentencia popular son dos personajes muy conocidos de los cuadros de Goya: Godoy y María Luisa. Todos se vengán de estos dos peles, vendedores de la patria, haciendo determinar su acción por su conciencia patriótica, en beneficio del pueblo de Madrid. Esta larga y última escena guarda un gran parecido con las fases de 'propaganda' con las que terminan otras obritas como el *Bazar de la Providencia* y *Farsa de los Reyes Magos*. En la macro-secuencia, el pueblo es el *Sujeto* que ofrece resistencia para defender Madrid. El *Determinador* es el paralelo 1808-1936, o sea, la conciencia patriótica con la cual los personajes ficticios de los cuadros evacuados luchan anónimamente contra el invasor, o se presentan como víctimas inocentes de la guerra".

¹⁶⁹ Non possiamo non riferire il commento in proposito che ne diede Doménech (2006: 104): "La acción se organiza en una estructura *abierto*: es decir, se trata de una serie de episodios o *sketches*, encadenados, pero con una cierta autonomía por cada uno de ellos. El núcleo, que garantiza la unidad del conjunto, está representado por un coro que integran numerosas figuras de Goya, las cuales, por otra parte, desempeñan un papel fundamental en dos episodios: el levantamiento de una barricada popular contra el invasor y, al final ya de la obra, el juicio y condena a la horca de la reina María Luisa y Godoy. Los demás episodios transcurren en escenas independientes. El coro no se limita a empastar el hueco entre el final de una y el comienzo de otra. Sus intervenciones - en las que confluyen, por su compartido valor coral, las de los dos Milicianos - trazan un ámbito que implícitamente, sin caer en actualizaciones fáciles, engloba *todas* las acciones, de suerte que las figuras de los cuadros reviven en escena la historia o argumento de la tela correspondiente, *y a la vez* esa historia o argumento se inserta de forma sutil, indirecta, subterránea, en el conflicto sobre el que descansa la unidad última de la obra: la guerra y la resistencia de Madrid".

logica di una drammaturgia classica che punti al dispiego comprensibile della trama, ma in effetti l'autore non volle perpetuare forme estetiche consuete (e perciò 'stabilizzanti'), bensì promuovere un principio di 'serialità' all'interno della 'mono-narratività' congenita del rappresentare teatrale, una sorta di (rivoluzionaria) imitazione in chiave popolare del *feuilleton* romanzesco borghese. Così facendo crea drammaturgicamente un'approssimazione 'surrealista' di elementi più disparati (quel *rapprochement* tipicamente sperimentato in ambito visivo e poetico) che veste di un tono più 'epico' quei personaggi coinvolti¹⁷⁰. E le diverse canzoni e poesie intercalate anziché interrompere l'azione scenica la complementano (De Diego, 198: 156), essendo la maniera tipica di esprimersi del popolo, per di più funzionale al "distanziamento esperpentico" (Torres Nebrera, 1990: 258).

Il declamare versi, cantare e ballare sono attività semplici che attraversano tutto l'Atto unico in molte circostanze¹⁷¹, così come il bere¹⁷² e soprattutto il ridere rappresentano il minimo comun denominatore di una umanità che resiste alla violenza e alla prepotenza con la verità di sé stessa. È la riproduzione, in piccolo, di una comunità 'universale' rappresentativa di classi e generi¹⁷³, in cui risultano tacitamente annesse anche le tre vecchie (Huibilibrorda, Genuflexa e Engurdegunda, evidenti caricature dell'aristocrazia di corte¹⁷⁴) le quali appunto sono prevalentemente responsabili delle svariate situazioni di risata nella *pieza*¹⁷⁵, molte delle quali servono per stemperare il clima a vantaggio dello spettatore (come nella scena di *broma* del parto anale della Vieja1) e per iniziare ad

¹⁷⁰ Gwynne infatti riporta (cit. da Edwards, 1989: 238): "Conforme van apareciendo sobre el escenario, los distintos personajes van recibiendo sus nombres e identidades, lo cual indica que se trata de una simple interpretación teatral, en tanto que el carácter genérico que tienen esos nombres crea un sentido añadido de universalidad y de distancia".

¹⁷¹ La Vieja1 canta nello stuzzicare il Fraile (*Noche*: 157); il Ciego "canta tragicamente" (*Noche*: 161) e dopo intonerà "¡Madrid, qué bien resistes los bombardeos! ¡De las bombas se rien los madrileños!" (*Noche*: 165); Vieja1, Vieja2, Ciego, Torero, Maja daranno vita alla scena delle *seguidillas manchegas* (*Noche*: 177); il Burro interviene in rima (*Noche*: 182); la "comparsa de lisiados" avviene al canto di *coplas* (*Noche*: 191); il Torero declama in rima durante la sua corrida (*Noche*: 197); verso la fine della *pieza* ancora il Ciego intona "al son de la guitarra, mientras las dos Destrozonas enmascaradas lo acompañan bailando" (*Noche*: 198-199).

¹⁷² Vieja1 beve ingorda (*Noche*: 150), il Fraile si presenta con una borraccia a denotare un vizio leggendario dei chierici (*Noche*: 155), e ne darà da bere al Ciego e anche al Manco quando lamenterà sete (*Noche*: 162).

¹⁷³ "Además de estar organizado jerárquicamente [...] tiene la peculiaridad de que sus personajes carecen de nombres propios. Se les identifica por sus oficios. El conjunto de los representados en la pieza cubre prácticamente los estamentos del pueblo, tercer estado, y del clero" (De Diego, 1988: 173).

¹⁷⁴ Sono loro stesse a comportarsi grottescamente e tra l'altro a dichiarsi tali: "Soy una dama de la Reina" (*Noche*: 150), "Soy dama de la reina [...] capaz de helar de miedo la sangre a los demonios" (*Noche*: 154).

¹⁷⁵ Una didascalia recita: "Dentro, rien todos al par que en la pantalla aparece el dibujo de Goya titulado *Borracho que anda en dos pies*. Mientras las risas se troncan en rebuzno esta imagen desaparece" (*Noche*: 144); la Vieja1: "(todavía invisible) ¡Ji, ji, ji! ¡Napoleón! ¡Qué risa!" (*Noche*: 150); altra didascalia dice: "la Vieja1 entre chiridos y risitas, bebe un largo trago [...] devolviendo la bota por el aire" (*Noche*: 150); "(voz Vieja1) ¡Malditos franchutes! ¡Malditos franchutes! ¡ji, ji, ji!" (*Noche*: 152); la Vieja1 "ríe sordamente" (*Noche*: 153); la Vieja1 "se esconde riendo" (*Noche*: 154); ad un certo punto "rien todos" (*Noche*: 157); Vieja1 durante il bombardamento reagisce "con risa tragica" (*Noche*: 157); il Ciego coraggioso esclama "Pero me río, me río. Como de las bombas (empieza a reir dramáticamente. La risa se va contagiando a todos los de la barricada hasta alcanzar un tono levantado y casi grotesco)" (*Noche*: 161); "riendo" ancora rif. al Ciego (*Noche*: 163); della Vieja1 si dice "Prorrumpiendo en una risa estridente" (*Noche*: 164); il Manco: "Aquí no estamos para eso, sino para pelear y morir, si es preciso, pero con la risa en la boca" (*Noche*: 150); "Rien todos hasta alcanzar el agudo más alto. Después, silencio" (*Noche*: 165); la Vieja1 "riendo quedamente" (*Noche*: 182); infine durante il corteo di *comparsa de lisiados* "Rien todos ente agudos de pitos y trompetillas" (*Noche*: 193).

introdurre satiricamente la figura del ‘nemico’ (come le invettive lanciate contro la regina¹⁷⁶). Sul piano paralinguistico invece il riso comporta il senso che tratta Materna (1990: 23): “The insistent laughter creates a grotesque paradox when juxtaposed with the injustice they have suffered. In one passage the characters successively defy the enemy with laughter. [...] A clamorous collective laugh provides a dramatic climax”. Il ridere, pertanto, non è tanto l’espressione di una superficialità ingenua o indicativo di una malignità stregonica, bensì costituisce la vera arma in possesso di tutti (che ne sono contagiati) quale indole positiva proveniente dall’interiorità di ognuno, potendo derivare dalla possibilità (che essi stessi ammettono) d’essere in qualche modo ‘immortali’¹⁷⁷.

In proposito si possono considerare le riflessioni che Bachtin svolge indagando la modalità del riso (Ponzio, 2003). Bachtin (1979) mise in risalto come la cultura ironico-comica medievale fosse molto trasgressiva rispetto a quella ufficiale (e come il ‘realismo grottesco’ della cultura popolare avesse saputo rivalutare quegli aspetti materiali della fisicità umana che il cattolicesimo censurava). Il “carnevale popolare permanente” agito nelle pubbliche piazze abbattava le rigide gerarchie del Medioevo e d’inizio Rinascimento attraverso il ridere ambiguo dai doppi sensi, la ridicolizzazione della burocrazia, la violazione del senso del decoro, la desacralizzazione delle convenzioni religiose. Il carnevale, in opposizione alla festa ufficiale, era appunto il trionfo di una sorta di ‘liberazione temporanea’ dalla verità dominante e dal regime esistente, l’abolizione provvisoria di tutti i privilegi, delle regole e dei tabù. Un significato particolare aveva l’abolizione di tutti i rapporti gerarchici, che trova nell’incoronazione del ‘re del carnevale’ e nella conseguente sua detronizzazione (v. il *Decameron*) l’azione principale, l’azione che vivifica e permea la logica di tutte le altre categorie del mondo carnevalesco. Tutto ciò determinava un particolare “dualismo del mondo”, ignorare o sottovalutare il quale può portare a fraintendere l’evoluzione storica della cultura europea nei secoli seguenti a partire dal ‘riso popolare’ del Medioevo (a dimenticare ad esempio la geniale concezione ed pubblica affermazione del parodico *Don Quijote* di Cervantes)¹⁷⁸.

Nonostante tutto, il ridere può certamente poco contro l’arsenale nemico, l’Estudiante infatti

¹⁷⁶ Vieja2 esclamerà proprio: “¡La reina, la reina! ¿Y cuándo va a dejarse ver ese soberano estafermo? ¿Por donde brujuleará esta noche?” (*Noche*: 180).

¹⁷⁷ Durán (1975: 17) e Fechter (1989: 176) ne parlano in termini di ‘apoteosi’ del popolo. Lo dichiara già il Manco: “¡Somos los mismos del dos de mayo! Los resucitados” (*Noche*: 164) ed in seguito “No está muerto. Él no puede morir. Como ninguno de nosotros” (*Noche*: 175); il Fusilado: “Si nos matan, resucitaremos” (*Noche*: 173); l’Estudiante: “Se dice, y es verdad: el pueblo nunca muere” (*Noche*: 173); il Descabezado: “Pero yo no estoy muerto. Yo nunca puedo morir” (*Noche*: 174); lo asserisce, infine, anche ‘El de la Palmatoria’ (rivolgendosi a ‘El de la cabeza de toro’): “A ti no se te puede matar” (*Noche*: 189).

¹⁷⁸ Bachtin definisce l’atteggiamento satirico come la “immagine-limite” della necessità di andare oltre l’inadeguatezza della realtà contemporanea. Il grottesco rivela la potenzialità di un mondo completamente diverso. Questo processo divenne per la prima volta ‘artistico’ nell’opera letteraria di Rabelais la quale valorizzava proprio gli aspetti triviali della cultura eversiva rifiutando le norme tematiche e linguistiche dei generi ‘alti’ come la lirica amorosa petrarchista o l’epica cavalleresca. Eredi di Rabelais, secondo Bachtin, sono stati Goethe, che condensa il tempo storico nello spazio per rendere maggiormente possibile la creatività dell’individuo, e Dostoevskij, che con fare messianico prevede la fine irreversibile dello zarismo, che impedisce l’evoluzione della storia e la creatività degli individui.

ne parla esplicitamente: “Bien reír, Manco. Pero, ¿qué armas son las nuestras?” (*Noche*: 172). Ecco che i personaggi mostreranno chiaramente gli oggetti che considerano proprie armi, ma che non sono che ‘segni’ di identificazione (semioticamente metonimica): una lama per l’Amolador (*Noche*: 151), il braccio restante per il Manco (*Noche*: 152), la scopa per la Vieja1 (*Noche*: 153), la cicatrice per la Maja (*Noche*: 154), la chitarra per il Ciego (*Noche*: 161), un coltellino per il Fraile (*Noche*: 172), la forbice da calli per la Vieja2 (*Noche*: 179), il Descabezado arriverà ad immolare la testa sulla barricata in un momento di riscatto difensivo (*Noche*: 174) senza sortire l’interruzione del bombardamento. Il vero segreto della vittoria consiste, in fondo, nell’unione e collaborazione reciproca¹⁷⁹ perché il soggetto attanziale è collettivo, il popolo indistinto: “todos somos lo mismo: gente honrada de las calles de España” (*Noche*: 155); solo in gruppo apprenderanno che possono sperare in un esito a loro favorevole, come si avrà (seppur fatuo) alla conclusione della *pieza*. A sancire simbolicamente codesta prospettiva ‘solidale’ c’è la scena di “El de la palmatoria y El de la cabeza de toro” che Alberti aggiunse con l’intenzione di rendere omaggio a Picasso e legittimarne la ‘staffetta’ ideale con Goya¹⁸⁰. Così facendo si viene a creare una corrispondenza con la coppia degli arcangeli Gabriele e Michele dell’inserzione precedente e con il Prologo¹⁸¹, senza contare il rapporto con l’immaginario taurino¹⁸² (che sarà riproposto in corrida poco dopo). In particolare è la Spagna “brava” ora ad essere evocata, una Spagna sotto sembianze taurine per difendersi: “(El de la cabeza de toro) He vuelto... yo vuelvo siempre: cuando me ofenden, cuando me provocan, cuando quieren matarme...” (*Noche*: 188). Si può dire allora che Alberti, grazie a questa inserzione “Goya-Picasso”, instauri una simbolizzazione per catene transitive: ‘soggetto collettivo’=‘Spagna’, ‘Picasso’=‘toro’, ‘Spagna’=‘toro’ e quindi ‘soggetto collettivo’=‘toro’ (con le sue caratteristiche). Questo protagonista/vittima collettivo si distingue infatti per le azioni disinteressate e la nobiltà d’intenti (Fechter, 1989: 37) e, quale vittima destinata a morte sacrificale, si conquista la simpatia della platea pur nella caratterizzazione grottesca con cui può venir rappresentato, in specie nel corteo della “comparsa de los lisiados” voluto sul modello de *El entierro de la sardina* di Goya¹⁸³.

¹⁷⁹ È pur vero che nel gruppo ci sono episodi di brevi dissidi della Vieja1 rispettivamente con il Torero (*Noche*: 154), il Fraile (*Noche*: 157), il Ciego (*Noche*: 163), il Manco (*Noche*: 176), la Vieja2 (*Noche*: 180).

¹⁸⁰ La caratterizzazione del personaggio mascherato da toro è specificato da Alberti: “Debe ser copiada de una obra de Picasso pintada en el 1938 cuyo título es *Naturaleza muerta con cabeza de toro*” (*Noche*: 186). Ma nel complesso tutta la scena deve molto alla pittura di Picasso come sostiene Hermans (1989: 219): “En esta secuencia también están presentes todos los elementos del Guernica, el predominio del blanco y del negro y el simbolismo del toro y del ojo/lámpara”. Riguardo l’occhio di Goya cfr. Alberti (2000: 362).

¹⁸¹ Ad esempio c’è la ripresa (*Noche*: 188) della stessa canzone del popolo usata anteriormente (*Noche*: 164), e un richiamo all’Autore (che nel Prologo parlava di “malas noches”) poichè ‘El de la palmatoria’ chiede “(después de un largo silencio) ¿Puedo decirte malas noches?” a cui ‘El de la Cabeza de toro’ risponde “(moviéndola, como asintiendo) - ¡Muuuu!” (*Noche*: 187).

¹⁸² Le didascalie indicano: “Empieza a oírse un largo gemido de un toro que se va acercando” (*Noche*: 185) e “Desaparecen mientras Picasso muge largamente y Goya lanza una extraña carcajada” (*Noche*: 190).

¹⁸³ Sono sempre gli elementi acustici a rendere il clima scenico: “Señal de alarma, oyéndose, coincidiendo con ella, ruido infernal producido por lo atroz estridencia de trompetillas, matracas, ralladores, cacerolas, guitarras, tambores y pitos” (*Noche*: 190).

L'aggressore è parimenti generico, indistinto, innominato, esterno, presente attraverso segni para-testuali di natura acustica (bombardamenti, spari, mitragliate, cannoneggiamenti, rombi aerei, esplosioni, etc...) pur se reso tangibile, antropomorfizzato (il cinghiale che si rivela il dio Marte), animalizzato (il Sapo, il Burro, il Buco), reificato (i *peleles* della regina Maria Luisa e Godoy)¹⁸⁴. Nel complesso viene ridicolizzato prima che criminalizzato¹⁸⁵ permanendo costante l'esperpentina raffigurazione, il cui culmine si raggiunge nella simbolica incoronazione del Sapo imprigionato: "Quitándose el orinal que lleva en la cabeza y colocándolo sobre la del Sapo..." (*Noche*: 198)¹⁸⁶.

In questa linea, la *corrida del Torero*¹⁸⁷ attesterebbe l'acquisita dimensione 'comunitaria' dei personaggi goyeschi, e rappresenta l'anticipazione ritualizzata del riscatto cui tendono; possibile, quindi, previo recupero e riappropriazione dei valori e degli usi della tradizione popolare iberica.

Giungiamo così alla scena conclusiva, vero *clou* scenico secondo le opinioni più autorevoli¹⁸⁸. Vi convergono assieme i codici prossemico, uditivo e luminoso per un corteo che, al suono dei rulli di tamburo che si mischiano alle esplosioni lontane e ai passaggi aerei sul tetto del Museo, si porta fino all'alto della barricata da cui vengono fatti penzolare impiccati i due fantocci di Maria

¹⁸⁴ Sostiene Fechter (1989: 99-100): "The oppressor, embodied in the figure representative of the ruling class, is of a collective nature. In this work, however, the role of oppressor, in lieu of being brought to life on stage in the traditional manner, is presented in a highly stylized fashion through the use of grotesque. By means of this technique, Alberti extracts and presents only the essence of the character of the oppressor. [...] In the prologue, as the author introduces the figures who will populate his drama, the essential aspects of the personalities of those who represent the oppressor are elucidated. Thus the figures representing authority, the ruling class, are at once identified as both physically and morally decadent. The cruelty of the Albertian oppressor is represented on the poetic plane in the figure of the God Mars".

¹⁸⁵ È la *Vieja* a indirizzare gli altri verso il 'Sapo gordo' contro cui tutti scagliano le personali rimostranze, in una sequenza di invettive "(acusando a la sombra con los brazos tendidos): ¡Tú!" (*Noche*: 173).

¹⁸⁶ "The figure identified as El Sapo, referred to earlier in the work and identified by Popkin as the real traitor, the Franquist, reappears near the end of the piece astride El Buco in the highly grotesque procession of "la comparsa de los lisiados, de la miseria, de la hambre negra española". In *Noche de guerra* the dramatic personality of the collective oppressor is drawn in a somewhat different manner than in Alberti's previous dramas. The oppressor is here characterized as such primarily through the testimony of his victims rather than through the enactment of their victimization. Thus the oppressor here constitutes, in many instances, a potent offstage presence, much as do with other dramas before" (Fechter, 1989: 102).

¹⁸⁷ Segnalata con "una trompetilla da un toque largo, remedando el clarín de las corridas" (*Noche*: 197) e condotta "entre el estruendo de los gritos y la rasca estridente de la músicos" (*Noche*: 198).

¹⁸⁸ Commenta Ruiz Ramón (1986: 218): "La última escena del drama, de extraordinaria riqueza plástica y de gran intensidad dramática, está construida también con técnica esperpéntica [...] Alberti despliega todos sus poderes - insuperables aquí - de poeta dramático. Sonido, movimiento, luz, color, fiesta, rito, discurso, parodia, se aúnan en prodigiosa síntesis dramática devolviendo al teatro todos sus podres y funciones". Aveva commentato Doménech (1972: 111): "Hay escenas de brillante espectacularidad, como la escenificación de *El entierro de la sardina*, y el conjunto es de una riqueza plástica asombrosa. No cabe duda que *Noche de guerra en el Museo del Prado* permite la creación de un gran espectáculo (no sólo teatral; quizá también en no menor medida, cinematográfico) con amplia movilización de recursos escenográficos, complicados y barrocos juegos de luz, etc...; todo con una gran expresividad festiva y popular. Rescatar obras como ésta para el teatro vivo, para el teatro representado, es, a mi juicio, una tarea que las nuevas promociones deberían intentar asumir, aunque no soy tan ingenuo que se me oculten las dificultades que amenazarían esa tarea. Teatro de vanguardia, teatro político; en ambos campos, Rafael Alberti ha dejado una huella personal e inconfundible". Aggiungerà inoltre Doménech (2006: 108): "*Noche de guerra en el Museo del Prado* es quizá la mejor obra dramática que se ha escrito sobre el tema de la Guerra Civil Española. Supone también un teatro político de nuevo estilo, superador del viejo realismo social-político y del esquematismo de las obras del propio Alberti escritas durante la guerra".

Luisa e Godoy mentre “un clamor sordo, mezcla de estupor y alegría, se escapa de las gargantas de todos” e “las bombas incendiarias caen en otros salones del Museo del Prado” (*Noche*: 200).

Il linguaggio per parole (in versi o prosa) che si era pur dimostrato mirabilmente duttile, “barroco o sencillo según conviene” (Doménech, 2006: 107), curiosamente ora non serve più, funzionano soltanto i gesti e le espressioni mimiche; non si può, invece, che autorizzare una parola poetica: se prima compariva “va a aclarar dentro de poco” (*Noche*: 195) e “ya va a rayar el alba” (*Noche*: 199) volendo metaforizzare la speranza di una luce di pace e di termine della guerra, ora effettivamente “la luz del amanecer penetra, entre una lluvia de cristales rotos” (*Noche*: 199) quando dall’alto della barricata il Descabezado recita i noti versi tratti da *Miaja* di Machado¹⁸⁹. È un momento solenne e tragico, poiché la violenza ‘ritualizzata’ dell’impiccagione è sorpassata dalla violenza ‘reale’ di quanto accade fuori dal Museo, e il potere (soltanto ‘catartico’) della simbolizzazione non implica alcun effetto. La vittoria è dunque solo effimera (ed il finale non è incitamento alla violenza, bensì un ammonimento a non usarla perdendo il controllo della rivoluzione)¹⁹⁰.

Semioticamente è utile riportare la riflessione sintetica che ne ha tratto De Diego (1988: 165):

En conclusión, podemos decir que el modelo que hemos llamado dramático representa el ideal, la verdadera ideología de la obra, mientras que el modelo ideológico constata, al no lograr el pueblo la victoria, la derrota de las fuerzas populares y el fracaso del actante sujeto en la conquista del objeto de su búsqueda.

L’elemento luce, insomma, che ha fatto da marcatore di ritmo alla *pieza* – “la concatenación entre las escenas se realiza generalmente por medio de efectos luminosos, que a la vez significan un cambio en el nivel temporal” (Fritz, 2004: 401) – al concludersi della stessa ‘apre’ emblematico un futuro (appositamente non rappresentato) in cui il raggio dell’alba assume valenza paradossale. Drammaturgicamente è una vittoria per la compagine di popolani goyeschi, ma fittizia quanto lo stesso dramma inscenato. Nella realtà fu la disfatta del popolo democratico della Madrid del ‘36. Il pessimismo di Alberti (o val meglio dire il suo amaro realismo) si manifesta nella dolcezza di questo suo darsi comunque poetico. Non si avverte più il confine tra poesia, teatro, finzione, vita.

¹⁸⁹ “¡Madrid! ¡Madrid! ¡Que bien tu nombre suena! Rompeolas de todas las Españas. La tierra se estremece, el cielo atruena. Tú sonries con plomo en las estrañas” (*Noche*: 201). È certamente un’omaggio a Machado.

¹⁹⁰ “Revolution, as it is presented on stage, does not move beyond the boundaries established by artistic language. [...] In Alberti’s decision to close the play by citing Machado is particularly interesting that the verbal medium is finally not more powerful than the visual models” (Drumm, 2001: 324). Il significato colto da Fechter (1989: 217) è che “the message remains the same: man is destined to live out his life as victim. There is no hope in Alberti’s dramatic universe; the playwright is himself victim, bound by the world view which his dramas embody”. Si vedano anche Doménech (1972: 120) e Durán (1975: 19).

3.3 Analisi della messa in scena (rappresentazione Madrid 2003)

Per l'analisi semiotica di *Noche de guerra en el Museo del Prado* come testo spettacolare possiamo considerare (tra le attestazioni delle messe in scena spagnole disponibili¹⁹¹) le fotografie accluse in appendice e l'unica registrazione audiovisiva depositata al Centro de Documentación Teatral di Madrid che riguardano la produzione di José Manuel Garrido (e regia di Ricard Salvat)¹⁹² tenutasi nel Teatro di Madrid dal 28 novembre al 14 dicembre 2003 con patrocinio della Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales in occasione del centenario della nascita di Rafael Alberti.

Di questo all'allestimento (di cui si ebbero poche recensioni giornalistiche¹⁹³) evidenzieremo applicativamente quelle dimensioni semiotiche¹⁹⁴ appositamente illustrate al par. 2.3. Lo faremo percorrendo la messa in scena esattamente come essa 'risolve' (Pavis, 2015) dinanzi alla platea, in ciò giustificati metodologicamente dalla sintagmaticità spettacolare degli effetti ed emozioni, pur senza mancare di aprire parentesi di carattere più paradigmatico riguardo gli elementi considerati. Cercheremo inoltre di concentrarci su gesti, movimenti, luci, musiche e suoni, potendo in linea di massima accertare che per tutto lo spettacolo c'è stabilità ed omogeneità nel trucco degli attori, i costumi dei personaggi, gli arredi e gli accessori della scenografia, nonché rilevare il rispetto delle indicazioni didascaliche volute dal drammaturgo per gli abiti, trucco, impianto scenico e attrezzi usati, che difatti corrispondono realisticamente a quelli delle epoche considerate (1808 e 1936) e in linea col disegno scenico-cromatico di *aguafuerte* pensato da Alberti (1991: 136)¹⁹⁵.

¹⁹¹ “Los fenómenos que son objeto de la investigación para la historia de la puesta en escena son aquéllos que integran el lenguaje específico del espectáculo como hecho artístico. [...] 1) fuentes de carácter visual: a) trajes, accesorios, elementos del decorado, etcétera; b) fotogramas, dibujos, esquemas del espectáculo; c) descripciones escritas del espectáculo, opiniones, etc...; 2) fuentes de carácter auditivo: a) conversaciones con los protagonistas o con testigos del hecho; b) grabaciones; 3) fuentes de carácter audiovisual: a) videocassettes; b) películas” (Javier, 1984: 16-17).

¹⁹² Drammaturgia e regia: Ricard Salvat; assistente alla regia: Natalia Álvarez; scenografia: Alfonso Barajas (assistente Ángel Boyano); costumi: Javier Artiñano; coreografia: Teresa Nieto; luci: Nicolás Fischtel; suoni: Bárbara Granados e Xabier Alberti. Interpreti: Luisa Armenteros (María Teresa León, Vieja1 Hubilibrorda), Manuel de Aguilar (Manco, Picasso), Yolanda Diego (Vieja3 Engurdegunda), Bernabé Fernández (Arcángel Gabriel, Lorca), José Antonio Ferrer (Fucilado, Felipe IV), Luisa Gavasa (Vieja2 Fenuflexa), Alicia Gil (Miliciana2), Vicente Gispert (Alberti 1978, Fraile, Goya), Iván Nieto-Balboa (Ciego), Raquel Ortega (Enano, Venus, Maruja Mallo), Leandro Rivera (Torero, Buñel), Pablo Rojas (Alberti 1928, Estudiante, Marte), Marisol Pozo (Maja, Venus), Javier Ruiz de Alegría (Descabezado, Adonis, Arcángel Miguel, Dalí), Carlos Seguí (Amolador, Miliciano1, Burro, Buco).

¹⁹³ Abbastanza entusiasta quella di Ragué-Arias (2004: 3): “Ricard Salvat pone un importante acento en los aspectos visuales y musicales. Ha dirigido a quince actores jóvenes que dan vida a cerca de cuarenta personajes: lo hacen con armonia de gestos y de voces, pero éstas no están lo suficientemente trabajadas como para hacerse oír sin gritar ni quebrar la voz, es este tal vez el aspecto menos positivo de este espectáculo, como tampoco son positivos algunos momentos irregulares o morosos (como el de la escena entre Adonis y Venus). A pesar de todo, estamos ante una extraordinaria puesta en escena, rica y densa, que en todo momento muestra la personalidad, el rigor y el alto nivel de profesionalidad de Ricard Salvat, a quién se ovacionó calurosa y prolongadamente la noche del estreno”.

¹⁹⁴ Rif. Helbo (1975), Kowzan (1997), Bobes Naves (1997), Fisher-Lickte (1999), Pavis (2000), Romera Castillo (2001; 2007; 2011), García Barrientos (2017).

¹⁹⁵ “Estos personajes han de vestir como a comienzos del siglo XIX: unos en colores vivos, pero opacos, y

Evidenzieremo piuttosto le specificità registiche operate da Salvat con inserzioni e modificazioni.

Al Prologo ad esempio viene anteposto un consistente Pre-prologo (preparato per la versione del 1974 al Teatro Belli di Roma) in cui (al buio) parte la *Deutsche Symphonie An Antifascist Cantata* di Hans Eisler sul cui sottofondo sono recitati i primi versi della poesia 1917 tratta da *A la pintura*; poi dal fondo della sala i personaggi goyeschi della barricata discendono le scalinate attraversando



la platea¹⁹⁶ (recitando *Paraíso perdido* da *Sobre los ángeles*¹⁹⁷) fino al palco dove vanno a ricomporsi fronteggiando retroilluminati la platea. Questo *incipit* ‘sacrale’ consente l’accumunare gli spettatori ai personaggi ed attivare l’immedesimazione dell’identico ‘Popolo che lotta’. Fatta luce dietro la platea, un ‘Alberti da giovane’ vi recita la poesia *El Museo del Prado*, alternandosi verso la fine con



‘Alberti-adulto’ (che nella *pieza* è ‘l’Autore’), il quale tiene quindi il monologo del Prologo discendendo la scalinata illuminato da un faro fino a ricongiungersi sul palco con l’Alberti-giovane. Anche questa scelta appare volta a rafforzare un architrave importante dell’opera (il ‘doppio’ 1936-1955 come il 1808-1936) che è giustificato anche dal carattere inizialmente autobiografico¹⁹⁸ del Prologo, e che permette

di far ripartire la recitazione del monologo tra i due ‘Alberti’ in base alle esigenze del testo¹⁹⁹.

otros, en grises, sepías, blancos y negros, buscando el claroscuro de dibujos y aguafuertes”.

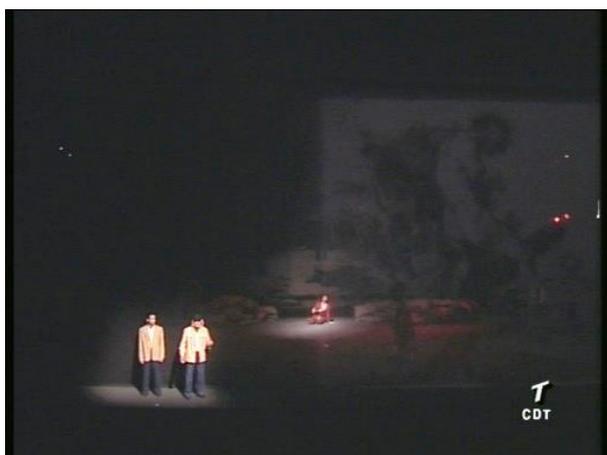
¹⁹⁶ In tale scelta Ruggeri Marchetti (2004: 216) vede “una cita de Pirandello con los actores que llegan de la calle, como en *Seis personajes en busca de autor*”.

¹⁹⁷ Scrive Salvat (2002b: 112): “en la versión del Teatro Piccolo Globo [1973], los personajes permanecían fijos, inmóviles en una especie de estrado que se había levantado en el pasillo lateral de la derecha del espectador, como creando la sugerencia de un aguafuerte”.

¹⁹⁸ Espresso in tre nuclei: il Museo come sua ‘casa’, i bombardamenti del 1936, il ritorno dopo l’esilio.

¹⁹⁹ “Con este juego intentábamos dar una dimensión más onírica al prólogo y pretendíamos crear dos perspectivas diferentes para el personaje autor, pues quedaba desdoblado en dos épocas separadas por veinte años. O sea, Rafael Alberti en el año 36 y Rafael Alberti en el momento de escribir la obra o, si se quiere, en el año en que la pieza se estrenó en su versión definitiva, 1974. Por temor a alargar demasiado el espectáculo, en la mayoría de las representaciones se cortó la intervención del autor joven al inicio del

In definitiva prima dell'Atto vero e proprio lo spazio utile in sala viene agito a tutto tondo includendo significativamente pure la platea e attivandone il coinvolgimento emotivo, e lo si farà ancora durante lo spettacolo, a sancire una appartenenza comune allo stesso 'popolo in lotta' della *pieza*. Salvat inserisce a seguire un omaggio a María Teresa León (la principale artefice del salvataggio dei quadri) la quale compare sul lato destro del palco illuminata da un faretto; ella vi recita un passaggio dal suo scritto *La historia tiene la palabra* intervallandosi con il prosieguo del monologo dell'Autore (che resta sul lato sinistro). La scenografia comincia ad intravedersi a luci soffuse e viene abitata dalla carrellata di personaggi dei quadri



'vivificati' e la proiezione dei riferimenti pittorici (su un telo di velina che si trova al posto del sipario), per i quali valgono le considerazioni svolte al par. 3.2. Da quando si cita El Greco i quadri attraverseranno la scena trasportati dai Miliziani anziché venir ancora mostrati sul telo di velina); in tal modo Ricard Salvat riattualizza iconicamente il trasloco del 1936 e vi apporta



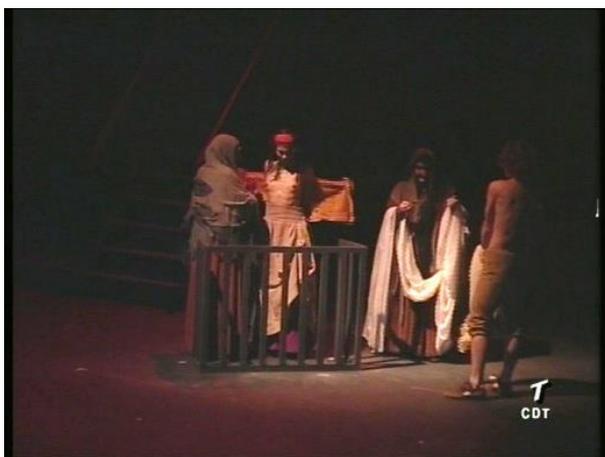
espectáculo. Pero quisiéramos decir que creemos fundamental que se empiece como hemos indicado” (Salvat, 2002b: 113).

aggiunte interpretative scegliendo ad esempio di non mostrare l'*Annunciazione* del Beato Angelico, e di retro-illuminare il quadro *Venus et Adonis* di Tiziano mentre Alberti-giovane recita la *Egloga III* di Garcilaso; semioticamente ciò valorizza il secondo quadro rispetto al primo e, come sostenuto da Crispin (1985), trasmette il messaggio voluto di Alberti dell'avvenuta perdita al giorno d'oggi dei valori dell'amore cristiano, e all'opposto la persistenza di quelli a-confessionali.

Terminato il Prologo (con l'effetto sonoro dell'abbaiare di cani che l'Autore ricorda nelle sue battute finali) la velina/sipario viene alzata e la scena presenta in penombra, secondo la didascalia, il salone del Museo del Prado con i sacchi di terra alle pareti dove però mancano i quadri. I personaggi vi risultano già al lavoro nel predisporre le difese, ed alcune *acotaciones* (“dos faroles de luz amarillenta”, l'apparizione



progressiva dei protagonisti, le voci *off* sulle parole “¡a tus órdenes!”) vengono disattese, a voler trasmettere subito, quindi, un gran dinamismo alla scena. Anche le risate della Vieja¹ all'apparire sono eliminate rispetto ai momenti prescritti, per voler dare maggior risalto a quelli successivi in cui il ridere veicolerà un valore piuttosto tragico/spiazzante. Non vengono realizzate neppure le *acotaciones* “explosión más fuerte que ninguna” - “apagándose la luz de los faroles” - “se oyen ruidos confusos entre cristales rotos que caen y aullidos lastimeros” - “un opaco rayo de luz que deja en una total penumbra a la barricada”, perseguendo maggiore ‘legatura’ dell'azione ma al contempo perdendo effetti di modulazione plastica della scena; riappare piuttosto Alberti-giovane a recitare, sotto la luce di un occhio di bue, i versi da *A la pintura* (la poesia *A Tiziano*) mentre a scena semibuia la Maja e il Descabezado si cambiano ‘a vista’ per impersonare Venus e Adonis.



La musica *Mouvements* (da *Priere religieuse* di Fernando Sor) sottolinea l'incontro dei due; Salvat dapprima li ritrae in piedi a denudarsi (anziché “volcados en el suelo medio desnudos”)²⁰⁰ quindi

²⁰⁰ “En la primera visualización del espectáculo, la del Piccolo Globo, Venus y Adonis aparecían sentados

a terra in atto d'amarsi. La scena idillica tra i due si svolge quindi secondo il copione di Alberti.



L'uccisione di Adonis da parte del cinghiale ha il sottofondo musicale di *La peste* di Robert Gerhard, e la trasformazione dell'animale nel dio Marte (il quale resta a guardare soddisfatto Adonis morto davanti a sé) è mostrata ancora una volta 'a vista' secondo i canoni brechtiani. Dato il carattere generalmente 'onirico' delle inserzioni²⁰¹ come questa di Venus e Adonis, chissà se stavolta (a differenza del Prologo) la



resa estetica 'straniata' decisa dal regista non contrasti proprio con l'intento stesso di Salvat²⁰².

dentro de dos cilindros de metal que se habían fundido el uno al otro. Apoyando una pierna en cada uno de los cilindros, se hallaba erguido Marte. Los actores que interpretaban a Venus y Adonis estaban sentados uno frente al otro, pero no se veían. Los tres personajes iban prácticamente desnudos y movían vagamente, de manera muy pausada, los brazos. Marte llevaba una lanza y un yelmo y en el momento que indica la pieza hacía ademán de clavar la lanza, aunque nunca tocando a Adonis. Coincidiendo con el movimiento de Marte, Adonis interpretaba su muerte y su cabeza salía del círculo, en que había estado sentado, y su torso se inclinaba en dirección hacia el público. Se pretendía con esta visualización, eliminar todo tipo de posible referencia a lo que, en términos teatrales, se entiende por cuadro plástico. En las versiones sucesivas se eliminaron los dos círculos de metal y los actores que interpretaban a Adonis y Venus quedaban separados. Adonis estaba, en primer término, a la derecha del espectador, y Venus al fondo izquierda. Marte se colocaba en lo alto de la rampa, prácticamente encima de Adonis. Marte seguía con la misma pantomima de la lanza y Adonis movía su cuerpo hacia su izquierda, mimando su muerte. Venus y Adonis no se miraban nunca, los gestos de uno correspondían a los del otro, pero nunca había conexión directa entre ellos. Más tarde coloqué a los personajes dentro de unas estructuras como las aristas de unas cajas de madera o cristal a la manera de los cuadros del pintor inglés Francis Bacon. Así se conseguía esa atmósfera de alejamiento de los personajes, que actuaban, insistimos, unos en función de otros, en una pantomima que se pretendía matemática, pero en tres planos diferentes y dentro de unas imaginarias cajas de cristal" (Salvat, 2002b: 114).

²⁰¹ Salvat (2002b: 122) ci tiene a ricordare: "Todos estos fragmentos de poemas que añadimos pretendían dar una mayor coherencia, claridad y cohesión al espectáculo. Todos ellos fueron consultados a Rafael Alberti y aceptados por él. En algunos casos se limitó sólo a acortarlos. Pretendí que las escenas de sugerencia pictórica tuvieran ese carácter de visiones de que hablaba José Bergamín en su libro *Al volver*".

²⁰² Salvat (1975b: 29-31) apprezza la "coincidenza de las imágenes poéticas y de las imágenes plásticas que se da plenamente en *Noche de guerra...*" e afferma che "cuando la escribe Alberti ha conocido la experiencia brechtiana bastante de cerca y la ha tenido más en cuenta que en su anterior producción, procurando, eso

Fatto buio sul palco, si torna a usare le scalinate al lato della platea per la comparsa del Ciego che discendendole recita le sue battute e poi canta la *coplilla* senza accompagnamento di chitarra (il clima che ne deriva è pertanto molto più mesto). Cambiamento ancor più rilevante avviene al



non rispettare la didascalia “la risa se va contagiando a todos los de la barricada hasta alcanzar un tono levantado y casi grotesco” (sempre con l’intento di ridurre le risate in funzione di ampliarne l’effetto in seguito) esaltando di conseguenza i sospetti del Manco verso questo cieco sconosciuto che viene trattato appunto da possibile delatore del nemico. La scelta di far giungere il Ciego dalla platea ha anche la funzionalità di riadattare il palcoscenico a salone del Museo del Prado con già innalzata la barricata, a vantaggio del citato flusso di continuità per il quale Salvat arriva ad eludere anche l’altra didascalia “rien todos hasta alcanzar el agudo más alto, después silencio”.

Semioticamente però il ‘ridere’ è un’attività piena di significato e talvolta ambivalente: si può ridere per schernire, o perché si è divertiti da qualcosa, o per voler sciogliere l’ansia e la tensione, o per mentire, o per incutere timore. Se il drammaturgo ha concepito momenti di riso ricorrente (e in questo caso pare si giunga a livelli di gran peso, soprattutto in quanto seguito anche dal silenzio) non è casualmente ma in virtù della polisemicità e potere ‘energetico’ del riso (su cui hanno scritto Aristotele, Kant, Schopenhauer, Nietzsche, Bergson, Freud, Lorenz, Bachtin, Pirandello, e ancora altri). Potrebbe dunque essere un ‘errore’ di regia sfrondare troppo i momenti in cui deve inscenarsi la risata, soprattutto quando ribadita e utile a sortire una manifestazione espressiva della situazione connotata dal grottesco.

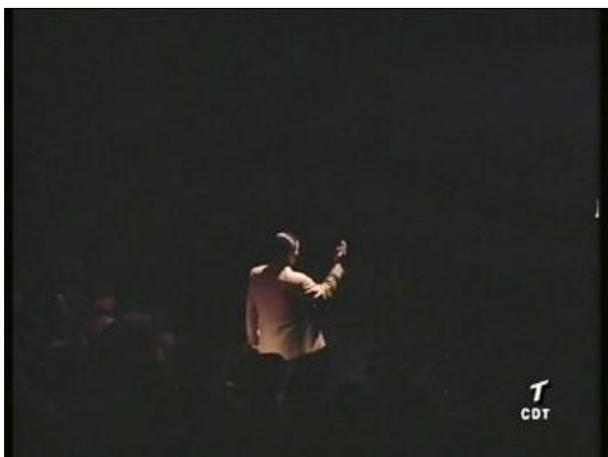
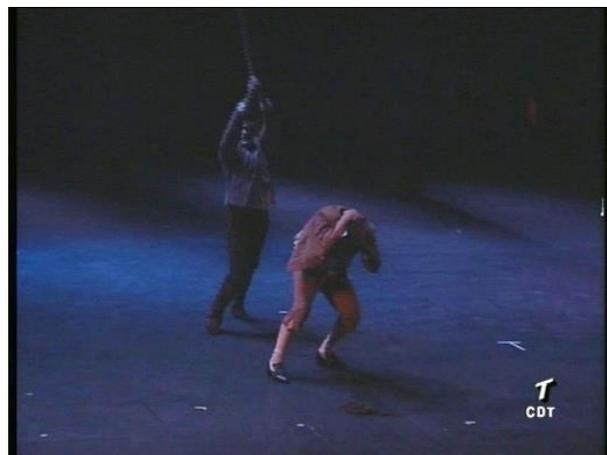


sí, no caer en ciertos dogmatismos en los que ocurrió su colega alemán”; tuttavia è proprio Salvat che vi cade. Pavis (2015: 126) riformula in 6 livelli il distanziamento brechtiano: la *fabula* deve avere un messaggio profondo e svilupparsi ‘frammentata’; lo scenario deve essere riconoscibile storicamente; il gesto deve caratterizzare i personaggi per classe sociale etc...; la dizione non deve psicologizzare il testo ma restituirne il ritmo e i fattori superficiali; l’interpretazione deve tenere a distanza l’attore dal personaggio che assume.

La sequenza successiva è l'entrata dei due miliziani (di cui uno, a giusta ragione, donna) che tuttavia recitano l'intero passaggio testuale con una costante e statica virulenza eliminando così l'effetto di crescendo che avrebbe dovuto condurre alla frase finale ripetuta “¡no pasarán!”.



Preceduto dalla declamazione, affidata a Alberti-giovane, della poesia *A Goya* (da *A la pintura*) il regista inserisce un episodio tipico del suo teatro, la *Pantomima de los ciegos* usata in altri suoi spettacoli²⁰³, che stavolta è metafora della ‘guerra tra poveri’: in sottofondo si ascolta *Nuit* di Caribou, e *Netsilik* e *Iglolik* (che sono giochi



vocali delle donne inuit) mentre in scena, tolta la barricata, l'azione si svolge (prolungandosi oltre la poesia) sotto una luce azzurrina.

L'Alberti-giovane ha il tempo di riapparire alle spalle del pubblico discendendo la scalinata centrale della platea fino al proscenio recitando i versi della poesia *A Velázquez* (di *A la pintura*) al cui termine ecco che inizia un nuovo quadro,

quello del Rey e del Enano²⁰⁴, con il sottofondo della musica *Ritirata di Madrid* di Boccherini.

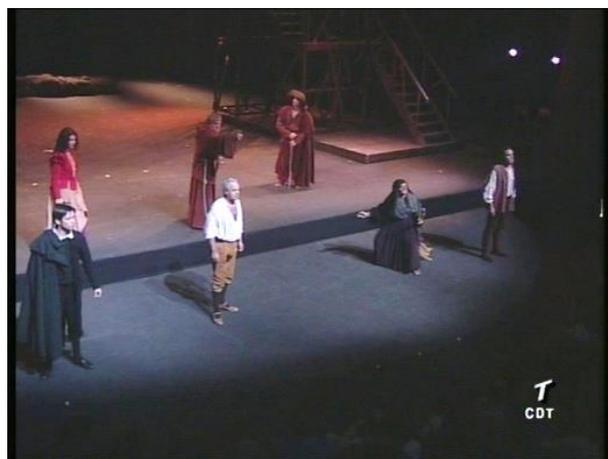
²⁰³ *Rondo de muerte en Sinera*, su testi di Salvador Espriu (Venezia, 1970), *Lo tragedia del hombre*, di Imre Madách (Teatro Nazionale di Budapest, 1973 e 1974), *En la ardiente oscuridad*, di Antonio Buero Vallejo (Madrid, Teatro de la Once, 1990), etc...

²⁰⁴ “Mientras el autor joven recitaba, se proyectaba la diapositiva del cuadro de Velázquez *Don Sebastián de Morra*. Los últimos versos coincidían con la aparición del actor que interpretaba Don Sebastián de Morra. En un principio el rey Felipe IV llevaba una especie de extraño sudario, con mangas enormes que acentuaban su aire fantasmal. Más tarde le pusimos un enorme velo negro que le cubría todo el cuerpo. En la mano izquierda llevaba una bandeja de plata encima de la cual había un crucifijo de madera negra. Con el dedo índice de la mano derecha señalaba el crucifijo. Queríamos indicar con todo ello que el rey se arrepentía, ante las explosiones que eran para él como un presagio de muerte, de sus pecados y faltas

In tal nuova scena, ben recitata abbracciando l'intero spazio scenico, non c'è il “silencio lleno de terror” previsto dopo il rumore di mitragliatrice, e neppure il “vuelto el silencio” voluto dal testo alla chiusa; c'è da riflettere allora su quanto queste omissioni – volte ad assicurare sempre la maggior fluidità drammatica – privino però la *pieza* delle implicazioni del silenzio (‘rimasticare’ e ‘assorbire’ quanto gli spettatori hanno appena fruito, nonché assicurare la ‘realisticità’ di genere).



L'azione prosegue situandosi di nuovo nel salone alla barricata dove i popolani discutono dell'adeguatezza delle armi a loro disposizione, distribuiti distanziati lungo il palcoscenico quasi a ‘occuparlo’ delle proprie presenze; ciò dipende dal fatto che la scena è più ‘vuota’ (la barricata a destra si trova adesso di più al margine) ma può corrispondere all'intenzione registica di voler rendere più efficaci quelle sticomitie (“¡Tú!” cui segue, sempre differente, la recriminazione) che ognuno dei personaggi rivolge contro il finto ‘rospo grosso’ illuminato alle spalle del pubblico (il rospo discenderà la scalinata centrale della



cometidas. En el momento que la obra indica, el enano no sólo quitaba la capucha al rey, sino que primero le iba sacando el velo negro. En algún momento de la escena, el rey perdía la bandeja, pero mantenía la cruz a lo largo de toda ella” (Salvat, 2002b: 114).

platea appena il Descabezado lancia la propria testa oltre la barricata usandola come una bomba).



I personaggi vanno a disporsi quindi in fondo al palcoscenico (in penombra) mentre la Vieja2 entrando da sinistra avvia le *seguidillas manchegas* che coinvolgono la Maja, il Torero, il Ciego (che suona la chitarra) e poi tutti, ballando con brio, in coppie ed in cerchio. Le tre vecchie al centro del palco disegnano poi una coreografia divertente mentre le popolane cantano.



È una parentesi di allegria che anima di colore e di vivacità lo spettacolo, un bel momento di tipico folklore spagnolo; lo si avverte quando, al concludersi, il palcoscenico torna sobrio e tenebroso con una luce azzurrina a illuminare il dialogo di Vieja1 e Vieja2 (sulla forbice per i calli e sul ritorno del 'rospo grosso'). Il loro gesticolare e i movimenti sul palco sono ampi ed esagerati (per l'auto-degradazione ironica),



cioè esse si diversificano dai popolani perché per linguaggio, costumi ed azioni sono l'esperpento dei ruoli (di 'dame') che dicono di ricoprire.

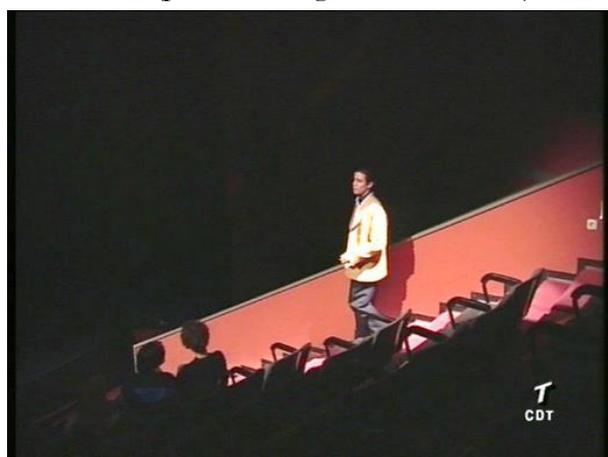
Similmente enfatico è il Burro (che però non recita con "voz de rebuzno, lenta y cavernosa")



il quale, mentre intona 'alla andaluza' le sue battute in versi, scaccia a calci la Vieja1 e mostra un fallo con cui simula sesso con la Vieja2 portandosela così fuori scena. È una lettura del testo che contraddice la didascalia secondo cui "la Vieja2 salta con su escoba sobre las ancas del Burro", ma infonde alla scena connotazioni sessuali non incoerenti con l'immaginario dei sabba stregoneschi.

Anche l'esibizione del 'fallo' si presta semioticamente a rappresentare un elemento carico di senso (non prescritto dal testo originario di Alberti), triplicando la sfumatura sessuale che il regista in vari passaggi di questa messa in scena ha finora accentuato (più o meno giustificatamente).

Discendendo la scalinata laterale della platea Alberti-giovane recita versi (*A Giotto, sempre da A la pintura*)²⁰⁵ illuminato e con in sottofondo una musica rilassante e delicata di Fernando Sor. Intanto sul palco (al buio) la Madonna dondola in cima ad una altalena: la sua è una presenza non prescritta. Finita tale declamazione poetica introduttiva l'Arcángel



²⁰⁵ Riferisce Ricard Salvat (2002b: 116) che "como en su libro *A la pintura* no se incluye ningún poema dedicado al Beato Angélico, ni al autor del Retablo Anónimo de Arguis, pedí a Rafael Alberti si podía incluir el fragmento dedicado a Giotto. Le insinué que escribiera un nuevo poema dedicado a esta escena y pareció que iba a hacerla. Más tarde, pocos días antes del estreno, insistió en que incluyera el poema dedicado a Giotto, pues, según él, creaba la atmósfera adecuada".

Gabriel (in classica rappresentazione alata come da iconografia comune²⁰⁶) inizia il racconto della disavventura scendendo dalla barricata e portandosi al centro del palcoscenico.

Semioticamente ogni discesa (specie se da scale, etc...) assume valenza di fusione tra una superiorità (divina, sconosciuta, anteriore) e una inferiorità (umana, degradata, posteriore). Se le discese dalle scalinate tra il pubblico non sono propriamente tali perché implicate dalla struttura logistica della sala in cui è avvenuta la rappresentazione (la semiotica che supportano è primariamente il voler far 'provenire' in certi momenti i personaggi dalla platea), le discese che al contrario si fanno avvenire sul palcoscenico (quale ad esempio dalla barricata) sono intenzionali e perciò semioticamente significative. Perciò l'arcangelo ferito (e che si affligge dell'essere 'snaturato') non avrebbe potuto appunto presentarsi meglio in scena che con un discendere dalle scale, laddove il situarsi in alto a tutto il palco della Madonna (di per sé 'perfettissima' e 'irraggiungibile') a dondolare su un'altalena sottolinea sia



L'illuminazione va all'azzurro sul dialogo tra i due arcangeli (statici nei gesti e nelle posture), fino alla proposta che fa l'Arcángel Miguel di procedere assieme (sottolineata dalla musica di Sor e da luce rosso-dorata). I movimenti con cui i due si abbracciano sono lenti e morbidi, gli sguardi fissi, l'intesa rinvia ad una 'confidenza speciale' che comunque resta solo abbozzata.

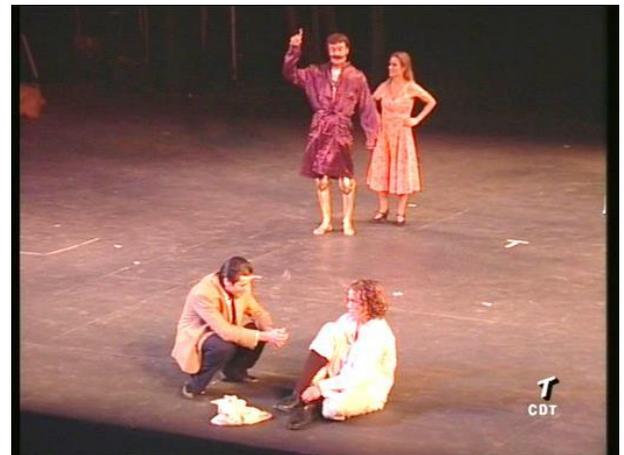
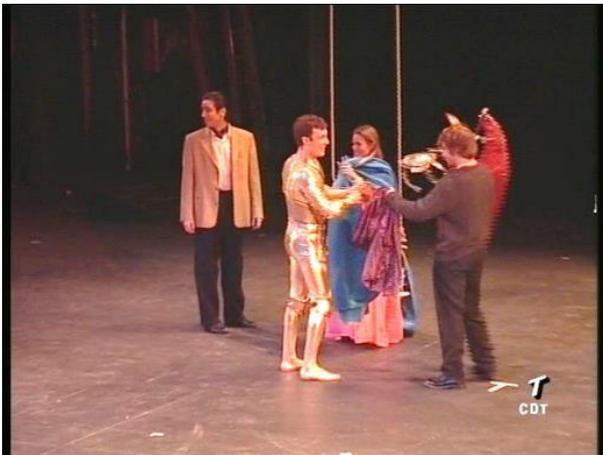
l'irreparabilità della disgrazia accaduta, sia la distanza che incolmabile li separa, sia l'ingenua giocosità infantile di una donna 'privilegiata' (il codice semiotico usato dal regista Salvat rivela ed estrinseca l'adozione della lettura marxista della scena - considerata al par. 3.2).



²⁰⁶ Salvat (2002b) ci informa che nell'allestimento del '78 l'Arcangelo Michele vestiva con un abito in stile anni Trenta (a differenza di quanto indica la didascalia di Alberti che invece chiede di replicare quanto più precisamente l'estetica del dipinto di Fra Beato Angelico) e quando poi i due arcangeli uscivano di scena si proiettava la storica fotografia che ritrae Lorca e Buñuel alla *verbena* di San Antonio di Madrid del 1924 ubriachi in un aeroplano di cartone che si usava per gli scatti fotografici di ricordo di quel tipo di sagra.



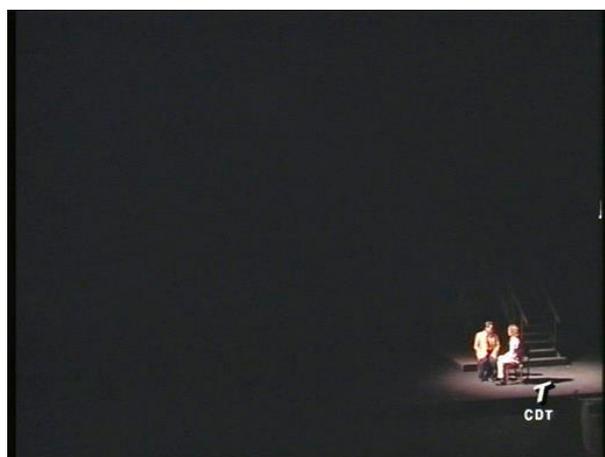
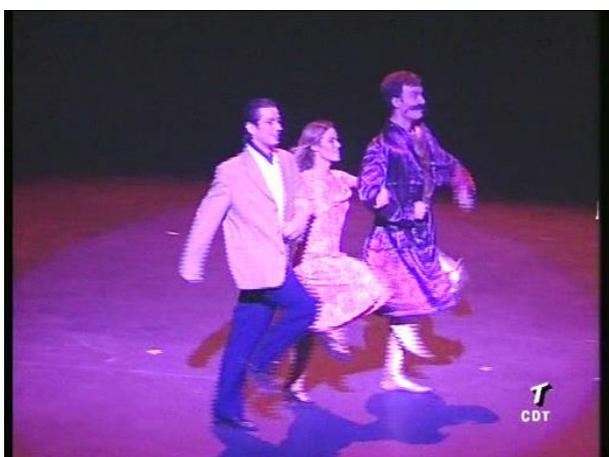
Fanno per uscire a sinistra quando la scena viene illuminata a pieno, Alberti-giovane si porta al centro per congratularsi con gli interpreti, la Madonna scende dall'altalena e un aiutante di palco assiste i tre attori mentre si cambiano in Dalí, Lorca e Maruja Mallo. Si apre insomma una



ulteriore parentesi drammaturgica non voluta da Rafael Alberti e in linea con il 'distanziamento' brechtiano prevalentemente agito dal regista. Ha così inizio, cioè, un'inserzione con cui Salvat omaggia anche questi artisti: Dalí (in vestaglia e con i baffi distintivi) parla con tipico accento catalano, Lorca (in camicia e pantaloni bianchi) interagisce con la Mallo, questa veste un abito fresco a fiori (e nel parlare cita anche Ortega e Ramón). I segni utilizzati semioticamente sono 'metonimici' in quanto servono a contraddistinguere i referenti.

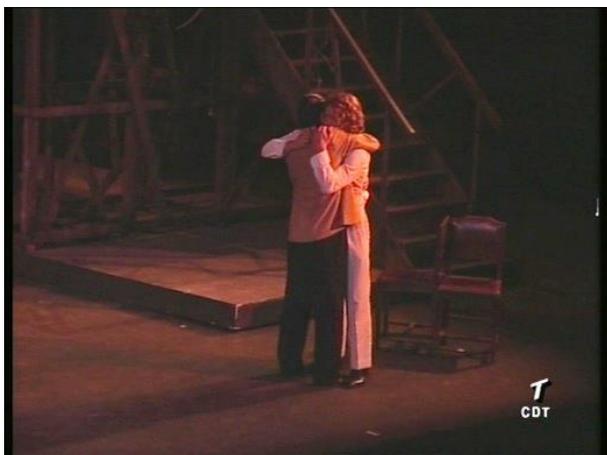


Alberti-giovane interviene muovendosi ‘in tango’ con la Mallo illuminati da un occhio di bue, fino a richiedere però una musica circense su cui fanno una coreografia di marcetta brillante.



Al termine di questa *alegría*, Lorca resta a destra del palco (buio) con l'Alberti-giovane illuminati da un occhio di bue, si abbracciano e da seduti si guardano mentre la voce *off* registrata del vero Alberti recita un passo della poesia che egli dedicò a Lorca. I segni utilizzati adesso, quindi, sono soprattutto sonori (tango, marcetta allegra, voce *off*) e ancora metonimici (del periodo argentino con la Mallo, della stagione di spensieratezza in loro compagnia, della amicizia sincera che Alberti ebbe con Lorca), invece l'occhio di bue è sempre utilizzato come segno ‘indicale’ (per concentrare l'attenzione dello sguardo spettatoriale verso la sezione di palco in cui isola l'azione che si svolge).

A seguire si rappresenta la fucilazione di Lorca mediante suoni di mitraglia e il suo accasciarsi a terra (secondo una modalità semiotica ‘iconica’, ovvero che tende a visualizzare con similarità il referente), lasciandolo al buio mentre suona l’*Elegía a lo muerte de tres poetas españoles* di Cristóbal Halfter fino a dar passo alla 2ª breve scena dei Miliziani che entrano con le lanterne.



Ancora in contiguità avviene poi l’incontro tra Picasso e Goya; il primo scende dalla scalinata centrale portando la maschera da toro del quadro *Naturaleza muerta con cabeza de toro* (la maschera riprende il *topos* metaforico dell’identificazione della Spagna con il toro e lo amplia associandolo simbolicamente anche allo stesso Picasso, autore di *Guernica*), il secondo è già sul palco e porta un cappello a cilindro (come nell’autoritratto) dal grande occhio (simboleggia ‘il popolo’) e la candela in mano secondo la didascalia, circondato dai popolani che al suono di una mitraglia cadono però uno alla volta morti al suolo. La scena si sviluppa (al lume di quella candela) senza differenze con



il copione di Alberti, e termina con i due che infatti, dopo essersi conosciuti, si stringono la mano ed escono di scena; qui bisogna evidenziare che semioticamente l’illuminazione con la candela (‘ottocentesca’ in quanto a tecnologia e ‘goyesca’ nella resa figurativa della scena) e poi la stretta di mano (‘borghese’ e ‘giacobina’) sono i due simboli forti per ‘siglare l’accordo’ di mutuo sostegno tra il popolo spagnolo delle due epoche storiche incarnate dai due (1808 e 1936).

A questo punto i caduti si risolvono (un ‘risuscitare’ che ha fondamento nel testo di Alberti, e che assurgerà, come vedremo tra poco, a finale metaforico della rappresentazione): il Fusilado,

l'Amolador e il Torero gridano a turno, al ritmo del tamburo di Calanda (in omaggio a Buñel)²⁰⁷, i nomi dei pittori dei quadri appartenenti al Museo²⁰⁸ intervallandoli con quello di Picasso (detta 'litania' è tratta ancora dalla raccolta *A la pintura*).

Il meccanismo semiotico della 'ripetizione con variazione' che la costituisce svolge l'importante funzione poietica (oltre che il diletto estetico che procura) di consentire un 'avanzamento' pur nel 'radicamento', in altre parole promuove l'idea del progredire e del diversificare (mediante la cellula di 'proposta', che in questo caso contiene gli stili pittorici legati ai nomi di artisti che sono gridati)



ancorandola ad un termine 'di gravità' immutabile asserito quale auspicabile e/o beneficiabile (mediante la cellula 'risposta', che in questo caso è "Picasso"). La conseguenza è duplice: ritual-antropologica (si crea una 'comunità' coesa tra le identità evocate, gli evocanti e gli spettatori della litania) e diegetico-performativa (il tempo così ritmato sembra inchiodato ma anche al contempo scorrere più veloce, una voluta sensazione che conduce all'evoluzione della storia inscenata e alla propensione al cambiamento mentale di chi partecipa della litania in questione). E difatti il frutto di qualsiasi litania è a vantaggio degli stessi partecipanti di tale meccanismo retorico e del termine ribadito (nel nostro caso: i mitragliati che si sono risollepati, Picasso che ne è stato omaggiato, il pubblico della messa in scena che ne fuoriesce rinvigorito ed energizzato)²⁰⁹.

Ai due lati del proscenio appaiono adesso i due 'Alberti' che recitano alternativamente i versi della poesia *A Solana* (sempre tratta da *A la pintura*) mentre sul palco arrivano i popolani (alcuni

²⁰⁷ Approfittiamo di un'altra spiegazione di Salvat (2002b: 119): "Los personajes que recitaban la letanía se movían en una actitud ritual hierática de izquierda a derecha, como mimando los movimientos de una procesión de Semana Santa. Cada vez que se decía la palabra "Picasso", ésta coincidía con un golpe de tambor. Estos tres personajes eran los mismos que interpretaban las tres voces, de la escena que sigue al segundo momento de los milicianos 1936 y que precede, par tanto, a la escena entre Picasso y Goya. Rafael Alberti sugirió que estas tres voces fueran dichas en *off*, pero yo temí dejar el escenario vacío y pedí a Alberti que me permitiera sacar al Fusilado, al Amolador y al Torero vestidos a la goyesca, entre otras cosas porque servían para dar unidad a toda la secuencia compuesta por la escena de las tres voces, la escena Picasso-Goya y la letanía. Así los tres personajes goyescos preludiaban, intuían, la llegada del toro picassiano, careaban luego las primeras intervenciones de Picasso y Goya y acababan ayudando al personaje Goya a hacer un homenaje a Picasso, el gran ausente del Museo del Prado".

²⁰⁸ "Giotto, Piero della Francesca, Botticelli, Leonardo, Rafael, Michelangelo, Tiziano, Tintoretto, Veronés, El Bosco, Durero, Rubens, Rembrandt, Poussin, Berruguete, El Greco, Zurbarán, Velázquez, Valdés Leal, Goya, Corot, Delacroix, Cézanne, Renoir, Gauguin, Van Gogh, Solana". Spiega Salvat (2002b: 119): "En nuestra letanía excluimos el nombre de Miró porque es un pintor vivo y porque nos convenía, para introducir el poema dedicado a Solana, acabar con el nombre de este pintor".

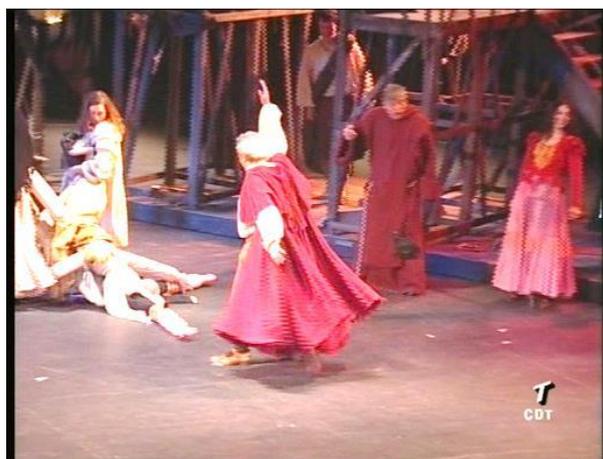
²⁰⁹ Giova a questo punto aprirci al commento che di questa litania fa Magda Ruggeri Marchetti (2004: 219) che, seppur non dipende da un approccio semiotico, si può considerare affine al ragionamento appena sviluppato a motivo della conclusione (sul beneficiario) cui perviene: "Picasso fue director del museo y se sabe que dispuso en su testamento que *Guernica* estaba destinado al mismo, aunque desde 1992 se halla en el Centro de Arte Contemporáneo Reina Sofía. La repetición continua del nombre *Picasso* por parte de los personajes goyescos reclama sin duda el derecho del cuadro a estar en el Prado así como los de Solana".

con una maschera bianca, elemento che segnala trasfigurazione di ruolo e che ‘avvisa’ chi guarda che chi la porta sa di stare per compiere un rito sociale impersonale e trans-generazionale); a suon di trágala con tamburi e raganelle essi accerchiano la Maja che balla ‘alla *flamenquera*’ e la scena si evolve secondo la didascalia (sebbene non si sia tenuto propriamente un corteo come previsto).



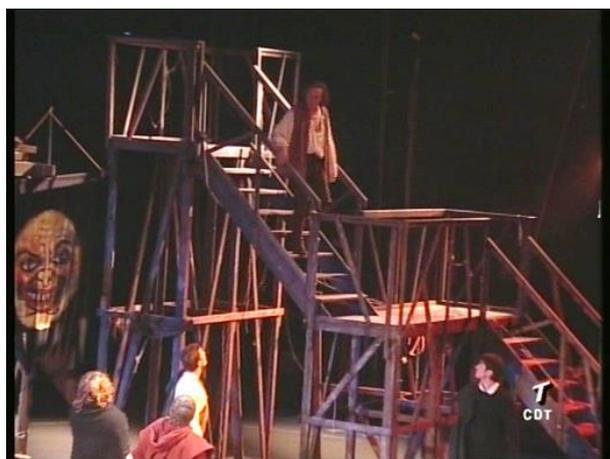
La posizione in circolo è un simbolo influente, una geometria antica ed eloquente, rinforzata dai giri che ogni popolano farà attorno al pupazzo di Godoy per accusarlo (in allusione a Franco²¹⁰). Il cerchio è forma per eccellenza ‘dei pari’, ma anche di ogni luogo deputato alla risoluzione dei problemi della comunità (qui viene sonorizzato da una non identificata musica di sottofondo). È d'altronde la modalità che ricrea la *plaza de toros* e consente il transito alla corrida che segue, che serve per comminare l'esecuzione a morte al Burro (in quello spazio poi, sempre circolarmente, verranno trascinati i due fantocci legati del generale Godoy e della regina Maria Luisa di Parma).

²¹⁰ Scrive Ruggeri Marchetti (2004: 216): “La identificación Franco-Godoy es evidente también en la apariencia del sapo, magníficamente realizada en este montaje. Mientras el muñeco avanza desde el patio, todos los personajes le culpan de delitos imputables por igual a ambos, repitiendo casi obsesivamente el pronombre «tú», dirigido al sapo, pero también al público, involucrándolo en la culpabilidad. La idea de esta identificación tiene un precedente en León Felipe, que en su poema «Pero ya no hay locos» apostrofaba al dictador: «Franco...sapo iscarote». La frase «No pasarán», emblemática de la tenaz resistencia madrileña, la pronuncian no sólo los milicianos, sino también los personajes del siglo XIX. Lo mismo ocurre con las canciones del texto original: una mezcla de motivos de las guerras civil y de independencia que ora los personajes goyescos canturrean con los milicianos”.



Nonostante Salvat abbia operato codeste (appropriate) scelte registiche, manca comunque di mostrare ciò che nel testo di Alberti è ‘simbolo’ (denigratorio) della volontà popolare democratica illusasi d’esercitare un potere, ovvero “l’incoronazione con l’orinale” del fantoccio di Godoy; può essere allora che, avendo finora esplicitato semioticamente il ‘cerchio’ di giro attorno ad esso, il regista abbia ritenuto di aver già sufficientemente ‘coronato’ di scherno il pupazzo e quindi non si sia avvertita l’esigenza di procedere ancora con quanto da Alberti prescritto. C’è a rigor del vero da dire, comunque, che da adesso Salvat arreca tanti altri aggiustamenti al testo albertiano, con la conseguenza di stravolgere la semiotica prevista dall’autore e imporne (con facoltà) una propria.

Se il mancato uso della chitarra da parte del Ciego mentre recita i suoi versi può sembrare irrilevante, non lo è il mancato corteo verso la barricata (per eseguire la sentenza) dopo che ne discende il Manco (una ‘discesa’ in linea con il carattere riassuntivo ‘divino’ della sentenza che pronuncia al termine del sommario processo popolare guardando ognuno negli occhi fissamente).

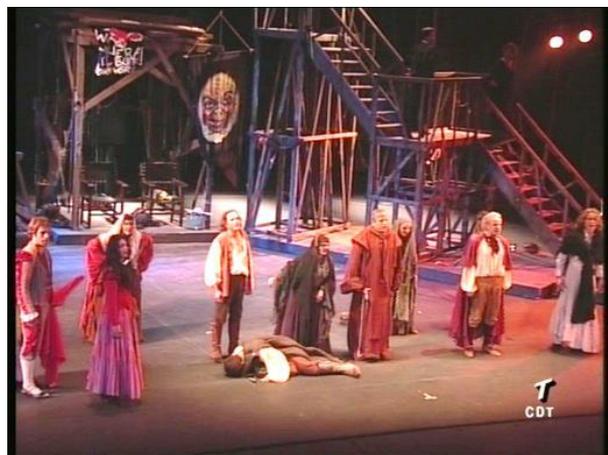


Seppur non c’è danno diegetico all’azione vi è sì un’alterazione del senso drammatico. La forma ‘corteo’ (espediente socio-antropologico che nel suo darsi compatta ogni gruppo agente, restituisce ordine alla situazione, vettorializza le emozioni scaturite) è ragione per cui si venga a perdere così l’ennesimo tassello di generazione sistemica del significato. L’impiccagione fatua avviene del resto per mano di due dei popolani

invece che in ossequio ai molti accorgimenti che Alberti derubrica nella sua lunga dettagliata didascalia finale²¹¹. Vediamo che tutto il congiunto di suoni (tamburi), rumori (degli aerei, dei

²¹¹ “Empiezan, lentos, a redoblar los tambores. El mascarón que lleva el estandarte inicia la marcha hacia la barricada. Tras él camina el Buco con los peleles, rodeado por las tres Brujas y sus escobas. Los siguen el Manco con el Fraile, y demás personajes del aguafuerte. En medio del silencio, sólo quebrado por el redoble de los tambores, comienza el retumbar lejano de los cañones antiaéreos y las explosiones de las primeras bombas. La comitiva no se inmuta de su ascenso. Ya en lo alto de la barricada las Viejas 2 e 3

cannoni, delle bombe), silenzi (poi carichi di stupore e allegria), elementi visivi (lo stendardo, le scope, il cappio, la luce dell'alba) nonché azioni ben calibrate e in lenta successione 'cerimoniale' sono risolti sbrigativamente. Neppure La forbice che doveva servire alla Vieja2 per togliersi i calli viene utilizzata per preparare l'impiccagione, non acquistando dunque quel forte valore di segno iconico/metaforico che Alberti prefigurava avendola prima introdotta scenicamente (*Noche*: 180).



È l'Estudiante che recita i versi di Machado dal centro del palco in cui già si trova (invece che “de pie al borde de la barricada [...] mientras el telón desciende lentamente”) e finisce al suolo ucciso dai colpi di una mitragliatrice, mentre tutti gli altri ri-recitano gli stessi versi di Machado e similmente finiscono mitragliati, ma per rialzarsi quindi all'istante e ri-recitare ancora quei versi (sempre sotto la suggestiva musica di *Preludio para Madrid* di Cristóbal Halfter) fino a disporsi, a conclusione dello spettacolo, in linea tutti di fronte al pubblico per riceverne gli applausi.



Come si constata ci troviamo dinanzi a un finale spettacolare che indirizza verso un binario di incitazione emozionale diverso da quello programmato dall'autore. Nel caso in cui si fosse seguito fedelmente il testo albertiano, il corteo solenne e l'atto di morte avrebbero assunto il

entregan al Manco sus escobas. Ya se oyen los motores de los aviones sobre los techos del Museo. La Vieja2 corta con sus tijeras la melena de estopa de la reinas. El Manco ayudado del Fusilador mete un lazo de corredizo el cuello de los dos peleles. Y colgados de las escobas, clavadas por el palo en los sacos terreros, son lanzados al aire [...] quedarán balanceándose como mudos badajos de campana. Un clamor sordo, mezcla de estupor y alegría, se escapa de las gargantas de todos mientras las bombas incendiarias caen en otros salones del Museo y la luz del amanecer penetra entre una lluvia de cristales rotos” (*Noche*: 200).

fulcro dell'azione finale, e i versi di Machado sarebbero risuonati carichi della patina di nostalgia e amarezza (derivante appunto dal conoscere a posteriori il triste esito della contesa di quegli anni) sperimentando un pirandelliano “sentimento del contrario” allo stridere discrasico tra entusiasmo endogeno all'universo diegetico della *pieza* e abbattimento esogeno (del reale *ex post*). La nota di regia di Salvat, all'opposto, conduce a forte ottimismo (Ruggeri Marchetti, 2004: 217) provocato dall'intrapreso schema di 'risurrezione' doppiata (prima il Descabezado poi anche gli altri) e dalla assertività che deriva dal ripetere i noti versi di Machado con una musica che trasporta.



Come spesso accade i registi possono anche solo partire dal testo drammatico per rileggerlo, integrarlo, attualizzarlo, modificarlo, tagliarlo fin anche a stravolgerlo, a seconda delle intenzioni che lo spettacolo legittimamente vuole conseguire, pertanto il finale può anche prestarsi a radicale cambiamento (e talvolta per motivi commerciali o istituzionali), evincendo lo scarto con il testo. Vale d'altronde il commento che allo spettacolo diede Magda Ruggeri Marchetti (2004: 215-216):

Siempre hemos mantenido que se trata de una obra difícil que necesita una dirección muy experta para su puesta en escena de modo que la pieza no resulte un conjunto de cuadros deslavazados. [...] El gran logro de Ricard Salvat ha sido conseguir darle una fuerte cohesión dentro de su variedad, enlazar las varias secuencias a través de la presencia del autor; que, representado por dos actores en el papel de joven (1928) y maduro (1978) justifica el hilo narrativo de los hechos, añadir además algunos episodios como eslabones imprescindibles y subrayar todos los cuadros con una acertada selección de música.

Alla frammentarietà strutturale della *pieza* (studiata al par. 3.2) la regia di Ricard Salvat ha voluto ovviare (e fin dalle versioni del 1973 e del 1978, approfondite rispettivamente ai parr. 4.3 e 5.2) in maniera ‘agglutinante’, ovvero all’insegna del ridimensionamento dei ‘delimitatori di scena’ (suoni, cambio luci, etc...), della fusione tra eventuali ‘marcatori di avanzamento’ interni ad ogni quadro (silenzi, pause, etc...), di semplificazione di quegli elementi ricorrenti che in quanto tali potevano sotto-ritmare ulteriormente l'azione facendole perdere di forza unitaria (es. le risate, etc...). Certo ha anche rielaborato il sistema di segni originali della *pieza*, convenendone un risultato differente. L'analisi in futuro di altri allestimenti potrà verificare la resa delle soluzioni di diverse regie.

Capitolo IV

Le messe in scena in Italia

4.1 *Notte di guerra...* nell'Italia post-sessantottina

La rappresentazione in prima mondiale di *Notte di guerra al Museo del Prado* ebbe luogo proprio in Italia (come si vedrà approfonditamente al par. 4.2) e ciò costituisce motivo d'orgoglio e vanto sotto il profilo teatrale (per il valore che ogni primato di messa in scena implica e per l'apertura alle drammaturgie estere) ma anche sotto quello civile, per l'attestazione del riconoscimento e del supporto ai valori di democrazia, libertà d'espressione e pace sociale trasmessi con quest'opera di Rafael Alberti, allora esule a Roma. E nella capitale verrà ancora riproposta solo due anni dopo (da un'altra compagnia italiana, con la regia di Ricard Salvat, un brillante catalano) dando inizio a miglior fama del testo fino ai palcoscenici spagnoli. È importante però capire come *Notte di guerra al Museo del Prado* si inserì nel contesto dell'offerta teatrale di quegli anni (1971 e 1973) e cosa a sua volta, in termini di storia dello spettacolo, vi poté susseguire.

Va detto subito che il teatro italiano del secondo Novecento ha una fisionomia condizionata dalla storia nazionale del nostro Paese, diversificata per regioni fino alla tardiva unificazione nella seconda metà dell'Ottocento, cui l'esperienza politica del ventennio di regime fascista impressero un'ulteriore conformazione²¹². Se infatti la lunga impossibilità di uno Stato unico aveva costretto alla 'frammentazione dei palcoscenici' (sia in prospettiva di pluralità di centri che di disparità di idiomi) ed aveva determinato il protrarsi tipicamente italiano del fenomeno delle 'compagnie di giro', la politica omologante e censoria di Mussolini dal 1924 al 1943 aveva sì strutturato il settore (attraverso erogazione di fondi statali per le attività di spettacolo e la fondazione a Roma nel 1935 dell'Accademia Teatrale per intuizione di Silvio D'Amico) tuttavia aveva inibito la libera creatività dei professionisti (per l'avversione ideologica o la costrizione a determinati valori morali) e aveva perseguito una progressiva diminuzione delle tante e ricche diversità linguistiche della penisola, con conseguenze dirette sulle forme vernacolari di espressione scenica che costituiscono ancora invece un importante patrimonio da esaltare²¹³. Dopotutto, anche per quanto concerne i cartelloni teatrali, durante il fascismo si assistette ad una fisiologica diminuzione di titoli e della gamma dei generi, certamente perché il duce ben nutriva l'aspirazione ad un suo 'teatro nazionale' (in fondo di piaggeria alla politica culturale di regime) pur favorendo più che altro lo svago e l'evasione con l'imperante *varietà* (però non tanto quello di Ettore Petrolini, artista azzardatamente satirico).

²¹² Cfr. Pullini (1974), Tessari (1996), Puppa (2003).

²¹³ Il dialetto è strumento di lavoro teatrale mirabile dal 1947 con le esperienze di Gilberto Govi e la compagnia milanese de "I Leganesi".

La fortuna indiscutibile di Pirandello, del resto, era funzionale alla strategia di creazione di una identità teatrale italiana riconoscibile internazionalmente, ma alla caduta del fascismo l'Italia si troverà senza altri autori di livello (inibiti dalla predominanza del siciliano) e con grande interesse per quelli stranieri (che al contrario Mussolini accortamente aveva sempre voluto tener fuori dalla scene nostrane) aggravando le difficoltà di gestazione di una rinnovata drammaturgia nazionale.

In definitiva in Italia nel '45, alla fine della guerra, l'unico teatro davvero nazionale restava quello dell'Opera per il quale gli italiani erano acclamati ovunque (le "cinque punte della stella" del melodramma: Verdi, Rossini, Donizetti, Bellini, Puccini) e di cui era intrisa la cultura popolare delle masse che in varie occasioni ne frequentavano comunque il repertorio. A tale primo grande 'sistema' (stabile, ricco di risorse e di finanziamenti, ma graduale espressione delle classi egemoni) si affiancavano gli altri due paralleli (Schino, 2014) del teatro dialettale (provinciale e legato alla piccola borghesia, in opposizione alla cultura nazionale) e delle menzionate compagnie di giro, cellule private economicamente autonome che percorrevano la penisola agendo in realtà da vere unificatrici dell'immaginario collettivo italiano. Ad ogni modo, nessuno dei tre sistemi era in condizione di sostenere la possibilità di rifondare la scrittura drammaturgica in direzioni nuove e più corrispondenti alla coeva realtà italiana (con i tanti problemi irrisolti e quelli sopraggiunti del dopoguerra), per cui il sorgere tardivo nel nostro Paese del 'teatro di regia' – ritardo considerato 'anomalia italiana' (Meldolesi, 1984) e causato dalla persistente tradizione attoriale e la diffidenza verso la liberalità che la concezione registica comporta – può essere letto proprio come il fortuito potenziamento di un impegno fino ad allora inevaso (Perrelli, 2005). Naturalmente continuavano a essere inscenati Pirandello, Rosso di San Secondo, Bontempelli e gli altri autori del cosiddetto 'teatro grottesco', ma con un respiro sempre più stanco perché oramai anacronistico.

Il Paese, uscito dalla lunga guerra e la Resistenza, affrontava ora la sua Ricostruzione lacerato dalla divaricazione tra marxisti e cattolici, veicolanti opposti progetti culturali e idee di teatro. La DC (partito al governo) piazzando ai posti chiave delle istituzioni i suoi uomini fidati propugnava, ad esempio, un teatro non proprio borghese senz'altro ancorato ai valori di famiglia, perbenismo, etica del lavoro; il PCI (auspicando di estendere la propria egemonia culturale in mancanza di quella politica) aveva inizialmente creduto in un teatro popolare come sperimentato in URSS il decennio prima, poi però valutatane l'impercorribilità pratica si volse a modalità progressiste più raffinate sebbene alla portata di strati maggiormente colti della cittadinanza. Ad emblemizzare queste due anime della sensibilità italiana del tempo Ugo Betti (*Corruzione al Palazzo di Giustizia*, 1944)²¹⁴ e Diego Fabbri (*Processo a Gesù e Processo di famiglia* nel 1953)²¹⁵ opere che rispecchiano

²¹⁴ L'incapacità del personaggio (un giudice) di tener fede ai suoi principi morali in una visione sconsolata rompe con la garbata misura del teatro crepuscolare (o la tensione dialettica dei personaggi pirandelliani) sostituendole con i vili cedimenti dell'anima in contrasto con il proprio ruolo di servitore dello Stato. Attraverso il ricorso allo schema del processo ufficioso, al 'lui' grottesco pirandelliano Betti sostituisce una voce 'altra', investigatrice e moralizzatrice, che lascia aperta la battaglia tra i personaggi sospettati.

l'attenzione del nuovo clima repubblicano all'individuazione delle responsabilità²¹⁶ mediante un impianto drammatico di 'ricerca' della verità. Nella drammaturgia primo-novecentesca all'"onore" si sostituisce ora la 'coscienza', ma con il sopravvenuto benessere economico, l'imborghesimento delle classi popolari e l'incombente alienazione dei ritmi industriali questa tendenza gradualmente si snervò ancora con sviluppi piuttosto da 'processo morale' del personaggio a carico di sé stesso, portato a esprimere i temi dell'angoscia esistenziale e dell'incoerenza di vivere senza più ricorrere all'inquisitore allegorico (di Betti) o alla forza della coscienza (di Fabbri); idealmente il testimone passa a Giuseppe Patroni Griffi (*D'amore si muore*, 1958)²¹⁷ e a Giovanni Testori (*L'Arialdia*, 1960; *Interrogatorio a Maria*, 1979)²¹⁸, sempre emblematici delle sensibilità rispettivamente laica e cattolica.

Però è soprattutto l'attore-autore Eduardo De Filippo ad attirare l'attenzione internazionale riscuotendo grandissimo successo anche all'estero, a dispetto del presunto provincialismo del suo teatro che intende prostrarre la tradizione della commedia napoletana²¹⁹. Molto si è scritto sul suo teatro che certamente non si può certo rendicontare in questa sede, basti sottolineare che uno dei motivi vincenti della sua proposta scenica fu la fusione calibrata di godevole sorriso e riflessione amara, quasi una miscela all'insegna del tragicomico. Perché, effettivamente, gli italiani hanno sempre avuto voglia di un teatro d'evasione, per ridere ma spensierato fino a un certo punto.

Non si spiegherebbe altrimenti il fenomeno dell'altro teatro, 'di cantina' com'era indicato il prosperante cabaret²²⁰, in cui hanno attuato tante figure dello spettacolo e da cui sono trasmigrati alla Tv volti e scuole comiche²²¹. La fine della censura teatrale nel '62 con l'abolizione del famoso Codice Rocco aveva innescato un'esplosione di libertà e voglia di satira fuori dalle regole, almeno fino al riconoscimento ministeriale di genere nel 1975 (quando i 'ragazzacci di fronda' dimisero il mordente oppositivo). Calcando il teatro di cabaret si formarono le ossa non solo parecchi attori ma anche bravi drammaturghi quali l'Ennio Flaiano tagliente e spiritosamente paradossale di *Un*

²¹⁵ Nel primo dramma Fabbri conduce un'inchiesta sulla vita del Cristo, nel secondo tratta dell'adozione da parte di una coppia senza figli. Sviluppa in chiave teatrale la forma 'processo' non sul terreno di una moralità laica bensì su una di tipo confessionale, producendo nei protagonisti divaricazione tra impegno di solidarietà/comprendimento e la tentazione di distacco e vanità di purezza.

²¹⁶ Con *Tre quarti di luna* (1953) Luigi Squarzina (illustre drammaturgo, regista e teorico del teatro) riuscì a rilanciare l'identità comune per far superare il trauma della guerra.

²¹⁷ Nel dramma Patroni Griffi punta sulla donna moderna, arrivista e frigida, frantumando la compattezza formale del racconto (ad esempio spostando l'azione da un'ambientazione all'altra; in opere successive addirittura seziona l'azione in segmenti-attimi che corrispondono a movimenti multipli dei personaggi). Non sono soltanto degli espedienti formali bensì corrispondono allo sgretolamento della costruzione del personaggio e alla messa in luce della casualità delle sue scelte). Con *Metti una sera a cena* (1967) proporrà il ritratto della nuova coppia, inficiata dal permissivismo sessuale, cogliendone senza moralismi la crisi.

²¹⁸ Ne *L'Arialdia* (1961) Testori pone lo sguardo sulla periferia milanese povera e abitata da emarginati che vogliono amore e felicità in una società di invidie e rancori. Quando la raggiungono, riceveranno però altri smacchi e ostacoli.

²¹⁹ Da *Natale in casa Cupiello* (1931) con cui esordisce, passando per *Napoli milionaria* (1945), *Filomena Marturano* (1946), *Il sindaco del rione Sanità* (1960) fino all'ultima commedia *Gli esami non finiscono mai* (1973).

²²⁰ Annoveriamo dal '51 "I gobbi", il "Teatro delle Orsoline" (di Mario Ricci), il "Beat 72" (dove lavorò Carmelo Bene), il "Club 1964" (di Franco Nebbia), e a Roma il "Cab37", la "Zanzara", il "Setteperotto".

²²¹ Es. dal "Bagaglino" di Mario Castellacci e Pier Francesco Pingitore ai format del tipo di *Zelig* e *Colorado*.

marziano a Roma (1960) e de *La conversazione continuamente interrotta* (1972, che inscena la crisi del teatro scritto e l'emarginazione dei drammaturghi).

Come illustra Apollonio (2003) fu ovvio poi anche aspettarsi un calo vistoso dell'incidenza di consumi teatrali all'apparire della Tv. L'ipotesi più sostenuta riporta la ridefinizione economica degli equilibri mediali per via della attraentissima proposta domestica di fruizione audiovisiva (un contraccolpo accusato anche in altri Paesi all'emergere del piccolo schermo e reputato altresì fisiologico). D'altronde, se ricordiamo una frase celebre del responsabile della programmazione Rai degli anni Cinquanta Sergio Pugliese (convinto che la televisione fosse “non tanto cinema quanto teatro avvicinato all'occhio del telespettatore”) si comprende lo spazio accordato dalla Tv monocanale di quegli anni alla trasmissione di commedie e di sceneggiati di ascendenza teatrale, specialmente i numerosi appuntamenti settimanali (es: il ‘venerdì della prosa’). L'italiano del resto, come dimostrò De Mauro, è divenuto reale lingua nazionale solo dal 1954 grazie all'unificazione televisiva, che non si sottrasse infatti di cooptare *varietà* e *rivista* tra i propri generi di punta.

Intanto le memorabili regie di Luchino Visconti inauguravano il ‘teatro di regia’, e l'apertura a Milano nel 1947 del Piccolo Teatro di Giorgio Strehler e Paolo Grassi diventò il modello per un teatro pubblico nazionale capace di interloquire con le altre scene europee²²² (come accadrà con l'*Orlando Furioso* di Luca Ronconi, e in seconda battuta con i lavori realizzati anche da Massimo Castri, Mario Missiroli ed altri). È pur vero però, come si può notare scorrendo i titoli dei testi inscenati in Italia, che quand'anche grazie ai ‘registi’ ci fu maggiore manifestazione della genialità italiana, a livello di scrittura non si corrispondeva a ciò che il resto del mondo stava attuando²²³; lo spettacolo di apertura del Piccolo Teatro a Milano fu *Arlecchino servitori di due padroni* (un chiaro ricollegarsi alla lunga tradizione italiana della Commedia dell'Arte) a cui seguirono *La trilogia della villeggiatura* di Goldoni, *Il giardino dei ciliegi* di Čechov, e le tante opere di Brecht a cui il nome di Strehler si associò da allora per antonomasia. Si trattava di classici, ricostruiti, ricontestualizzati, re-interpretati (pur con tutta la valenza che l'operazione rappresenta e il valore che detiene), un ‘doppio percorso di messa in scena’ quindi, come lo definisce Meldolesi (1984), ciononostante non finì che con il soffocare ulteriormente le dinamiche di emersione di una nuova drammaturgia italiana (Antonucci, 2012). Neanche la moltiplicazione improvvisa di firme della letteratura di narrativa che si cimentarono poi nella scrittura per il teatro (Brancati, Buzzati, Moravia, Landolfi, Bacchelli, Ginzburg, ed i giornalisti Barzini e Montanelli) conseguì la formazione di un *parterre* riconoscibile di autori teatrali di qualità. La novità dei ‘teatri stabili’ a gestione pubblica, inoltre, allontanò inizialmente ancor di più l'avverarsi del ‘teatro di massa’ italiano (Alonge-Perrelli, 2012) perché il suo sistema produttivo, favorendo un pubblico di abbonati, limitava la fruizione della

²²² Intanto difatti si affermavano Peter Brook, Robert Wilson, Tadeus Kantor e Edmuntas Necrosius.

²²³ Basti citare Eugène Ionesco (*La cantatrice calva*, del '50), Samuel Beckett (*Aspettando Godot*, del '52), Frederick Dürrenmatt (*La visita della vecchia signora*, del '55), John Osborne (*Ricorda con rabbia*, del '56), Edward Albee (*Chi ha paura di Virginia Woolf?*, del '62).

platea generalista e diveniva espressione della forte borghesia medio-alta (un pubblico chiuso, di appassionati, dedito al ‘teatro di regia’ e per il quale era importante l’interpretazione del testo). Appunto si parla di ‘tendenza conservativa e autoreferenziale’ (Caprara, 2013) poichè il sistema dei teatri stabili era una diretta emanazione del sistema politico che lo supportava²²⁴ (avrebbe mai svolto difatti una critica verso lo Stato che lo foraggiava e la classe borghese degli abbonati?).

L’avversione alle proposte ‘elitarie’ dei teatri stabili stava producendo, intanto, nei circuiti teatrali meno ‘ufficiali’ (compagnie private, amatoriali, sperimentali, universitarie) dei fermenti di vera innovazione che si basavano sul ripensamento del ruolo dello spettatore (affinchè potesse sentirsi coinvolto) e su molti laboratori dalla concezione teatrale e di studio alternativi (in cui, ad esempio, la messa in scena collettiva fosse ritenuta soltanto uno degli esiti finali di un percorso di aggregazione sociale o di conoscenza della propria individualità). È il sorgere della cosiddetta ‘avanguardia’ teatrale (o ‘neo-avanguardia’ per distinguerla da quella primaria degli inizi del secolo alimentata anzitutto dai futuristi)²²⁵ che agì in contrapposizione consapevole e dichiarata tanto al linguaggio scenico borghese dei ‘registi’ quanto a quello parimenti stantio convenzionalmente usato da chiunque altro al tempo rappresentasse testi drammatici.

Da essa discese, per derivazione, una rivalutazione del teatro da/per bambini (i cui ultimi esempi creativi erano stati quelli dei futuristi, mentre il regime ne aveva piegato l’uso ai suoi fini indottrinanti), che adesso diventa ‘teatro di animazione’ con un impiego meno rivoluzionario e più riformistico. L’avanguardistica non era, però, l’unica istanza in ebollizione per il mutamento della situazione italiana. Il ‘teatro di ricerca’ (o ‘di sperimentazione’) puntava principalmente sul linguaggio non verbale (un ‘risveglio’ favorito dalle esperienze di Grotowski e di Barba, e dagli *happenings* del Living Theatre)²²⁶ e, allo stesso tempo, anche autori/attori del calibro di Dario Fo²²⁷

²²⁴ Paradossalmente erano sempre stati maggiormente i regimi ad investire nella cultura sovvenzionando il teatro con soldi pubblici in quanto si dimostrava un ottimo strumento di propaganda e promozione del consenso, visto che con le entrate del costo del biglietto le compagnie private non avrebbero potuto sostenersi. Le nazioni democratiche invece, liberistiche in economia, preferivano che lo Stato restasse neutrale, tuttavia nel 1929 la spaventosa crisi economica mondiale le portò a cambiare atteggiamento e il teatro fu considerato servizio pubblico, esigenza fondamentale e diritto ineliminabile dei cittadini, il cui costo doveva essere assunto dallo Stato. Ovviamente possono verificarsi anche sprechi (l’assistenzialismo insidiato dal clientelismo partitico) e narcisismi (certi registi pretendono compensi esorbitanti).

²²⁵ Cfr. Angelini (1988) e Tessari (2005).

²²⁶ Jerzy Grotowski operò in Toscana nel 1986 presso il “Centro di sperimentazione e ricerca teatrale” di Pontedera, il Living Theatre permarrà addirittura di stanza in Italia dal 1974 al 1985, l’influenza del Odin Teatret del salentino Eugenio Barba sarà molto significativa e caratterizzante per le giovani generazioni di teatranti italiani, cfr. Perrelli (2007). Per approfondire sul “Nuovo Teatro” si veda De Marinis (1987).

²²⁷ Dario Fo aveva esordito con *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe* (1963) ma fu con *Mistero Buffo* (1963) che si rese noto anche al grande pubblico. *Mistero Buffo* è la *summa* di tanti monologhi rivisitati in maniera rivoluzionaria, in modo da costituire un repertorio di *topoi* di comunicazione e teatro medioevali. La tesi sottesa è che i monologhi dei giullari medioevali erano espressione genuina e divertente del punto di vista del popolo rispetto a quello dei padroni, prefigurando la situazione contemporanea cui Fo da continui rimandi. Nel 1968 inoltre Fo, con la brava attrice e compagna di vita Franca Rame, fonda la compagnia “Nuova Scena” che si esibisce soltanto in luoghi alternativi come case del popolo, palazzetti dello sport, piazze comunali. La sua è una sorta di fanta-archeologia attoriale culminante nell’utilizzo del *grammelot*,

e Carmelo Bene stavano costruendo i propri percorsi espressivi (singolari ed irripetibili) agendo da 'battitori liberi', pur con i vantaggi e gli svantaggi della condizione²²⁸. Eppure, tra la crescente ideologizzazione della teatralità e la sperimentalità delle estetiche spettacolari prive di parola o esenti da una scrittura drammaturgica autorevole, restava comunque in piedi la questione della marginalizzazione dell'autore drammatico italiano.

Si fece allora diffusa, dunque, l'esigenza di taluni di convocare un'indispensabile assemblea di settore per dibattere le difficoltà del momento. Preceduto nel novembre del 1966 dal manifesto polemico "Per un convegno sul nuovo teatro" pubblicato su *Sipario* (la storica rivista specialistica del mondo dello spettacolo italiano) e firmato da critici e teatranti 'non allineati' (Quadri, Caprioli, Fadini e Bartolucci erano proponenti, seguiti da Bene, De Berardinis, Ronconi, Scabia, Quartucci, Ricci, ed altri), il fatidico Convegno ebbe luogo a Ivrea (9-12 giugno 1967) passando alla storia come ineguagliata occasione di svolta ma anche leggendario nel ricordo di ciò che fu, di ciò che si discusse, ciò cui avrebbe potuto dar seguito, e ciò che non consentì di raggiungere. I convenuti, poterono confrontarsi e sviscerare le tematiche salienti alla luce di una condivisione di intenti e prospettive, ma già al termine se ne dichiaravano delusi poiché impossibilitati a vincere contro il sistema dominante ('ufficiale', rivoltosi già a commercializzarsi per 'incontrare il pubblico').

Non a caso il convegno²²⁹ costituì l'indice della temperatura in crescita rispetto alle questioni di tutta la società italiana alla vigilia della svolta generazionale del 1968, e come tale segnò uno spartiacque nella storia del teatro italiano contemporaneo, assurgendo a crinale di riferimento per la ricostruzione delle direzioni di sviluppo della drammaturgia nazionale.

Non si può affermare con certezza che la pubblicazione da parte di Piepaolo Pasolini (sulla rivista *Nuovi argomenti*, gennaio-marzo 1968) del suo "Manifesto per un nuovo teatro" in 42 punti, dovette essere un effetto del Convegno di Ivrea (quale intervento ad esso poco cronologicamente seguente) o piuttosto una concomitante parallela e libera iniziativa di convergente tematizzazione; fatto sta che, a corredo di quanto il quartetto dei promotori Quadri-Caprioli-Fadini-Bartolucci aveva potuto stilarvi, l'indimenticato Pasolini intellettuale a tutto tondo (poeta-regista-giornalista-saggista-scrittore-drammaturgo) vi si integrò con una lucidissima trattazione del problema teatrale avanzando un'incisiva e originale proposta drammaturgica (sistematizzata teoricamente ma da lui

lingua da lui inventata che imita onomatopeicamente le lingue moderne e la mimica corporale. Dal 1970 influenzato da Brecht si impegnerà in un teatro povero, militante (*Morte accidentale di un anarchico* verte sulla strage di piazza Fontana) e in iniziative corrispondenti (l'occupazione della Palazzina Liberty a Milano nel '74 da parte del collettivo "La Comune" da lui diretto per farne un teatro per il quale riuscirà a raccogliere la sottoscrizione di ben 8000 abbonati nel solo primo anno!).

²²⁸ Carmelo Bene con il passar degli anni mostrò avversione verso la falsità di ogni forma di linguaggio e rappresentazione così che si isolò progressivamente dall'ambiente teatrale, allestendo spettacoli di cui era unico interprete, facendo tutti i ruoli. Accentuò inoltre la teatralità della sua voce-corpo rivolgendosi al linguaggio non-verbale come in *Lorenzaccio* (1986) da De Mussuet, in cui ribalta la funzione degli effetti sonori rincorrendo con l'azione i suoni prodotti da un rumorista.

²²⁹ Cfr. Quadri (1977; 1982) e De Marinis (1987).

anche concretizzata applicativamente con la scrittura di alcuni suoi drammi del periodo).

Pasolini aveva capito che la realtà quotidiana, affinché potesse cambiare per autentica azione ‘del popolo’, necessitava essere rappresentata anziché detta, quindi il dispositivo teatrale avrebbe dovuto ri-attivarsi quale rito culturale lontano dalla “chiacchiera borghese” e dai “gesti e urla delle avanguardie”. Delineava quindi un “teatro di parola” non schiacciato dalla schiavitù dell’azione scenica e dalla preoccupazione pratica della spettacolarità (che fosse persino senza scenografie, luci complesse, etc...), non appiattito su storie banali, ma da ascoltare nella profondità delle parole e la maturazione interiore che si prefigge di ottenere nella platea. Dalla sua visione comunista del mondo e dell’industria culturale, avanzava ipotesi di modulazione socio-economica della fruizione (con la diversità dei costi di biglietto in base alla classe sociale) e già con i testi teatrali dal ‘66 (*Affabulazione*) stava preannunciando tali sue concezioni prendendo a modello i tragediografi greci ma anche (con *Calderón*) proprio gli autori spagnoli del *Siglo de oro*. Tuttalpiù (al dover incoraggiare una direzione di sviluppo più vantaggiosa tra le esistenti) Pasolini indicava nella drammaturgia di Eduardo De Filippo la pista più prossima ai suoi intendimenti funzional-teatrali.

È in questo clima estetico-stilistico, proveniente dal tale retroterra culturale italiano, che si collocò l’esperienza dello storico Centro Universitario Teatrale (CUT) dell’Ateneo barese (subito riconosciuto capofila dell’avanguardia teatrale della seconda metà degli anni Sessanta) entro cui si guadagnò un ruolo definitorio importante proprio lo studio e la messa in scena di *Noche de guerra en el Museo del Prado* di Alberti (rappresentazione grazie alla quale, tra l’altro, crebbe maggiormente l’interesse specifico per le opere drammatiche albertiane, e non soltanto in Italia)²³⁰.

4.2 L’allestimento pionieristico del CUT di Bari nel 1971

La rappresentazione di *Notte di guerra al Museo del Prado* ebbe luogo precisamente al Teatro Piccinni di Bari il 13 e 14 novembre 1971 (rispettivamente alle 20,30 e 18,00) portata in scena da studenti del CUT (Centro Universitario Teatrale, oggi C.U.T.A.M.C.)²³¹ con la regia di un giovane Michele Mirabella, affermatosi in seguito in radio ed attualmente volto noto della Tv pubblica.

²³⁰ Come riconoscono Negroni (2001) e García Rodriguez (2003). Sin dal 1951 Eugenio Luraghi si era occupato della traduzione dell’opera teatrale *Lo spauracchio* (scritta da Alberti nel 1944 e pubblicata in Italia da *Il Dramma* di Torino, poi nel 1967 a Verona da Arnoldo Mondadori assieme a *Il trifoglio fiorito* e *La Lozana andalusca*). Il testo di *Notte di guerra al Museo del Prado* era circolato in Italia dal 1970 assieme a quello di *L’uomo disabitato*, grazie invece alle traduzioni di Dario Puccini pubblicate da Einaudi di Torino (in un unico volume con un’introduzione di Puccini stesso). *Da un momento all’altro* (in traduzione di Marcella Eusebi Ciceri) apparirà poi per Japadre Editore dell’Aquila nel 1972.

²³¹ Come si ricava anche dalla locandina predisposta per l’occasione, presero parte come attori Giorgio Aldini, Francesco Marazia, Vittorio Castellano, Rino Bizzarro, Gianni Vitucci, Lucrezia Bellomo, Antonio Dell’Aglia, Pasquale Bellini, Giovanna Dell’Aglia, Piero Luisi, Antonella Cicoella, Franco Damascelli, Gemma Carella, Lucia Diroma, Maria Grazia Cicoella, Franca Grilli, Raffaella Parlaja; i costumi erano di

Fin a quel momento, di Alberti (a Roma già da alcuni anni) erano note le poesie in traduzione italiana e si erano avute in Italia alcuni *recital* e letture sceniche²³². In una lettera dattiloscritta con firma autografa di María Teresa León a Eugenio Luraghi (Buenos Aires 31 gennaio 1963) si legge:

Rossi nos escribió que el Pequeño Teatro pensaba estrenar la obra de Rafael *Noche de guerra en el Museo del Prado*. No hemos tenido más noticia. Una compañía mexicana hace la obra en el Teatro de las Naciones en París. Contésteme su opinión. Rafael se lo agradecerá mucho y yo también. Estamos en un momento de decisiones difíciles para nosotros. Acertar o no es importante (cfr. Morelli, 2005: 169-170).

Si desume quindi che per le caratteristiche brechtiane di *Noche de guerra...* (tanto da interessare il *Berliner Ensemble* come visto *ante*, cap. 3) e per i contatti che la coppia Alberti-León intratteneva con gli amici italiani se ne stesse cercando di dare messa in scena proprio a Milano da Strehler sin dal 1963. Il trasferimento degli esuli in Italia l'anno seguente, pertanto, potrebbe essersi prodotto anche a motivo di tali tentativi meneghini. Capito piuttosto che la 'prima' assoluta fosse barese.

La scelta del CUT/Bari d'allestire *Noche de guerra al Museo del Prado* derivò da ragioni diverse: 1) rendere omaggio all'esule già nel nostro Paese per supportare la causa antifascista; 2) spaziare il repertorio allargandolo ad autori di cultura iberoamericana moderni (poco presenti sulle scene); 3) fornire uno spettacolo che facesse riflettere e, in ossequio alla tradizione accademica del gruppo, rispettasse i canoni di qualità intellettuale della proposta scenica; 4) scegliere un testo drammatico che per struttura ed organico garantisse la possibilità di una molteplicità di personaggi (la *pieza* in questione, sotto tale aspetto, era perfino troppo corale implicando il necessario *doubling* di alcuni ruoli); 5) dare una prova qualitativa d'eccellenza del raggiunto livello professionistico per incidere ulteriormente in direzione della conversione del CUT/Bari in centro stabile di produzione.

In definitiva questa *Noche de guerra al Museo del Prado* del 1971 fu proprio l'apice di un percorso di rapido sviluppo del CUT di Bari (inaugurato pochi anni prima²³³) e rappresentò davvero, per i motivi esposti, la sua più accurata attuazione scenica (se non una delle migliori).

Francesca Astolfi; l'attrezzatura di Umberto De Santis; collaboratore alla scenografia Franco Scolamacchia; le musiche eseguite da Linda Calsolaro; assistente alla regia Nuccio De Palo; direttore di scena Gennaro Santo; l'organizzazione di Piero Luisi.

²³² Il regista catalano Ricard Salvat con la sua Companya Adrià Gual nel 1966 aveva inscenato *El Adefesio* al Teatro Municipale di Reggio Emilia, riesumando il testo rappresentato fin ad allora unicamente a Buenos Aires da Margarita Xirgu nel 1944. L'operazione aveva destato interesse nell'ambito culturale italiano essendo Alberti quell'anno trasferitosi a Roma. Fu nel 1968 (il 25 marzo) che al Teatro Club di Roma si tenne un *recital* di opere di Alberti alla sua presenza con il titolo *Una notte al Museo del Prado* (riproposto poi al Teatro Valle) in cui deducibilmente sarebbe stato letto anche un passaggio dalla *pieza* omonima. Il 25 febbraio 1971, sempre a Roma, ci fu un altro *recital* 'drammatizzato' di poesie albertiane (*Fra il garofano e la spada*) replicato nel Teatro Auditorium di Trieste dall'8 al 10 marzo 1971 con la regia di Pier Antonio Barbieri, scenografia di Toni Archiletti, musiche alla chitarra di Sandro Peres, ed interpreti Angela Cavo, Francesco Di Federico, Luigi Sportelli.

²³³ Testimonia Pasquale Bellini (Aa.Vv., 2004: 51): "Intorno al '56 il teatro universitario viene organizzato da un primo nucleo guidato da Pani: sono dei giovani universitari come Giuliana Paolantonio, una ragazza napoletana residente a Bari, Michele Castro con esperienze filodrammatiche, Nicola Saponaro che

Assumendo la terminologia che usa Perrelli per tracciare una periodizzazione del CUT/Bari (Aa.Vv., 2004) l'allestimento di *Notte di guerra al Museo del Prado* si colloca a cavallo tra la seconda e la terza 'generazione' di componenti, come massima espressione della 'fase d'oro' del gruppo.

Per prima generazione si intendono i fondatori, *in primis* Egidio Pani²³⁴, che avevano messo a fuoco una propria 'linea artistica e ideologica' nell'"approfondimento dei temi del teatro futuro contemporaneo ai fini della sprovvincializzazione della nostra cultura; e la riconquista del teatro meridionale per individuare la traccia storica della nostra vicenda culturale" (cfr. Aa.Vv., 2004: 70). Grazie ad essi si venne a determinare poi una favorevolissima congiuntura di persone e situazioni che innescò l'avvio di una presenza nazionale e perfino internazionale del "Gruppo di Bari".

Il 'teatro dei gruppi', come viene indicato quello di questo periodo storico in Italia, apportò un'elevata carica di vitalità ed entusiasmo alla vita culturale²³⁵ permettendo di tornare a sentire la

cominciava a scrivere per il teatro. Le prime iniziative sono un rapporto con scrittori come Buzzati e Vittorini per organizzare un ciclo di letture di racconti, poi si organizzano incontri con gli attori in *tournee* a Bari (tra gli altri De Lullo per la Compagnia dei Giovani), ed infine le prime letture sceniche di Cechov con Mario Santostasi e Vito Amoroso nell'aula auditorium che si affacciava, allora, nel cortile dell'Ateneo sul lato di via Nicolai. Era anche necessario un lavoro in profondità e fu chiesto al prof. Sansone di coordinare un corso di Storia del teatro. Era l'anno accademico 1957/58 e, per la prima volta in una Università italiana l'iniziativa dedicata al teatro si avviò. Mario Sansone affidò l'incarico ai suoi giovani assistenti all'inizio della loro carriera universitaria: Agostino Lombardo, Vitilio Masiello, Francesco Tateo, Michele Tondo, Arcangelo Leone De Castris. Le lezioni si tenevano alla Facoltà di Largo Fraccacreta per il gran numero di studenti che le frequentavano. Nel 1959 Pani organizzò per gli studenti un corso di formazione teatrale affidato a Domenico Dell'Èra, un anziano esponente del teatro amatoriale barese di grandi capacità. Il saggio finale era su testi di Garcia Lorca, un autore allora molto amato dai giovani: nelle fonoaudizioni che il CUT aveva tenuto nelle aule di via Nicolai all'Ateneo i dischi di Arnoldo Foà che leggeva le poesie di Lorca erano i più gettonati. Sono i giovani di quel saggio a volere costituire il nucleo di una compagnia teatrale ed a richiamare, più tardi, Egidio Pani alla guida del CUT. Il CUT nasce quindi dal basso e accettando l'impostazione già data da Pani negli anni precedenti, cioè di fare del CUT un centro di elaborazione di idee di una nuova capacità del Mezzogiorno ad esprimere idee e forza di realizzarle. Perciò alla 'fondazione' della compagnia teatrale del CUT parteciparono, in modo diverso, personaggi come Gustavo d'Arpe, giornalista di talento che da Bari passò a Roma dove partecipò come attore a molti film, Vittorio Di Giuro, poi importante esponente del mondo editoriale ed uno dei manager dell'Enciclopedia Multimediale Incarta, Giuseppe Giacobuzzo che aveva fondato il Teatro Regionale, Vito Attolini cinefilo accanito e uomo di vasta cultura che molto poi influirà sulla elaborazione delle linee culturali del CUT/Bari, un giovanissimo intellettuale cattolico come Piernicola De Leonardis".

²³⁴ "Il Centro universitario teatrale, gelosamente covato da Egidio Pani, all'alba degli anni Sessanta..., così scrive Antonio Rossano, nel suo ampio affresco della cultura cittadina su *Bari '900*, edito da Laterza nel 1987, e mai espressione fu più calzante, perché Pani, come vedremo, condizionerà anche in prosieguo le fondamentali svolte della sua creatura" (Aa.Vv., 2004: 70).

²³⁵ Solo per citarne alcuni che, nati dagli anni Settanta, sono attivi ancora oggi: "Magazzini criminali" (noti dal 1972 con *Morte di Francesco*) di Sandro Lombardi, Federico Tiezzi e Marion D'Amburgo; "Teatro dell'Elfo" (a Milano, dal 1973) di Gabriele Salvatores e Ferdinando Bruni (in cui si inscena Buchner, e con l'arrivo di Elio De Capitani si introduce Fassbinder); "La Gaia Scienza" (dal 1976) di Giorgio Barberio Corsetti, Giampiero Solari e Alessandra Vanzi; "Falso Movimento" (a Napoli dal 1978) di Mario Martone, Licia Maglietta e Andrea Renzi in bilico tra installazione e *live performance* (poi "Teatri Uniti" fondato da Martone con Toni Servillo, in cui operano anche Enzo Mascato, Annibale Ruccello, Leo De Berardinis); "Teatro Valdoca" (a Cesena dal 1980) di Mariangela Gualtieri e Cesare Ronconi (all'inizio tutto ruota attorno al movimento senza parole, poi fortemente piegato sulla poesia); "Societas Raffaello Sanzio" (a Cesena dal 1981) di Romeo e Claudia Castellucci e Chiara Guidi a Cesena (toccò l'acme della fama internazionale con la *Tragedia endogonidia* negli anni 2002-2004); "Teatro delle Albe" (a Ravenna dal 1983) di Marco Martinelli, Ermanna Montanari, Luigi Dadina e Marcella Nonni; "Compagnia della Fortezza"

teatralità come attività (non solo di fruizione) alla portata di tutti. La platea era composta anche (e soprattutto) dai primi italiani cresciuti con la Tv, per cui l'approccio che tali spettatori avevano nei confronti delle messinscene drammatiche era sicuramente condizionato dai ritmi e dinamiche del linguaggio agile ed inconsueto della mediazione televisiva. Il 'fare teatro', quindi, andava ad attenuare la concorrenza espressiva della Tv concedendo opportunità diverse. Scrive a riguardo Michele Mirabella (Aa.Vv., 2004: 40), allora studente che si affacciava al teatro grazie al CUT:

Per istinto ragionammo e col ragionamento irrobustimmo una diffidenza sospettosa verso la televisione, fummo critici appassionati, ma attenti verso il cinema, amammo la radio. E scegliemmo il teatro perché spazio irrinunciabile. Le condizioni obiettive di lontananza dalle centrali del potere culturale giocarono un ruolo ingente: nel Sud del decennio Sessanta-Settanta, si trascinarono accertate difficoltà di transito verso le capitali non solo geografiche dell'arte e della cultura. A parte i giornali e le case editrici, l'impressione era che la vita culturale attiva della pratica quotidiana dell'arte fossero privilegio di altre e più centrali piazze del paese. Noi che avevamo quello che ancora si considerava un privilegio, studiare all'Università, scoprimmo questa laterale virtù della vita di ateneo; la possibilità di praticare un'arte raffinata, affascinante, affabile, un'arte che si studiava solo negli aspetti teorici o letterari ma rarissimamente nel suo farsi empirico ineludibile.

Trasferitisi nel sottoscala (ex barberia) della Casa dello Studente in largo Fraccacreta a Bari, la seconda generazione CUT superò l'iniziale repertorio meridionalista, pirandelliano e del teatro 'dell'assurdo', e si cimentò nel teatro politico soprattutto brechtiano (nel cuore del Sessantotto)²³⁶ soprattutto per l'attenzione e la personalità di Michele Mirabella (che poté operare in un collettivo molto vivace e partecipato, sintonizzato con il teatro del resto del mondo durante un periodo di forti e audaci tensioni culturali e sociali²³⁷). La scelta di inoltrarsi su questo binario impegnato fu fortemente dibattuta ma alla fine concordemente voluta lungo quei cinque-sei anni (dal 1965 fino

(dal 1988 nel carcere di Volterra) di Armando Punzo; "Teatro sociale" (dal 1989 con *Il tempo degli assassini*) di Pippo Delbono con Pepe Robledo (poi conobbero e inserirono nell'*équipe* il nano disabile Bobò).

²³⁶ Ne traccia un sintetico affresco Bellini (Aa.Vv. 2004: 53): "Due linee intanto in quei primi anni '60 si notano, non contrapposte bensì complementari, in quelle stagioni straordinarie per Bari e la Puglia: accanto ad una linea 'meridionalistica' per drammaturgia e atmosfere, che svia da Pirandello del *Sogno (ma forse no)* e del *Berretto a sonagli* (stagione 1963/'64) al Roberto Bracco di *Sperduti nel buio* e di *Don Pietro Caruso* (1962 e 1963) tutti lavori con la regia di Pani, infine una *Cavalleria rusticana* di Verga (1964, regia Piero Panza), si fa strada un'attenzione al linguaggio dell'assurdo teatrale europeo, quello di Jonesco, quello di Beckett. Sia *La cantatrice calva* di Jonesco, presentata al Piccinni (1963) insieme alla *Lezione* dello stesso autore (regia di Pino Panza), sia *Aspettando Godot* di Beckett (1964, regia di Pani) proiettano vorticosamente il CUT, i ricercatori-attori baresi e il pubblico più avveduto e attento della realtà cittadina e regionale verso le problematiche e i linguaggi più arditamente europei e universalmente evoluti del teatro e della cultura contemporanei. Era ora del resto, ed era evoluzione giusta e santa, date le premesse con cui, lungo cinque anni, gli operatori del CUT avevano 'portato avanti il discorso' del teatro".

²³⁷ Scrive in proposito Mirabella (Aa.Vv., 2004: 41): "Il nostro fu un 'fare teatro' da apprendisti stregoni all'inizio, pieno di una straordinaria e suggestiva confusione creativa, di echi, di emulazioni, ma anche di un'emozionante creatività originale ricca di tensioni civili. Quello che agitava la stagione italiana più innovativa del dopoguerra stava per chiedere anche il nostro impegno e, pur non essendone profondamente consapevoli, n'eravamo presuntuosamente sospettosi. Il nostro traballante sipario iniziale s'apriva su di un palcoscenico in cui s'esercitava l'asfissiante tutela dello stato assistenziale e il dispotismo del capocomicato di tradizione, sostituito, da ultimo, dall'ariosa tirannide della regia moderna".

al '70-'71) sotto la guida artistica (spesso contraddetta ma indiscutibile) di Michele Mirabella regista e *maître à penser*, e furono per il CUT, per l'Università barese, per la stessa città di Bari, il momento culminante del percorso intrapreso anni prima dai pionieri, fermo restando che Egidio Pani, un personaggio di alto livello della politica culturale pugliese (oltre che della critica teatrale) continuava ad esercitare il suo impulso di idee e di suggestioni con affettuoso patronato.

La lezione brechtiana, filtrata attraverso le regie e le letture di Strehler e del Piccolo Teatro di Milano, erano facilitate da Paolo Grassi (pugliese di nascita che continuava ad avere contatti con Bari e il CUT) e rendevano quelle messe in scena (segnatamente la prima, *L'eccezione e la regola* del 1965)²³⁸ non solo strumento di coscienza etico-politica su un mondo diviso in classi e strutturato sull'asprezza dei loro scontri quanto momenti di 'educazione teatrale', veri e propri *stages* operativi di recitazione e linguaggi della scena destinati, da allora in poi, a numerose generazioni di giovani attori che, di stagione in stagione, si succederanno nella fervida compagnia universitaria barese.

Nel paragrafo precedente si diceva che quanto stava accadendo teatralmente nel nostro Paese a fine anni Sessanta era una cartina di tornasole dell'incandescenza della situazione sociale (il '68) e il costituirsi di 'gruppi' teatrali è, pertanto, associabile al perseguimento di poetiche sceniche molto progressiste che, mentre muovevano a rottura con il passato professionale, aprivano anche squarci a visioni riformistiche della politica e della realtà civile. In pratica la scrittura era per lo più frutto di studio collettivo di testi/fonti e sul confronto sulle tematiche e le formule per la messa in scena. Certamente i drammaturghi 'vecchio tipo' (individualità 'maestre' che scrivevano da soli i testi) continuavano a esserci e a loro modo tentavano l'arte²³⁹, tuttavia il fatto che il pubblico e gli attori fossero anche accumulati dall'età anagrafica e affini caratteristiche culturali comportò che le compagini di teatranti venutesi a formare presero a non ridefinire 'dall'interno' il teatro (come la neo-avanguardia) ma 'dai margini' (dalla prospettiva cioè di chi ne era un semplice appassionato) ponendosi appunto come originalissima "post-avanguardia" (Tomasello, 2016).

Il teatro di quegli anni non volle limitarsi a essere faccenda da botteghino o di critica selettiva, e vi contrappose ricerca e sperimentazione per 'trasformare il pubblico' anziché cullarlo nei suoi

²³⁸ Riferisce Bellini (Vv. Aa., 2004: 55): "A quella prima versione de *L'eccezione*, che nel '65 ebbe la regia di Mirabella e di Bepi Acquaviva (e che fu data al Piccinni), doveva poi seguire una seconda, nel 1968, scarnita e del tutto rigorosa dal punto di vista scenico nella nuova regia di Mirabella: questa versione ebbe decine e decine di repliche, iniziando in Puglia e in Basilicata (a Matera ricordo una recita nei Sassi) la pratica di 'decentramento teatrale' in luoghi e spazi alternativi e non serviti dal mercato dello spettacolo. Un'ultima versione de *L'eccezione e la regola* dovevo dirigerla io (pensa tu!) ancora nel 1983 per un gruppetto di studenti epigoni del teatro universitario, in una delle ultime stagioni in cui operò la sigla CUT/Bari".

²³⁹ Giovanni Testori riuscì nella sfida rivisitando classici (*Amleto*, 1972 - *Macbetto*, 1974 - *Edipus*, 1977) per i quali rielaborò la lingua inventandone addirittura una cui confluivano parlata dialettale, italiano arcaico e neologismi improbabili. E cresceva intanto quella generazione di 'monologhisti' che darà vita dagli anni Ottanta al cosiddetto 'teatro di narrazione' (l'inchiesta e controinformazione di Marco Paolini, il racconto tra storia e tessuto sociale di Marco Baliani, un nuovo immaginario che intreccia fiabe e aneddoti popolari reinventati in Ascanio Celestini).

gusti²⁴⁰. Gerarchie e divisione dei compiti erano sostituiti dall'“anarchismo creativo” che, peraltro, alle tavole del palcoscenico tradizionale (sovente inaccessibile) preferiva spazi eterogenei, luoghi eccentrici che diventano teatro perché abitati dallo spettacolo anziché trasformarlo in evento solo perché esso ‘avviene’ sulla scena (e perciò si agiva in piazza, in chiesa, nei garage, nelle cantine).

Inoltre, come riferisce Bellini (Aa.Vv., 2004: 58-59), il CUT inaugurò anche il ‘fare rete’:

In quei cinque o sei magnifici anni, dal ‘65 al ‘70-‘71, quel gruppo artistico teatrale così coeso e già qualificato (diciamolo) aveva in un certo senso bruciato tappe ed esperienze, realizzando di fatto da Bari, dalla Puglia, un osservatorio culturale e teatrale affacciato sull'Italia e sull'Europa e che tali esperienze esterne era in grado di trasferire nella contemporanea attività locale nei comuni di Puglia, a cominciare dal capoluogo Bari. Sorta di ‘staffetta teatrale’ quindi, con un radicamento effettivo nel mondo universitario e un rapporto con il pubblico che si faceva progressivamente sempre più affidabile e continuativo. I rapporti del CUT con strutture culturali della regione, con i vari Centri di Servizi culturali che gestivano biblioteche in numerosi comuni (Canosa, S. Severo, Grottaglie, Conversano, etc..) fecero sì allora che un vero e proprio ‘circuito teatrale’ si realizzasse, ad opera del CUT e dei 59 più avveduti fra i responsabili di tali strutture. Decentramento nel quale gli spettatori (in larga parte studenti e lavoratori) residenti in provincia ricevevano spettacoli, operazioni teatrali e cifre stilistiche che erano state ‘filtrate’, recepite e ‘messe a regime’, che so?, ad Erlangen in Germania, o a Zagabria, o a Nancy. A proposito di Nancy, vi si tenne nel 1969 un Festival Internazionale diretto da Jack Lang; per l'aneddotica spicciola che pure è tanta parte della storia che ci trasciniamo dietro, ricordo che proprio Jack Lang, allora giovane e rampante leone della cultura francese, venne a Bari a vedere che cosa fosse questo CUT/Bari.

Quest'ultima citazione permette di sottolineare ancora un elemento di distinzione importante che segnò l'allora CUT/Bari ovvero la partecipazione ai grandi *festival* nazionali e a molte rassegne internazionali (Parma, Erlangen, Zagabria, Nancy, Bruxelles, San Sebastian, Budapest, Belgrado), offrendo alla città di Bari una insolita ventata di cultura straniera attraverso gli scambi teatrali. Si iniziò con il Festival Internazionale al Teatro Regio di Parma nel 1966 affrontando pubblico e critica con il *Tuttobckett* (un montaggio di testi dell'autore irlandese, realizzato e diretto da Piero Panza) e si proseguì – dal *Leonzio e Lena* di Büchner, regia di Mirabella – portando in concorso in ripetute occasioni e con successo tanti altri titoli (Shakespeare, Weiss, Ruzante, Osborne)²⁴¹.

²⁴⁰ Testimonia Mirabella (in Aa.Vv., 2004: 45): “Fui il regista della compagnia per sei anni e, al di là di autocompiacimenti e malinconie memorialistiche, mi limito a registrare un fatto inoppugnabile: il CUT/Bari fece vivere alla città e non solo ai suoi animatori una grande stagione del Teatro e della cultura meridionali, una stagione che fece sentire le sue voci in Italia e in Europa. Il repertorio e il cartellone stanno lì a dimostrarlo. Dalla riflessione sulla cultura del Mezzogiorno, e sulla drammaturgia che la esprimeva con dolente eloquenza (Verga, Pirandello, Rosso di San Secondo), lo studio si concentrò sulle avanguardie del Novecento per ragionare sulle contraddizioni dell'uomo contemporaneo. E fu il momento di Beckett e di Brecht. Il memorabile *L'eccezione e la regola* vide tre fortunatissime edizioni e si può dire che sia stato recitato dovunque, in fabbriche, palestre, scuole, piazze, circoli aziendali, chiese, perfino in teatro. Poi le scelte di repertorio si spostarono sull'esegesi registica dei classici, stante la crisi delle avanguardie teatrali esplosa nei primi anni del decennio a causa dell'esaurimento delle novità linguistico-formali”.

²⁴¹ *Romeo e Giulietta e la Peste* avvia nel 1968 una riflessione su Shakespeare che Mirabella regista replicò a S. Sebastian in Spagna. *Gli Orazi e i Curiazi* di Brecht debutta nel 1969 e, oltre ad innumerevoli repliche ‘in

Le attività del CUT/Bari comprendevano anche la redazione di una pregiata rivista di settore, i *Quaderni del CUT* (pubblicazione non ultima in Italia sulla drammaturgia, sul cinema e sullo spettacolo), edita fino al 1983 grazie alla costanza di Vito Attolini (continuatore della serie). Dalle pagine di codesta colta opportunità editoriale fu possibile rendicontare al resto d'Italia non solo le scelte di produzione teatrale degli universitari baresi ma anche le più avanzate fasi dei dibattiti sul linguaggio della scena, sulle innovazioni nei paesi esteri, e sulle politiche teatrali in Italia.

Tra le tematiche che, al contempo, si intavolavano divenne però viepiù critica la questione relativa al passaggio al professionismo, dovuta all'elevato grado di bravura cui si era pervenuti. Alcuni membri del CUT/Bari tra l'altro avevano avuto anche nel frattempo importanti esperienze professionali nazionali²⁴², per cui ne avvertirono maggiormente l'esigenza²⁴³. Conferma Perrelli:

La seconda generazione crebbe così tanto, in questo *humus* costruttivo e stimolante, da porsi inevitabilmente il problema del passaggio decisivo al professionismo, specie con il progressivo raffreddarsi delle istanze del Sessantotto, che aveva sfumato infinitamente certe categorie e distinzioni per l'appunto professionali e rilanciato una più alta nozione di collettivo teatrale di base. I principali esponenti della seconda generazione, così, tentarono la strada del teatro cooperativo nazionale; poi, alla spicciolata - per un singolare e significativo fenomeno affettivo, che riscontreremo ricorrente - rientrarono nel CUT e si ritrovarono a realizzare uno spettacolo di grande suggestione, *Notte di guerra al Museo del Prado* di Rafael Alberti (il 13 novembre 1971, al Teatro Piccinni), una squisita, forse un po' estetizzante, regia di Michele Mirabella che univa attori come Pasquale Bellini e Lino Bizzarro della seconda generazione con una nuova leva, che costituirà la base del terzo rinnovamento del CUT, ormai a una svolta (Perrelli in Aa.Vv., 2004: 70).

E così si arrivò proprio a *Notte di guerra al Museo del Prado*, una *pièce* complessa e difficile da portare in scena (sul piano interpretativo, registico, realizzativo, organizzativo) che concretizzò per questo appunto tutte le competenze raggiunte e ne simboleggiò idealmente le aspirazioni.

provincia', fu recitato a Budapest (con brani in ungherese) nel gennaio del 1970, quando il CUT fu ospitato dal Teatro Universitario di quella città. La compagnia ungherese universitaria venne poi a Bari, nel maggio 1970, con un *Avaro* da Molière che recitò al Piccinni e in altri teatri in provincia. Fra le 'ospitalità' eccellenti di quegli anni non vanno dimenticati gruppi sperimentali italiani e stranieri, come l'"Open Theatre" (1968) e "Il Teatro Se" (1970) e la 'discesa a Bari' nel 1967 (cfr. Bellini in Aa.Vv., 2004: 56) del "Living Theatre" di Julian Beck e Judith Malina (leggendarie le recite al Piccinni di *Antigone* e *Frankenstein*).

²⁴² Nel settembre del 1970 esponenti del CUT come Michele Mirabella, Rino Bizzarro, Renato Trombetta, Bellini e il tecnico di scena Gennaro Santo furono scritturati da una compagnia di giro nazionale, la cooperativa "Teatro Insieme" (la prima, insieme al "Gruppo della Rocca" di Roberto Guicciardini, ad essere fondata in Italia e cui facevano parte, fra gli altri, gli attori Vincenzo De Toma, Umberto Ceriani, Ettore Conti, Marzia Ubaldi, Ruggero De Daninos, Mauro Carbonoli) il cui contatto si era iniziato l'anno prima quando la compagnia aveva dato al Piccinni *Un uomo è un uomo* di Brecht. Portarono in giro per la penisola *I tre moschettieri* in oltre 200 repliche.

²⁴³ "Quello che bussava alla porta del nostro agguerrito teatrino era la consapevolezza dello scarto palese tra teatro e società, tra i fermenti di questa e la sterile arretratezza di quello. Tuttavia sentivamo di essere innocenti della contraddizione che lacerava la coscienza degli artisti e del pubblico più avvertito. Avevamo fondato una libera comunità di giovani intellettuali che avevano creduto nell'arte come emancipazione radicale, come percorso della democrazia reale, come alternativa nella vita culturale della città. Così recitava una proposizione araldica di uno dei nostri quaderni" (Mirabella in Aa.Vv., 2004: 44).

Ne presero parte, in simbolica staffetta di consegne, gli ‘esperti’ della seconda generazione e i ‘neofiti’ dell’incipiente terza generazione. Con le parole tratte da un largo passaggio di Bellini:

Questo dei ‘ritorni’, quasi omerici *nostoi* sulle rotte del teatro, oltre che di un forte radicamento in una dimensione meridionale (se non addirittura barese) del concetto di lavoro culturale e quindi teatrale, è fenomeno che toccò, tocca tuttora, tanti che da Bari, dalla Puglia verso le capitali (Roma, Milano, Napoli) sentirono e sentono spesso la necessità-possibilità di operare e lavorare ‘qui’, emigranti di ritorno ma con la sensazione di non essere in realtà mai partiti. E proprio il CUT/Bari fu crocevia frequentatissimo di tali ‘ritorni’. Già alla fine del ‘71 uno spettacolo, *Notte di guerra al Museo del Prado* di Rafael Alberti, riuniva sotto l’egida CUT/Bari alcuni dei recenti ‘moschettieri’ (il regista Mirabella, Bizzarro, il sottoscritto, Piero Luisi), con l’innesto di alcune nuove entrate studentesche, fra cui Franco Damascelli. Se ricordiamo che in quel lavoro (che fu dato al Piccinni) recitò, come in un ‘cameo’ il Giorgio Aldini della primissima leva del CUT, davvero questo spettacolo affollatissimo (una ventina di attori in scena) riuscì a unificare generazioni, e a indirizzare talenti ed energie in un teatro capace sì di parlare al territorio, ma con l’occhio rivolto sempre un poco più su, un poco altrove. Si chiude con quello spettacolo un ciclo iniziatosi lontano, dalle premesse fondative di Pani e della coraggiosa schiera dei ‘politici universitari’ e continuata poi in gloria di allestimenti, linguaggi a confronto, le *tournées* nostrane ed estere: un fervore mai più realizzatosi sotto queste latitudini, quello del periodo 1965-1972. La generazione che seguì, quella che in fondo aveva avuto il viatico dalla precedente (ormai professionalizzata o quasi) proprio in *Notte di guerra...* doveva ripercorrere le scelte, le dialettiche e le contraddizioni nella nuova temperie culturale di Bari degli anni ‘70, con le ‘novità’ sia istituzionali (la nascita e l’entrata in campo dell’Ente Regione Puglia) sia operative e teatrali: il fiorire, anche da noi, delle cooperative teatrali, nell’inseguimento a volte realistico a volte illusorio del professionismo possibile e di quello impossibile (Bellini in Aa.Vv., 2004: 61-62).

La ‘magia’ della *piezu* albertiana coincise, dunque, con l’acme del CUT/Bari, che proseguì la sua attività a servizio della comunità universitaria, della città di Bari e del territorio tutto, mediante il profondersi di idee e talenti interamente della successiva terza generazione²⁴⁴. Quest’ultima ebbe senz’altro una risonanza e penetrazione più limitate rispetto alla precedente²⁴⁵, scontando proprie

²⁴⁴ Cfr. Perrelli (in Aa.Vv., 2004: 72, 76): “Per capire la terza generazione, bisogna considerare gli autori che mettemmo in prova e non riuscimmo a rappresentare: nientemeno che Camus (*Stato d’assedio*), Sofocle (*Antigone*), Ibsen (*Rosmersholm*), Strindberg (*Un sogno*), Pirandello (*Come tu mi vuoi*). Forse meno ambiziosi, ma di qualche originalità, i progetti che realizzammo, con una cura particolare per la sperimentazione scenografica (impianto rigorosamente centrale) e il trattamento ritmico della battuta, fin dal nostro *Woyzeck* di Georg Büchner, con Francesco Marazia e Rino Bizzarro, su cui Pani, il 15 dicembre 1972, riferiva sulla *Gazzetta del Mezzogiorno*”. [...] Facemmo animazione (l’inesauribile Pani ci mise in contatto con una illustre e pionieristica figura del teatro barese, il preside Giovanni Bozzo, e nella sua scuola, devotamente dedicata a Eleonora Duse, ma nel difficile quartiere S. Paolo, tenemmo dei laboratori); riprendemmo però soprattutto a produrre spettacoli, basati su un *training* interno e marcati, questa volta, dalle suggestioni del più spinto *poor theatre*”.

²⁴⁵ Cfr. Bellini (in Aa.Vv., 2004: 62, 64): “Mirabella, dopo *Notte di guerra...* e la *Lettera di un emigrante* del 1972 (non casuale recupero del dialetto, del canto e della musica popolari, in una dimensione fortemente connotata di ‘antropologia politica’) abbandona il CUT per attività professionale sia a Roma che a Bari, ma l’attività del CUT continua facendo leva sul sottoscritto, su Damascelli e specialmente sull’acutissimo apporto di ricerca e di carisma nelle regie di Franco Perrelli. Di nuovo regie importanti, di nuovo spettacoli (anche le recite nei *festival*) dei quali nell’appendice cronologica si dà puntuale elencazione e

difficoltà organizzative e limiti d'ambizione, ma soprattutto fu segnata dal progressivo impallidire della formula dei teatri universitari, che da allora cominciarono a declinare in tutta Italia²⁴⁶.

A ormai ben 46 anni dall'allestimento barese di *Notte di guerra al Museo del Prado* i ricordi e le testimonianze dell'evento sono comprensibilmente scarsi per via della dipartita di moltissimi dei protagonisti di quella attuazione e per la mancanza di ausili documentali all'epoca inesistenti (le registrazioni audiovisive saranno introdotte solo pochi anni dopo); si dispone perciò unicamente delle preziose interviste rilasciate dal regista Michele Mirabella, dal critico Pasquale Bellini (che vestiva i ruoli del Frate e il Nano) e dall'attore Rino Bizzarro (interprete della 1^a Vecchia e Adone) oltre altri pochi ma vantaggiosi materiali acclusi qui di seguito: dall'archivio personale di Rino Bizzarro (costituito come Fondo "Puglia Teatro") provengono il copione dattiloscritto utilizzato, la locandina ufficiale della manifestazione e l'unica foto a colori che però riguarda una delle prove preve allo spettacolo; invece presso il Fondo "Egidio Pani" dell'Archivio Storico dello Spettacolo appartenente alla biblioteca "Teca del Mediterraneo" del Consiglio Regionale della Puglia è stato possibile rinvenire (grazie alla estrema disponibilità della responsabile dott.ssa Maria Abenante) il manifesto generale che riproduce un disegno olografo del '70 di Rafael Alberti, due fotografie di posa bianco/nero, nonché (per fortuito ritrovamento) la lettera con cui Alberti si scusava di non poter presenziare a Bari allo spettacolo del CUT augurando gran esito e sperando in una replica.

Si dispone, infine, delle due sole attestazioni della stampa del tempo (entrambi articoli della *Gazzetta del Mezzogiorno* recanti le date 13 e 14 novembre 1971) da cui si apprende di una prova con il locale seminvaso dalle acque che gli attori guadagnavano servendosi di vecchie tavole di scena, e si può ricostruire anche la particolare soluzione registica adottata da Mirabella per il finale. Vi si inferisce infatti (cfr. Pani, 1971) che dopo la declamazione dei versi di Machado la compagnia di personaggi si mettesse a correre per il palco con un ridere allegro di bambini prendendo a calci gli oggetti di scena e i costumi. Perché, come conclude l'articolo, "c'è la realtà oltre il sipario".

menzione. I nomi di Eugenio Barba, di Grotowski, autori come Wedekind, Strindberg nella stagione di Perrelli si affiancano a tematiche di stampo più 'didattico' con Cechov, Molière portate avanti, con qualche saltuarietà, dal sottoscritto e da Egidio Pani, affettuosamente sempre vigilante sul CUT. Ma già si avverte un disagio e una difficoltà che man mano si accrescono lungo quegli anni '70 e che infatti determinano il progressivo calar di tono e nerbo nelle imprese del CUT di allora. Non si trattò di un *deficit* di chiarezza politico-culturale, anzi tutt'altro: basti riflettere sulle scelte di allora, dopo le belle proposte realizzate da Perrelli fino al '75, proposte e progetti tutti inerenti un recupero delle radici culturali e storiche della città, di Bari. [...] Quello che progressivamente si attuò non fu il rigore in se stesso quanto l'impatto delle attività e delle pur generose iniziative intraprese nei confronti della città e del territorio, un venir meno della generale circolazione delle 'ventate' culturali e teatrali che fin ad allora avevano contraddistinto l'operare del gruppo, o per lo meno di quel ceto intellettuale che dall'interno e dall'esterno dell'Università, lo aveva fino ad allora supportato".

²⁴⁶ Come per il passaggio dalla prima alla seconda generazione, anche tra la seconda e la terza ci fu un casuale trasferimento della sede (a Palazzo di S. Teresa dei Maschi, in Bari vecchia) ponendosi a momento significativo dell'avvenuto mutare dei tempi. La ben presto strutturata cooperativa Teatro Kismet avrebbe poi, di fatto, surrogato molte funzioni del CUT, sia nel rapporto con l'utenza studentesca e universitaria, sia nell'organizzazione di spazi e ruoli per il teatro di ricerca e di formazione in città.

STASERA (ORE 21,15) AL PICCINNI "NOTTE DI GUERRA AL MUSEO DEL PRADO"

"Incontro" con l'opera di Alberti

per l'apertura della stagione del Cut

"S'ascolta la voce di tutto un popolo..." così l'Autore nel prologo di "Notte di guerra al Museo del Prado" di Rafael Alberti che verrà presentato questa sera alle 21,15 al Teatro Comunale Piccinni dal Cut Bari.

La voce è quella del popolo di Spagna che Rafael Alberti immagina echeggiare nei sotterranei del Museo del Prado, tra i quadri del Goya, di Velázquez, di Tiziano, del Beato Angelico, in una notte del 1936, l'opera - scritta nel 1957 - non è stata mai presentata fino ad ora, anche per certe difficoltà di legare il grande affresco immaginato da Alberti con la pratica messa in scena, ma Bertolt Brecht ne intuì la grande vivacità, la grande forza. Il Cut Bari ha voluto questo incontro con uno dei grandi della poesia contemporanea, con un poeta come Alberti perché avverte che una svolta nella storia del popolo spagnolo è vicina e perché il rapporto tra due culture, quella italiana e quella spagnola, esce ormai dal disperato "amore" che ha legato la generazione post resistenziale al mito esclusivo di García Lorca e diventa più duraturo e stabile. Arrabal, Borges, Alberti sono presenti in questo rinnovato interesse per la Spagna. Rafael Alberti, nato in Andalusia nel 1902, poeta, pittore, drammaturgo, ha al suo attivo anche una attività drammatica legata ad ispirazioni, a motivi picareschi, in cui tragico e comico, sconforto e allegria si impastano in un magma di colori accesi. Tra i suoi testi "Lo spauracchio", "Il trifoglio fiorito", "La Lozana andaluza", "L'uomo disabitato". Un recente recital a Milano delle sue liriche fu intitolato "Il garofano e la spada" perché disse Alberti: "Io propendo per il garofano: mi piace contemplare le nuvole, il mare, gli alberi, ma spesso solo a leggere il giornale, mi brucia il sangue".

"Una notte di guerra al Museo del Prado" "acquaforte in un prologo e un atto" come Alberti lo definisce è uno spettacolo importante. E la scelta del Cut Bari che inaugura con semplicità il suo quindicesimo anno di attività (un record se si pensa alla fragilità delle sue strutture: le prove si sono svolte in un locale seminvaso dalle acque che gli attori guadagnavano servendosi di vecchie tavole di scena), ci pare felice. Con la regia di Michele Mirabella interpretano "Notte di guerra" Giorgio Aldini, Rino Bizzarro, Pasquale Bellini, Francesco Marazia, Piero Luisi, Vittorio Castellano, Lucrezia Bellomo, Franco Damascelli, Franca Grilli, Gianni Vitucci, Raffaella Parlaja, Antonio Dell'Aglio, Maria Grazia Cicoella, Gemma Carella, Lucio Diroma, Egidio De Cicco. Realizzazione delle scene Umberto De Santis e Gennaro Santo. Musiche eseguite da Linda Calsolaro. Direttore dell'équipe tecnica Gino Ruggiero. Costumi di Francesca Astolfi. Aiuto regista Nuccio De Palo.

Lo spettacolo si replica domani alle 18. (c.p.)

INAUGURATA CON SUCCESSO AL PICCINNI LA STAGIONE DEL CUT BARI

In "Notte di guerra" la Spagna di Alberti

Rivive nella regia di Mirabella la tragica vicenda
della resistenza madrilenana - Di buona qualità
l'interpretazione di Giorgio Aldini, Pasquale Bellini
e Rino Bizzarro - Un messaggio dell'autore

Con "Notte di guerra al Museo del Prado" di Rafael Alberti, ieri sera in prima assoluta al Teatro Piccinni, il Cut Bari ha inaugurato il suo quindicesimo anno di attività. Il gruppo dell'Università di Bari ripresenta una grossa formazione di giovani che, vicino ai più anziani, matura una esperienza di vita comunitaria, di partecipazione culturale. Anche ieri sono uscite le prime copie del n.10 dei "Quaderni" una pubblicazione che da qualche anno il CUT ha lanciato in Italia con qualificati consensi. Dedicato a Francesco Carofiglio, uno dei fondatori del CUT, scomparso or non è molto giovanissimo, il fascicolo è la testimonianza di una continuità ideale. Opera non certo tra le migliori di Alberti, il grande poeta spagnolo, essa ha una sua verità di testimonianza sincera. Scritta nel 1957 riprende gli entusiasmi, le passioni della guerra civile.

Nel luglio del 1936, durante la difesa di Madrid, assediata dalle truppe di Franco, i miliziani provvedono allo sgombero dei capolavori del Prado nei sotterranei del Museo. Alberti immagina che i personaggi di Rubens, Tiziano, Beato Angelico, Velasquez, Goya si liberino dalle fredde cornici e animino il vuoto locale.

Ecco allora in contrappunto le figure della resistenza popolare madrilenana all'invasione delle truppe di Napoleone nel 1808 - di cui Goya è eccezionale cronista - fendersi, sotto i bombardamenti degli aerei nazisti, con gli eroici difensori che lottano nell'infuocata estate del '36. E non soltanto i personaggi de le [sic!] "Desastres de la guerra", dei "Caprichos", le streghe de le "Brujas", ma anche in contrasto, turbati, Venere e Adone, e gli Angeli, e i nani favoriti di corte, e i Re evocati dalla ispirazione concorrono a creare l'affresco.

La presenza visiva dei quadri pare assumere così, nello spettacolo di Alberti, che è anche pittore di grande valore, importanza determinante di colore e di segno. Ma la commossa partecipazione politica di Alberti ha rotto gli schemi di rigidi riferimenti culturali e, nella notte al Prado, ciò che vive è il popolo di Spagna, con la sua carica di vitalità picaresca e di tragico senso della esistenza. Certo la fragile intelaiatura drammatica del testo e lo stesso impegno politico paiono stemperarsi nel ricordo dell'esule Alberti, nella sua partecipazione di sopravvissuto, nel suo omaggio commosso ai compagni di lotta. Ma antica e nuova Spagna si fondono in un

potente ritratto, in cui sincero è l'invito alla lotta unitaria per la liberazione degli oppressi, la condanna della tirannia fascista. Franco non viene mai nominato. Anzi si confonde con la figura di un favorito di Carlo IV, il Generalissimo Godoy.

La condanna ha un più generale significato nella sua più pregnante attualità. "Notte di guerra" doveva esser messo in scena da *Pierre Desbauche* a Parigi. Vi si interessò Brecht. Ma sale sulle scene al Piccinni per la prima volta. È un testo non semplice, si pensi al rapporto tra cultura e impegno politico che corre nel testo. Rifacendosi a questa linea interpretativa, la regia di Michele Mirabella ricrea un continuo ricambio degli attori tra partecipazione e ironia, commozione e freddo distacco. In un teatro che si crea e si disfa continuamente, dove i personaggi acquistano risalto e subito si dissolvono, dove il gesto finale è il ridere allegro dei bimbi, che corrono prendendo a calci gli oggetti di scena, i costumi, il teatro. Perché c'è la realtà oltre il sipario.

È uno spettacolo-scuola. Ma discontinuità di rendimenti, cadute di ritmo non alterano la sostanziale impressione positiva. Giorgio Aldini ha lavorato con intensità nella sua notevole resa interpretativa passando dall'Autore, al Monco, al re Filippo; Pasquale Bellini, sempre in misura e Rino Bizzarro, una strega di vibrante violenza, ottimi, così Franco Marazia, Lucrezia Bellomo. Citiamo ancora Piero Luisi, Vittorio Castellano, Franco Damascelli, Gianni Vitucci e Antonio Dell'Aglio, Franca Grilli, Lucio Diroma, e ancora Maria Grazia e Antonella Cicolella, Egidio De Cicco, Giovanna Dell'Aglio, Gemma Carella, Simone Trisolini e I [?] Sambini, Nando Schembri, Luigi Sassanelli, Vittoriano Colangiuli. Belli i costumi di Francesca Astolfi, i pupazzi di Umberto De Santis. Aiuto regista Nuccio De Palo; Linda Calzolaro era la splendida esecutrice delle musiche. Alle luci e alla direzione di scena Gennaro Santo. All'*équipe* tecnica uno scattante Gino Ruggiero.

Molti insistenti applausi. Si replica oggi alle 18. **E. Pani**

Prima dello spettacolo è stato letto un lungo messaggio di Alberti.

LOCANDINA PREPARATA DAL CUT/BARI PER LO SPETTACOLO DEL 1971
CON UN DISEGNO ORIGINALE CREATO APPOSTA DA RAFAEL ALBERTI



Locandina (non catalogata) rinvenuta nel Fondo "Egidio Pani" presso l'Archivio Storico dello Spettacolo appartenente alla biblioteca "Teca del Mediterraneo" del Consiglio Regionale della Puglia.

CUT/BARI
Centro Universitario Teatrale

**Notte di guerra
al museo del Prado**

di **Rafael Alberti**

Il Monco	Giorgio Aldini
Il Fucilato	Francesco Marasia
L'Arrotino	Vittorio Castellano
La 1 ^a Vecchia	Rino Bizzarro
Lo Studente	Gianni Vitucci
La Moja	Lucrezia Bellomo
Il Taceo	Antonio Dell'Aglio
Il Froto	Pasquale Bellini
Venere	Giovanna Dell'Aglio
Adone	Rino Bizzarro
Il Cieco	Piero Lutti
Un Militano	Francesco Marasia
Una Militiana	Antonella Ciccolella
Nano	Pasquale Bellini
Re	Giorgio Aldini
Il Decapitato	Franco Damascelli
La 2 ^a Vecchia	Gemma Carella
Parico	Franco Damascelli
San Gabriele	Lucia Droma
San Michele	M. Gratta Ciccolella
3 ^a Vecchia	Franco Grilli
4 ^a Vecchia	Raffaella Parleja
L'Autore	Giorgio Aldini
Popolani, Storpi, Bambini.	
Regia di	Michele Mirabella
Costumi di	Francesca Astolfi
Musiche eseguite da	Linda Calolero
Assistente alla regia	Nuccio De Palo
Attrezzista	Umberto De Santis
Collaboratore alla scenografia	Franco Scalamacchia
Direttore di scena	Gennaro Santo
Organizzazione	Piero Lutti

TEATRO PICCINNI

sabato 13	domenica 14	Prezzo unico	1500
ore 21,15	ore 19	Rid. studenti	800

Il biglietto sarà aperto da giovedì 11

Foto 9bis dell'archivio personale di Rino Bizzarro del Fondo "Puglia Teatro" – cm 70x25

UNICA FOTO DI UNA PROVA DELLO SPETTACOLO DEL CUT/BARI DEL 1971



Foto 7.1 dell'archivio personale di Rino Bizzarro del Fondo "Puglia Teatro" – cm 18x13
Riconoscibili da sinistra a destra: Pasquale Bellini, Franco Damascelli, Maria Grazia Ciccolella, Silvana Grilli, Rino Bizzarro.

1° SCATTO DI POSA AL TEATRO PICCINNI A RICORDO DELLO SPETTACOLO



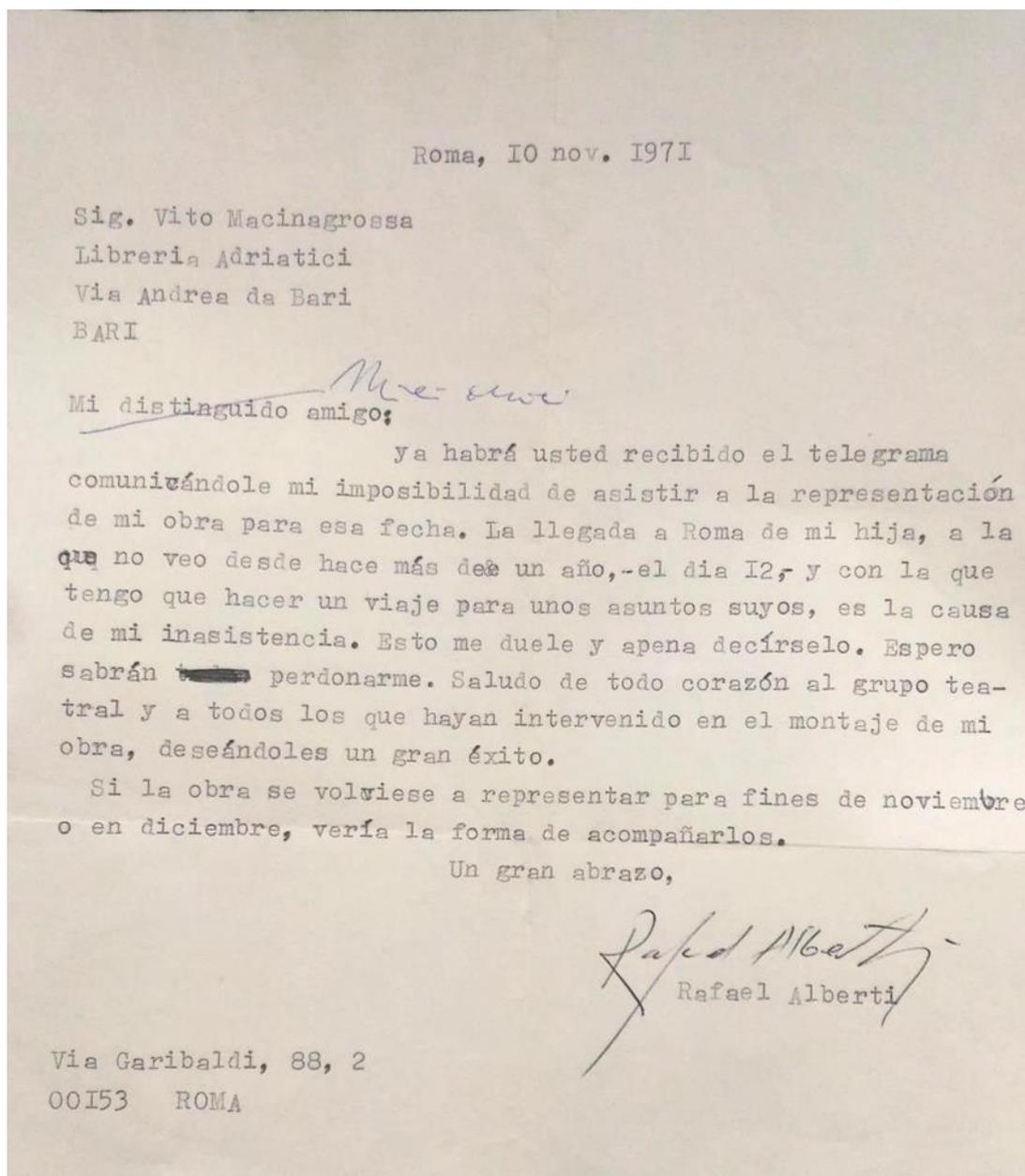
Foto B/N (non catalogata) rinvenuta nel Fondo "Egidio Pani" presso l'Archivio Storico dello Spettacolo appartenente alla biblioteca "Teca del Mediterraneo" del Consiglio Regionale della Puglia.
Riconoscibili da sinistra a destra: Rino Bizzarro, Franco Damascelli, Antonella Cicoella, Pasquale Bellini, Vittorio Castellani, Antonio Dell'Aglio, Piero Luisi, Francesco Marazia, Lucrezia Bellomo, Lucia Diroma

2° SCATTO DI POSA AL TEATRO PICCINNI A RICORDO DELLO SPETTACOLO



Foto B/N (non catalogata) rinvenuta nel Fondo "Egidio Pani" presso l'Archivio Storico dello Spettacolo appartenente alla biblioteca "Teca del Mediterraneo" del Consiglio Regionale della Puglia.

LETTERA OLOGRAFA CON CUI RAFAEL ABERTI COMUNICA LA SUA ASSENZA
AL DEBUTTO DELLO SPETTACOLO DEL CUT/BARI DEL 13 NOVEMBRE 1971



Roma, 10 nov. 1971

Miei amici, ya habrá usted recibido el telegrama comunicándole mi imposibilidad de asistir a la representación de mi obra para esa fecha. La llegada a Roma de mi hija, a la que no veo desde hace más de un año, el día 12, y con la que tengo que hacer un viaje para unos asuntos suyos, es la causa de mi inasistencia. Esto me duele y apena decírselo. Espero sabrán perdonarme. Saludo de todo corazón al grupo teatral y a todos los que hayan intervenido en el montaje de mi obra, deseándoles un gran éxito. Si la obra se volviese a representar para fines de noviembre o en diciembre, vería la forma de acompañarlos. Un gran abrazo,

Rafael Alberti

Lettera (non catalogata) rinvenuta nel Fondo "Egidio Pani" presso l'Archivio Storico dello Spettacolo appartenente alla biblioteca "Teca del Mediterraneo" del Consiglio Regionale della Puglia.

4.3. L'allestimento di Teatro Incontro di Roma del 1973

Frutto della stessa fertile temperie culturale di fine anni Sessanta è anche un'ulteriore messa in scena di *Noche de guerra en el Museo del Prado*, di poco successiva a quella del CUT/Bari ma finora passata alla storia erroneamente come la 'prima assoluta' di quest'opera di Alberti. L'allestimento fu del Gruppo Teatro Incontro e si diede a Roma dal 2 al 7 marzo 1973 al Teatro Piccolo Globo (una sala di quartiere ormai scomparsa in piazza Umberto)²⁴⁷ e la risonanza fu notevole, stando alla ricca rassegna stampa reperita. Probabilmente fu ciò ad aver offuscato la 'prima' mondiale ad opera del gruppo universitario barese, oltre al fatto che avvenisse nella 'vetrina' della capitale.

Il Gruppo Teatro Incontro, fondato nel 1971 dai due teatranti per passione Angela Redini e Franco Meroni come una "associazione aperta alla sperimentazione di tutte le arti sceniche, quali pittura e musica, costituita da scenografi, pittori, attori, registi, musicisti e tecnici" (cit. dal *depliant* del loro *Noche di guerra al Museo del Prado*), afferiva pertanto alle esperienze indipendenti e di libera ricerca teatrale e sperimentazione artistica di quegli anni, e la finalità dello spettacolo organizzato dal testo di Rafael Alberti era quella di "dare con il teatro un contributo alla causa di libertà e pace alla Spagna così come negli altri paesi del mondo"²⁴⁸. Riporta sempre il loro *depliant*:

Il nostro Gruppo, legato da un comune interesse alle forme sperimentali e di ricerca teatrale, ha scelto questo testo (che mai è stato rappresentato) [sic] proprio per le sue caratteristiche di apertura in funzione della ricerca. Il lavoro è tridimensionale. Con pari importanza si sviluppano dimensioni scenografiche-musicali-interpretative. Tali tre dimensioni, anche se indipendenti una dall'altra si sviluppano parallelamente in un'unica dimensione, che è quella che chiaramente specifica il sottotitolo dell'opera, cioè acquaforte.

Rispetto al lavoro del CUT/Bari, nel caso della compagnia Teatro Incontro giocò un ruolo di richiamo la regia (affidata a Lino Britto²⁴⁹ e a José Ruiz Lifante²⁵⁰), soprattutto per la supervisione del noto Ricard Salvat²⁵¹, nonché i costumi, le luci e la scenografia di Alejandro Kokocinski²⁵².

²⁴⁷ Interpreti: Catherine Barré, Lino Britto, Willy Ciccarelli, Armando Cianchella, Vittoria Marra, Franco Meroni, Predensia Molero, Nicola Morelli, Angela Redini, Maria Grazia Repetto, Sergio Rovelli, Enzo Turrin; regia di José Ruiz Lifante - supervisione di Ricard Salvat; scene e costumi di Alejandro Kokocinski; musica di André Jolivet, Manuel de Falla, Luigi Nono e Luciano Berio. Le repliche dello spettacolo furono 68 in 5 piazze, con 2031 spettatori. Il Gruppo Teatro Incontro ricevette un contributo statale di 3 milioni di lire (fonte: Annuario SIAE 1973).

²⁴⁸ Ancora dal *depliant* dello spettacolo: "L'arte si difende dalla bestialità militare: come sempre, l'incontro tra fascismo e antifascismo implica l'incontro tra l'ignoranza e la cultura, la sensibilità umana e la forza bruta. Alberti suppone che l'arte stessa partecipi nella lotta per la propria sopravvivenza. È, come ha detto il poeta, un omaggio ai difensori di Madrid durante la guerra, alla difesa miliziana del Museo del Prado".

²⁴⁹ Lino Britto divenne socio di Teatro Incontro nel settembre 1972 ma si dimise già il 30 settembre 1973.

²⁵⁰ José Ruiz Lifante, diplomatosi in direzione scenica all'Istituto del Teatro di Barcellona nel 1960 e nel 1963 presso la Scuola d'Arte Drammatica "Adrià Gual" diretta da Ricard Salvat, nel 1969 crea l'"Equipo Joseph Robrenyo" dandosi poi anche alla regia cinematografica e continuando la docenza nei corsi teatrali.

²⁵¹ Ricard Salvat, laureato in filosofia a Barcellona, conduce inizialmente ricerche di estetica con Gadamer lavorando quindi nel 1957 con il prof. José Maria Valverde come assistente universitario. Nel 1969 diventa

Registicamente si tenne molto in conto di distinguere i due piani fondamentali (quello delle barricate 1808-1936 e quello delle ricreazioni poetiche di alcuni quadri); per le barricate Salvat indicò come modello di visualizzazione *I giorni della Comune* di Brecht mentre per il clima pittorico ci si ispirò agli stessi quadri proposti da Alberti “insistendo en el refinamiento y sabio esteticismo que estas escenas poseen” (Salvat, 1975b: 32). Come racconta la stessa Redini (2000) Alberti diede il suo contributo quando, per reclutare gli attori per interpretare i ventiquattro personaggi della *pieza*, ebbe l’idea di lanciare una provocazione pubblicata su *Paese Sera* (l’immagine della *Venere nuda* di Giorgione e titolo “Per un nuovo teatro cercano un’attrice fatta così. Presentarsi entro l’11 dicembre al Teatro Piccolo Globo” - v. appendice); al teatro arrivò un esercito di prostitute, nani, chitarristi ciechi, una corte dei miracoli nel più puro stile alla Buñuel, e seguì una settimana di prove e di audizioni esilaranti. Alberti volle poi anche assumere nel Prologo di *Noche de guerra...* la sera della prima messa in scena il ruolo dell’Autore parlante.

Nell’indisponibilità di registrazioni audiovisive dello spettacolo, possiamo far riferimento ai materiali fotografici reperiti (allegati in appendice) e immaginare vari aspetti della messa in scena mediante l’abbondante rassegna stampa relativa (oltre 40 articoli da marzo a dicembre 1973).

Alcune recensioni sono decisamente positive [(Cerretti, 1973)²⁵³, (Burchi, 1973b)²⁵⁴, (Maraini, 1973)²⁵⁵] esaltano l’apporto di Kokocinski [(Cuomo, 1973a=1973b)²⁵⁶, (Danzuso, 1973)²⁵⁷] o un

professore incaricato presso il Dipartimento di Filologia Catalana e quello di Arte. Nel 1953 aveva fondato l’A.T.E. (Agrupación de Teatro Experimental) e nel 1960 la Scuola d’Arte Drammatica “Adrià Gual” con la cui Compagnia ha inscenato opere di autori catalani (Espriu, Capmany, Brossa, e dello stesso Salvat) ricevendo molti premi per la regia. Nel 1969 allestisce clandestinamente per operai e studenti al CITAC di Coimbra *Brecht mais Brecht e Castelao e a sua epoca*, opera fermata dalla censura portoghese. Nel 1970 dirige *Ronda de mort a Sinera* al 29° Festival del Teatro di Prosa di Venezia. Dal 1971 al 1972 è direttore e regista Compagnia “Angel Guimerà” del Teatro nazionale di Barcellona.

²⁵² Dopo gli studi di scenografia nella scuola di Saulo Benavente in Argentina, dov’era emigrata la famiglia marchigiana, è schedato dal regime militare e costretto a rifugiarsi a Santiago del Cile dove espone disegni di denuncia politica presso diverse università cilene e lavora alla riforma agraria del governo di Allende. Alla caduta di Allende, Kokocinski viaggia in Europa dove espone ad Amburgo e poi a Roma presentato da Rafael Alberti che lo stima molto al punto da dedicargli la poesia *Alejandro Kokocinski 1971, pintor*. In seguito Kokocinski si affermerà sempre più quale artista di rilievo senza dimenticare il teatro (fonderà la compagnia teatrale “Kosa” assieme a Lina Sastri curandone luci, costumi e scenografie). Nel 2003 a Tuscania (nel Lazio) crea una Fondazione per valorizzare giovani artisti (italiani e internazionali) attraverso corsi di formazione e specializzazione, soggiorni formativi e l’organizzazione di mostre ed eventi.

²⁵³ “Bravi attori del Teatro Incontro che si sono chiaramente impegnati a tondo, compiendo miracoli di equilibrio sulle barricate, concitati mirabilmente. La messa in scena è risultata singolare ed ottimi i risultati soprattutto tenuto conto di una cosa che il pubblico non sa: la collaborazione dell’*équipe* è stata totale e senza discriminazioni?”.

²⁵⁴ “Il silenzio cadde su questo lavoro che ora Teatro Incontro ha ripreso e usato facendone un gioiellino d’espressione artistica a tutti i livelli. [...] È stato un lavoro cui han prestato la mano in tanti, ma alla fine allestendo un’opera compiuta e notevole nell’altezza lirica ed immaginativa, consentendo al teatro italiano dei giorni nostri, un raro esempio di cultura unito alla qualità professionale del lavoro interpretativo”.

²⁵⁵ “Il regista Lino Britto, con l’aiuto di José Ruiz Lifante, ha fatto di tutto per animare il testo. Ha sostituito il movimento narrativo con il movimento fisico, facendo ‘agire’ gli attori secondo un ritmo festoso e dolente. Gli attori partecipano con accanimento e fervore a creare l’incanto”.

²⁵⁶ “Lo spettacolo tratto dal testo di Alberti è davvero bello. Che significa ‘bello’ nel contesto del discorso politico che l’autore si prefiggeva? Significa che l’impegno civile non ha prevaricato l’intuizione poetica; e,

po' meno buone [(E.G., 1973)²⁵⁸, (E.F., 1973)²⁵⁹]. Alcune esplicitano maggiormente i difetti e le carenze, anzitutto l'ineguale capacità di dizione degli attori [(Savioli, 1973)²⁶⁰, (Burchi, 1973a)²⁶¹, (Anonimo, 1973i)²⁶²] certi critici le addebitano specificamente a sbagliate scelte di regia [(Trifiletti, 1973)²⁶³, (Pagliarani, 1973)²⁶⁴, Zocaro (1973c)²⁶⁵]. Del Giudice (1973) mentre depreca "l'eccessiva

viceversa, la fantasia dell'invenzione originaria non ha limitato la portata – né la chiarezza – del discorso. [...] Trarre da un simile testo una rappresentazione che ne conservasse la suggestione originaria non deve essere stato facile; ma i ragazzi del Teatro Incontro, onestamente, ci sono riusciti in maniera esemplare. [...] Un grande contributo al risultato [...] le invenzioni visive di Alejandro Kokocinski (costumi, scenografia, trucco e luci) e all'impianto scenico, complesso e praticissimo, di Odisseo Secco".

²⁵⁷ "La simbiosi tra i due citati mondi è certo ricercata dall'autore, ma essa nella rappresentazione appare non sempre raggiunta sia per il ridotto numero degli attori che sono costretti a ricoprire parecchie parti ciascuno non riuscendo ad uscire da una certa aulicità di linguaggio, ma fors'anche per il condizionamento che il ridotto spazio scenico del Teatro Club imponeva alla rappresentazione concepita – come si rilevava dalla breve introduzione del regista – come integrazione globale di fatti scenografici, registici, recitativi e pittorici. Ma anche se con questi limiti e con altri che appartengono più strettamente alla sfera della qualità di alcuni degli interpreti, c'è da dire che lo spettacolo affascina e trascina all'entusiasmo. V'è di più: il rapporto tra contenuto e forma (che è già nel testo) viene portato dai registi [...] ad un tale livello ottimale da consentire un discorso di notevole impegno civile perfettamente fuso e armonizzato con le componenti estetiche e strettamente teatrali dello spettacolo. Frutto anche questo dei principi di collaborazione che sono alla base di questo tipo di ricerca ove le possibilità mimico-espressive dell'attore sono mediate dall'intervento di un pittore, il Kokocinski, che è anche scenografo, truccatore e datore delle luci. Tra gli attori che vanno in ogni caso lodati per disciplina, coerenza e consapevolezza, si distinguono in particolare Lino Britto (che è anche uno dei registi dello spettacolo), Angela Redini (la Vecchia), Vu Marra (il Nano), Franco Meroni, Nicola Morelli, Maria Grazia Repetto".

²⁵⁸ "L'opera è stata inscenata dal Gruppo Teatro Incontro con buona evidenza figurativa, anche se talvolta si riscontra un eccesso di colore. [...] Gli interpreti hanno cercato di esprimere al meglio il nutrito lirismo dell'autore. Apprezzabile il contributo (scena, costumi, trucco) di Alejandro Kokocinski".

²⁵⁹ "A nostro avviso alcune trovate sceniche (come le diapositive dei quadri) nuocciono al testo, nel senso che distraggono l'attenzione dalla parola del poeta; ad ogni modo il giudizio sullo spettacolo resta positivo, oltre che per le intrinseche qualità del lavoro, anche per la vivacità della messa in scena. Il pubblico – accorso in buon numero, se si tien conto delle difficoltà domenicali imposte 'dall'*austerità*' – ha lungamente applaudito".

²⁶⁰ "La qualità 'pittorica' dell'opera di Alberti trova riscontro nello spettacolo, che ha il suo punto di forza proprio nella evidenza figurativa cui da sostanzioso contributo Alejandro Kokocinski, il quale ha curato impostazione scenografia, costumi, trucco, luci. Movimenti e gesti sono abbastanza ben delineati. [...] Più debole sembra, a livello della rappresentazione, la parola di Alberti, del suo senso e del suo suono. I mezzi vocali di una parte almeno degli attori non erano sufficientemente affinati da reggere in tutto alla prova di un linguaggio originalmente nutrito delle esperienze delle avanguardie storiche europee".

²⁶¹ "I giovani del Gruppo Teatro Incontro hanno conferito giustamente risalto all'impostazione scenografica, ai costumi, alle divise, al gioco policromo dei gruppi e alla loro plasticità sullo sfondo nero della parete, nonché al martellamento sonoro. Felice l'intuizione dello 'schieramento' dei personaggi sulla frontiera del palcoscenico, dentro la fossa dell'orchestra davanti al pubblico. Non si può dire che i difetti di dizione siano stati tutti superati, anzi talvolta si sono avvertite notevoli carenze di intonazione, ma complessivamente lo spettacolo ha una sua compostezza e una sua forza generosa, e non soltanto pittoriche. [...] Gli applausi, alla prima soprattutto intellettuali e giovani, sono stati calorosi".

²⁶² "La regia ha rispettato lo spirito del lavoro. La scena, pare per difficoltà tecniche, non si è potuta avvalere appieno dell'apporto di alcuni dispositivi luminosi, tuttavia è funzionale. I costumi sono molto centrati. Quindi anche se qua e là la recitazione ha denunciato qualche scempenso, peraltro dovuto al fatto che molti attori sono subentrati ad altri da poco tempo, il risultato ci sembra valido".

²⁶³ "Ben conseguite scenografia, costumi, trucco e luci che Alejandro Kokocinski ha curato. La regia di Britto e Lifante avrebbe dovuto puntare maggiormente su una recitazione più stringata, meno lirica o meno enfaticamente lorchiana, vale a dire una recitazione meno 'colta' proprio perché il testo di Alberti è già di per se un testo 'colto' sia per l'immaginazione del conflitto sia per la sostanza poetico-drammatica che lo sorregge. È doveroso tuttavia riconoscere al Gruppo l'impegno che ha posto in questo spettacolo e l'intelligenza della scelta. [...] Lo spettacolo ha riscosso un buon successo di pubblico e si replica".

omogeneità di recitazione degli attori alla quale si sottraggono soltanto i personaggi delle vecchine” e avverte “l’opacità sensibile di qualcuno davvero fuori posto”, raccomanda comunque lo spettacolo (criticando con una stiletta la scelta caduta sulla drammaturgia di Alberti²⁶⁶).

Divertente infine segnalare l’impatto che Venere nuda con Adone ebbe sul pubblico siciliano fraintendendo l’intenzione della scena, come riferisce la stampa locale in due distinti articoli²⁶⁷.

La qualità della produzione Teatro Incontro per *Notte di guerra al Museo del Prado* consentì di partecipare al 3° Festival Internazionale del Teatro di Piazza di Sant’Arcangelo di Romagna e lanciare con più prestigio da quella importante tribuna teatrale il messaggio di Alberti. Per questo Salvat ragionò su un leggero adattamento formale che considerasse la diversità di *location*:

Ahí valoramos la dimensión espectacular de nuestra visualización, considerando que la obra iba a representarse normalmente en escenarios al aire libre. Se dió un tono mucho más brechtiano al prólogo y se valoró un pre-prólogo que nosotros habíamos añadido y que era una especie de *collage* de los poemas más bellos y dramáticos de *Sobre los Angeles* (Salvat, 1975b: 32).

Le richieste per assistere allo spettacolo di *Notte di guerra al Museo del Prado* si moltiplicarono, così che *Notte di guerra...* fu fatto conoscere anche l’8 maggio 1973 al Teatro Biondo di Palermo durante il Festival Incontroazione, a Gela nel novembre 1973 e poi al Festival di Torre del Greco.

Oltre a girare in *tournee* per l’Italia, l’allestimento di Teatro Incontro passerà all’estero per una rappresentazione²⁶⁸ durante la manifestazione *Tres días con Rafael Alberti* organizzata a Ginevra i

²⁶⁴ “Certamente lo spettacolo del Gruppo Teatro incontro è, nonostante l’evidente grosso impegno collettivo, piuttosto al di sotto delle possibilità del testo. [...] Ma è anche doveroso riconoscere che il dramma non è di agevole rappresentazione, soprattutto quando non si dispone di molti mezzi come in questo caso. [...] La regia, a più mani, risulta doverosamente rispettosa del testo ma piuttosto esterna, con scarsa capacità di sintesi. Molti applausi, alla fine, da un pubblico molto numeroso e attento”.

²⁶⁵ “Lo sforzo del Gruppo Incontro con un testo del genere, orientato in diverse direzioni stilistiche, è risultato notevole [...] ma non tutto è all’altezza di un’opera che avrebbe richiesto più fantasia che teatralità, nel senso comune del termine. Il testo di Alberti doveva essere, a nostro avviso, un pretesto per una rappresentazione in gran parte ricreata. Sotto questo aspetto una delusione. In quanto viene a mancare il carattere aperto che un’opera del genere richiedeva proprio perché opera simbolo e disponibile a diverse forme espressive. Applausi agli attori, e alle scenografie e costumi di Alejandro Kokocinski disegnati con spiccato gusto pittorico”.

²⁶⁶ “Seppur non privo di difetti, rappresenta uno dei pochissimi tentativi, all’interno dell’avanguardia cantinaiola romana, di affiancare ad una ricerca puramente formale (sul cui esito, tra l’altro, c’è da discutere) quella di un impegno che significhi prima di tutto aderenza alla realtà e ai suoi problemi. Peccato che in questo caso sia stato scelto Alberti”.

²⁶⁷ “La sostanza del tema è di estrema attualità, e viene evidenziata, secondo come la regia ha voluto, dalla presenza in scena della protagonista che recita nuda per simboleggiare la forza della verità che non abbisogna di veli e che non può essere avvilita da falsi pudori” (Anonimo, 1973g); “Il merito, oltre che della commedia, è anche degli attori, che si sono fatti ammirare per la capacità con cui, senza troppi fronzoli, hanno recitato il lavoro di Alberti. La protagonista Maria Grazia Repetto, in una scena non ha esitato ad apparire completamente nuda sul palcoscenico, appunto per rendere con maggior mordente il significato delle parole di Alberti. In tutte le rappresentazioni tale scena è stata mantenuta, in quanto si tratta di un fatto artistico che trascende il senso del pudore, e si armonizza con il concetto generale dello spettacolo che è essenzialmente rivolto alla esaltazione del concetto di libertà” (Anonimo, 1973h).

²⁶⁸ In questa data gli attori furono: Maria Belfiore (Venere, Miliziana, Popolana), Calogero Buttà (Arrotino,

giorni 14-16 dicembre 1973 dalla Asociación de Trabajadores Emigrantes Españoles en Suiza. La fama di quest'opera contagierà altre compagnie internazionali²⁶⁹ mentre il 28 gennaio 1974 al Teatro Belli di Roma il Gruppo Teatro Incontro esordirà con una riedizione di *Noche de guerra...* con la regia stavolta interamente firmata da Ricard Salvat. Dopo 162 rappresentazioni, questa 'nuova' versione assunse una veste scenograficamente più ricca e constò dell'inserimento di una nuova scena scritta da Alberti (il dialogo tra Goya e Picasso) e l'allargamento della 2ª scena dei miliziani per concomitante idea di Alberti e Salvat (si parlò anche di aggiungerne una dedicata a El Greco ma non se ne fece più nulla). Per introdurre ciascuno dei momenti pittorico-poetici si utilizzarono frammenti del libro *A la pintura* corrispondenti a Giotto, Tiziano, Velázquez. E nella scena dedicata a Picasso si antepose la *Litania* presente nella versione italiana di *A la pintura*²⁷⁰.

Ricard Salvat (2002b: 109) spiega altre modifiche importanti che distinsero quella sua regia:

Cambié el signo de la visualización de la secuencia final que es la comparsa 'de los lisiados de la miseria, del hambre negra española', comparsa que Rafael Alberti quiere que sea muy semejante a la titulada por Goya *El entierro de la sardina*. En las tres primeras versiones la referencia a Goya era muy clara y buscada; en la versión del Teatro Belli, que es la que doy por acabada y válida, dicha referencia a Goya quedaba supeditada a las variaciones que de temas paralelos a *El entierro de la sardina* haría Solana. Esta comparsa final era precedida del poema núm. 45 del libro *A la pintura* dedicado a Gutiérrez Solana. [...] El decorado pretendía recrear la atmósfera vacía de las salas del Museo del Prado. En la última versión se mantuvo toda la visualización de Kokocinski, pero el decorado se encargó a Santi Migneco. En esta ocasión no se pretendió que éste recordara las salas abandonadas del Museo del Prado, sino que era una amplia plataforma-rampa que, viniendo de lo alto del escenario, acababa prácticamente en la boca del mismo. A la izquierda del espectador, así se acentuaba el carácter onírico que pretendíamos, y se une con esa rampa el foro de orquesta con los telares. En esta rampa colocábamos las escenas de las barricadas y en la zona que quedaba rodeada por la misma y que correspondía a la parte central del espacio escénico, pusimos todas las escenas pictórico-plásticas. Así los dos planos quedaban separados, pero unidos cuando el movimiento escénico lo requería.

Adone), Willy Ciccarelli (Studente, Miliziano, arcangelo S. Michele), Rinaldo Clementi (Monco), Gianni Fati (Frate, Marte), Gabrilla Filauro (Scarmigliona), Anita Marini (nano Sebastian de Morra, Genoveffa), Girolamo Marzano (Autore, Fucilato, Decapitato, Asino), Franco Meroni (Cieco, Re Filippo IV), Angela Redini (Maja, Cudinegonda), Sebastiano Savas (Torero, arcangelo S. Gabriele).

²⁶⁹ A quanto consta, ma esula dai nostri ambiti, *Noche de guerra en el Museo del Prado* fu rappresentato anche in Portogallo dal gruppo "Os Bonacreiros" e in Francia dal Centre Dramatique de la Courneuve di Pierre Constant al Théâtre de la Cité Internationale Universitaire di Parigi, al Théâtre de Nain Jaune dal gruppo teatrale di Issoudun (Orlean) diretto da Sylvie Gaillaud, e da Alice Gascar al Festival di Avignone.

²⁷⁰ "En esta nueva versión marqué considerablemente el clima surreal de la pieza, así como en las dos primeras versiones creímos conveniente crear un contraste dialéctico el plano pictórico y el de las barricadas, después de haber considerado que esta separación excesiva podía desorientar al espectador, intentamos unir estos dos planos en un proceso sintetizador que se apoyaba absolutamente en la dimensión onírica, surreal, de reflexión vanguardística que la obra posee. De todas formas el espectáculo nos quedaba descompensado, pues había muchas más escenas de barricadas que ilustraciones pictórico-poéticas. Pensamos que si nos queríamos unir estas dos entidades para crear una realidad superior, debía haber un equilibrio entre ellas; asimismo convenía marcar la procedencia poética que da, según nosotros, pie a la obra. Procedencia que no es otra, que el libro *A la pintura*" (Salvat, 1975b: 33-34).

In effetti la percezione del pubblico e quella della critica fu di un altro evidente miglioramento.

Non si starebbe a riparlarne se tra le due edizioni non si avvertisse una impostazione registica alquanto diversa, a tutto vantaggio della nuova. Nella regia di Lino Britto si notava una schiacciante prevalenza di motivi figurativi, a danno della chiarezza del testo che finiva per imbrigliarsi in modo statico e letterario. [...] In quella di Riccardo Salvat, invece, i tempi sono più serrati, si scava meglio nelle possibilità del testo con una serie di soluzioni sceniche tendenti meglio a illuminarne i significati ideali e poetici. Ne deriva una più centrata teatralità, specie nel contrappunto dei toni drammatici della rivolta popolare, con maschere (che ricordano la tecnica metaforica dei pupazzi del “*Bread and Puppet*”) e spunti coreografici. Gli intimi rapporti tra situazione 1936 e situazione 1808, cioè i due piani in cui i fatti si muovono, appaiono meglio fusi; e con essi anche i comuni piani morali e politici (Zocaro, 1974a).

Questa sarà la versione con cui il Gruppo Teatro Incontro interverrà in Messico nel maggio 1974 al 11° Festival Internazionale Cervantino di Guanajuato, poi a Guadalajara, Veracruz, Jalapa e infine al teatro “Jiménez Rueda” di Ciudad de Mexico, sempre davanti a platee in massima parte composte da giovani ed intellettuali, oltre a molti spagnoli lì ancora esiliati²⁷¹.

Alla stregua del progressivo affievolirsi dei gruppi teatrali universitari, anche per le giovani compagnie ‘di ricerca’ come Teatro Incontro incomberanno difficoltà e ristrettezze a decretarne il ridimensionamento fino allo scioglimento. E ciò non molto più tardi della conclusione del giro all'estero visto che su *Sipario* dell'agosto-settembre (U.S., 1974) appare un'intervista in cui Redini amaramente dichiara “dopo 3 anni di intensa attività (4 produzioni, 190 recite di *Notte di guerra...*, 3 *tournee*, 4 *festival* internazionali) ci troviamo, come tutte le piccole cooperative, nell'impossibilità finanziaria di andare avanti”. Per *Notte di guerra al Museo del Prado* d'altronde terminerà ogni altra possibilità di repliche, perlomeno in Italia, sebbene le brevi visite che l'esule continuerà a fare tra noi italiani anche dopo essere tornato in patria permetteranno di organizzare eventi legati ai suoi lavori²⁷². Potranno invece aversi in Spagna alcuni *estrenos* di *Noche de guerra en el Museo del Prado* (da tempo desiderati), cui ora particolareggiatamente ci volgiamo.

²⁷¹ Il Gruppo Teatro Incontro verrà apprezzato accreditandosi “gente joven, notablemente profesional y extraordinariamente penetrada del sentido de la escena” (Fernández, 1974).

²⁷² Dal 10 al 13 ottobre 1981 vi fu un *recital* di Rafael Alberti e Nuria Espert dal titolo *Aire y canto de la poesía de España* al Teatro Tenda di Roma, su versi di Alberti, Machado, Lorca e Miguel Hernández. Dal 2 luglio al 13 agosto 1983 al Teatro Taormina si ha un *recital* di Rafael Alberti intitolato *La Spagna in poesia*. Risale, inoltre, al 4 maggio 1984 la recensione di Aggeo Savioli (“Teatro di protesta con i versi di Rafael Alberti”, “L'Unità”, 4 maggio 1984, p. 142) sulla rappresentazione, nel Teatro Centrale di Roma, dell'opera teatrale *L'uomo disabitato*, a cura della Cooperativa “Quarta parete” (25 aprile al 1° maggio con Tullio Pecora, Lilia Cravino, Giusy Amato, costumi di Rina Fancello) per la regia di Costantino Carrozza (il 2 maggio 1980 nel teatro Comunale di Vittoria in provincia di Ragusa, scenografia e costumi di Cristiano, interpreti: Mauro Palazzeschi, Salvatore Indelicato, Pietro Bonaccorso, Patrizia La Terra Maggiore, Tullio Prato, Franca Barresi, Lilia Cravino). Invece la produzione “Il Nastro di Moebius” in collaborazione con “Asti Teatro” il 13 luglio 1990 portò al Festival La Versiliana a Marina di Pietrasanta in provincia di Lucca l'opera *Diablo* ricavata da *El hombre deshabitado* (per la regia e coreografia di Susanna Beltrami, scenografia costumi e luci di Gianni Carluccio, interpreti: Lola Greco, Antonio Canales, María del Mar Pérez Vivo, Eva Moreno, Teresa Vallejo, Alessandra Romano, Eleonora Ardiri, Carlos Benavides, José Greco, Isaías Jaúregui, Giovanni Di Cicco).

Capitolo V

Le messe in scena in Spagna

5.1 *Noche de guerra...* nella Spagna post-franchista

Secondo quanto già illustrato al par. 1.3, durante il regime franchista il teatro in Spagna non progredì tanto, vuoi per i condizionamenti imposti dal governo, vuoi per 'l'esilio dei migliori', vuoi per l'autocensura di tanti autori sconcertati. Se quel lungo periodo ha pur consegnato opere drammatiche riguardevoli è principalmente dovuto a quegli autori che con il genere 'realista' della propria produzione hanno fatto evolvere l'arte, nonché assicurato in qualche modo una resistenza intellettuale all'addomesticamento politico delle coscienze, assieme ad un racconto disincantato e prudentemente lucido di ciò che le 'masse' del Paese andavano vivendo (Hormigón, 1974). Certo è che la scrittura di commedie, atti brevi e *zarzuelas* non venne meno anche perché tematicamente centrate sull'amore e sull'evasione comica, e perciò 'innocue' (Pérez Stanfield, 1983); crebbero in numero anche coloro che, per passione al genere o per emulazione di firme note, si cimentavano da autori (Gómez García, 1996) incentivati dal fatto che le disposizioni governative in merito alla produzione teatrale lasciavano ai privati maggiore libertà di manovra (nella proprietà delle sale e nelle programmazioni) e pertanto le scelte erano stabilite dagli impresari per gusto personale oltre che per profitto (Moreiro Prieto, 1999). Si ebbe quindi una incalcolabile quantità di drammaturghi sconosciuti che tenevano nei cassetti le proprie opere, scritte spesso sapendo che non sarebbero state rappresentate – Ferreras (1988) calcola che solo il 20% fu rappresentato e il 40% pubblicato – e si presentavano come esempi di 'nuovo teatro' contestando il teatro realista (in quanto ormai commercializzatosi). Tuttavia sotto quest'etichetta confluivano filoni autoriali molto diversi.

C'era ad esempio una generazione 'simbolista' (dalla metà degli anni Sessanta alla metà degli anni Settanta) che metteva la ricerca di nuove forme d'espressione al di sopra dei messaggi delle opere. Nelle *piezas* di questi autori²⁷³ si liquidava lo schema abituale dei personaggi e la costrizione della lingua e antiletterariamente si accentuavano i linguaggi non verbali. Erano in dialogo inoltre con il 'teatro dell'assurdo', le attuazioni del Living Theatre, la 'tragedia grottesca' di Arniches e il 'teatro della crudeltà' di Artaud, strizzando l'occhio all'*esperpento* valleinclanesco. In tal filone si manifestava insomma una tendenza verso l'allegorico, l'ambiguità, l'astrazione, l'ermetismo, in un accumulo arbitrario di episodi privi di progressione drammatica ma pieni di echi ed assonanze,

²⁷³ Citandone alcuni in ordine di tempo: José Maria Bellido (*Fútbol*, 1963), Miguel Romero Esteo (*Pontifical*, 1966), Alberto Miralles (*La guerra y el hombre*, 1967), José Ruibal (*El hombre y la mosca*, 1968), Luis Riaza (*Las jaulas*, 1969), Antonio Martínez Ballesteros (*Farsas contemporáneas*, 1969), Luis Matilla (*Ejercicios en la red*, 1969), Ángel García Pintado (*La chimenea irlandesa* 1969), Jerónimo Lopez Mozo (*Anarchia 36*, 1971), Francisco Nieva (*La carroza de plomo candente*, 1971), Domingo Miras (*Saturna*, 1975).

forzature e stravolgimenti imprevedibili, insulti e volgarità. I suoi iscritti erano molto partecipi a concorsi e *festival*²⁷⁴, presenti nel dibattito sul teatro ai diversi convegni e incontri con la stampa e attivi nella pubblicazione di manifesti eppure, come si diceva, poco scelti per essere rappresentati, tanto che il loro teatro verrà definito con l'azzeccato aggettivo “*underground*” (Wellwarth, 1977)²⁷⁵.

Al di fuori dei circuiti ‘controllati’ si muovevano anche il teatro ‘da camera’ e i tanti gruppi studenteschi – ben 150 nei primi anni ‘70 secondo Ruiz Ramón (1984: 457) e Oliva (1989: 359) – che ben presto si scioglieranno o si trasformeranno professionalizzandosi²⁷⁶. Come si intuisce, in questo caso non si tratta di autori singoli ma di formazioni collettive più atte alla ricerca teatrale quale creazione di gruppo, puntando tra le altre sulla fisicità e maggiore spettacolarità, come si evince dal Manifesto che “Los Goliardos” pubblicò su *Primer Acto* nell’autunno 1967 con il titolo *Hacia el Teatro Independiente (22 notas anárquicas a la caza de un concepto)*²⁷⁷. *Castañuela 70* per tale filone di artisti ‘indipendenti’ sarà il massimo della notorietà ponendosi come movimento sovversivo e simbolo dell’anti-franchismo teatrale. Nel 1974 i diversi gruppi si riuniranno nella *Federación de Grupos Independientes* evidenziando istanze politiche anti-regime subandone le conseguenze²⁷⁸. L’indipendenza di cui andavano fieri non derivava solo dall’attitudine ideologica o dalla ricerca di un linguaggio teatrale non abituale, ma anche da quell’autonomia economica collegata ai tipici spostamenti logistici fuori dai circuiti tradizionali, in maniera itinerante, dando ‘teatro in strada’ (a Madrid “Ditirambo” allestì in tal modo *Pasodoble*, e “Los Goliardos” è itinerante dal 1964).

Bonnín Valls (1998: 180-192) annette al “Nuovo Teatro” anche tre autori che però identifica come epigoni di tre stili specifici non riduttivamente definibili come simbolisti. Il primo è Manuel Martínez Mediero (*El bebé furioso*, 1974; *Las hermanas de Búfalo Bill*, 1975) caratterizzato – secondo una modalità che Bonnín Valls chiama ‘antropofagica’ – da un umorismo sarcastico e corrosivo

²⁷⁴ Dal 1967 si hanno il Festival di Sitges, il Festival de Teatro Clásico di Mérida e quello di Almagro, il Festival di Oloio, il Festival (Internacional) di Madrid, il Festival di Granada, quello di Valladolid, il Festival del Teatro Latinoamericano di Cádiz, il Festival del Teatro Mediterráneo di Motril.

²⁷⁵ Oltre che ‘nuovo’ (Pörtl, 1986) se ne parlerà anche proponendo il termine ‘alternativo’ (Miralles, 1994).

²⁷⁶ A Barcellona: Ricard Salvat con la Escola d’Art Dramàtic “Adrià Gual” (1960), Albert Boadella di “Els Joglars” (1962), “Los Cátaros” (1966), “Els Comediants” (1971), “La Fura dels Baus” (1979); a Madrid: “Teatro Experimental Independiente” (1960), Ángel Facio di “Los Goliardos” (1964), Juan Margallo di “Tábano” (1968); nelle provincie: “Teatro Estudio Lebrijano” (1966), Salvador Távora di “La Cuadra” (1972), César Oliva del “Teatro Universitario de Murcia” (1962).

²⁷⁷ Il Manifesto dichiarava: “la oposición ideológica frente al Estado de Franco; el rechazo del teatro comercial; la propagación de un teatro de crítica social; la oposición al teatro burgués convencional y con ella simultáneamente la propagación de un teatro popular y la búsqueda de un público popular nuevo; la búsqueda de posibilidades de expresión nuevas y de innovaciones estéticas tomando en consideración la teoría y la práctica internacionales correspondientes; el rechazo del teatro de autor y del teatro literario y con ello la preferencia por un teatro de director y la consideración especial de signos teatrales no lingüísticos; la búsqueda de lugares nuevos, no convencionales; la aspiración a la descentralización del trabajo teatral; la aspiración a la profesionalización del teatro; el esfuerzo por crear grupos estables con un repertorio fijo y lugares de representación propios; el intento de llevar a la práctica un principio vital de democracia de base por medio de una organización en cooperativas; el intento de puesta en práctica de un principio democrático también en lo referente a la elaboración colectiva de la producción teatral”.

²⁷⁸ Prima fra tutte la censura (venendo però di lì a poco abolita nell’ordinamento democratico spagnolo), che proibì nel ‘77 la rappresentazione *La torna* di “Els Joglars” costringendo Boadella alla fuga in Francia.

che lo renderà l'autore più rappresentato negli anni '90, quando scriverà di Gesù Bambino che vuol essere torero (*El niño de Belen*, 1991) o quando criticherà la Tv (*La patria está en peligro*, 1995). Il secondo è Fernando Arrabal, fautore di un teatro 'panico' (come egli stesso lo autodefinisce e da cui Bonnín Valls adotta il termine), emigrato a Parigi dal 1958 per l'insuccesso de *Il triciclo* e più noto per *L'architetto e l'imperatore di Assiria* del 1966 (dove i travestimenti e il gioco autoreferenziale in rituali sadomasochisti dei due personaggi ne determinano ancora il successo)²⁷⁹. Il terzo è un altro emigrato a Parigi (ritornato a Madrid nel 1964), Francisco Nieva, portabandiera di un teatro 'furioso' (in quanto trasgredisce ogni norma), scenografo fino al 1976 poi drammaturgo di qualità (*Coronada y el toro*, 1982) eppure poco rappresentato se non negli anni '90. La sua è una musicalità surrealista che prescinde dai nessi argomentali e usa spesso la giustapposizione di sequenze in cui i codici visuali sono importanti, così come puntualmente complessi sono i disegni scenografici.

La situazione inizierà a cambiare lentamente alla morte del dittatore e all'avviarsi della fase di transizione democratica (che emblematicamente coincise con l'incendio che distrusse nel 1975 il Teatro Español e la sua riapertura nel 1980). In questo periodo il governo di Adolfo Suárez gestì la vita teatrale più che altro nell'aspetto burocratico (Ragué-Arias, 1996; Berenguer e Pérez, 1998) creando nel 1978 il Centro Dramático Nacional (dislocato in tutti i capoluoghi della penisola, ma sede a Madrid al Teatro María Guerrero) senza troppo altro impegno, considerata l'indifferenza del pubblico e una sostanziale debolezza delle infrastrutture pubbliche (De Toro e Floeck, 1995). Drammaturgicamente invece la scomparsa del 'nemico' iniziò a condizionare la programmazione (Oliva, 2004: 101) dal momento che un buon numero di opere inscenate nel periodo 1975-1982 si rifaceva all'evocazione storica (modalità che sotto il franchismo serviva da metafora dell'attualità). Non poche opere rappresentate, infatti, erano state scritte anni prima sotto il peso della censura e adesso la loro messa in scena rimandava a quegli anni con chiara funzione allegorica²⁸⁰.

La minoranza di autori 'nuovi' prima perseguiti da Franco o irrappresentati perché 'difficili' si sentì ingannata dalla democrazia così come era stata soffocata dalla dittatura. Nel 1979 apparve su *La Calle* il "Manifesto degli Autori" (a firma: José Luis Alonso de Santos, Jerónimo López Mozo, Ramón Gil Novales, Luis Matilla, Ángel García Pintado, Alberto Miralles, Miguel Romeo Esteo, José Ruibal, Manuel Martínez Mediero) in cui si denunciava tale disagio; tuttavia la sola opzione possibile fu, per taluni, l'adeguarsi al pubblico attraverso una correzione di tiro che ovviasse allo 'scollamento' (di prospettive, linguaggio e tematiche) e consentisse di riscuotere successo. Ebbe così inizio una generazione 'neorealista'²⁸¹ che comunque seppe dimostrare la qualità autoriale.

²⁷⁹ In generale i suoi lavori sono contraddistinti da anti-religiosità, linguaggio di eccessi e orrore, ritualità umoristica, incomunicabilità tra gli uomini, si scaglia contro i tabù sessuali e rende reali l'illogico e l'onirico.

²⁸⁰ *Las arrecogías del Beaterio de Santa María Egipcíaca* (1970) di Martín Recuerda, *Ñaque* (1980) di José Sanchis Sinisterra, e le opere di Domingo Miras, Carlos Muñiz, José María Rodríguez Méndez.

²⁸¹ Negli anni '80: José Luis Alonso de Santos (*Bajarse al moro*, 1985), Fermín Cabál (*Tú estás loco, Briones*, 1978) e Josep Maria Benet i Jornel. Negli anni '90: Carmen Resino, Sebastián Junyent, Rodolfo Sirera, Concha Romero, Ignacio Amestoy, Pilar Pombo, Antonio Onetti, Alfonso Plou, Ignacio García May.

L'estetica neorealista²⁸² ricorreva all'allucinazione ed al fantastico, al gioco scenico (in cui i protagonisti sono dei perdenti ed emarginati che solidarizzano tra loro), all'incorporazione delle tecniche audiovisive, e non prevedeva un finale positivo né consolatorio (diversamente dal *sainete* classico). L'abbandono dell'impegno sociale era compensato con la preferenza per aspetti privati e quotidiani dell'esistenza (De Toro e Floeck, 1995) e difatti il destinatario 'ideale' era ampio ed indifferenziato, motivo del successo delle drammaturgie di Antonio Gala e Francisco Nieva.

Non ci sarà più posto invece per gli esiliati, se si esclude Alberti con cui si inaugurerà proprio il CDN (*Noche de guerra en el Museo del Prado* e poi qualche altra *pieza*²⁸³, nel complesso molto più di altri esiliati sebbene non si trattò, propriamente, di 'integrazione'). La voglia di uscire dal 'tunnel' del franchismo peserà inevitabilmente nell'evitare questi autori (ormai 'disancorati'), volgendosi al nuovo che avanzava 'effervescente' soprattutto con la vittoria elettorale del PSOE nel 1982.

Il governo socialista di Felipe González e le comunità regionali iniziarono un'elargizione di finanziamenti pubblici (triplicati) e di generose sovvenzioni per il restauro e l'ammodernamento dei teatri (soprattutto nel 1987 in ciascuna delle Comunità Autonome) incrementando il livello tecnico delle rappresentazioni e stimolando la diversificazione dell'offerta. Dal 1982 al 1989 José Manuel Garrido Guzmán assunse la direzione dell'INAEM (il dipartimento degli spettacoli del Ministero della Cultura) e decise di fondare nel '83 il Centro de Documentación Teatral (affidato alla responsabilità di Moisés Pérez Coterillo) che esplica un indispensabile lavoro di archiviazione. Alla guida del CDN arriva Lluís Pascual (1983-1989) che caratterizza il suo mandato con le grandi spese per scenografie lussuose, *cachet* importanti e regie costose e d'impatto (sarà detta la fase dei *directores-estrellas* quali José Luis Alonso, Albert Boadella, Ángel Facio, Adolfo Marsillach, Miguel Narros, José Carlos Plaza). Inoltre nel 1986 nel Teatro de la Comedia di Madrid viene attivato il Centro Nacional de Teatro Clásico (un organismo per il recupero teatrale specifico del *Siglo de Oro* attraverso la produzione di quel repertorio specializzato, l'annessa scuola di reclutamento attori partecipe al Festival di Almagro, e la pubblicazione delle opere) di cui viene nominato direttore Adolfo Marsillach (in precedenza dirigente del CDN) il quale preferirà denominarla "Compagnia" per meglio restituire il senso di tradizione di una *équipe* permanente con stile omogeneo di regie.

Per la gestione dei teatri pubblici si presero a modello i 'teatri stabili' italiani che godevano di prestigio internazionale (Oliva, 2004: 73), ma ciò inasprì ancora il contrasto tra 'professionisti' e 'indipendenti' molti dei quali intrapresero la carriera cinematografica, altri invece furono 'integrati' (Alberto Miralles) al punto che fu ideato il Centro de Nuevas Tendencias Escénicas costituito nel 1984 nella Sala Olimpia di Madrid (alla direzione fu chiamato Guillermo Heras). Era certamente

²⁸² Ne sarà organo di diffusione preminente la rivista *Pipirijaina* fondata nel 1973 e sempre più importante a scapito di *Primer Acto* (che era stata la storica agorà via stampa dei realisti ma col tempo scomparsa).

²⁸³ Rappresentazioni di testi albertiani si avranno nel 1988 nel Centro Cultural de la Villa di Madrid con *El hombre deshabitado* diretto da Emilio Hernández, e nel 1992 durante l'Expo di Siviglia con la prima de *La Gallarda* per la regia di Miguel Narros. Si aggiunga una produzione privata de *La Lozana andaluza* nel 1980.

finita l'epoca buona dell' 'autonomia' espressiva, ed incredibilmente per via dei riconoscimenti istituzionali che appunto indebolirono quella stimolante 'aggressività critica' degli indipendenti²⁸⁴.

Un'eccezione di spicco sarà la Catalogna, la cui *Generalitat* prese a sovvenzionare le compagnie indipendenti (ne divenne simbolo il Teatro Lluce sito in una periferia di Barcellona) e dove tali cooperative avevano maturato così tanta esperienza da aver rifiutato già dal 1975 la proposta del sindacato verticale e il nuovo contratto collettivo invece approvate dalle maestranze di Madrid. La gran parte di esse prosegue tutt'oggi con fama internazionale, spesso mantenendo l'estetica 'de la furgoneta' con cui sono sorte, però al contempo tecnologizzandosi²⁸⁵. Ma è riconoscibile anche la linea autoriale 'barcellonese' di José Sanchis Sinisterra (*¡Ay, Carmela!*, 1987) e dell'intertestualità e metateatralità del "Teatro Fronterizo" cui ha dato vita (con i giovani Sergi Bebel, Jaocan Casas).

A questa si contrappone, amichevolmente, il 'Gruppo di Madrid' (Ernesto Caballero, Ignacio del Moral, Paloma Pedrero), più intimisti, dediti a una ricerca formale coniugata alla conquista del pubblico che perciò li rende parimenti capaci di raggiungere la messa in scena in un periodo in cui ancora persistono le difficoltà. Scrisse in proposito Alberto Miralles (su *El Público* n. 45, p. 3) che "si el teatro español sobrevivía en esos malos tiempos, los dramaturgos sobremorían" poiché la legge, ad esempio, imponeva alle compagnie, per ottenere sovvenzioni, di dover dare almeno 30 repliche di autori spagnoli viventi, ma siccome implicavano pochi incassi venivano programmate in sale periferiche, alla fine della stagione o senza alcuna promozione pubblicitaria e pertanto tali nuovi drammaturchi restavano immeritatamente sconosciuti, sfruttati, disincentivati²⁸⁶.

Nel 1984 si organizzerà quindi presso il CNNTE l'*Encuentro de Autores Teatrales* dal titolo *La escritura teatral a debate*²⁸⁷ per discutere proprio della *labor* di salvaguardia dei giovani drammaturchi dall'omologazione ai gusti dei botteghini, tragica censura a tutti gli effetti della libertà espressiva. Come rileva Oliva (2004: 211) il paradosso era che dai tempi di Lope de Vega insolitamente ora si scrive un teatro che viene pubblicato, letto, studiato con tesi dottorali ma senza più relativa messa in scena neanche ai *festival* o come esito dei vari Premi intanto sorti in Spagna²⁸⁸; proprio mentre il teatro d'autore, senza rinnegarsi, aveva ridotto l'ansia di sperimentazione verso intrecci più lineari e plausibili che potessero coinvolgere ed interessare gli spettatori, avendo appreso che il pubblico

²⁸⁴ Il *Teatro Experimental Independiente* paradossalmente aveva adesso più entusiasmo (in quanto si sentiva politicamente supportato) ma meno possibilità, e aprì anche nuove sale (seppur piccolissime come quel Teatro Magallanes del 1971 chiuso nel 1976). Nelle provincie poi agli indipendenti furono dati incarichi di gestione nei teatri pubblici. A Siviglia emblematicamente i finanziamenti governativi ammorbidirono la carica eversiva dei gruppi ivi operanti; dimostrazione fu l'Expo del 1992 quando di 6 opere finanziate per esservi rappresentate ben 5 avevano tematica storica e solo una era 'critica' verso il governo socialista.

²⁸⁵ Importante indicarne i principali spettacoli del periodo in esame: "La Fura dels Baus" (*Acciones*, 1983), "Els Comediants" (*Dimonis*, 1981; *Mediterránea*, 1991), "Els Joglars" (*Teledium*, 1983; *Columbi lapsus*, 1989), "Dagoll Dagom" (*Glups*, 1983; *Flor de Nit*, 1992, su testo di Vázquez Montalbán).

²⁸⁶ Passò alle cronache come "Complejo Espert" la dichiarazione della nota attrice spagnola Nuria Espert per la quale, senza scusanti di sorta, "gli autori teatrali spagnoli viventi sono inesistenti o di basso livello".

²⁸⁷ Gli Atti sono stati editi nel 1985 da INAEM-Ministero della Cultura Spagnola.

²⁸⁸ I più noti sono il *Marqués de Bradomín* organizzato dal 1985 dall'Istituto de la Juventud e il *María Teresa León* dell'Istituto de la Mujer (tra i vincitori vi furono Rodrigo García, Juan Mayorga, Margarita Sánchez).

è sempre stato conservatore e solo con formule miste (alla Buero Vallejo) sopporta l'introduzione di drammaturgie inedite e pretenziose (per cui la 'volgarità' dei cartelloni non sarebbe stata mai cambiata da linguaggi sconosciuti o dall'eccessivo sforzo intellettuale esigito allo spettatore).

Dal '90 i *musical* anglosassoni sostituiscono le *revistas* spagnole nella preferenza della platea e ciò allarmò in qualche modo finalmente le istituzioni che allora ricorsero allo studio profilato del pubblico teatrale (Oliva, 2004: 195) con un'indagine SGAE ("Macroencuesta", *El Público* n. 86)²⁸⁹. Di lì a poco il 12 dicembre 1991 uno sciopero nazionale degli attori esprime il sintomo della crisi del settore in Spagna, mentre il Congresso de Dramaturgia convocato a Caracas nell'aprile 1992 da Fermín Cabal e José Sanchis Sinisterra traccerà la fotografia di una rinnovata poetica autoriale²⁹⁰. Con l'intento di rappresentare una parziale soluzione il 10 novembre 1992 si ha la fusione di 18 teatri 'alternativi' e compagnie in una Coordinadora Estatal de Salas Alternativas proprio sotto la direzione di José Sanchis Sinisterra, specularmente a quanto fanno i teatri pubblici associati nella Red Nacional de Auditorios y Teatros Públicos (presto imitati a livello di autonomie provinciali).

Il panorama degli anni Novanta registrò tra gli autori anche celebri romanzieri (tra cui Miguel Delibes e Manuel Vázquez Montalbán), una maggior presenza di donne (Rosa Montero, Ana Diosdado, Concha Romero) e l'affermarsi di drammaturgie regionali (soprattutto Paesi Baschi, Galizia, Catalogna) dagli idioletti o in bilinguismo. Il settore, di per sé, si scontrava poi con una critica molto oppositiva e la persistenza di bassi rendimenti economici del settore²⁹¹.

È nel 1995 che si hanno proposte dalla Fundación para el Análisis y los Estudios Sociales (FAES) mediante pubblicazione delle *Reflexiones entorno a una política teatral* (a cura di Eduardo Galán, che a breve sarà designato ministro): attenzione all'incremento del pubblico (specie infantile), provviste ai drammaturghi, tutela del pluralismo estetico, collaborazione con le Comunità autonome e della Iberoamerica, sforzo di ammodernamento e ristrutturazione delle infrastrutture e delle imprese.

²⁸⁹ Tra i risultati si nota che scende l'affluenza a Madrid e cresce nelle provincie. Il 13,9% va a teatro per una media di 4,3 funzioni l'anno e più affezionati/fedeli sono a Madrid, Murcia, Catalogna, Paesi Baschi. Il 73% degli spettatori è anche cineasta. Gli spettatori sono soprattutto per il 14% *chicas* di 20-25 anni, ma meno fedeli delle *señoras* dei tempi passati. Il 34% laureati, 22% diplomati, 10% casalinghe, 4% analfabeti (quindi più studenti che lavoratori). Risultano preferiti drammaturghi praticamente già famosi e coloro che possono 'vivere di scrittura': Buero Vallejo, Ana Diosdado, José Luis Alonso de Santos, Juan José Alonso Millán, Santiago Moncada, José Sanchis Sinisterra e Antonio Gala (che è anche narratore e poeta).

²⁹⁰ I due drammaturghi articoleranno in 10 punti la loro analisi: 1) Disincanto delle prospettive ideologiche (nelle *piezas* d'evocazione storica manca l'afflato impegnato); 2) Al posto della trasformazione del mondo si cerca quella dell'individuo (all'insegna del "non vogliamo essere né predicatori, né maestri, né terapeuti" e "scrivo perchè non so fare altro"); 3) I temi riguardano problemi quotidiani comuni nelle grandi città (giovani, droga, violenza); 4) Ritorno al realismo ma dialoghi corti, rapida successione di scene, lingua colloquiale; 5) Occhio al grande pubblico con scrittura comprensibile; 6) Humor nero, autoironia e forme del comico come distanziamento dalla realtà; 7) Rottura degli schemi di tempo (con accelerazioni, *rallenty*) e simultaneità degli spazi (per influenza del cinema e della Tv); 8) Prevalenza dell'onirico, dell'incosciente e dell'irrazionale (ricordo, sogno, fantasia, allucinazione); 9) Emersione di una estetica metateatrale e di intertestualità con il cinema; 10) Soggettività nel racconto della storia, secondo un 'prospettivismo libero'.

²⁹¹ Sussisteva anche la crisi dei teatri privati e delle compagnie alternative che non riescono a sopravvivere, l'abbandono del 'teatro d'autore' e dei classici, la forte presenza della politica, l'indebolimento del servizio pubblico a fronte della marcata commercializzazione dell'offerta, la vulnerabilità della decentralizzazione.

Prevedibilmente queste misure vengono attuate dall'amministrazione subentrante alle elezioni del 1996, quella del Partido Popular, con nomina subitanea di Moisés Pérez Coterillo al CDN (poi sostituito nel 2000 con Juan Carlos Pérez de la Fuente, che inaugurerà con la sua regia di *Pelo de tormenta* di Francisco Nieva una serie di grandi belle produzioni del teatro pubblico nazionale); a guidare il CNTC sarà destinato José Luis Alonso de Santos, verrà liquidato il CNNTE mentre il CDT acquisterà la chiara connotazione di *servicio de utilidad pública* e incorporerà la redazione della rivista *El Público*. Inoltre nel 1996, per integrare il Trattato di Maastricht nelle parti che purtroppo non regolano il teatro nei Paesi confederati dell'Europa (per la difficoltà di lingua e la circolazione ristretta rispetto a danza e musica), viene data attuazione alle indicazioni che il neo-eletto *premier* José María Aznar aveva espresso in una recente conferenza ("Compromiso con el Teatro", 1995) dove aveva criticato la distribuzione a pioggia dei fondi, l'aver eluso il valore didattico del teatro, aver ignorato le minoranze di spettatori e non aver considerato che i successi ottenuti erano stati però molto costosi, a corto raggio e non esportabili altrove; insomma tutti intollerabili estremi dell'interventismo statale ("*fracasos subvencionados*") che progettò di espungere andando a sostenere solo *ex-post* le messe in scena che si fossero rivelate autonomamente *exitos* di platea. Una politica cioè sicuramente attenta al contenimento della spesa ma chiaramente avversa alla ricerca teatrale sperimentale e alle esperienze 'alternative'²⁹². E che nei fatti più che al Teatro Pubblico gioverà agli impresari privati e le compagnie di giro sovvenzionate che di per sé non necessiterebbero²⁹³.

A parte questi aspetti gestionali, quelli estetico-formali mostrarono mutamenti: la recitazione degli attori teatrali si sta facendo più cine-televisiva (per l'attrattiva di maggiori ingaggi con quel tipo di tecnica interpretativa) e ciò procura il decadimento della bravura; sono preferite *piezas* per pochi attori (e i monologhi); in forte calo le opere di drammaturghi viventi²⁹⁴ ma consolidamento di alcuni esordienti²⁹⁵; gli ultimi indipendenti sono più cooptati nel meccanismo commerciale²⁹⁶.

²⁹² Gli 'indipendenti' si riuniscono così nel 2000 in un Coordinamento che conta 27 piccole (da massimo 200 posti) sale 'alternative' con pubblico fidelizzato, delle drammaturgie peculiari non-convenzionali (né tradizionali né sperimentali, ma di teatro-danza e formule realiste) o commerciali *in micro*, e tutti gli altri stili trascurati, organizzando ancora corsi e laboratori, seminari e incontri. Non ultimo, bisogna citare la polemica innescata da Alberto Miralles (1994: 24-27) riguardo una specie di patto tacito tra i politici per silenziare la generazione di drammaturghi nata sotto il franchismo.

²⁹³ I numeri (Oliva, 2004: 198) parlano dell'avvenuto passaggio di spettatori dei teatri pubblici da 2.700.000 del 1984/'85 a 1.600.000 del 2000 e quelli dei teatri privati dai 500.000 del 1984/'85 ai 2.600.000 del 2000!

²⁹⁴ Debuttero *Cristal de Bohemia* di Ana Diosdato, *Mejor en octubre* di Santiago Moncada, *Un golpe de suerte* di Alonso Millán, *El jardín de nuestra infancia* di Alberto Miralles, *Castillos en aire* di Fermín Cabal, *El cerco de Leningrado* di Sanchis Sinisterra, *Una estrella* di Paloma Pedrero, e *Morir* di Sergi Bebel. Ma nei cartelloni di questi anni si danno *estrenos* anche di Juan Mayorga, Antonio Álamo, Ignacio Amestoy, Antonio Onetti.

²⁹⁵ Di innovazione risultano Rodrigo García (regista di sé stesso in *Notas de cocina* nel 1994 che decostruisce il linguaggio drammatico) e Jesús Campo (con *A ciegos*, 1997).

²⁹⁶ "Els Comediants" con *Tempus* del 1997 dimostrano di essersi molto commercializzati in *musical* rispetto al sarcasmo critico degli inizi; "La Fura dels Baus" con *Ombra* del 1988 (senza personaggi e svolta in teatro anziché per strada) presenta proiezioni visive che cannibalizzano l'immaginazione, perdendo provocazioni ed effetti sorpresa; "La Cuadra" di Salvador Távora nel '98 inscena la *Carmen* di Bizet; "Cuarta Pared" inscena *Las manos* (1999), *Imagina* (2001) e *24/7* (2003) con evidente snaturamento dell'incisività; *El verdugo* di Berlanca e Azcona nel 2000 diventa emblematico del trapasso di un film a rappresentazione teatrale.

5.2 L'allestimento di Ricard Salvat a Madrid nel 1978

Sulla scorta dell'appena tracciato panorama di contestualizzazione storica del teatro spagnolo dal periodo della transizione democratica ad oggi, si palesa l'importanza che deve aver significato nel 1978 la prima messa in scena a Madrid di *Noche de guerra en el Museo del Prado* di Rafael Alberti.

Dopo l'analisi dell'allestimento del 2003 (condotta su binari semiotici al par. 3.3), si può voler trattare ora di questa prima messa in scena spagnola (sempre con regia di Ricard Salvat e anteriore appunto alla registrazione audiovisiva considerata per l'analisi) indagando piuttosto le dinamiche che concorsero al verificarsi dell'evento nonchè studiando l'estreno sotto l'aspetto della ricezione.

Intanto vale ricordare una legge del teatro che andrebbe applicata sempre e che Alberti stesso menzionò in un'intervista: "Si el teatro no se estrena simultáneamente o cuando tú lo haces, las cosas, queramos o no, envejecen" (cit. in Bayo, 1972: 19). Ciò a motivo del fatto che il teatro è un'operazione artistica 'in linea' con il pubblico, appartiene indispensabilmente alla rete sociale in cui si inscena, più di quanto non avvenga per la letteratura, pittura, cinema e musica (che difatti possono diversamente 'immortalarsi' pur serbando le tracce del passare del tempo ed inalterata la potenzialità escatologica). Nei ventidue anni di distanza dalla scrittura/pubblicazione in Argentina al primo allestimento della *pieza* davanti a una platea spagnola è chiaro che gli effetti, i significati indicibili e le emozioni da trasmettere nel 1956 potessero comunque esser in parte andati perduti.

Stupisce pertanto il massiccio gradimento del pubblico con forte affluenza a tutte le repliche riportato dai quotidiani dell'epoca, segno che di per sé quella messa in scena (oltre la componente attrattiva insita nella vivificazione dei personaggi dei quadri del Museo del Prado) veicolasse il messaggio di liberazione dal franchismo e ne fosse percepita come rito di certificazione culturale. Differente il favore che all'evento riservò la critica, trovandosi in generale piuttosto delusa da ciò che fu presentato sul palcoscenico, tanto per avversione ideologica al nuovo corso democratico (che la programmazione teatrale direttamente rivela), tanto per oggettiva infelice resa spettacolare della *pieza* (secondo i ragionevoli dubbi *ad hoc* sollevati), tanto per il tipico effetto di 'caricamento d'aspettative' che troppo spesso produce fisiologico scontento (o perlomeno insoddisfazione).

Effettivamente adesso l'attesa e l'ansia generate dalla diffusione della *cartelera* del CDN (che si inaugurava ufficialmente in quella serata)²⁹⁷ si coniugavano e cortocircuitavano con le turbolenze, culturali e politiche, che seguitavano nella società spagnola dall'insediamento di re Juan Carlos.

Il governo della UCD di Adolfo Suárez aveva convocato per il 6 dicembre 1978 un *referendum* sulla Costituzione (avversata dalle destre) e si erano già verificati attentati terroristici dell'ETA

²⁹⁷ "Para la derecha, acostumbrada al control a través de sus representantes oficiales de las obras ofrecidas en los teatros nacionales, la personalidad de Marsillach y de unos de los llamados a formar parte del equipo permanente del Centro Dramático, fue ya motivo de alarma. Luego, cuando se conoció la lista de las obras eligidas, tanto para la temporada del María Guerrero como para la del Bellas Artes, la alarma se transformó en hostigamiento sistemático"(Monleón, 1990: 383).

(per l'indipendenza dei Paesi Baschi) e manifestazioni reazionarie (come la presentazione del libro dello storico revanscista Ricardo de la Cierva, e il tentativo di tipo golpista "Operación Galaxia" del 16-17 novembre 1978); permanevano del resto nei cartelloni di Madrid opere dichiaratamente associate al franchismo (*Un cero a la izquierda* di Eloy Herrera, e *Cara al sol con la chaqueta nueva* di Antonio D. Olano), e c'è da ricordare che proprio su *Noche de guerra...* pendeva la censura per CTP (consentido tras pre-visionar) datata 10 ottobre 1978 (expediente 690-78), come si apprende dal catalogo del Archivo General de la Administración Civil del Estado di Alcalà de Henares.

L'opera di Alberti era stata proibita il 29 luglio 1975 (expediente policial: 425-75, n° 85585, signatura AGA: 73/10.125), autorizzata il 2 settembre 1977 ma sottoposta quindi a CTP sebbene non si allegassero documenti a motivo di tale misura cautelativa, tranne una copia della versione pubblicata da Cuadernos para el Diálogo che comunque non presenta neppure sottolineature né correzioni alcune²⁹⁸. Come spiega la specialista della censura teatrale spagnola Berta Muñoz Cáliz (2010: 186) "si buscamos una explicación para esta prohibición, hay que tener en cuenta no solo la significación política de Alberti, que sin duda debió pesar, sino también el hecho de que en esta obra se abordaba el período tabú por excelencia para los censores, la guerra civil española".

Non era infatti la primissima volta che dal 1939 si inscenava un testo di Alberti, visto che mentre era ancora in esilio (e Franco appena morto) il 24 settembre 1976 nel Teatro Reina Victoria di Madrid si era celebrato quasi l'atto di riconoscenza a tutti gli esiliati con la prima rappresentazione spagnola di *El Adefesio* (con la regia di José Luis Alonso, la scenografia di Fabià Puigserver, e la partecipazione della famosa María Casares rientrata dall'esilio a sostenere la parte di Gorgo)²⁹⁹.

Stavolta invece con *Noche de guerra...* si sollevava evidentemente con più esplicitzza la questione dello scontro tra le due opposte idee di Spagna che nel '36 aveva provocato la Guerra Civile.

L'allestimento della *pieza* di Alberti faceva parte comunque di uno studiato gruppo di 6 titoli (distribuiti per la messa in scena tra il Teatro María Guerrero e il Teatro Bellas Artes di Madrid)³⁰⁰

²⁹⁸ Può invece essere che il CTP teatrale fu disposto in ragione di una parallela censura del libro, come sostiene Muñoz Cáliz (2010: 186): "Aunque faltan los informes sobre esta obra realizados desde la censura teatral, sí se conservan, en cambio, los elaborados desde la censura de libros como respuesta a la 'consulta voluntaria' realizada desde la editorial Edicusa (de Cuadernos para el Diálogo), a finales de octubre de 1974 (Expediente: 11.365/74, signatura AGA: (3) 50 - 73/4.436). En aquella ocasión, el lector 'Martos' consideró necesario suprimir varios fragmentos y añadir un prólogo explicativo: *Farsa sobre la evacuación de cuadros en el Museo del Prado durante nuestra guerra. Hemos hecho tachaduras en las págs. 41 por alusión a alemanes e italianos. En la pág. 54 por ofensa bastante transparente al Ejército español y en la 77 por una frase que puede ser alusiva a Franco. El resto puede fácilmente autorizarse, pero convendría un prólogo en el que se hiciera constar que fue escrito durante la guerra y con carácter de propaganda. (Madrid, 5 de noviembre de 1974). [Fdo.: Martos n° 6]*".

²⁹⁹ Quiros Alpera (2013: 130) ci informa che "el estreno de *El adefesio* fué un fracaso aunque un producto prediseñado para triunfar", probabilmente perchè il noto e bravissimo regista era purtroppo associato al regime durante il quale aveva prevalentemente sviluppato la sua carriera, così come la produzione "Corral de Comedias" dell'impresario privato Antonio Redondo. Ma anche perchè, aggiunge, "una sensación de urgencia y de total ansiedad por normalizar y restituir a estos dramaturgos se había apoderado de las instituciones culturales y esto llegó a pasar factura a la falta de interés por parte del público por ellas".

³⁰⁰ Adolfo Marsillach inizialmente aveva pensato a cartelloni a rotazione in ognuno dei 6 teatri pubblici di Madrid retti da un regista gerente, ma poi per semplificazione optò per ripartire la *cartelera* solo nei tali due.

i cui parametri di scelta da parte del direttore del CDN Adolfo Marsillach esprimevano varietà: da autori spagnoli non molto abituali (*Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga* di José María Rodríguez Méndez e *Retrato de dama con perrito* di Luis Riaza), l'adattamento del regista di cinema Manuel Gutiérrez Aragón di un classico straniero (*El Proceso* di Kafka-Weiss), passando per un drammaturgo esule di recente rientro (Alberti appunto) a un classico spagnolo (*Abre el ojo* di Rojas Zorrilla), infine un altro straniero più contemporaneo (*Sopa de pollo con cebada* di Arnold Wesker). Ciononostante a preoccupare Marsillach (1998: 395-397) era il significato di provocazione politica che si sarebbe potuto attribuire alla stagione del neo-istituito CDN decidendo di aprire proprio con l'opera di Alberti; in proposito Aznar Soler (2002: 95-96, 102) riferisce che sul ragionamento adottato aveva pesato soprattutto la possibilità di recupero dell'allestimento del regista prestigioso (per giunta catalano!), di cui si erano già avute messinscene in Italia con buon esito. Si aggiunsero certe difficoltà legate ai passaggi antimonarchici nel testo (i combattenti del 1808 attaccavano la famiglia reale dell'epoca) che più influirono nelle polemiche i giorni prima dell'*estreno* inducendo Marsillach ad ipotizzare lo spostamento di data o addirittura il cambio di opera nel programma³⁰¹; ma alla fine furono risolte con l'‘autocensura’ di Alberti di alcune frasi e passaggi del testo³⁰².

La ‘prima’ di *Noche de guerra en el Museo del Prado* si tenne, alla presenza dello stesso Alberti, al Teatro María Guerrero di Madrid il 29 novembre 1978³⁰³, ed ottenne quel pre-citato successo di pubblico³⁰⁴ registrando *sold out* fino all'ultima replica del 10 dicembre (6000 gli spettatori in totale che vi assisterono, con costo del biglietto variabile da 50 a 250 pesetas in base al posto)³⁰⁵.

³⁰¹ *Noche de guerra...* “estuvo a punto de no estrenarse, como consecuencia de las alusiones antiborbónicas que se hacían en el texto” (cfr. Caballero, 1979: 38-39). Secondo Samaniego (1978a) “la obra de Alberti ha estado a punto de convertirse en la primera víctima cultural del ambiente creado por los recientes sucesos militares. [...] La lectura de la obra y un momento de incertidumbre política obligaban a la administración a tomar una postura frente a los fantasmas del miedo a un teatro como meditación de nuestra historia”.

³⁰² “Merece la pena destacar la autocensura que, según se dijo, había ejercido el propio autor en el texto de esta obra para posibilitar el estreno. Alberti decidió tachar de su obra frases que hacían referencia a la monarquía. Un acto ridículo, ya que se trataba de Carlos IV y su esposa María Luisa, pero que volvía a instaurar la nefasta autocensura, ahora (y eso era lo desconsolador) propiciada por uno de los más significativos literatos de izquierda. [...] Se puede hablar, por tanto, de un cierto ‘posibilismo’ por parte de Alberti (recordemos que también había aceptado realizar algunas modificaciones en su versión de *La Lozana andaluza*), ‘posibilismo’ que está relacionado con su deseo de que sus obras tuvieran una eficacia social, pues al igual que sucedía con los autores realistas, también el dramaturgo gaditano deseaba hacer llegar sus obras a un público lo más amplio posible” (Muñoz Cáliz, 2010: 189-190).

³⁰³ Regia: Ricard Salvat. Scenografía: Equipo Crónica. Interpreti: Juan Diego, Francisco Merino, Antonio Canal, Julián Navarro, Juan Jesús Valverde, Carmen Maura, Dionisio Salamanca, Francisco de Osca, Vicente Cuesta, Tina Sáinz, Maite Blasco, Charo Soriano.

³⁰⁴ “Me parece significativo resaltar que este fracaso de crítica no lo fué sin embargo de público, lo que demuestra el hambre y sed que sentía un sector de la sociedad democrática española hacia la cultura del nuestro exilio republicano del 1939, prohibida, censurada y silenciada durante la dictadura franquista. Un estreno que, naturalmente, había despertado una grande expectación en un teatro cuyo aforo resultó insuficiente” (Aznar Soler, 2002: 102).

³⁰⁵ “Llegó la nueva ofensiva de noviembre con las dos grandes manifestaciones de la derecha, el descubrimiento de la operación ‘Galaxia’, y el ataque sistemático de la prensa más reaccionaria al Centro Dramático. El estreno se postergó. Se temía lo peor. Y, durante unos días, incluso se rumoreó que lo turno sería alterado y que *Noche de guerra...* no abriría ya la temporada del María Guerrero. Finalmente se

Per l'occasione era stata anche preparata, ad introduzione previa allo spettacolo, una “exposición histórica” (scritta da Álvaro del Amo e Miguel Bilbatúa, due artisti di risaputo spirito comunista) affinché, come si disse allora, riuscisse meglio compresa la relazione tra i fatti inscenati dalla *pieza*. Chissà se fu il preambolo a confermare i pregiudizi iperpoliticizzanti della critica e condizionare la ricezione del vero spettacolo³⁰⁶ – per Monleón (1990: 384) “buena parte de los críticos parecieron más preocupados en ‘tomar una posición’, en ‘definirse’, que en estudiar la obra e interrogarse en los posibles errores del espectáculo” – o se fu l'acredine degli autori del *Nuevo Teatro Español* che si dicevano danneggiati da quelle “operación rescate y operación restitución” (Pörtl, 1986: 94) che si stavano portando avanti anche con l'inserimento in cartellone di *Noche de guerra...* di Alberti.

In tal caso bisogna sottolineare ad ogni modo, come ci fa soppesare Monleón (1990: 297)³⁰⁷, che davvero non poteva essere stata scelta *pieza* più complessa da inscenare, a cui per semplificare furono altresì espunte da Ricard Salvat le poesie di *A la pintura* inserite nelle precedenti versioni. Il regista per questa sua prima versione in patria operò queste modifiche e usò altri accorgimenti affinché non si pensasse riduttivamente di assistere solto ad una replica delle edizioni italiane³⁰⁸.

Alberti pare non fu coinvolto nelle prove e scelte di Salvat (per fiducia nei professionisti con cui si collabora, per discrezione da autore prescelto o più semplicemente per impegni personali) e dichiarava in merito: “En cuanto a la interpretación y al montaje no puedo decirle nada, pues aún no he podido asistir a ningún ensayo. Pero estoy convencido de que Salvat con su experiencia vivida de la obra y con los medios con que cuenta, hará algo nuevo, algo que podría impresionar al público de Madrid sobre todo” (cit. in Laborda, 1978: 49); quanto alla propria *pieza* osservava: “Es que me apasiona su falta de estructura como fórmula teatral al uso, que da pie a un trabajo en libertad y permite hacer replanteamientos visuales diferentes” (cit. in Samaniego, 1978: 31); e si

anunció el estreno. [...] No se hubo ningún incidente. Ninguna perturbación ni, tampoco, ningún aplauso extemporáneo. [...] Curiosamente de los tres estrenos de Alberti en España, estando él entre nosotros, éste fue - con mucho - el más plácido” (Monleón, 1978: 56).

³⁰⁶ López Sancho (1978) tacciava la “exposición histórica llena de reiteraciones intencionadas [...] aburrida, inútil al original de Alberti” e Corbalán (1978) scrisse: “lamento igualmente el largo y reiterativo prólogo de los milicianos”. Al contrario per Fernandez Santos (1978) era “un buen texto documental, cuyo vivo y fuerte ritmo le permite entrar sin desentonar entre la rica fronda literaria de Alberti [...] con vigor, con ganas, y elevar de un solo salto el nivel atencional del espectador a cotas muy altas”; per Rico (1978) “hacía mucha falta y cumple su papel [...] porque la obra la necesitaba”; Gómez Ortiz (1978) infine promuove la pre-introduzione di preambolo trovandola “eficaz y acertada, aunque quizá un poco larga”.

³⁰⁷ “Organizar los agrupamientos; mantener la referencia pictórica sin caer en el ‘cuadro’, ser refinados sin pedantería; respetar la carga cultural del drama y evitar a toda costa que ella pueda enfriar la emoción y la indignación del poeta; ‘subjectivizar’ los cuadros, hacer de ellos sueños y pesadillas, y nunca diapositivas animadas; profundizar la lectura ideológica; hacernos sentir el temblor colectivo de aquel lejano noviembre... ¡Es tan difícil montar este drama de Alberti! ¡Tenemos tanto derecho a creer que en España incluso apenas existen escenarios con capacidad técnica para hacerlo!”.

³⁰⁸ Dichiarava Salvat (cit. in Laborda, 1978: 49): “Es un montaje muy complejo, y que siempre me resulta muy difícil que resolver. Con todo, la principal dificultad que me ha creado o planteado es que yo no quería, bajo ningún concepto, repetir las puestas en escenas que hicimos en Italia, que fueron cuatro. Dar una nueva variante genuinamente nuestra y de acuerdo con nuestra tradición realista ha comportado un camino lleno de escollos. [...] Desearía que defiere en todo lo que no sea personal y esencial lectura dramaturgica. No sé si lo habré logrado”.

lanciava a considerare, a presupposto del successo, l'averlo in piccolo già comprovato a Roma³⁰⁹.

Il risultato nell'immediato sembrò coronare gli sforzi e premiare gli intendimenti dello stesso Alberti, secondo quanto conferma Prat (1978): “El público gritó varias veces ‘bravo!’ provocando la subida de Rafael Alberti al escenario. Alberti visiblemente emocionado, agradeció los aplausos y explicó lo que para él significaba el estreno, insistiendo en que el montaje, con mucho, era el mejor que se había hecho, muy superior incluso al italiano”³¹⁰. Eppure, come si anticipava, la critica per varie ragioni stroncò lo spettacolo. Alberti non potè che dichiarare (cit. in J.C., 1978):

Acepto que a cierta crítica no le haya gustado. Que le vamos a hacer. El teatro es público, cada uno puede opinar sobre él. Pero, no hay que olvidarlo, el mejor crítico es el mismo público. Y ese público llena todos los días el teatro, si no vaya a verlo. [...] Lo que pasa es que los impresarios quieren obras de dos personajes. Y mi teatro tiene muchos personajes. Es caro. En países democráticos un teatro así debería ser estatal, costado por el Estado.

La *pieza*, al di là di valutazioni di sensibilità politica strettamente personali, era considerata poco convenzionale per il suo carattere esteticamente innovatore, incomprensibile alla concezione al tempo tradizionale della gran parte dei critici e al conservatorismo estetico della scena spagnola.

Si va da Rico (1978) che riconosce “aquí está más el Alberti poeta que el Alberti dramaturgo” a Díez-Crespo (1978) per il quale “el texto en si es de lo más gratuito, ingenuo y elemental. El generalísimo en figura de Sapo es un acontecimiento escénico tan pueril y gratuito cuanto lamentable. No obstante la pretendida demagogia ninguna de las estampitas arrebató al público”. Se per López Sancho (1978) “continua la desproporción entre riqueza del elemento simbólico y la insignificancia de la intriga, manifiesta en el teatro albertino conocido hasta entonces”, Valencia (1978) aggiunge che “el gran poeta que es Alberti no ha escrito mucho teatro, pero es el suficiente para dudar de su virtualidad escénica”; non ci si può aspettare molto apprezzamento neanche da Prego (1978) che, da militante franchista della rivista monarchica e conservatrice *ByN*, scrive: “Lo que cuenta Alberti es trivialidad poética. No acierta el autor a poner en pie el heroísmo popular. [...] Cuando Alberti se pone trágico lo traiciona el verbalismo. [...] Propaganda política retrasada”.

Passando a ricostruire, sempre attraverso le critiche a mezzo stampa, gli aspetti della messa in scena di questo allestimento del 1978 si rintraccia l'unanime accordo sulla pessima recitazione del gruppo di attori precipuamente selezionati³¹¹, forse per il non costituire tra loro una ‘compagnia’.

³⁰⁹ “Indudablemente muchas cosas están cerca de ésta; pero aquél era un teatro muy pequeño, no contábamos con la cantidad de actores que aquí, aunque teníamos un buen pintor, Kokocinski... cuando se dio en el corazón del Trastevere se hizo un montaje muy bonito, en pequeño, que en muchas cosas no difiere. Pero esto es una cosa mucho más ambiciosa” (cit. in García Moya, 1978).

³¹⁰ Di opinione opposta Valencia (1978), che sostiene che “la obra gustó poco, a parte de los predispuestos de su sentido palpable de rememoración propagandística”.

³¹¹ “Tampoco la importancia de algunos textos está suficientemente subrayada en una expresión oral que roza a ratos la monotonía” (Altares, 1978); “Compañía contratada por meritos ajenos a los escénicos que contribuían encarnizadamente al fracaso de la obra. [...] Desazonados y desaboridos intérpretes. [...] En

Più dicotomica la varietà di giudizi sul lavoro di scenografia³¹², sebbene anche in questo caso pare che “el espectáculo se montó de un modo tradicional, sin que entre los escenógrafos del Equipo Crónica, el director y los actores existiera más relación que la habitual” (Monleón, 1990: 387).

Venendo alla regia di Ricard Salvat, i giudizi più favorevoli gli riconoscono di aver esaltato la scarsa qualità di partenza del testo³¹³, ma Valencia (1978) sostiene che proprio l'essersi attenuto possa aver inficiato la risaputa maestria³¹⁴. Altri articolisti (meno comprensivi) non lo giustificano in niente³¹⁵, e si trovano all'unisono con le firme ‘specialiste’ dei maggiori quotidiani, non soltanto prevedibilmente di quelli conservatori [Llovet (1978)³¹⁶, Fernández-Santos (1978)³¹⁷, Fernández Torres (1978)³¹⁸, García-Osuna (1978)³¹⁹, Gómez Ortiz (1978)³²⁰]. Ciò che li deluse, lo dice bene

razón de un largo periodo de preparación, tampoco se comprende la desastrosa calificación” (Escurdi, 1978); “Los intérpretes, en general, estuvieron muy por abajo del mínimo exigible. Pienso que el escalón de la ‘exposición histórica’ y sus propias limitaciones produjeron unos condicionamientos que les llevaron a deficiencias que, en algunos momentos (San Gabriel y San Miguel) rozaron el pecado capital” (Llovet, 1978); “Aquí hay más recitantes que intérpretes de la epopeya popular” (Prego, 1978).

³¹² “Es discutible el frío decorado que desaprovecha ciertas posibilidades que la obra ofrece” (Altares, 1978); “El marco de la escenografía severa de Crónica” (Gómez Ortiz, 1978); “Destaquemos el espacio escénico del Equipo Crónica, excelente, como correspondiente a su prestigio” (Rico, 1978).

³¹³ “La plástica, a veces un tanto zarzuelera, en fin de cuentas, es lo que da relieve al espectáculo en cuestión” (Diez-Crespo, 1978); “Salvat y sus colaboradores se han esforzados por cubrir con valores plásticos la poquedad de la pieza” (López Sancho, 1978); “Investigando el texto, perfilando su capacidad de sugerencias, el resultado es notable, aunque no completo. [...] Ricard Salvat maneja todos los elementos con sabiduría [...] consigue momentos excelentes pero no a integrar del todo el mágico mundo pictórico en la acción. [...] Pero con todo, y a pesar de los defectos, Salvat consigue un gran espectáculo” (Altares, 1978); “Extraordinaria calidad formal por obra del director Salvat” (Prego, 1978).

³¹⁴ “La dirección de Salvat ha llegado la exteriorización posible de lo que lleva dentro la pieza de Alberti, que de por sí es distanciante, pero lo es más acentuada por ser la dirección de Salvat en esta obra menos brechtiana de lo que acostumbra, pues que, según él, asaineta. El resultado es un bodrio movido y gritón, en donde los planos, la estética y esencia de cada rama de personajes arman un colosal barullo”.

³¹⁵ “Catastrófica. Aquí sí que chirría el tinglado. [...] Además los intérpretes van cada uno por su lado, de escena en escena se les obliga a cambiar de técnica, de actitud, de dicción, y el batiburrillo a veces es estremecedor” (Gabriel y Galán, 1978: 34); “El espectáculo se desmadra. Lo visual, y sobre todo el desenfrenado movimiento anega al poema” (López Sancho, 1978); “El montaje resulta notablemente confuso y liado, y esos momentos de ‘teatro político’ no del todo bien realizados, se mezclan con el tono nada objetivo de revuelta populista y ‘romántica’ del texto de Alberti. Y al final, con la mezcla, ni una cosa ni la otra” (Salcedo, 1978).

³¹⁶ “Lo que Salvat ha desentrañado es un orden de valores sonoros y otros de valores plásticos, cada uno con sus ritmos propios, descompuestos, además, en cadencias que van del hiperrealismo al surrealismo, pasando por el esperpento y el testimonio directo. [...] Buscando una síntesis superior para rendir así un homenaje demostrativo a la unidad de las artes cuando les reúne un espacio escénico. Este esfuerzo, realmente enorme, se amplía por la decisión no evasiva de Salvat, que mantiene su trabajo integrador dentro de las coordenadas realistas. [...] Creo, también, que la solemnidad que acompañaba a un estreno cargado con tantas significaciones rompió muchos tonos y falseó bastantes esfuerzos de composición”.

³¹⁷ “En cuanto el prólogo documental finaliza y comienza el prólogo lírico del propio Alberti dicha línea de atención comienza a encarrillarse en una curva de caída que sólo raras veces el espectáculo consigue remontar (el Enano, los dos arcángeles). [...] En la memoria selectiva del espectador sólo quedan momentos, escenas, diálogos, imágenes. Trozos formalmente poderosos de una totalidad amorfa. Instantes de plenitud en una continuidad vacía. [...] El conjunto de los actores se resiente del desorden y de la obligada pasividad en que les sumergen los tiempos muertos de la representación. Y uno se siente un poco incomodo en la butaca cuando percibe que esta apasionada ‘barricada de libertad’ no está apoyada por otra, paralela, ‘barricada de imaginación’”.

³¹⁸ “Todo de gran prestigio, todo de ‘calidad reconocida’, un estreno a cargo del Estado. Una solemne expectación por un texto prohibido durante casi veinte años. Pues nada, la *Noche de guerra* de Rafael Alberti

Corbalán (1978), è paradossalmente anche l'idea di resa teatrale dei quadri artistici presentati:

En la versión que Ricard Salvat, como director del espectáculo nos ofrece, no hay nada que se relacione con una visión aguarfortista de la obra. [...] Ha desentenebrecido el ambiente, la ha restado virulencia y ha dotado a la función de un ritmo lento y como distanciador. Uno echaba de menos un enorme *Guernica* como fondo del escenario y, superpuesto, *Los fusilamientos*. [...] Lamento esa injerencia surrealista de vestir a los arcángeles con trajes blancos de chaqueta y hacer descender un aeroplano de verbena entre ellos. La idea en si es buena, pero desdice en el contexto. [...] Todo hubiera podido ser más pasional, más radical, más tenso.

Probabilmente la ragione sta nel fatto che tale resa teatral-iconografica “se resiente un poco de una condición autofágica del director” (Fernández-Santos, 1978), dependiendo da tre cause: “tratamiento contradictorio de la luz” ([...] “contrapunto de tenebrismo y de iluminación difusa que rompen y desorientan la fluencia del poema”), “caracter informe hacinado, carente de nitidez, en los desplazamientos en masa de los actores” ([...] “una cosa es el caos como signo y otra el barrullo”), “escasa averiguación en el interior de las ricas imágenes que se van barajando en el montaje” ([...] “no hay penetración en tan penetrable iconografía”); cfr. Fernández-Santos (1978). La conclusione delle valutazioni viene ben sintetizzata, e perciò si presta a essere citata per quanto lunga, da Monleón (1978: 57) in risposta al tema se fosse stato diversamente possibile oggettivare scenicamente, concretizzandola, l'accusa di ‘morte della pittura’ che Alberti lancia dalla *pieza*:

Pienso que en el ámbito de nuestras tradiciones teatrales es difícil. El teatro español es profundamente conceptual y literario. Nuestros escenarios son muy pobres en imágenes y resuelven casi siempre con ligereza el papel de la luz, de los cuerpos, de los rostros, de cuanto no sea la conformación de una iconografía estereotipada en la

en versión de Ricard Salvat se ha quedado en vana ilusión, en decepción ilustre, en ‘noche de pena’. [...] A este largo poema de Aberti le falta desarrollo teatral y acción dramática. La puesta en escena también naufraga. [...] Por lo demás el montaje resulta muy confuso. Los dos planos históricos del 1808 y 1936 se mezclan de manera desordenada. Los actores se mueven atropelladamente arriba y abajo de las escaleras. Las escenas se suceden de forma abrupta, cortante, sin una ligazón armónica entre ellas, contribuyendo así a la sensación de desorden. Solos algunos momentos aislados revelan una interpretación inteligente (especialmente por parte del enano) o una brillante investigación formal (como de los arcángeles). Pero la mayoría de la obra está desperdiciada, como demuestra el aquelarre final, carente de fuerza dramática”.

³¹⁹ “La obra peca de reiterativa en los diálogos, circular en sus planteamientos, con muy poca cohesión entre la plástica de los cuadros humanos y la voz que anima las gargantas de los actores, que en sus intervenciones ponen más corazón que inteligencia, para transmitir al espectador un estado animico más que la recreación de un texto en un determinado espacio escénico. Al brillante Equipo Crónica no se le aparecía ninguna de sus virtudes en este montaje, y su trabajo escenográfico es monótono y falta de imaginación: las canciones que se escuchan tampoco son las más apropiadas, y el lúdico juego de los diversos escenarios que confluyen en el central dan una agilidad innecesaria a un texto que le falta desarrollo y profundidad. Por su parte, la dirección de Ricard Salvat, calamitosa, perdido en la dinámica de los dos tiempos históricos, cuyo batutaje es muy confuso y gélido. En suma una mala caricatura de una obra de teatro, y en su segundo montaje el CDN se olvidó la calidad”.

³²⁰ “Ciertamente que la dirección y montaje de Ricard Salvat no han ayudado nada al texto [...] parece un tebeo de piratas por el vestuario de Peris Hermanos y la manera de decir de los intérpretes en sus, por el general, no largo cometidos dentro de una función afortunadamente corta. Hay instantes que se asemeja a una mala zarzuela. Ni siquiera la música, canciones de guerra y coplas añadieron algo de emoción noble”.

que apoyar los diálogos. [...] Era obvio que tanto Salvat, como sus colaboradores, como los actores, iban a defenderse apoyándose en todo lo que contiene el drama de documento histórico. La misma escenografía dominante - una grande y amazotada escalinata - es ya una negación rotunda de la dimensión pictórica de la obra. [...] Algunos reprocharán a Salvat el carácter frío y verbal del montaje. Otros dirán que la obra no permite otra cosa y se meterán así con el autor. Otros, haciendo el juego a esas posiciones, defenderán el drama y su montaje, ciñéndose a su valor histórico. Queda, me parece, otra posición - que es la mía -, la cual, reconociendo la disciplina y el ritmo del montaje, cuanto ha habido en él de lectura política de un texto, se pregunte si el drama de Alberti no debería contar con otro tipo de imágenes, menos narrativas y más capaces de mostrar en si misma la condición de tanta belleza arrinconada en los desvanes del Museo y amenazada por la guerra.

A parziale sostegno del lavoro di Salvat possiamo però ammirare le foto di quell'allestimento (in appendice) che mostrano una 'sacralità' della messa in scena e il forte impatto iconico. In qualche modo, come accade per tutte le interpretazioni 'magistrali', l'aspettativa distorce la ricezione.

5.3 Altre produzioni ibero-americane della *pieza*

A margine di questa esperienza, è utile ricordare un'altra ad un decennio esatto di distanza, perché nuovamente fece uso del testo di Rafael Alberti in un contesto stavolta più sperimentale e di dialogo interculturale iberoamericano. Si trattò della produzione del 21 novembre 1989 diretta da Guillermo Heras in Venezuela³²¹, il quale volle portare in scena ancora *Noche de guerra...* dopo tre anni di lavoro di un laboratorio rivolto a 40 attori-registi venezuelani, convocato da INAEM con il CELCIT³²² per il quinto centenario dello sbarco europeo in America.

Il regista Guillermo Heras che al tempo ricopriva l'incarico di direttore del Centro de Nuevas Tendencias Escénicas de España era dell'avviso che la proposta testuale di Alberti fosse la più adatta per la circostanza³²³ perchè sembrava andare oltre la letteratura drammatica, ritenendola "poesía escénica abierta, sugerencias de espectáculos totales en los que la música, el movimiento, el espacio y la luz son tan importantes como la palabra" (Heras, 1999: 19). Si allestì del resto nello scantinato del Teatro Carreño di Caracas perchè "pareció coherente con la propuesta textual de Rafael. Los cuadros deben ser bajados a los sótanos del Prado por los milicianos de la República: por tanto desde el sótano de un teatro podría contarse muy bien este proyecto" (Heras, 1999: 19).

³²¹ Produzione: INAEM (Ministerio de Cultura de España) e CELCIT. Regia: Guillermo Heras; assistenti alla regia: Marisol Martínez, Ethel Rojas, Salvador Girbau e Albor Rodríguez; scenografia, costumi e trucco: Elías Martinello; musica: Andrés Betancourt; luci: Guillermo Heras. Interpreti: 33 attori del Laboratorio di regia della Escuela Nacional de Artes Escénicas "César Rengifo" di Caracas.

³²² Il Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral (CELCIT) è un'istituzione culturale senza fini di lucro sorta dall'*Encuentro de Dirigentes Culturales de América Latina* tenutosi a Caracas nel 1976. L'Ateneo di Caracas autorizzò l'avvio dell'istituzione nel 50° di attività accademico-culturale in Venezuela.

³²³ Sebbene Rial (1990: 123) annota che "la obra, como espectáculo para el gran público, exigiría cortes y ajustes, incluso del texto, que un respetuoso Huillermo Heras no fué partidario de hacer".



Tuttavia questa produzione, a differenza della *tournée* in Messico nel 1974 del gruppo italiano Teatro Incontro, non poteva svolgere una sensibilizzazione più ampia di quella prevista e rimase circoscritta a quel laboratorio. Resta in fondo la valenza dell'operazione, che in un certo senso si può ritenere già 'suggerita', quanto a spirito d'unione e armonia tra i popoli, nella *pieza* di Alberti.

Diversamente, e ancora in Spagna, bisogna menzionare un'ultima (la più recente) produzione di *Noche de guerra en el Museo del Prado* di Rafael Alberti, cui fu artefice il mondo universitario.

La Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales rimise in piedi nel 2006 uno dei progetti più avanzati nel campo dell'Arte e della Lettere spagnole: "La Barraca" di Federico García Lorca. Il programma *Las rutas de la Barraca* portò in numerosi paesini gli stessi testi che settantacinque anni prima allestirono gli universitari diretti da Eduardo Ugarte e lo stesso Lorca. La ricezione fu tanto soddisfacente che la SECC ripeté l'iniziativa l'anno seguente con il nome *Las huellas de la Barraca* ed un repertorio e un circuito distinti dal precedente.

Nel 2008 si riportò infatti il teatro universitario nelle differenti cittadine spagnole stavolta con *piezas* relazionate alla guerra civile, integrandosi nel programma che si sviluppa dal 2007 attorno al bicentenario della Guerra di Indipendenza, inclusi i moti di indipendenza delle repubbliche iberoamericane e la proclamazione della Costituzione di Cadice, un processo di rottura con il passato che ha segnato il passaggio dall'Antico Regime al liberalismo. Quella società liberale, germe dell'attuale, lottò per le idee (sempre da rivendicare) che formano la base fondamentale su cui sono edificate le democrazie odierne caratterizzate dalla trasformazione da una società di sudditi a una di cittadini liberi e uguali. I testi teatrali che si scelse di porre in scena (di Azorín, Alberti, Pérez Galdós, Castrillón, González del Castillo, etc...), opportunamente adattati ai tempi, circolarono sui palcoscenici dei luoghi che furono scenario del conflitto, quindi nelle località in cui si ebbero alcuni dei capitoli della Guerra di Indipendenza del 1808, motivo per cui *Noche de guerra...* di Alberti giocò un ruolo chiave perché permetteva proprio di trattare al contempo le due situazioni (1808 e 1936).

Ad allestire l'*agnafuerte* teatrale di Alberti l'ex TEU (gruppo universitario teatrale) di Murcia³²⁴ cui fu assegnata una *tournee* che si svolse in luglio³²⁵ principalmente in Castilla-León ma con due repliche nei Paesi Baschi. I risultati furono importanti, e il testo di Alberti fece ancora successo.

La "Aula de teatro" dell'Università di Murcia sviluppa le sue attività sin dagli anni Cinquanta quando il TEU ebbe ruolo decisivo nell'ambito del 'teatro indipendente' spagnolo (v. par. 5.1). La presenza fissa di un regista, con il proprio stile di direzione scenica, garantiva identità ai gruppi universitari che per irrisolvibile variabilità dei componenti (studenti appunto) erano altresì votati all'incostanza nella produzione di allestimenti teatrali o allo studio di testi drammatici con finalità prevalentemente di ricerca culturale (perciò, anche in Spagna, fu dall'esperienza universitaria che emerse una categoria di giovani registi lanciati nella professione fino a divenirne veri maestri³²⁶).

Inizialmente le prove si tenevano nei locali teatrali lasciati liberi nel riposo settimanale dai professionisti, e il principale sovvenzionamento era offerto dal Sindicato Español Universitario. Dal 1962 si creò anche la rete *Teatro Nacional Universitario*, e per alcuni anni si tenne un concorso di autori drammatici universitari. La generazione di drammaturghi 'realista' fu inoltre beneficiata dai gruppi universitari spagnoli che inscenarono molte di quelle loro opere (*Escuadra hacia la muerte* di Sastre, *El payaso y los pueblos del Sur* e *La llanura* di Martín Recuerda, *Vagones de madera* di Rodríguez Méndez, *Los infractores* e *El caballo del caballero* di Muñiz, etc...), sebbene alcuni (come Sastre il 1956) criticarono la poca ardita sperimentazione con cui quegli studenti si cimentavano.

Ma nel 1963, proprio in Murcia, si tenne una riunione del SEU nella quale si criticò lo scarso appoggio economico governativo, il disinteresse per le attività svolte e paradossalmente i controlli censori, con la conseguenza che fu proibito il Festival Nacional de Teatro del '64 e i professori e i professionisti dei vari TEU iniziarono a rivendicare una continuità che però non ci fu più. I teatri universitari iniziarono a scomparire, nel migliore dei casi assorbiti dal 'teatro indipendente'³²⁷.

³²⁴ Produzione: Aula de Teatro "Andrés de Claramonte" de la Universidad de Murcia. Supervisione artistica: Concha Lavella; collaborazione: Nieves Pérez Abad; regia: Manolo Ortín; musica e arrangiamenti: Carlos Rafael Pérez; coreografia: Margarita Muñoz Zielinski; luci: Rubén Pleguezuelos; costumi: Confecciones Encarna di Inmaculada Abenza e Carmen Veas; materiale informatico e sincronizzazione: José Antonio Aliaga. Interpreti: Ana Yelo (2ª Vecchia, arcangelo S. Michele), Dani Sánchez (il Monco), Daniel Álvaro Caravaca (il Frate), David Terol (il Fucilato), Jesús María Arribas (Adone, 1º Miliziano), Jesús Ródenas (il Torero), José Andrés Martínez (lo Studente), José María Soria (il Decapitato), José Ramón de Moya (il Re Filippo IV, l'Asino), Julia Andreu (Venere, 2ª Miliziano, arcangelo S. Gabriele), Manolo Ortín (il Nano don Sebastián de la Morra), Mapi Roncero (1ª Vecchia), Mariángeles Rodríguez (la Maja), Paco Navarrete (l'Autore, il Cieco), José María Soria Caravaca (l'Arrotino).

³²⁵ In dettaglio: venerdì 4, Tamames (Salamanca); sabato 5, Ciudad Rodrigo (Salamanca); domenica 6, Arapiles (Salamanca); mercoledì 9, Medina de Rioseco (Valladolid); giovedì 10, Burgos; venerdì 11, Villarcayo (Burgos); sabato 12, Espinosa de los Monteros (Burgos); domenica 13, Alba de Tormes (Salamanca); Martes 15, El Carpio (Valladolid); mercoledì 16, Astorga (León); giovedì 17, Irún (Guipúzcoa); venerdì 18, Tolosa (Guipúzcoa); sabato 19, Hospital de Órbigo (León).

³²⁶ José María Morera, Alberto González Vergel, Juan José Alonso Millán, Gustavo Pérez Puig, Jaime Azpilicueta, José María Loperena, Ángel Fernández Montesinos, Eugenio García Toledano.

³²⁷ Diedero esempio di prime trasformazioni in tal senso Ricard Salvat (creò la Escuela de Arte Dramatico "Adrià Gual"), Ángel Facio (con "Los Goliardos"), Juan Antonio Hormigón (creò il "Teatro de Cámara

El teatro universitario había evolucionado en esos años; ya no era el de grupos que se conformaban con la función de gala, sino que, a compás de la sociedad universitaria, inició una importante labor de concienciación política, que no iba a poder resistir la propia institución docente (Oliva, 1989: 362).

Comunque dal 1967 sotto la direzione di César Oliva il TEU di Murcia presentò spettacoli³²⁸ tanto nei più importanti *festival* (Sitges, San Sebastián, Istanbul, Badajoz) come nei paesini di Castiglia, Aragona e Andalusia. Negli anni Ottanta, a guida di José Antonio Sánchez, si produsse la trasformazione in una più stabile “Aula de Teatro” dove professori e alunni lavorano assieme ad allestimenti e in corsi di formazione; e iniziarono le coproduzioni con università estere (Leeds e Puerto Rico) consolidando la “Sala Claramonte” quale palcoscenico prestigioso delle migliori rappresentazioni universitarie nazionali e internazionali. Il gruppo proseguì la partecipazione ai *festival* (Lieja, Pau, Burdeos, Nimega, Montreal, Casablanca, Fez, New York, San Juan de Puerto Rico, El Paso, Anagni, etc...) e dal ‘95-‘96 aggiunse la “Sala Isidoro Máiquez” (spazio di soli 100 posti) per tenervi le prove e i corsi di formazione studenteschi. Da allora tutti gli anni ha luogo il Festival de Teatro Universitario, accreditando ulteriormente l’Università di Murcia per lo studio e messa in scena di autori del *Siglo de Oro* (es: *La dama boba* e *El anzuelo de Fenisa* di Lope, *La dama duende* e *El encanto sin encanto* di Calderón) e autori contemporanei spagnoli (Sastre, Buero Vallejo, Amestoy, Miralles, Miras, etc...), con un totale finora di più di 50 produzioni che vi si sono tenute.

Ai trent’anni dalla prima messa in scena spagnola di *Noche de guerra en el Museo del Prado* questo ultimo (finora) allestimento del 2008 a cura degli universitari murciani ci consegna sicuramente l’invito a farne ancora un proficuo trampolino di studio ricerca e sfida per i linguaggi della scena. In proposito la disponibilità dei materiali teatrali (copione, quaderno con le note di regia, bozzetti e disegni di scene) del prof. César Oliva (al tempo direttore della “Aula de Teatro” dell’ateneo di Murcia) può metterci in grado di approfondire altri aspetti della resa spettacolare della *pieza*.

de Zaragoza”), Rodríguez Buzón (“Tabanque” poi “Mediodía”), Juan Antonio Quintana (“Teatro Estable de Valladolid”).

³²⁸ *Farsa y licencia de la reina castiza* di Valle-Inclán (nel 1967), *Caprichos del dolor y de la risa* da Cervantes, Ramón de la Cruz e Valle-Inclán (nel 1969), *El Fernando* (nel 1972) assemblaggio di otto autori spagnoli.

CONCLUSIONI

Questo lavoro di tesi si inserisce nel progetto “LM65+”, avviato dal cdl in *Scienze dello Spettacolo* dell’ateneo barese con la biblioteca “Teca del Mediterraneo” del Consiglio Regionale della Puglia su impulso di Egidio Pani, volto al recupero e catalogazione dei materiali sullo spettacolo pugliese ivi archiviati ai fini della loro valorizzazione per lo studio storico e per la ricerca specialistica.

Sintetizzare in provvisoria conclusione il percorso di ricerca compiuto e le risultanze cui si è potuti pervenire mediante l’analisi di *Noche de guerra en el Museo del Prado* di Rafael Alberti appare quantomeno limitante di tutto l’insieme di conoscenze e abilità acquisite, nonché delle emozioni vissute negli ultimi mesi di scrittura di questa tesi all’estero. Posso quindi tracciare soltanto le più imprescindibili, in un breve rendiconto che invita a proseguire ed estendere l’interesse di studio.

Si è potuto accertare anzitutto quanto Alberti, eccellente poeta più che drammaturgo, abbia saputo innovare la scena spagnola in una duplice direzione: ‘aprendola’ alle prime avanguardie del ‘900, ed operando al ‘gioco tra le arti’ che in lui dialogavano per vocazione (poesia, pittura, arti sceniche). Anche con il suo teatro Alberti ha scritto una pagina importante della cultura spagnola tra gli intellettuali della Generazione del ‘27 nonché tra quelli europei dell’epoca. La sua specifica dedizione al teatro (applicandosi anche alla causa politica di quello ‘de urgencia’) ha consentito alla Spagna di inserirsi nel filone sperimentale sovietico, di ripercorrere le tecniche dell’estetica brechtiana, di sviluppare la grande tradizione scenica spagnola riprendendone gli assunti peculiari secondo declinazioni contemporanee. L’esperienza dell’esilio, inoltre, ha potuto accentuare e maturare in lui originalmente la commistione artistica portandolo a livelli di maggior maestria che specialmente in *Noche de guerra en el Museo del Prado* si fanno evidenti ed esemplari. In particolare la costruzione e le interazioni drammaturgiche della *pieza* definiscono una singolare innovatività di linguaggio di rilevante interesse semiotico, che la stessa vivificazione dei personaggi dei quadri goyeschi e le ekfrasi pittoriche e letterarie contribuiscono a rendere. Una rete di corrispondenze, rimandi e citazioni extratestuali struttura questo Atto unico ricco di spunti tematici e di messaggi valoriali, e portarlo in scena si presentava subito una sfida di ulteriore complessità e importanza.

Il primo allestimento di questo testo albertiano ad opera del CUT/Bari nel 1971 ha dunque il valore proprio del miglior teatro di ricerca (che, non a caso, la compagine studentesca di quegli anni offriva già in giro per il mondo, con un grado di qualità e professionalità mai più raggiunto) a onore dell’Ateneo barese che in tal modo si merita menzione nella bibliografia teatrale spagnola correggendo la storiografia ufficiale che annovera a debutto dell’opera l’allestimento di Teatro Incontro a Roma del 1973. Se la differente disponibilità economica di tale nuova produzione può aver avuto peso nel ‘rilanciare’ Alberti come drammaturgo, bisogna però considerare il ruolo della regia ‘spagnola’ che riproporrà lo spettacolo a Madrid nel 1978 consacrandolo a vero emblema di rinascita della nazione iberica dopo il lungo periodo franchista. Anche altre produzioni (a Caracas

nel 1989 con la regia di Guillermo Heras, in *tournée* per la Castilla nel 2008 con la regia di Manolo Ortín) hanno dato a conoscere questa importante opera teatrale di Rafael Alberti.

L'evoluzione dell'allestimento della *pieza* è scandita dalle 4 versioni portate in scena da Salvat:

- Nel 1973 la regia è ufficialmente di Lino Britto e José Lifante ma Salvat ne cura in realtà la supervisione; le scelte sceniche per questo allestimento 'spagnolo' seguono il copione scritto da Alberti senza integrazioni ma con distintive elisioni didascaliche interpretative. Degni di particolare menzione la scenografia e i costumi su bozzetti di Kokocinski.
- Nel 1974 la compagnia Teatro Incontro prepara una nuova versione dello spettacolo *ad hoc* per il Teatro Belli di Roma; Salvat ne cura interamente la regia con una scenografia più ricca (e l'idea di un Pre-prologo poi realizzato nel '78). Sempre quest'anno si inserisce la nuova scena scritta da Alberti (il dialogo Goya-Picasso) e i momenti poetici tratti da *A la pintura* (relativi a Giotto, Tiziano, Velázquez, Picasso) apprezzati nella *tournée* in Messico.
- Nel 1978 finalmente *Noche de guerra...* debutta a Madrid con una scenografia rivisitata da Equipo Crónica e un *cast* di attori reclutati per l'occasione. Salvat mantiene l'impostazione delle edizioni precedenti evidenziando però il 'carattere onirico' delle inserzioni scenico-pittoriche, ed espungendo tutti i frammenti di *A la pintura* da lui voluti in passato.
- Nel 2003 per una produzione della Artibus di José Manuel Garrido sempre Salvat ricalcò l'allestimento del 1974 ma inserì altre 'digressioni' di sua mano (l'omaggio a María Teresa León e la scena con Lorca, Dalí e la Mallo); volle inoltre rielaborare il finale sui versi di Machado, dandone un'interpretazione ottimista secondo gli intendimenti di Alberti.

È proprio di tale versione l'unica registrazione audiovisiva su cui poter operare l'analisi semiotica dello spettacolo. A confronto con lo studio semiotico del testo teatrale essa ha offerto elementi di comprensione delle dinamiche di regia e riguardo la trasposizione intersemiotica dei testi teatrali, evincendo il ruolo dei 'segni' culturali fondamentali che si trovano in specifico in *Noche de guerra...* nonché acclarando le ragioni delle critiche sollevate dalla stampa dell'epoca. Si rendono evidenti l'eccessivo contrasto che il regista Salvat determinò divaricando la sua regia tra rispetto della sintagmaticità del testo e le ampie inserzioni di sua creazione; in seconda battuta la non fedele attinenza alle dettagliate didascalie previste da Alberti (riguardanti rumori e luci); infine la libertà interpretativa nella soppressione di fattori qualificanti degli effetti drammaturgico-scenici (il riso e il corteo popolare). Alla frammentarietà strutturale del testo di Alberti, l'estro di Salvat ha ovviato in modo 'agglutinante' ridimensionando cioè i 'delimitatori di scena' (suoni, cambio luci, etc...), fondendo i 'marcatori di avanzamento' interni a ogni quadro (silenzi, pause, etc...), semplificando quegli elementi che in quanto ricorrenti potessero sotto-ritmare ulteriormente l'azione facendole perdere di forza unitaria (ad es. le risate). La visione di altri materiali d'archivio (quali quelli della Università di Murcia) potrà in caso apportare ulteriori approfondimenti sulla regia della *pieza*.

RINGRAZIAMENTI

Questa tesi di laurea, per la polifaceticità del suo svilupparsi, ha allargato l'interesse d'indagine su più fronti coinvolgendomi in diverse realtà e persone nell'arco dell'ultimo anno. Il ringraziamento finale, dunque, è correlativamente ampio e forse insufficiente per esprimere la riconoscenza che devo a quanti, a vario titolo, hanno fatto parte della mia vita grazie a *Noche de guerra...* di Alberti.

Mi sia consentito iniziare dalla mia famiglia, perché l'amore e la vicinanza di cui non mancano è il terreno più fertile su cui costruire progetti personali e quindi anche prospettive di studio e ricerca. Ringrazio vivamente la prof.ssa Maria Grazia Porcelli (e gli amici di corso con i quali ho vissuto 'spettacolarmente' l'università) e naturalmente da membro del CUTAMC (erede del CUT/Bari da me trattato) la prof.ssa Grazia Distaso (che ne è stata coordinatrice) e Annalucia Leccese.

Menzioni più particolareggiate destino ancora ai membri del CUT senza i quali non avrei potuto scrivere dell'allestimento italiano del 1971, ovvero Rino Bizzarro (con cui ho parlato per primo, scoprendo i 'tesori' di Puglia-Teatro di cui è fondatore e animatore), Pasquale Bellini (con cui ho chiacchierato più a lungo appassionandomi al teatro come non avrei mai creduto), Franco Perrelli (per i suggerimenti e avermi facilitato l'accesso all'archivio del Teatro Regio di Torino), Michele Mirabella (la cui disponibilità ha sempre un tocco di stile davvero speciale), infine Egidio Pani, di cui ho conosciuto la personalità e sensibilità più che altro trascorrendo molte ore nel benemerito ricco Fondo a lui intitolato (presso l'Archivio Storico dello Spettacolo appartenente alla biblioteca "Teca del Mediterraneo" del Consiglio Regionale della Puglia) tra faldoni e documenti sulle tracce di Rafael Alberti con gentile e competente ausilio della responsabile dott.ssa Maria Abenante.

È dunque il momento di riferirmi (ma ancora stupefatto e incredulo) alla straordinaria esperienza vissuta in Spagna senza la quale la mia tesi sarebbe stata limitata: ho potuto giovarmi, infatti, del finanziamento della borsa "Global Thesis" emanata dall'Ateneo di Bari con cui ho potuto volare a Madrid a condurre la mia ricerca di tesi per 6 mesi presso il SELITEN@T (Centro de Semiotica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías) della Università UNED, sotto la direzione dell'illustre coordinatore prof. José Romera Castillo. La sua paterna guida scientifica mi ha accompagnato con rigore e passione privilegiandomi con occasioni non solo accademiche che mi han inserito nel vivo della teatralità spagnola d'oggi. Ho potuto conoscere, e instaurare una certa amicizia, con affermati studiosi (Javier Huerta Calvo, César Oliva, Berta Muñoz Cáliz, Fernando Doménech) e molti professionisti (Jerónimo Lopez Mozo, Juan Carlos Pérez de la Fuente, José Luis Alonso de Santos, Mariano de Paco, Guillermo Heras, Juan Antonio Hormigón, Mikel Babón).

La mia gratitudine per tutto ciò, in modo sincretico e primario, alla relatrice prof.ssa Ines Ravasini che dalle sue indimenticabili lezioni ha contribuito alla mia crescita culturale e umana, accettando di dirigermi nella scrittura della tesi ed assistendomi sempre con precisione e chiarezza.

Angelo Alejandro De Marzo

BIBLIOGRAFIA

- AA.VV. (2004). *Attraverso il teatro. Cronache dal CUT/Bari negli anni dell'innovazione*. Bari: Edizioni dal Sud.
- ABUÍN GONZALES, Á. (1997). *El narrador en el teatro. La mediación como procedimiento en el discurso teatral del siglo XX*. Santiago de Compostela: Universidade.
- AC.M. (1973). "Popolani spagnoli in una notte di guerra al Prado". *L'Unità*, 27/2, 7.
- ALBERTI, R. (1937). "Mi última visita al Museo del Prado". In *El Mono azul*, n. 18, 3/5.
- ____ (1970). *Noche de guerra al Museo del Prado*, D. Puccini (ed.). Torino: Einaudi.
- ____ (1976). *L'albereto perduto (vol. 1-2)*, D. Puccini (ed.). Roma: Editori Riuniti.
- ____ (1972). *Alla pittura*, I. Delogu (ed.). Roma: Editori Riuniti.
- ____ (1991). *Noche de guerra en el Museo del Prado*, G. Torres Nebrera (ed.). Sevilla: Alfar.
- ____ (1993). "Teatro de urgencia". *Anthropos: Boletín de información y documentación* 39, 109-110.
- ____ (1999). *La arboleda perdida 3 (vol. 5)*. Madrid: Alianza Editorial.
- ____ (2000). *Prosas encontradas*. Madrid: Editorial Seix Barral.
- ____ (2012). *L'albereto perduto 2 (vol. 3-4)*, L. Frattale (ed.). Roma: Editori Riuniti.
- ALLEGRI, L. (1993). *La drammaturgia da Diderot a Beckett*. Roma: Laterza.
- ALONGE, R. e F. PERRELLI (2012). *Storia del teatro e dello spettacolo*. Novara: Utet.
- ALONSO DE SANTOS, J.L. (2007). *Manual de teoría y práctica teatral*. Madrid: Castalia.
- ALTARES, P. (1978). "Sobre la historia y el arte (*Noche de guerra en el Museo del Prado*)". *El Periódico*, 2/12.
- ALVARO, F. (1979). *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1978*. Valladolid: Andrés Martín.
- ANGELINI, F. (1988). *Teatro e spettacolo nel primo Novecento*. Bari: Laterza.
- ANONIMO. (1973a). "*Noche de guerra al Museo del Prado*". *Il Giornale d'Italia*, 18-19/4.
- ____ (1973b). "Terzo mese per Alberti". *Momento Sera*, 2-3/5.
- ____ (1973c). "Rafael Alberti assiste all'ultima replica". *Paese Sera*, 12/5.
- ____ (1973d). "Tre giornate per salvare i capolavori". *Il Tempo*, 27/5.
- ____ (1973e). "La resistenza dei madrileni". *Giornale dello spettacolo*, 2/6.
- ____ (1973f). "Il Teatro Incontro riprende con il Prado". *Paese Sera*, 24/10.
- ____ (1973g). "Nuda la protagonista in *Noche de guerra al Museo del Prado*". *La Domenica*, 11/11.
- ____ (1973h). "Una eccezionale rappresentazione a Siracusa della compagnia 'Teatro Incontro' di Roma". *L'Eco di Sicilia*, 11/11.
- ____ (1973i). "Spettacolo di Alberti al Teatro della Società. Una messa in scena coraggiosa". *Il Giornale di Lecco*, 10/12.
- ____ (1978a). "Una novità italiana di Nino Martoglio dal 20 al teatro". *AGI*, 14/1.
- ____ (1978b). "*Noche de guerra en el Museo del Prado* abrirá la temporada en el María Guerrero". *Ya*, 19/07.
- ____ (1978c). "¡Estrénesel, ordenó Don Pío". *El Imparcial*, 28/11.
- ____ (2003a). "El Alberti teatral podrá verse en el centenario del poeta". *Cádiz Información*, 18/6, 51.
- ____ (2003b). "Dos dramaturgias y una pieza teatral de Alberti serán llevadas a escena en el centenario de su nacimiento". *Alerta (Cantabria)*, 18/6, 43.
- ____ (2003c). "El teatro de Madrid vive una *Noche de guerra en el Museo del Prado*". *ABC*, 27/11, 61.
- ____ (2003d). "Alberti recrea una *Noche de guerra en el Museo del Prado*". *20 Minutos*, 27/11, 27.
- ANTONUCCI, G. (2012). *Storia del teatro italiano contemporaneo*. Roma: Edizioni Studium.
- APOLLONIO, M. (2003). *Storia del teatro italiano. V. L'età dei mass media*. Milano: Rizzoli.
- ARAGONÉS, J.E. (1971). *Teatro español de posguerra*. Madrid: Publicaciones Españolas.
- ASSUMMA, M.C. (2009). *Lorca e Alberti. Tradizione e avanguardia*. Roma: Artemide.
- AZCUE CASTILLÓN, V. (2015). "La pintura en el teatro del exilio republicano: de *Noche de guerra en el Museo del Prado* de Rafael Alberti, a *Aquelarre* de José Martín Elizondo". In *Artea eta erbestea (1936-1960)=Arte y exilio (1936-1963)*, C. Erdocia Castillejo (ed.), 367-384. Gipuzkoa: Hamaika Bide Elkarte.

- AZNAR SOLER, M. (2002). "Exilio republicano y escena democrática española: el estreno de *Noche de guerra en el Museo del Prado* de Rafael Alberti, en Madrid (1978)". In *Diablotexto. Revista de crítica literaria* 6, 89-116.
- BACHTIN, M. (1979). *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*. Torino: Einaudi.
- BAYO, M. (1972). "Alberti por Alberti". *Primer Acto*, n. 150, 6-19. Riportato in Isasi Angulo A.C. (ed.). (1974). *Diálogos del teatro español de posguerra*, 23-44. Madrid: Ayuso.
- BENAVENTE, J. (1909). *El teatro del pueblo*. Madrid: Librería de Fernando Fe.
- BERENGUER, Á. (1988). *El teatro en el siglo XX (hasta 1939)*. Madrid: Taurus.
- _____. (1991). *Teoría y crítica del teatro*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá.
- BERENGUER, Á. e M. PÉREZ (1998). *Tendencias del teatro español durante la transición (1975-1982)*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- BETTETTINI, G. (1975). *Produzione del senso e messa in scena*. Milano: Bompiani.
- BETTETTINI, G. e M. DE MARINIS (eds.) (1977). *Teatro e comunicazione*. Firenze: Guaraldi.
- BLASICH, G. (1974). "Notte di guerra al Museo del Prado". *Lecture* 4, 329.
- BOBES NAVES, M^a.C. (1997). *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Taurus.
- BODINI, V. (1962). "Incontro con Rafael Alberti", *Il Mondo*, 2/1, 10.
- BONNÍN VALLS, I. (1998). *El teatro español desde 1940 a 1980*. Barcelona: Octaedro.
- BREYER, G.A. (1968). *Teatro: el ámbito escénico*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- BUENO MAQUEDA, F.T. (2011). "La educación en valores en *Noche de guerra en el Museo del Prado* de Rafael Alberti. Una propuesta didáctica". In *Actas del Congreso La Generación del 27 en las aulas*, A. Castro Díaz (ed.), 43-58.
- BURCHI, S. (1973a). "Ballata per la libertà". *La Nazione*, 8/3.
- _____. (1973b). "I fantasmi del Prado". *L'Ora*, 31/5.
- C.P. (1971). "Incontro con l'opera di Alberti per l'apertura della stagione del Cut". *La Gazzetta del Mezzogiorno*, 13/11, 6.
- CABAL, F. e J.L. ALONSO DE SANTOS (1985). *Teatro español de los 80*. Madrid: Fundamentos.
- CABALLERO, A. (1979). "Entrevista con Adolfo Marsillach. El Centro Dramático Nacional a examen". *Crítica*, Madrid, 663 (marzo), 38-39.
- CAPRARA, M. (2013). *Il teatro contemporaneo*. Roma: Ediesse.
- CASCETTA, A.M. (2003). *Ingresso a teatro. Guida all'analisi della drammaturgia*. Milano: Le Lettere.
- CERRETTI, M. (1973). "Una notte di guerra al Museo del Prado". *Intervallo*, n. 3 (marzo).
- CHECA PUERTA, J.E. (2007). *50 años de teatro contemporáneo: temáticas y autores*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia.
- CORBALÁN, P. (1978). "Noche de guerra en el Museo del Prado, de Rafael Alberti". *Informaciones*, 1/12.
- COSSIO, C. (2003). "Entrevista a Rafael Alberti: *Noche de guerra en el Museo del Prado* (traduzione: Xènia Amorós)". In *Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*, dicembre, 153-156.
- CRISPIN, J. (1985). "Los tres paraísos: religioso, estético y marxista en *Noche de guerra en el Museo del Prado*". *Insula* 467, 3.
- CUOMO, F. (1973a). "Notte di guerra al Museo del Prado". *Sipario*, n. 323 (aprile), 41.
- _____. (1973b). "Notte di guerra al Museo del Prado". *Il Giornale di Lecco*, 10/12.
- DANZUSO, D. (1973). "Goya torna a combattere". *La Sicilia*, 8/6.
- DE GIORGI, E. (1973). "Notte di guerra al Museo del Prado". *Il Pensiero Nazionale*, 15/3, 37.
- DEL GIUDICE, D. (1973). "Notte di guerra al Museo del Prado". *2001*, 6/5, 79.
- DELGADO, M^a.M. e D.T. GIES (2012). *A history of theatre in Spain*, New York: Cambridge University Press.
- DELOGU, I. (1972). *Rafael Alberti*, Firenze: La Nuova Italia.
- _____. (2010). "Rafael Alberti: italiano, romano e anticolano". *Annales* 7, 247-259.
- DE MARINIS, M. (1982). *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*. Milani: Bompiani.
- _____. (1987). *Il nuovo teatro. 1947-1970*. Milano: Bompiani.
- _____. (2008). *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*. Roma: Bulzoni.
- DERIU, F. (2012). *Performático. Teoria delle arti dinamiche*. Roma: Bulzoni.

- DIEGO PÉREZ de, F. (1988). *El teatro de Alberti: teatralidad e ideología*. Madrid: Fundamentos.
- DÍEZ BORQUE, J.Mª e L. GARCÍA LORENZO (eds.) (1975). *Semiología del teatro*. Barcelona: Planeta.
- DÍEZ-CRESPO, M. (1978). “Noche de guerra en el Museo del Prado”. *El Alcázar*, 4/12.
- DOMÉNECH, R. (1972). “Introducción al teatro de Rafael Alberti”. *Cuadernos Hispanoamericanos* 259, 95-126.
- ____ (1977). “Aproximación al teatro del exilio”. In *El exilio español de 1939*, 4. *Cultura y literatura*, J.L. Abellán (ed.), 183-240. Madrid: Taurus.
- ____ (2006). *Teatro del exilio: obras en un acto: Rafael Alberti, Max Aub, José Bergamín, Alejandro Casona, José Ricardo Morales y Pedro Salinas*. Madrid: Fundamentos.
- DOMÉNECH, F. (2016). *Manual de dramaturgia*. Salamanca: Edit. Univ. Salamanca.
- DORESTE VELÁZQUEZ, V. (1975). “Sobre el teatro de Alberti”. In *Rafael Alberti*, M. Durán Blázquez (ed.), 233-238. Madrid: Taurus.
- DOUGHERTY, D. e Mª.F. VILCHES DE FRUTOS (eds.) (1992). *El teatro en España: entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas/Fundación Federico García Lorca.
- DRUMM, E. (2001). “Rafael Alberti’s *Noche de guerra en el Museo del Prado*. The Stage Enframed”. *Revista hispánica moderna*, vol. 54/2, 307-326.
- DURÁN BLÁZQUEZ, M. (ed.) (1975). *Rafael Alberti*. Madrid: Taurus.
- DUVIGNAUD, J. (1974). *Le ombre collective. Sociología del teatro*. Roma: Officina.
- E.F. (1973). “Aperta la Settimana di teatro-laboratorio”. *Corriere di Napoli*, 3-4/12.
- E.G. (1973). “Le figure di Goya scendono in guerra”. *Il Giorno*, 11/3.
- ECO, U. (1975). *Trattato di semiotica generale*. Milano: Bompiani.
- EDWARDS, G. (1989). *Dramaturgos en perspectiva: teatro español del siglo XX*. Madrid: Greidos.
- ELAM, K. (1983). *Semiotica del teatro*. Bologna: Il Mulino.
- ESCURDI, J.L. (1978). “La noche más corta”. *El Alcázar (Madrid)*, 16/12.
- FECHTER, S.A. (1989). *The theme of the victim in the theatre of Rafael Alberti*. Madrid: U.M.I.
- FERNÁNDEZ, R. (1974). “El Grupo Incontro, de Roma, representa a Alberti en México”. *El Día*, 20/05.
- FERNÁNDEZ-SANTOS, Á. (1978). “Imágenes desperdiciadas”. *Diario 16*, 1/12.
- FERNÁNDEZ TORRES, A. (1978). “Noche de pena. Una concepción errónea da al traste con la esperada obra teatral de Rafael Alberti”. *Cambio 16*, 17/12.
- FERRERAS, J.I. (1988). *El teatro en el siglo XX (desde 1939)*. Madrid: Taurus.
- FERRONI, G. (ed.) (1981). *La semiotica e il doppio teatrale*. Napoli: Liguori.
- FISHER-LICHTE, E. (1999). *Semiótica del teatro*. Madrid: Arco/Libros.
- ____ (2014). *Estética del performativo*. Roma: Carocci.
- FRANCASTEL, P. (2005). *Guardare il teatro*. Milano: Mimesis.
- FRITZ, H. (2004). “La estructura de *Noche de guerra en el Museo del Prado* de Rafael Alberti: una complicada red de interrelaciones, analogías y referencias cruzadas”. *Anales de la literatura española contemporánea*, vol. 29/n. 2, 19-50.
- GABRIELE, J.P. (1994). *De lo particular a lo universal. El teatro español de siglo XX y su contexto*, Frankfurt: Vervuert.
- GABRIEL Y GALÁN, J.A. (1978). “Un montaje confuso de Ricard Salvat”. *Nuevos Fotogramas*, Barcelona, 15/12, 34.
- GARCÍA BARRIENTOS, J.L. (2007). *Análisis de la dramaturgia*. Madrid: Fundamentos.
- ____ (2017). *Cómo se comenta una obra de teatro*. Madrid: Síntesis.
- GARCÍA LORENZO, L. (1975). *El teatro español hoy*. Barcelona: Planeta.
- GARCÍA MOYA, C. (1978). “Alberti: ‘Es una barricada de la libertad’. Ayer se estrenó *Noche de guerra en el Museo del Prado*”. *Diario 16*, 30/11.
- GARCÍA MONTERO, L. (1988). Prologo. In R. Alberti, *Poesie 1920-1988*, Madrid: Aguilar.
- GARCÍA-OSUNA, C. (1978). “Noche de guerra en el Museo del Prado, de Rafael Alberti”. *El Imparcial*, 3/12.
- GARCÍA PAVÓN, F. (1978). “Noche de guerra de Rafael Alberti”. *Destino*, Barcelona, n. 2151

- (28 dicembre-3 gennaio 1979), 45.
- GARCÍA RODRÍGUEZ, C. (2003). *Teatro español en Italia: Valle-Inclán, García Lorca, Buero Vallejo, Sastre y Arrabal*. Firenze: Alinea.
- GÓMEZ GARCÍA, M. (1996). *El teatro de autor en España (1901-2000)*. Valencia: Asociación de Autores de Teatro.
- GÓMEZ ORTIZ, M. (1978). “Aburrida zarabanda de trincheras”. *Ya*, 1/12.
- GONZÁLEZ MARTÍN, G.P. (1978). *Rafael Alberti*. Madrid: Júcar, vol. I, 183-213.
- GONZÁLEZ RUIZ, N. (1949). *La cultura española en los últimos veinte años: el teatro*. Madrid: Instituto de Cultura Hispánica.
- GOODLAD, J.S.R. (1971). *A Sociology of Popular Drama*. London: Heineman.
- GUZMÁN, A. (2003). “Sin fecha de caducidad”. *ABC*, 30/11, 67.
- HAYMAN, R. (1977). *How to read a play*. London: Methuen.
- HELBO, A. (ed.) (1975). *Semiología de la representación*. Barcelona: Gustavo Gili.
- ____ (1989). *Teoría del espectáculo: el paradigma espectacular*. Buenos Aires: Galerna.
- HERAS, G. (1989). “Venezuela. Un Alberti en Caracas”. *Primer Acto* 231, 118-119.
- ____ (1999). “Dos creadores contemporáneos frente al Teatro de Alberti. 1. Guillermo Heras. Una experiencia venezolana”. *Primer Acto* 281, 18-19.
- HERMANS, H. (1989). *El teatro político de Rafael Alberti*. Salamanca: Upps.
- HOLLOWAY, V.R. (2003). “La monstruosidad prohibida, temida, deseada y regeneradora en *El hombre deshabitado* y *Noche de guerra en el Museo del Prado* de Rafael Alberti”. In *Monstruosidad y transgresión en la cultura hispánica*, R. de la Fuente Ballesteros e J. Pérez Magallón (eds.), 187-194, Colección Cultura iberoamericana n. 14. Valladolid: Castellae.
- HORMIGÓN, J.A. (1974). *Teatro, realismo y cultura de masas*. Madrid: Cuadernos para el diálogo.
- ____ (2002). *Trabajo dramático y puesta en escena*, Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.
- HUERTA CALVO, J. (2003). *Historia del teatro español*. Madrid: Gredos.
- ISABEL ESTRADA, M.A. (2002). *De lo vivo y cercano: censura y representación del teatro de Rafael Alberti en España durante el franquismo*. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.
- JAVIER, F. (1984). *Notas para la historia científica de la puesta en escena*, Buenos Aires: Leviatán.
- J.C. (1978). “Alberti se defiende de los críticos”. *El Periódico (Barcelona)*, 10/12.
- KOWZAN, T. (1992). *Literatura y espectáculo*. Madrid: Taurus.
- ____ (1997). *El signo y el teatro*. Madrid: Arco/Libros.
- LABORDA, Á. (1978). “*Noche de guerra en el Museo del Prado*, de Alberti”. *ABC*, 29/11, 49.
- LADRA, D. (2004). “Medio siglo de vida teatral: *Noche de guerra en el Museo del Prado*, de Alberti”. *Primer Acto*, gennaio-marzo, 129-140.
- LAVANDIER, Y. (2003). *La dramaturgia*. Madrid: EIU.
- LEÓN, M^a.T. (1970). *Memoria de melancolía*. Buenos Aires: Losada.
- LEVITT, P.M. (1971). *A structural approach to the analysis of drama*. The Hague: Mouton.
- LIEVENS, A.M. (2014). “L’arcangelo dall’ala spezzata: l’esilio di Alberti in *Noche de guerra en el Museo del Prado*”. *Culture, Territori, Linguaggi* 3, 131-138. Perugia: Università degli Studi di Perugia.
- LLOVET, E. (1978). “*Noche de guerra en el museo del Prado*: La luminosa fuerza de la palabra”. *El País*, 1/12.
- LÓPEZ MOZO, J. (2004). “Alberti en su sitio. *Noche de Guerra en el Museo del Prado*”. *Reseña* 357, 32.
- LÓPEZ SANCHO, L. (1978). “*Noche de guerra en el Museo del Prado* de Rafael Alberti, en el María Guerrero”. *ABC*, 7/12.
- MC.B. (1974). “Sopraffazione e fascismo. Riproposto al Belli *Notte di guerra al Museo del Prado* di Alberti”. *Avanti!*, 2/2, 6.
- MANGO, A. (1978). *Verso una sociologia del teatro*. Palermo: Celebes.
- MARAINI, D. (1973). “Giù dalla cornice, fra le mitragliatrici”. *Aut*, 24-31/5, 40-41.
- MARRAST, R. (1967). *Aspects du Théâtre de Rafael Alberti*. Paris: SEES.

- MARSILLACH, A. (1998). *Tan lejos, tan cerca. Mi vida*. Barcelona: Tusquets.
- MARTÍN FUENTES, S. (1990). "Alberti: teatro abierto". *Cuadernos hispanoamericanos* 485-486, 261-274.
- MARTÍNEZ GALÁN, R. (2001). *La trilogía del exilio: interpretación del teatro poético de Rafael Alberti*. Sevilla: Ediciones Alfar.
- MASCOLO, A. (1973). "Notte di guerra al Museo del Prado". *Gazzetta di Parma*, 7/3, 49.
- MATEOS MIERA, E. (2003). "Rafael Alberti y la tradición del teatro español". *Boletín Hispánico Helvético* otoño, 65-84. Universidad de Granada.
- MATERNA, L. (1990). "Ideology and vivification of art in Pedro Salinas's *Los Santos* and Rafael Alberti's *Noche de guerra en el Museo del Prado*". *Hispanofila* 34.1, 15-28.
- ____ (1990). "El episodio Venus-Adonis en *Noche de guerra en el Museo del Prado* de Rafael Alberti: intertextualidad lingüística, pictórica e ideológica. *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 83-95.
- MELDOLESI, C. (1984). *Fondamenti del teatro italiano*. Firenze: Sansoni.
- MENDOZA, A. (2002). "Poética de una pintura. Notas sobre la función del 'prólogo' de *Noche de guerra en el Museo del Prado*". In *Rafael Alberti*, P. Guerrero Ruiz (ed.). Alicante: Aguacilar, 183-214.
- MIRA NOUELLES, A. (1996). *De silencios y espejos: hacia una estética del teatro español contemporáneo*. Valencia: Universitat de Valencia.
- MIRALLES, A. (1977). *Nuevo teatro español: una alternativa social*. Madrid: Editorial Villalar.
- ____ (1994). *Aproximación al teatro alternativo*. Madrid: Asociación de Autores de Teatro.
- MISSIRINI, G. (1973). "La notte di Rafael Alberti". *Il Resto del Carlino*, 25/7.
- MOLERO MANGLANO, L. (1974). *Teatro español contemporáneo*. Madrid: Editora Nacional.
- MOLINARI, C. (2007). *Teatro e antiteatro dal dopoguerra a oggi*. Bari: Laterza.
- MONLEÓN, J.B. (1971). *Treinta años de teatro de la derecha*. Barcelona: Tusquets.
- ____ (1978). "1936-1978. Estreno en Madrid de *Noche de guerra en el Museo del Prado*". *Triunfo* n. 828, 9/12, 56-57.
- ____ (1990). *Tiempo y teatro de Rafael Alberti*. Madrid: Primer Acto.
- ____ (2008). "Nombres propios del exilio teatral español: Max Aub y Rafael Alberti". In *Teatro español. Autores clásicos y modernos: homenaje a Ricardo Doménech*, F. Doménech Rico (ed.), 227-242. Madrid: Fundamentos.
- MONTI, S. (1995). "Teatro e guerra civile: il linguaggio drammatico 'De urgencia'". *Spagna contemporanea* 7, 81-92.
- ____ (1999). "Pittura e rappresentazione: Alberti e Buero Vallejo". In *Le arti figurative nelle letterature iberiche* (Atti del XIX Convegno dell' AISPI Roma 2001, A. Cancellier e R. Londero (eds.)), 169-177. Padova: Unipress.
- MORELLI, G. (2005). *Luraghi e Alberti: corrispondenza inedita 1947-1983*. Milano: Vienièpierre.
- MOREIRO PRIETO, J. (1999). *El teatro español contemporáneo (1939-1989)*. Madrid: Akal.
- MUNDI, F. (1997). *El teatro de la guerra civil*. Barcelona: PPU.
- MUÑOZ CÁLIZ, B. (2010). *Censura y teatro del exilio. Incidencia de la censura en la obra de siete dramaturgos exiliados: Pedro Salinas, José Bergamín, Max Aub, Rafael Alberti, León Felipe, José Ricardo Morales y Ramón J. Sender*. Murcia: Editum.
- NEGRONI, M. (2001). *Rafael Alberti: l'esilio italiano*. Milano: Vita&Pensiero.
- OLIVA OLIVARES, C. (1989). *El teatro desde 1936*. Madrid: Alhambra.
- ____ (2002). *Teatro español del siglo XX*. Madrid: Síntesis.
- ____ (2003). "Alberti y el teatro: introducción a su práctica escénica". In *Aire del sur buscado: estudios sobre Luis Cernuda y Rafael Alberti*, F.J. Díez de Revenga (ed.), Mariano de Paco de Moya, 417-448. Murcia: Fundación Cajamurcia.
- ____ (2004). *La última escena: teatro español de 1975 a nuestros días*. Madrid: Cátedra.
- PACO de, M. (2017). *Teatro y recepción crítica*. Murcia: Universidad de Murcia.
- PAGLIARANI, E. (1973). "I Goya contro i fascisti". *Paese Sera*, 4/3, 21.
- PALANT, P. (1968). *Teatro: el ámbito dramático*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- PANI, E. (1971). "In 'Notte di guerra' la Spagna di Alberti". *La Gazzetta del Mezzogiorno*, 14/11, 6.

- ____ (ed.) (2015). *Quando l'Università portò Bari in Europa e l'Europa a Bari*. Bari: Edizioni Pagina.
- PASOLINI, P. (1968). "Manifiesto per un nuovo teatro". *Nuovi argomenti*, gennaio-marzo, 6-22.
- PAVIS, P. (2000). *El análisis de los espectáculos: teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona: Paidós.
- ____ (2015). *Puesta en escena contemporánea*. Murcia: Editum.
- PÉREZ STANFIELD, M.P. (1983). *Direcciones del teatro español de la posguerra*. Madrid: Porrúa Turanzas.
- PERRELLI, F. (2005). *La seconda creazione. Fondamenti della regia teatrale*. Torino: Utet.
- ____ (2007). *I maestri della ricerca teatrale. Il Living, Grotowski, Barba e Brook*. Roma: Laterza.
- ____ (2015). *Poetiche e teorie del teatro*. Roma: Carocci.
- PERRONE, C. (1973). "Il Teatro Club di Ragusa ha iniziato l'attività". *Il Giornale di Sicilia*, 2/12, 36.
- PONZIO, A. (2003). *Tra semiotica e letteratura. Introduzione a Michail Bachtin*. Milano: Bompiani.
- POPKIN, L.B. (1976). *The theatre of Rafael Alberti*. London: Tamesis Books.
- ____ (1984). "El teatro de Rafael Alberti". En *Historia y crítica de la literatura española*, F. Rico (ed.), 7/1, 605-610. Madrid: Critica.
- PÖRTL, K. (1986). *Reflexiones sobre el Nuevo teatro español*. Halle: Max Niemeyer.
- PRAT, I. (1978). "Noche de guerra en el Museo del Prado, una reivindicación para Alberti". *El Periódico*, 1/12.
- PREGO, A. (1978). "Una trivialidad poética. Noche de guerra en el Museo del Prado, de Rafael Alberti". *ByN*, 6/12.
- PROFETI, M.G. (2001). *L'età contemporanea della letteratura spagnola. Il Novecento*. Firenze: La Nuova Italia.
- PULLINI, G. (1974). *Teatro contemporaneo in Italia*. Firenze: Sansoni.
- PUPPA, P. (1990). *Teatro e spettacolo nel secondo Novecento*. Bari Laterza.
- ____ (2003). *Il teatro dei testi. La drammaturgia italiana del Novecento*. Torino: Utet.
- QUADRI, F. (1976). *Teatro in Spagna dopo*. Venezia: La Biennale.
- ____ (1977). *L'avanguardia teatrale in Italia (materiali 1960-1976)*. Torino: Einaudi.
- ____ (1982). *Il Teatro degli anni Settanta*. Torino: Einaudi.
- QUIRÓS ALPERA, G. (2013). *José Luis Alonso. Historia de la dirección escénica en España*. Madrid: Fundamentos.
- RAGUÉ-ARIAS, M.J. (1996). *El teatro de fin de milenio en España (de 1975 hasta hoy)*. Barcelona: Ariel.
- ____ (2004). "Rafael Alberti/Ricard Salvat". *Jano*, 20/2, 3.
- REDINI, A. (2000). "Rafael Alberti y las artes escénicas". *El Maquinista de la generación 9*, 22-29.
- RIAL, J.A. (1990). "Estrenar en América. La parábola de Alberti contra la barbarie del usurpador". *El Público 77*, 122-123.
- RICO, E.G. (1978). "Alberti, en el María Guerrero". *Pueblo*, 4/12.
- ____ (1996). "El teatro como necesidad". *ABC*, 21/1, 104.
- ____ (1997). "Teatro, poesía y destino". *ABC*, 5/1, 91.
- RYNGAERT, J.P. (2006). *L'analisi del testo teatrale*. Roma: Dino Audino Editore.
- ROBERTSON, S. (1991). "Lorca, Alberti, and the theater of popular poetry". *American University studies. Series II, Romance languages and literature*, 170. New York: Peter Lang.
- RODRÍGUEZ ALCALDE, L. (1973). *El teatro español contemporáneo*. Madrid: Epesa.
- ROMERA CASTILLO, J. (ed.) (1998). *Semiótica literaria y teatral en España*. Kassel: Reichenberger.
- ____ (2001). *Historia y técnicas de la representación teatral*. Madrid: Uned.
- ____ (2006). *Literatura, teatro y semiótica: Método, prácticas y bibliografía*. Madrid: Uned.
- ____ (ed.) (2007). *Análisis de espectáculos teatrales (2000-2006)*. Madrid: Visor Libros.
- ____ (2011). *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena*. Madrid: Uned.
- ____ (2013). *Teatro español siglos XVIII-XXI*. Madrid: Uned.
- RUBIO, I. (1999). "En torno al teatro político de Rafael Alberti". *Revista canadiense de estudios hispánicos* 24/1, 123-138.
- RUBIO JIMÉNEZ, J. (1993). *El teatro poético en España. Del modernismo a las vanguardias*. Murcia: Universidad.

- ____ (1999). "Goya y el teatro español contemporáneo: De Valle-Inclán a Alberti y Buero Vallejo". *Anales de la literatura española contemporánea* 24/3, 593-620.
- RUFFINI, F. (1985). "Testo/scena: drammaturgia dello spettacolo e dello spettatore". *Versus* 41, 21-40.
- RUGGERI MARCHETTI, M. (1993). *Studi sul teatro spagnolo del Novecento*. Bologna: Pitagora.
- ____ (2004). "Noche de guerra en el Museo del Prado en el original montaje de Ricard Salvat". *Assaig de teatre: Revista de l'associació d'investigació i experimentació teatral* 41, 215.
- RUIZ RAMÓN, F. (1986). *Historia del teatro español. Siglo XX*, 7.^a ed. ampliada. Madrid: Cátedra.
- SALCEDO, J. (1978). "Primeros estrenos del Centro Dramático Nacional. Mal comienzo por partida doble". *Servir al Pueblo (Madrid)*, 10-24/12.
- SALVADOR, A. (1990). "Noche de guerra en el Museo del Prado". *Cuadernos Hispanoamericanos* 485-486, 331-333.
- SALVAT, R. (1975a). "De *El adefesio* a *Noche de guerra en el Museo del Prado* de R. Alberti". *Primer Acto* 178, 11-17.
- ____ (1975b). "Mis contactos con el teatro de Rafael Alberti". In *Noche de guerra en el Museo del Prado*, 13-61. Madrid: Editorial Cuadernos para el dialogo.
- ____ (1983). *El teatro: como texto, como espectáculo*. Barcelona: Montesinos.
- ____ (2002a). "Entrevista a Rafael Alberti". *Assaig de teatre: Revista de l'associació d'investigació i experimentació teatral* 35, 195-204.
- ____ (2002b). "Algunos aspectos de mi puesta en escena de *Noche de guerra en el Museo del Prado*". In *Rafael Alberti, un poeta en escena*, E. Mateos Miera (ed.), 103-125. Madrid: CDT.
- ____ (2003). "Mis problemas con *Noche de guerra...*". *El Mundo*, 18/12, 56.
- SAMANIEGO, F. (1978a). "El miércoles se estrena *Noche de guerra en el Museo del Prado*, de Alberti". *El País*, 26/11.
- ____ (1978b). "Hoy estreno de *Noche de guerra en el Museo del Prado* de Rafael Alberti". *El País*, 29/11.
- SAVIOLI, A. (1973). "La resistenza al fascismo anima anche i dipinti". *L'Unità*, 4/3.
- ____ (1984). "Teatro di protesta con i versi di Rafael Alberti". *L'Unità*, 4/5, 142.
- SCHINO, M. (2014). *Profilo del teatro italiano dal XV al XX secolo*. Roma: Carocci.
- SCHMID, H. (1984). *Semiotics of Drama and Theatre*. Amsterdam: Benjamin.
- SEGRE, C. (1984). *Teatro e romanzo*. Torino: Einaudi.
- SEGURA, F. (1979). "¿Una renovación del teatro en España?". *Compañía de Jesús*, gennaio, 95-98.
- SIGNA (1995). *Revista de la Asociación Española de Semiotica*, n. 4. Madrid: Uned-Seliten@t.
- SITO ALBA, M. (1987). *Análisis de la semiótica teatral*. Madrid: Uned.
- SORIANO, J. (1987). "Alberti: sueños y razón poética". *El Público* 46-47 (julio-agosto), 91-92.
- SPANG, K. (1991). *Teoría del drama*. Pamplona: Eunsa.
- ____ (1998). *El drama histórico. Teoría y comentarios*. Pamplona: Eunsa.
- STYAN, J.L. (1960). *The elements of drama*. Cambridge: Cambridge University Press.
- ____ (1965). *The dramatic experience: a guide to the reading of plays*. Cambridge: Cambridge University Press.
- ____ (1975). *Drama, stage, and audience*. Cambridge: Cambridge University Press.
- SUÁREZ VERDEGUER, F. (2002). "Rafael Alberti". *Razón Española*, gennaio-febbraio, 9-36.
- TALENS, J. (1988). *Elementos para una semiótica del texto artístico*. Madrid: Cátedra.
- TESSARI, R. (1996). *Teatro italiano del Novecento. Fenomenologie e strutture (1906-1976)*. Firenze: Le lettere.
- ____ (2005). *Teatro e avanguardie storiche*. Bari: Laterza.
- T.J. (1978). "Rafael Alberti estrenó *Noche de guerra en el Museo del Prado*". *La Vanguardia*, Barcelona, 1/12, 54.
- TOMASELLO, D. (2016). *La drammaturgia italiana contemporanea*. Roma: Carocci.
- TORO de, A. e W. FLOECK (1995). *Teatro español contemporáneo. Autores y tendencias*. Kassel: Reichenberger.
- TORRENTE BALLESTER, G. (1968). *Teatro español contemporáneo*. Madrid: Guadarrama.
- TORRES NEBRERA, G. (1982). *El teatro de Rafael Alberti*. Madrid: SGEL.

- ____ (1990). "Alberti: del teatro político al teatro integrador". *Cuadernos hispanoamericanos* 485-486, 245-259.
- ____ (2009). *El posible/imposible teatro del 27*. Sevilla: Renacimiento.
- TRENAS, J. (1978). "Noche de guerra en el Museo del Prado, en el María Guerrero". *Arriba*, 1/12.
- TRENAS, P. (1976). "Rafael Alberti: Estoy en víspera de volver a España". *ABC*, 23/9, 43-44.
- TRIFILETTI, A. (1973). "Continuità di una tragedia". *La Voce Repubblicana*, 5-6/3.
- UBERSFELD, A. (1989). *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra.
- ____ (2004). *El diálogo teatral*. Buenos Aires: Galerna.
- URBANO, V. (1972). *El teatro español y sus directrices contemporáneas*. Madrid: Editora Nacional.
- U.S. (1974). "Franco Meroni e Angela Redini: 'Notte di guerra' in Messico". *Sipario*, n. 339-340, agosto-settembre.
- VALBUENA PRAT, Á. (1956). *Historia del teatro español*. Barcelona: Noguer.
- VALENCIA, A. (1978). "Noche de guerra en el Museo del Prado, en el María Guerrero (29/11/1978)". *Hoja del lunes*, 11/12, 41.
- VELASCO. (1973). "Obra de Alberti en Roma". *Ya*, 28/11, 27.
- VELLOSO, J.M. (1977). *Conversaciones con Rafael Alberti*. Madrid: Ed. Sedmay.
- VILLEGAS, J. (1982). *Interpretación y análisis del texto dramático*. Ottawa: Girol Books.
- WELLWARTH, G. (1977). *Teatro español underground*. Madrid: Villalar.
- WILSON, J. (1990). "Más o menos surrealístico: la modernidad de Rafael Alberti". *Cuadernos hispanoamericanos* 485-486, 59-68.
- ZOCARO, E. (1973a). "Quadri del Prado contro la Spagna", *Momento Sera*, 27-28/2.
- ____ (1973b). "Una notte di guerra al Museo del Prado". *Il Messaggero*, 5/3.
- ____ (1973c). "Notte di guerra al Museo del Prado". *Momento Sera*, 8-9/3, 7.
- ____ (1973d). "Una certa Roma", *Il Messaggero*, 11/3.
- ____ (1974a). "Notte di guerra al Museo del Prado". *Momento Sera*, 2-3/2, 2.
- ____ (1974b). "Notte di guerra al Museo del Prado". *Il Messaggero*, 6/2.

APPENDICE

QUADRI CONSIDERATI DA ALBERTI NEL PROLOGO



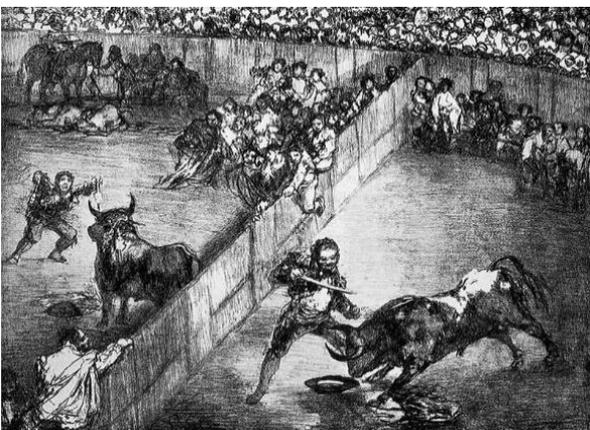
Le tre Grazie (Rubens)



Los fusilamientos del 3 de mayo en la Moncloa (Goya)



La pradera de San Isidro (Goya)



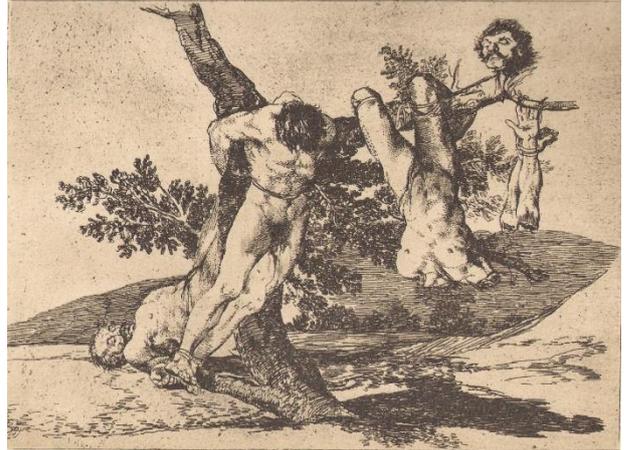
La tauromaquia (Goya)



aguafuerte 37 de Los desastres de la guerra intitolato Por una navaja (Goya)



*aguafuerte 38 de Los desastres de la guerra
intitolato Barbaros (Goya)*



*aguafuerte 39 de Los desastres de la guerra
intitolato Gran bazaña con muertos (Goya)*



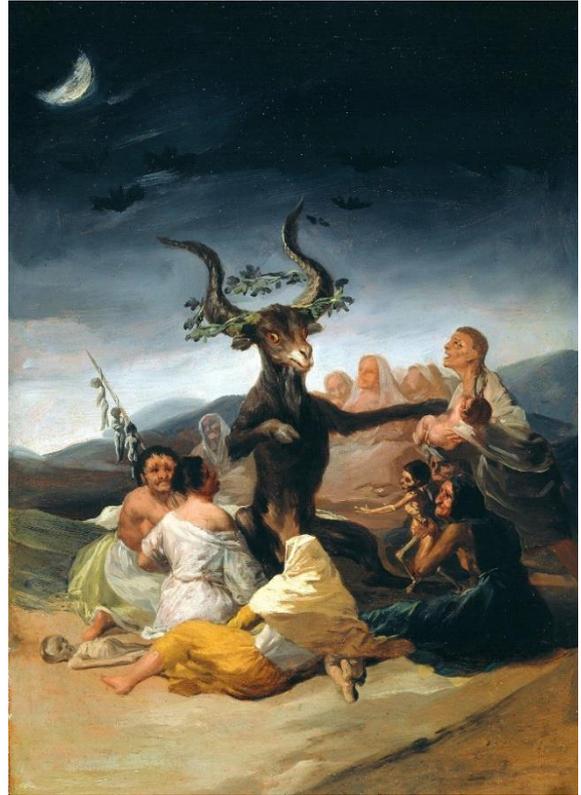
Romería de San Isidro (Goya)



La asamblea de las brujas (Goya)



Las viejas (Goya)



Aquelarre (Goya)



ritratto del generale Godoy
in *Guerra de las naranjas* (Goya)



Maja (Goya)



*Borricon que
anda en dos
pies (Goya)*



El entierro de la sardina (Goya)



Felipe IV en traje de caza (Velázquez)



Don Sebastián de Morra (Velázquez)



Venus et Adonis (Tiziano)

*L'Annunciazione a Maria
(Fra Beato Angelico)*



Come nacque l'idea di mettere in scena proprio il testo di Rafael Alberti?

In genere, la scelta di un testo da rappresentare, al CUT Bari di quegli anni, scaturiva da lunghe ed accese discussioni fra i responsabili della struttura, quelli cioè che garantivano la linea culturale di tutto il lavoro che vi si svolgeva, il suo livello, sempre molto alto, il suo orientamento anche politico, nella sinistra dura e pura del tempo. Per cui ad un certo momento venne fuori il nome di Rafael Alberti che allora, siamo nel 1972, era esule in Italia, perchè in Spagna il franchismo lo avrebbe messo ai ceppi. Individuammo anche un suo testo, che ci piacque moltissimo, *Notte di guerra al Museo del Prado* scritto nel 1956. Ci mettemmo in contatto con lui, che abitava a Roma, e lui fu addirittura entusiasta della cosa, assicurando anche la sua presenza fisica al debutto dello spettacolo a Bari. Si può immaginare la nostra gioia e la nostra euforia; non stavamo più nella pelle. Ci mettemmo subito al lavoro; perchè in effetti era un lavoro lungo e duro che ci aspettava. Era un testo bellissimo, ma irto di difficoltà e con un numero di personaggi davvero notevole, da spaventare ogni persona di buon senso. Ma noi eravamo dei giovani temerari che non avevano paura di nulla, per cui ci mettemmo all'opera con l'energia ed anche un pò con l'incoscienza degli anni verdissimi.

Quale fu il tuo ruolo nella rappresentazione?

Il regista ufficiale della Compagnia del CUT in quegli anni era Michele Mirabella, che già aveva avuto modo di mostrare le sue doti artistiche ed il suo talento nella regia. Lui quindi si sarebbe occupato della messa in scena, ivi compresa la scelta degli attori, la distribuzione dei ruoli, ecc. Io ero uno degli attori 'protagonisti' del gruppo in quel momento storico del CUT; mi furono affidati ben due ruoli, diversissimi uno dall'altro, uno all'opposto dell'altro, proprio per sfruttare al massimo tutto quello che io potevo e sapevo fare. I due ruoli erano: Adone che dialogava con Venere in alcune scene d'amore, e La prima vecchia, cioè una strega che ne capeggiava altre tre e che parlava con una vocetta stridula, raccapricciante e che aveva qui e là guizzi sulfurei e risate demoniache. Una caratterizzazione difficilissima per un attore uomo, che mi impegnò a fondo e a cui mi dedicai con particolare entusiasmo. Una bella sfida!

Quali furono gli accorgimenti/adattamenti del testo che furono presi dal vostro team teatrale?

Per quel che riguarda proprio il testo, non furono presi accorgimenti particolari, nè furono apportate modifiche o tagli significativi; del resto con l'autore vivente e presente allo spettacolo, non potevamo fare tanti cambiamenti sul testo; nè lo volevamo, in verità, perchè il testo era splendido e già pronto per la messa in scena così come era stato scritto da Alberti.

Che riscontro ebbe sulla platea di quella sera al Piccinni e sull'Italia del tempo?

Lo spettacolo, alla sua prima rappresentazione al Teatro Piccinni di Bari, ebbe un successo davvero rimarchevole e la eco si allargò anche a livello nazionale; non dimentichiamo che il CUT Bari di quegli anni era una compagnia teatrale conosciutissima in tutti gli ambienti culturali che contavano e faceva sentire la sua presenza a livello nazionale e non solo ad ogni debutto di un nuovo spettacolo. Poi quello spettacolo era particolarmente atteso, con la storia di Rafael Alberti esule in Italia e tutto il resto, insomma era una bomba e si aspettava il botto. Infatti le attese non andarono deluse, e il botto fu davvero clamoroso. Un successo a tutto tondo, e ricordo fra le altre cose le musiche spagnole eseguite magistralmente alla chitarra da Linda Calsolaro; una emozione irripetibile che tuttora avverto se ci penso.

Che ricaduta pensa possa aver avuto da allora la drammaturgia di Alberti sul teatro italiano, e quanto della poetica di Alberti resta ancora inutilizzato.

Purtroppo in Italia la drammaturgia di Rafael Alberti non credo abbia avuto ricadute significative, anche perchè oggettivamente l'ambiente culturale e politico italiano di quegli anni era sostanzialmente diverso da quello spagnolo, espresso nel testo di Alberti; per cui il suo teatro aveva valore di testimonianza, forte, culturalmente esemplare, ma non al punto da innescare in Italia processi di condivisione drammaturgica e creativa. Non so in Spagna, ma in Italia la poetica di Alberti sarebbe ancora un grande patrimonio teatrale, culturale, drammaturgico, poetico, tutto da utilizzare e da riproporre, anche per la raffinatezza del linguaggio e per la straordinaria tensione visionaria dell'autore che ci ha consegnato opere destinate all'immortalità.

Marzo 2017

ALLESTIMENTO COMPAGNIA CUT – BARI 1971
TESTIMONIANZA DI PASQUALE BELLINI

Formidabile quell'anno. Parlo del 1971 e di noialtri “pendolari”, allora oscillanti fra il Cut/Bari (con il suo teatro di ricerca testuale-letteraria, nonché socio-politico e rigorosamente intellettuale) e quel “gran teatro del mondo” aperto in Italia alle regole e ai brividi eccitanti di un rischioso professionismo. In tre avevamo abbandonato l'anno prima, nel 1970, i comodi della famiglia e del tran-tran di Bari e dei suoi rituali, anche di quelli teatrali e culturali. Il '68, più o meno, lo avevamo bazzicato nelle aule delle Facoltà universitarie baresi: io mi ero laureato in lettere (alla fine del 1969), con una tesi sul “Teatro surrealista di Garcia Lorca”, relatore il grandissimo Vittorio Bodini. Michele Mirabella aveva alternato le regie al Cut, gli esami all'università, le distrazioni sentimentali con la serie di fanciulle in fiore del suo “carnet de bal”.

Nel settembre del 1970 noialtri tre, anzi quattro, moschettieri del Cut (Mirabella, Rino Bizzarro, Renato Trombetta, io e il tecnico Gennaro Santo) eravamo stati scritturati dalla compagnia Teatro Insieme (una delle prime cooperative teatrali italiane insieme al Gruppo della Rocca di Roberto Guicciardini) nello spettacolo *I Tre Moschettieri* da Dumas. Era, fu, un megaspettacolo (circa venti attori) che riprendeva un precedente capolavoro francese del grande regista Roger Planchon e che ebbe enorme successo in giro per l'Italia (oltre cento repliche nella stagione 1970/71) con puntate anche all'estero, a Barcellona. I “baresì” si fecero onore sgambettando nelle innumerevoli e divertentissime sequenze che facevano il verso al “feuilleton” ottocentesco di Dumas, ma con ironia e verve tutta moderna. Attori come Enzo De Toma, Umberto Ceriani, Ettore Conti, Marzia Ubaldi, Flavio Bonacci, ecc. ecc. furono indubbiamente per i “baresì” un esempio di come il teatro possa essere di alta qualità professionale, eppure estremamente “popolare”. In quella stagione 1970/71 (che si concluse a Roma, al Teatro Quirino) i “nostri eroi” ebbero modo di recitare anche in una ripresa di un precedente spettacolo del Teatro Insieme, *I Nuovi Pagani*, commedia dell'autore barese Nicola Saponaro (1935/2015) che effettuò delle repliche nella Svizzera italiana. Insomma, stremati eppure esaltati da questa esperienza professionale, tornammo a ritemprarci nel “natio borgo selvaggio”, cioè Bari. Tornammo Bizzarro ed io, ché il Trombetta attore si perse per le vie del mondo (non se ne ebbero più tracce), mentre Mirabella nell'estate '71 si misurò come aiuto-regista di Franco Enriquez in una messinscena scespiriana, un *Macbeth*, che vedeva tra i protagonisti Valeria Moriconi e Gianni Cavina. Comunque nel settembre eravamo tornati in quel di Bari, io inforcando una motocicletta che avevo comprato a Roma con i proventi del professionismo, Mirabella accanto a una bella ragazza di Ferrara, Francesca Astolfi, diplomata all'Accademia Belle Arti e costumista-scenografa, che di lì a un paio d'anni doveva diventare sua moglie. Ci si pose l'eterno *busillis* della formazione, a Bari, di una struttura stabile e professionale. Forti delle esperienze dell'anno trascorso “in compagnia” e in giro per l'Italia,

credemmo di puntare ancora e sempre sul vecchio caro Cut, sull'aiuto del solito Egidio Pani: un nuovo "grande spettacolo", nel tentativo di dimostrare capacità, talenti e possibilità future!

La scelta del testo, che doveva essere coinvolgente, colorito di elementi spettacolari e ricco di scene e personaggi fantasiosi, cadde su *Notte di guerra al Museo del Prado* di Rafael Alberti, testo che ci sembrò funzionale alla bisogna per diversi motivi. Intanto era un lavoro certamente antifascista, quindi (come si dice oggi) *politically correct* visto che il franchismo era in quel 1971 ancora felicemente in sella (finì con la morte di Franco, nel 1975). Si ricordi poi che noialtri del Cut eravamo stati nel 1970 in Spagna, al Festival di San Sebastian, con il nostro *Ragionamento sul potere a proposito del Giulio Cesare di Shakespeare* (regia di Mirabella) e lì avevamo addirittura "lottato" insieme agli altri teatranti, con l'occupazione del teatro, intervento della *Guardia Civil*, delle Ambasciate, ecc. Poi c'erano le mie frequentazioni "ispaniche", tramite Garcia Lorca e Bodini. Insomma quel testo (che era stato appena pubblicato, nel 1970, nella collana di teatro dell'Einaudi) e soprattutto quell'autore erano convincenti per varie ragioni, non ultima il fatto che un nostro amico, l'editore Vito Macinagrossa (Casa Ed. Adriatica, con annessa libreria in Via Andrea da Bari) era amico personale e corrispondente di Alberti. Fu infatti lui a metterci in contatto con l'autore (che risiedeva in Italia, a Roma), il quale concesse al Cut i diritti di rappresentazione e che in più assicurò la sua presenza alla "prima", già annunciata per il mese di novembre al Teatro Piccinni. Poi in effetti Alberti non poté esser presente, per motivi familiari, ma ci inviò un caloroso telegramma di auguri che fu letto dal palcoscenico. Soprattutto Alberti ci donò anche, tramite il Macinagrossa, il disegno del manifesto dello spettacolo: quella danzatrice di flamenco, stilizzata e piena di colori, è un disegno originale di Rafael Alberti, che si diletta anche di arte. Le prove dello spettacolo, tra settembre e ottobre, si svolsero nella vecchia sede del Cut, sotto la mensa della Casa dello Studente in Largo Fraccacreta: fu per più di un mese una bolgia di attrezzeria, costumi, oggetti di scena e attori in prova, per quella rutilante messinscena che coinvolgeva una ventina fra attori, figuranti (anche bambini in scena!) e casini vari, fra le scene e costumi della ferrarese Astolfi. Furono coinvolti attori della vecchia guardia del Cut richiamati in servizio (come il bravissimo Giorgio Aldini), insieme a noialtri della "terra di mezzo" (Bizzarro e io, con Mirabella), a molte nuove leve, come Piero Luisi e Franco Damascelli, un teatrante che poi molto doveva operare in Puglia sia come attore che come regista: purtroppo gli ultimi due amici ci hanno entrambi lasciato, da qualche anno, perciò qui li ricordo con dolore e rimpianto. Accanto c'erano tanti giovani e giovanissimi, spesso esordienti, fra cui una brava attrice, Lucrezia Bellomo (fece la Maya, ovviamente!) che poi doveva essere coinvolta, insieme a Rino Bizzarro nel 1973, in quel Bari Teatro che fu l'ennesimo tentativo di realizzare una struttura stabile in Puglia con la messinscena di *I Carabinieri*, un testo di Beniamino Joppolo, regia del sempre coinvolto Mirabella, lavoro che riuniva attori dal Cut, dal Piccolo Teatro di Bari, dal neonato Abeliano. Coloritissima e vorticosa di effetti, musiche, luci e movimenti fu la regia di

Mirabella di *Nozze di guerra...*, con riferimenti (ovviamente) alla pittura e alla eterna *hispanidad*, da Velázquez a Goya.

Le due serate del 13 e 14 novembre del '71 furono un vero successo, anche di pubblico, con il Piccinni quasi gremito. Successivamente si effettuarono anche un paio di repliche in teatri della Puglia, anche se non ricordo ora più quali fossero.

Sia pure sia stato più che positivo e lusinghiero il riscontro di quello spettacolo nell'opinione pubblica, nella stampa e quant'altro, ben poco si mosse nella paludosa "politica culturale" della Bari e della Puglia di quel dì: non si mosse foglia, come si suol dire. Sicché dovemmo (Mirabella, io, gli altri) riporre le nostre belle speranze e rinviare a data da destinarsi la possibilità di "fare teatro" in chiave stabile e professionale dalle nostre parti. Parliamo dell'istituzione, a Bari e in Puglia, di una struttura pubblica di formazione e produzione teatrale, di un vero e proprio Teatro Stabile, non della creazione di una qualsiasi compagnia privata, ché anzi di quelle (specie sotto forma di cooperative) di lì a poco anche a Bari e in Puglia ce ne sarebbero state in abbondanza. Forse anche troppe. Di lì a un paio di anni dopo, anche il tentativo di Bari Teatro, cui ho fatto cenno, doveva anch'esso abortire nell'arco di pochi mesi, nel 1973. Tornando a quel novembre 1971, a quella sofferta e gloriosa messinscena della *Nozze di guerra...* di Alberti, finì che Mirabella riprese la via di Roma, Milano, ecc. intraprendendo quella carriera professionale ben nota, che pure lo doveva portare ancora, saltuariamente, spesso a Bari e a incrociare il suo talento di regista con il Cut/Bari; finì che Rino Bizzarro di lì a poco doveva fondare la sua compagnia, Puglia Teatro, con la quale proseguire a Bari e in Puglia il suo personale percorso artistico; finì che io un paio di settimane dopo lo spettacolo, in quel formidabile novembre 1971, ricevetti una nomina a tempo indeterminato per l'insegnamento di Lettere nella scuola statale: era difficile (allora come ora) per un giovane di ventiquattro anni resistere alla Sirena dello stipendio fisso a fine mese! Accettai quindi, ma continuai a occuparmi, negli anni a seguire, del Cut, di teatro in generale, nonché *en passant* degli studenti che devono fare delle tesi di teatro!

A più di quarantacinque anni di distanza, è proprio il caso di dirlo: formidabile fu quell'anno, quel 1971 in cui a Bari un gruppo di teatranti giovani e giovanissimi mettevano in scena, con totale incoscienza, uno spettacolo kolossal come il *Nozze di guerra al Museo del Prado* di Rafael Alberti!

Gennaio 2018



Bozzetti di Kokocinski



Teatro Politeama - Sabato 2 Giugno ore 21,30

**ARCI
UI SP
ENDAS**

Comune di Palermo
**ASSESSORATO
Turismo Sport
e Spettacolo**

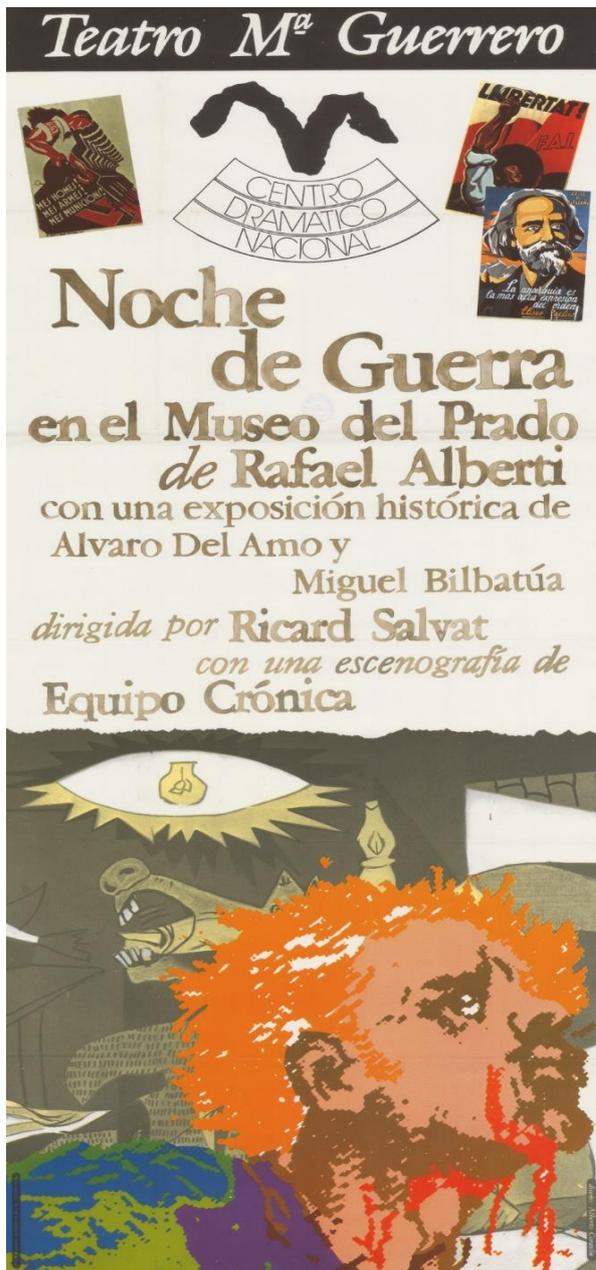
Il Gruppo Teatro Incontro presenta:

Notte di guerra al Museo del Prado

Acquaforte in un prologo e in un atto di **RAFAEL ALBERTI**

supervisione alla regia: **RICARD SALVAT**
regia lino britto aiuto - regista josé rui z lifante

**L'INGRESSO E' RISERVATO AI SOCI dell'ARCI-UI SP
dell'ENDAS e dell'ENARS-acli in regola con le quote sociali**



Cartel di Alberto Corazón



Noche de Guerra en el Museo del Prado

Rafael Alberti

Con una «Exposición histórica» de Alvaro del Amo y Miguel Bilbatúa

Ficha Técnica

Jefe de montaje	Guillermo Nieto
Realización escenografía	Mariano López
Peluquería	Carlos Parada
Jefe de utillería	Antonio Gutiérrez
Técnicos de sonido	Antonio Gallego y Manuel Sánchez
Vestuario	Peris Hermanos
Apuntador	Manuel Márquez
Regidor	Eduardo La Lama
Profesora de Guitarra	Rocío Herrero
Comentarios musicales	Conchita Barral
Coreografía	Alberto Portillo
Ayudantes de dirección	Joaquín Vida y Francisco Melgares
Iluminación	Francisco Fontanals
Escenografía y figurines	Equipo Crónica
Dirección	Ricard Salvat

«EXPOSICIÓN HISTÓRICA»

INTERPRETES POR ORDEN DE INTERVENCIÓN

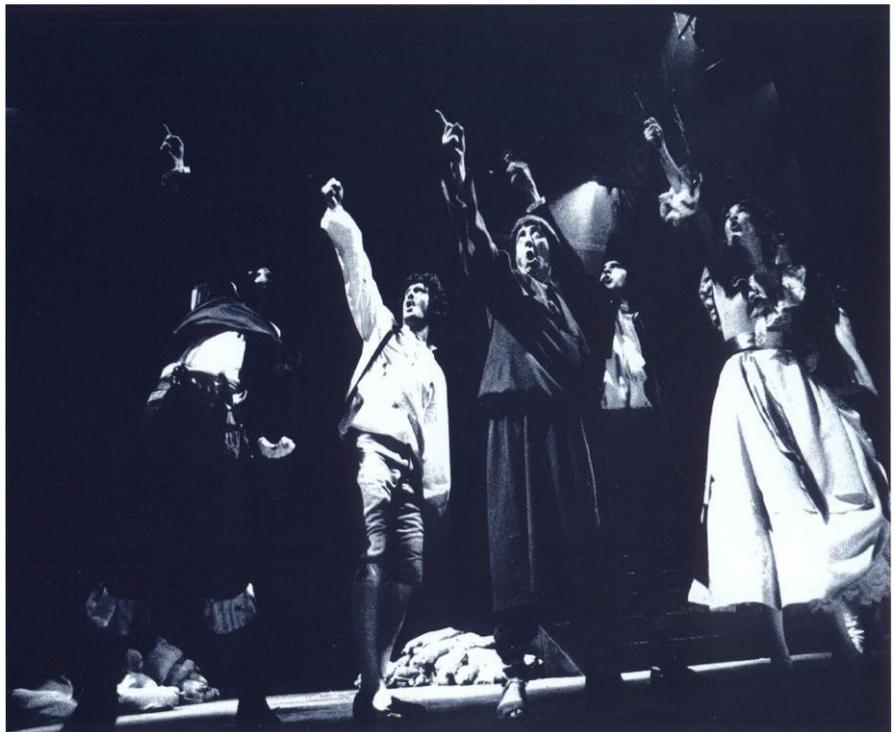
Felipe Ruiz de Lara	Francisco Grijalvo
Mercedes Lezcano	Ignacio García
José Antonio Camacho	Antonio Canal
Alfonso Delgado	Antonio Gonzalo
Francisco Pérez	Ana Frigola
Vicente Cuesta	Marcelo Rubal
Francisco Matute	Pedro del Río
Santiago Herranz	Ramón Durán
Juan Pastor	Juan Jesús Valverde
Eva García	Julián Navarro
Alfonso Vallejo	José Vivó
Cristina Puig	

Actores

POR ORDEN DE INTERVENCIÓN:

Autor	Juan Diego
Manco	Francisco Merino
Fusilado	Antonio Canal
Amolador	Julián Navarro
Estudiante	Juan Jesús Valverde
Maja	Carmen Maura
Torero	Dionisio Salamanca
Fraile	Francisco de Osca
Ciego	Vicente Cuesta
Vieja 1.ª	Tina Sainz
Vieja 2.ª	Maite Blasco
Vieja 3.ª	Charo Soriano
Burro	Alfonso Vallejo
Buco	Marcelo Rubal
Venus	Mercedes Lozano
Adonis	Francisco Grijalvo
Marte	Felipe Ruiz de Lara
Enano	José Espinosa
Rey	José Vivó
Arcángel San Gabriel	Enrique Pérez
Arcángel San Miguel	Alfonso Delgado
Miliciana	Ana Frigola
Miliciano	Antonio Gonzalo
El de la palmaria	Ramón Durán
El de la cabeza de toro	Pedro del Río
Voz 1.ª	Felipe Ruiz de Lara
Voz 2.ª	Alfonso Vallejo
Voz 3.ª	José Antonio Camacho
Voz 4.ª	Juan Pastor
Voz 5.ª	Eva García
Voz 6.ª	Francisco Pérez
Voz 7.ª	Cristina Puig
Voz 8.ª	Ignacio García
Voz 9.ª	Santiago Herranz
Voz 10.ª	Enrique Pérez
Voz 11.ª	Alfonso Delgado









Noche de guerra en el Museo del Prado de Rafael Alberti es una obra significativa por muchos asuntos, portadora de valores, pero compleja: ¿cuales son las características más destacables del texto?

Creo que fundamentalmente el texto de Alberti es muy representativo de una corriente de escribir y representar teatro de una época. Sin duda la influencia de Brecht es patente, pues se une a una estructura épica, un tema altamente imbricado en la realidad histórica de un país y nuestra guerra civil. Lo interesante del texto de Alberti es como logra mezclar el elemento épico de la lucha por salvaguardar el patrimonio del Museo del Prado, con lo elementos poéticos propios de él, llevándonos a un viaje sobre parte de los cuadros sobre lo que reflexiona. Esa poética es muy interesante para experimentar en la relación texto/ representación y en la que se pueden incluir miradas estéticas transversales.

¿Pude ver las versiones escénicas de Salvat? Cómo le parecieron, cuales los defectos, que recuerdos de esas puestas en escena.

No me gusta criticar a colegas. Prefiero contestarte con que la puesta en escena que yo hice en Caracas era radicalmente distinta del excesivo plano brechtiano de la puesta de Salvat. Ricard fue un grandísimo historiador y crítico del teatro con aportaciones teóricas muy importantes, pero quizás sus puestas eran un poco cerradas.

La obra parece lanzar desafíos para los directores; ¿cuales fueron los que a Usted pareció hallar al montarla en 1989?

Precisamente para mí este texto era un gran desafío. Llevaba trabajando en Caracas, gracias a la invitación del CELCIT, con un numeroso grupo de actores y actrices que durante tres años habían seguido mis laboratorios. Tuvimos una pequeña financiación española para hacer una obra de teatro español y, como hacía tiempo que tenía ganas de trabajar sobre el teatro de Rafael se me ocurrió *Noche de guerra en el Museo del Prado*. Hablé con Alberti en Madrid y gracias a nuestra amiga común Olga Moliterno conseguí que amablemente me diera los derechos de representación para Caracas. Lo siguiente era buscar un teatro. Pero de pronto y dado que a menudo iba a las instalaciones del gran Teatro Teresa Carreño se me ocurrió una analogía posible. Al ocultar los milicianos los cuadros del Prado en sótanos... ¿Por qué no utilizar uno de los sótanos/ parking de coches del Teresa Carreño para hacer la representación? Lo siguiente era otra idea emanada de las pasiones de Alberti. El mundo del toreo. Y por eso propuse un espacio circular, semejante a una plaza de toros, pero que estuviera delimitada por sacos terreros de los que se utilizaban en las barricadas, que a su vez, fueran utilizados por los actores durante la representación. A partir de ahí todo el trabajo se centró en el actor, su cuerpo y su voz, una

esencialidad de vestuario todo igual y abstracto, y el uso de la percusión como espacio sonoro.

Respecto a las versiones italianas y españolas hechas previamente, ¿cuales fueron las principales diferencias intencionales de su montaje?

No pude ver esas puestas en escena. Solo alguna foto y lo único que puedo decir es que icónicamente mi montaje distaba mucho de esas propuestas. Cuando le conté a Rafael lo que yo pretendía, estilizando todo, le pareció muy interesante. Lamentablemente por su edad no pudo asistir al estreno. Fue muy generoso regalándome un original que sirvió luego para el cartel.

¿Cómo se trabajaron los ensayos y cómo se desarrolló la actuación final de su montaje?

Fue un proceso largo. Yo tenía una gran ayudante, Marisol Martínez, y durante los periodos que yo estaba en España o viajando ella se ocupa de los ensayos cotidianos. Había una fuerte preparación corporal y vocal fruto del concepto de laboratorio desde el que trabajábamos y, en realidad, aunque yo dirigí todo el proceso había mucho del espíritu del teatro colectivo iberoamericano de los años 70.

Desde su perspectiva, competencias y creatividad, en qué y cómo técnicamente hablando se podría ‘mejorar’ dramaturgicamente la pieza.

Concibo ese concepto de dramaturgia en el sentido alemán, es decir operando desde el respeto al texto pero adaptándolo a la puesta en escena específica. Eso fue lo que yo hice. Respeté la palabra de Alberti totalmente pero operé algún corte en la duración de la obra para adaptarla a nuestra especial mirada sobre el texto.

Que pautas se pueden aconsejar a los universitarios que hoy día se acercan al teatro y a la literatura dramática española.

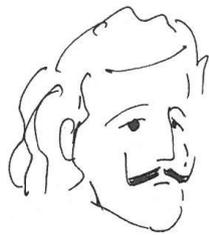
Este sería un espacio muy amplio de contestación. Sobre todo aconsejaría conocer la rica y variada producción de textos que hoy se produce en todas las Comunidades Autónomas españolas. Luego de la elección de un texto que tuviera que ver con el entorno universitario donde se va a hacer, contactar con el autor para tener una relación fluida entre las ideas de montaje y su propia obra. Y por supuesto ser atrevidos y experimentales a la hora de desarrollar una puesta en escena dado que el teatro universitario no tiene por qué atender a cuestiones del mercado dominante.

La dificultad actual en montar obras teatrales tal vez lleva a privilegiar las piezas contemporáneas frente a las del pasado más conocidas o ‘comerciales’: pues, ¿hay razones para pensar aún en nuevos montajes de esta obra de Alberti, y para qué?

Por supuesto que creo que *Noche de guerra en el Museo del Prado* es ya un texto contemporáneo clásico y como tal existen muchas posibilidades que los grandes teatros públicos y de repertorio puedan hacer nuevas propuestas escénicas del texto. Y, claro, en el teatro universitario, dado el sistema de producción tan diferente a los de mercados habituales, admitiría muchas y nuevas lecturas escénicas. Ojalá lleguen a realizarse.

Dicembre 2017

ALLEGSTIMENTO AULA DE TEATRO DE MURCIA – 2008
BOZZETTI DEL DIRETTORE DEL PROGETTO PROF. CÉSAR OLIVA



JOSÉ RAMÓN (bigote negro)



DANIEL (caxquello) castaño oscuro



JULIA (peluca) rubia



MAPI (peluca) rojiza

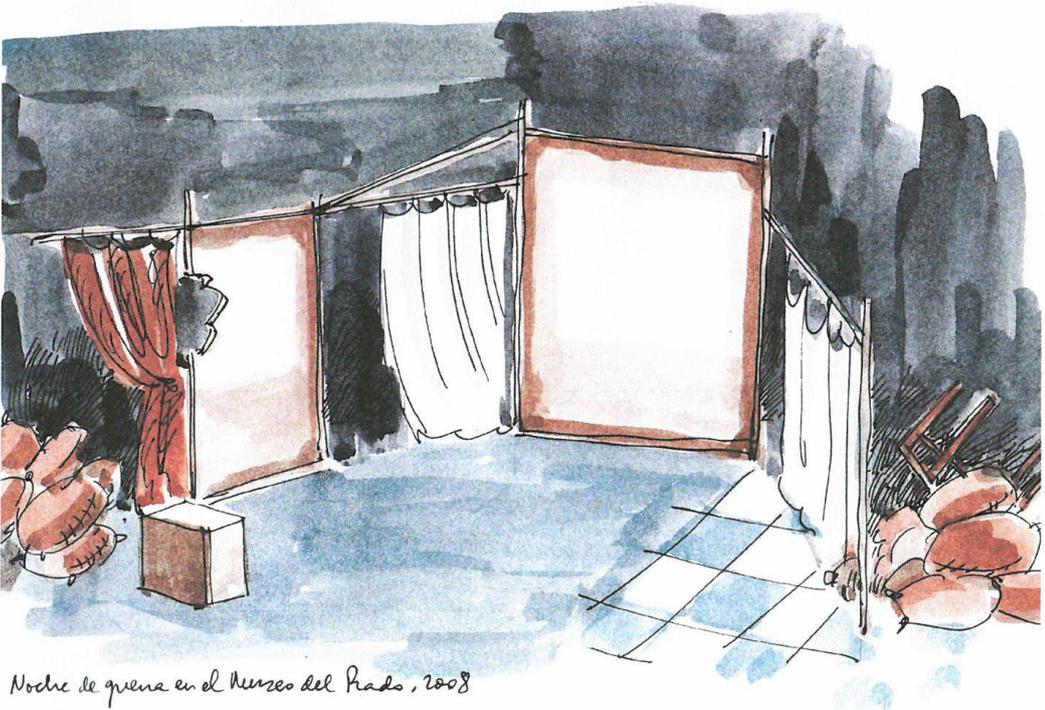


MARINA (peluca, bigote, penlla negra)

PELUCAS, NOCTE DE AVERA



Noche de guerra en el H. del Prado,



Noche de guerra en el Museo del Prado, 2008