



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BARI ALDO MORO

DIPARTIMENTO DI LETTERE LINGUE ARTI. ITALIANISTICA E CULTURE

COMPARATE

CORSO DI LAUREA DI II LIVELLO IN FILOLOGIA MODERNA

TESI DI LAUREA

IN

DRAMMATURGIA SPAGNOLA

IL TEATRO FEMMINISTA E ANTIBELLICO DI
ITZIAR PASCUAL:
ANALISI SEMIOTICA DI *FUGA*

Relatore:

Chiar.ma prof.ssa Ines RAVASINI

Correlatore:

Chiar.mo prof. José ROMERA CASTILLO

Laureanda:

Sabrina SPADARO

Anno Accademico 2017 - 2018

*Esa niña siempre habla de los barcos que
están seguros amarrados al puerto.
Pero nosotros, como ellos, no estamos
hechos para quedarnos quietos.*
Anna Gimeno

*Anche se penserai che non è poetica,
questa vita c'ha sorriso,
e lo sai.*
Cesare Cremonini

A chi non si arrende

*El nombre de una mujer me delata.
Me duele una mujer en todo el cuerpo.*
Jorge Luis Borges, El amenazado

INDICE

INTRODUZIONE	8
CAPITOLO I: SEMIOTICA DEL TEATRO	
1.- IL SEGNO TEATRALE	11
2.- I CODICI DRAMMATICI	18
3.- OBIETTIVI DELLA SEMIOTICA TEATRALE	20
4.- LA COMUNICAZIONE E I PROCESSI SEMIOTICI	21
5.- IL TESTO TEATRALE	26
5.1.- IL DIALOGO	28
5.2.- LE ANNOTAZIONI	34
6.- LE UNITÁ DELLA STRUTTURA DRAMMATICA	36
7.- IL PERSONAGGIO	43
7.1.- CARATTERIZZAZIONE E SEMANTIZZAZIONE DEL PERSONAGGIO	46
7.2.- FUNZIONI PRAGMATICHE	51
8.- IL TEMPO	52
8.1.- CREAZIONE E SEMANTIZZAZIONE DEL TEMPO	55
9.- LO SPAZIO	58
9.1.- CREAZIONE E SEMANTIZZAZIONE DELLO SPAZIO	59
10.- PRAGMATICA	67

CAPITOLO II: DRAMMATURGIA SPAGNOLA CONTEMPORANEA

1.- TENDENZE DRAMMATURGICHE	77
2.- TEMI E STILI	87

CAPITOLO III: DRAMMATURGIA FEMMINILE

1.- PREMESSA	103
2.- <i>LANIFICA, DOMISEDA E UNIVIRA</i> : GLI STEREOTIPI FEMMINILI	104
3.- <i>TONTA Y LOCA</i> : LA DONNA NEL MONDO <i>MACHISTA</i> DELLA CULTURA E DEL LAVORO	115
4.- LA DONNA NELLE ARTI SCENICHE	118
5.- <i>SORORIDAD</i> FEMMINILE: DRAMMATURGIA E ASSOCIAZIONISMO	124
6.- NUOVE PROSPETTIVE: LA RI-SCRITTURA FEMMINILE TRA MITO E STORIA	129

CAPITOLO IV: VITA E OPERE DI ITZIAR PASCUAL

1.- UNA SINTETICA BIOGRAFIA	145
2.- OPERE TEATRALI	146
3.- ALTRE OPERE	157
4.- STUDI SU ITZIAR PASCUAL	168

CAPITOLO V: ANALISI SEMIOTICA DI *FUGA*

1.- IL TESTO TEATRALE	175
2.- LO SPETTACOLO	245
2.1.- RICEZIONE	264
3.- CONCLUSIONI	267
APPENDICE	271
RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI	274

INTRODUZIONE

L'obiettivo principale di questo lavoro di tesi, realizzato presso l'Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED) di Madrid, in collaborazione con il Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (SELITEN@T) e sotto la direzione del Prof. José Nicolás Romera Castillo, consiste nell'analisi semiotica di *Fuga*, opera teatrale della drammaturga contemporanea spagnola Itziar Pascual, scritta nel 1993 e messa in scena per la prima volta a Madrid, presso il Teatro Pradillo, nel 1995. Per giungere a questo obiettivo, sono state necessarie alcune tappe intermedie, propedeutiche e preparatorie all'intento prefissato.

Nel primo capitolo, infatti, dedicato alla parte metodologica dell'analisi, sono state esposte le teorie, le finalità e i punti nevralgici della semiotica teatrale. In particolare, sono state tracciate in questa sede le linee guida della disciplina da seguire nell'esame di *Fuga*: il segno teatrale e gli elementi che lo costituiscono; il testo teatrale e le sue componenti verbali e non verbali; la definizione di personaggio, la sua funzione attanziale, la caratterizzazione e la semantizzazione di questo; la definizione dello spazio e del tempo drammatico, con i relativi processi di creazione e semantizzazione; la dimensione pragmatica e la distanza tra opera e pubblico.

I due capitoli seguenti, invece, illustrano sommariamente il panorama drammaturgico spagnolo contemporaneo. Si è delineato innanzitutto, nel secondo capitolo, il contesto storico-culturale della Spagna post-franchista, evidenziando le problematiche e gli scompensi che hanno colpito le arti sceniche in questo periodo, per poi soffermarsi sull'analisi dei temi principali, della struttura e delle finalità delle opere composte alle soglie e nei primi decenni del nuovo Millennio, intimamente connesse alla realtà storico-sociale contingente. Nel terzo capitolo, la trattazione si è focalizzata maggiormente sulla drammaturgia contemporanea femminile e sugli ostacoli che la società, con i suoi retaggi patriarcali, ha frapposto alla realizzazione professionale della donna, la cui identità appare ancora avvolta da una fitta nube di stereotipi millenari. Preconcetti a cui da tempo si oppongono numerose autrici, spagnole e non, le quali, anche grazie alla nascita

di associazioni culturali femminili, fanno sentire la propria voce e la propria verità al mondo. Una voce che nelle opere è affidata a protagoniste spesso provenienti dal mondo del mito che, ribaltando la storia canonica, confutano le tradizionali caratterizzazioni di cui quei personaggi erano simbolo.

Tra le autrici spagnole della contemporaneità, un posto significativo occupa Itziar Pascual, della quale, nel quarto capitolo, si è abbozzato un profilo biografico, elencando le opere teatrali, le pubblicazioni in volumi e riviste, oltre a un sintetico quadro degli studi effettuati sui suoi lavori.

Infine, il quinto capitolo è stato interamente incentrato sull'analisi semiotica di *Fuga*. Una prima parte si è occupata del testo, esaminandone la dimensione spazio-temporale, i personaggi e i discorsi, con rimandi intertestuali ad altre opere da lei composte, a figure del mito e della tradizione letteraria che l'autrice rievoca nella caratterizzazione dei personaggi, e ad altri testi teatrali, letterari, filosofici e politici con cui la *pieza* presenta affinità tematiche. La seconda parte si è soffermata invece sullo spettacolo, di cui si conserva, presso l'archivio digitale del Centro de Documentación Teatral di Madrid, la registrazione della messa in scena che nel 1995 diresse il regista Guillermo Womutt. Della messa in scena sono stati analizzati e decodificati simbolicamente i differenti codici drammatici individuati dalla semiotica: tono, timbro e ritmo, mimica, gesti e movimenti, trucco, acconciatura, costumi e accessori, scenografia, illuminazione, musica, suoni. Per ultimo, si è menzionata la critica della stampa sulla messa in scena che è stata analizzata e sulle successive repliche, concludendo con un giudizio personale sull'opera.

CAPITOLO I
SEMIOLOGIA DEL TEATRO

1.- IL SEGNO TEATRALE

Secondo la definizione proposta dalla semiologia, il segno corrisponde a «l'unità fondamentale della comunicazione» (Berruto & Cerruti, 2011: 5-7)¹; un'unità tuttavia non uniforme, costituita da due piani però compresenti e indissociabili (teoria della biplanarità del segno):

- Il significante, o espressione, o forma: la parte fisicamente percepibile del segno (la parola *gatto* concepita come insieme di elementi fonetici e grafici).
- Il significato o contenuto: l'informazione extralinguistica non percepibile, veicolata dal significante (l'idea o il concetto di *gatto*)².

In particolare, il segno linguistico-verbale, la parola, presenta alcune peculiari caratteristiche, due delle quali alquanto significative ai fini della nostra analisi: l'arbitrarietà, ovvero la mancanza di una relazione visibile e motivata tra il significante e il suo significato, e in particolare tra il significante e il suo referente nella realtà – relazione che pertanto viene fissata convenzionalmente attraverso la creazione di un codice, definito e compreso dalla società, il quale, appunto, regola le plausibili interpretazioni che si possono attribuire ai segni; e la linearità, nella misura in cui la produzione e la decodificazione dei segni linguistici avviene seguendo un preciso ordine cronologico (Berruto & Cerruti, 2011: 7-11 e 21-22; Ubersfeld, 1989: 21)³.

Queste caratteristiche del segno linguistico non possono però essere accettate se applicate all'ambito teatrale, innanzitutto perché una «rappresentazione teatrale è composta da una pluralità di codici, offrendo al recettore – in questo caso lo spettatore – un'informazione che viene data non solo dalla parola, ma anche da altri sistemi di segni che compongono quella che

¹ Sull'ambiguità del termine segno e dei suoi sinonimi si legga Romera Castillo (2006a: 49).

² Traslando questa definizione in ambito letterario (e teatrale), Jan Mukařovski (*Arte y semiología*, 1934/1971) definisce significante (o veicolo) l'opera stessa nella sua materialità di prodotto/artefatto, e significato (o senso) le molteplici interpretazioni che si possono dare all'opera, ovvero l'oggetto estetico. (cfr. Bobes Naves, 1997: 72; Romera Castillo, 2006a: 52).

³ La prima definizione del segno linguistico è attribuita a Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, 1916.

Barthes ha denominato una vera polifonia informazionale» (Díez Borque, 1975: 104)⁴ – l’illuminazione, i gesti, i costumi, la musica ecc. – che non hanno forma e contenuto normalizzati nel sistema linguistico, ma che tuttavia possiedono capacità di significazione e comunicazione pari ai segni verbali: qualsiasi elemento presente in scena può essere convertito in segno e come tale può essere interpretato dagli spettatori. È questa la visione di Barthes (cfr. Bobes Naves, 1997: 115) del teatro, considerato come una «macchina cibernetica»: tutto ciò che è presente nella rappresentazione, per il semplice fatto di essere lì, può essere tradotto e visto come segno anche se inizialmente, fuori dalla realtà, non lo è. Prima di lui, già Zich (1930. Cfr. Bobes Naves, 1997: 70) nega la centralità e la superiorità del linguaggio verbale rispetto agli altri linguaggi, dal momento in cui nella rappresentazione non esistono gerarchie rigide e statiche, e tutti gli elementi vengono organizzati secondo relazioni dinamiche. Sarà semmai una scelta dell’autore o del regista porre in rilievo un segno che per una data scena può sottolineare maggiormente il significato che si vuol comunicare (la cosiddetta teoria della dominante del formalismo russo): si tratta di una decisione soggettiva, che varia in ogni epoca, in ogni corrente artistica, in ogni autore (Mukařovki. Cfr. Bobes Naves, 1997: 71).

Concorde su questo punto anche Ortega y Gasset (*Interpretación y analisis de la obra literaria*, 1969. Cit. da Urrutia, 1975: 271) il quale nega l’usale classificazione del teatro come genere letterario, in quanto quest’ultimo «è composto soltanto da parole», mentre il teatro «non è una realtà che, come la pura

⁴ «Il teatro [...] utilizza il linguaggio come uno dei suoi materiali, mentre per tutti i generi letterari, incluso il dramma, il linguaggio costituisce l’unico materiale, anche se ognuno lo organizza in modo differente». (Veltrusky, *Drama as literature*, 1977. Cit. da Romera Castillo, 2006a: 210, che utilizza l’edizione del testo di Buenos Aires, 1990).

Tra i pionieri della semiologia teatrale, interessati in un primo momento unicamente all’analisi dei segni non verbali afferenti al linguaggio drammatico, si menzionano: Otakar Zich (*Esthétique de l’art dramatique*, 1931), Jan Mukařovski (Arte y semiología, Barcellona, 1934/1971; *Escritos de estética y semiótica del arte*, 1977), Petr Bogatyrev («Les signes du théâtre», *Poétique*, 1971), Jindřich Honzl («La mobilité du signe théâtral», *Travail théâtral* 4, 1971), Veltrusky (*Drama as literature*, 1977), Roman Ingarden (*Das Literarische Kunstwerk. Mit einen anhang von den Funktionen der Spreache im Theaterschauspiel*, 1931; «Les fonctions du langage au théâtre», *Poétique* 8, 1971), Tadeusz Kowzan («Le signe au théâtre. Introduction à la sémiologie de l’art du spectacle», *Diogène* 61, 1968; *Littérature et spectacle dans leurs rapports esthétiques, thématiques et sémiologiques*, 1970/1975; *Analyse sémiologique du spectacle théâtral*, 1976; *Sémiologie du théâtre*, 1992), Erika Fischer-Lichte (*Semiotik des Theatres. Eines Einführung*, 1993); Roland Barthes («E’ lements de sémiologie», *Communication* 4, 1964; *Essais critiques*, 1964) (cfr. Bobes Naves, 1997: 65-84).

parola, arriva a noi attraverso il puro ascolto. Nel teatro non solo ascoltiamo, anzi, *ancor di più e prima* di ascoltare, vediamo [...] Vediamo gli attori muoversi, gesticolare, vediamo i suoi costumi, vediamo le decorazioni che costituiscono la scena. Da questo fondo di visioni, emergendo da esso, ci giunge la parola pronunciata insieme con un determinato gesto, con un preciso costume, e all'interno di un luogo adornato [...]»⁵.

La molteplicità di elementi che collaborano fra loro per costruire il significato globale dell'opera rende, dunque, il fatto teatrale «un'azione complessa, con diversi livelli di significazione o «codici» che funzionano eterogeneamente e simultaneamente» (Tordera, 1999: 167): «in un determinato momento dello spettacolo» spiega Barthes «riceviamo allo stesso tempo sei o sette informazioni (provenienti dalla scenografia, dai costumi, dall'illuminazione dai luoghi [ludici] degli attori, dai loro gesti, dalla loro musica, dalle loro parole [...])» (1964. Cit. da Urrutia, 1975: 272, che utilizza l'edizione spagnola, Barcellona, 1967)⁶.

La duplice tipologia dei segni teatrali, verbali e non verbali, inoltre, deriva dalla natura stessa del testo drammatico (sempre che un testo ci sia), costituito, lo vedremo in seguito, da due classi di testo: uno prettamente letterario, formato dai dialoghi, e un altro maggiormente orientato verso la rappresentazione scenica, formato dalle annotazioni (Ingarden, 1971. Cit. da Bobes Naves, 1997: 82). Tuttavia, Ingarden applica una gerarchia fra i due testi, definendo il testo letterario “principale” e quello spettacolare “secondario”. Una gerarchia che in questa sede,

⁵ Antonin Artaud traduce in prassi, nel sue messe in scena, queste considerazioni, ponendo maggiormente in rilievo rispetto alla parola tutti gli altri componenti segnici della rappresentazione, nell'idea di un teatro visto come opera d'arte totale: «il dialogo – elemento scritto e parlato – non appartiene specificatamente alla scena, ma al libro [...]», nella scena, invece, deve avere più importanza tutto ciò che «incide sullo spirito attraverso elementi sensibili nello spazio» piuttosto che il linguaggio verbale (*El teatro y su doble*, 1964: 37. Cfr. Urrutia, 1975: 275). Per quanto concerne l'uso significativo di segni non verbali, come ad esempio la luce, si legga l'esempio di *Ligazón* di Valle Inclán esposto da Bobes Naves (1997: 119) e il successivo capitolo «Sistemi di segni drammatici non verbali. La luce» (pp. 159-172). Interessante è anche l'uso simbolico dei colori utilizzati nella scenografia e nei costumi; a riguardo si legga nuovamente Bobes Naves (1997: 135-136). Per l'utilizzo connotativo dei gesti e della musica, si rimanda a García Lorenzo (1975: 106- 122).

⁶ «L'arte teatrale è, tra tutte le arti, e forse tra tutti gli ambiti della attività umana, lo spazio dove il segno si manifesta con maggior ricchezza, varietà intensità» (Kowzan, 1975. Cit. da Bobes, 1997: 113).

in linea con gli studi semiotici successivi, non accettiamo, dal momento in cui entrambi i testi devono essere tenuti in considerazione in maniera assolutamente paritaria se si vuole portare l'opera teatrale ad adempiere la naturale funzione: l'essere messa in scena.

Il teatro dal punto di vista semiologico potrebbe essere definito come l'esecuzione verbale e non verbale di un TESTO A che necessita le mediazioni del TESTO B (attore, scenografia ecc.) L'elemento testuale (testo A) è unito indissolubilmente all'elemento operativo e da questa unione deriva la rappresentazione (essenza del fatto teatrale). [...] La comunicazione del testo a ha come base la linguistica, sebbene non sia strettamente linguistica; la comunicazione del testo b è una comunicazione visiva-acustica (Díez Borque, 1975: 53).

Altra fondamentale differenza è che nel teatro i segni non possiedono un valore e un significato precostituito e preesistente all'opera, ma sono elementi vuoti che acquisiscono un senso solo in relazione ad essa, secondo l'uso che ne fa l'autore, cessando di "esistere", di significare, una volta conclusa l'opera. Il carattere effimero e circostanziale del segno teatrale, che non si iscrive in un codice stabile, generalmente valido, lo rende suscettibile al conferimento di un senso ogni volta diverso da autore a autore, ma anche da opera a opera di uno stesso autore, e persino all'interno di una stessa opera (per non parlare dei diversi adattamenti di una stessa opera messi in scena da registi differenti). Le forbici utilizzate in *Ligazón*, di Valle-Inclán, e il bastone di Bernarda Alba nell'opera di García Lorca, ad esempio, sono elementi collegati rispettivamente al concetto di morte e di potere dispotico solo ed esclusivamente in quelle opere, e tali relazioni sono giustificate in base al complesso dei significati espressi dagli altri segni presenti in scena: fuori da queste, sono soltanto oggetti; in altre opere possono significare altro e rimandare, chissà, a concetti di laboriosità - per quanto riguarda le forbici - e di vecchiaia - per il bastone (Bobes Naves, 1997: 118ss)⁷.

Bogatyrev e Honzl (Cfr. Bobes Naves, 1997: 76-77) parlano a riguardo di polisemia del segno teatrale, o di mobilità del segno teatrale: il senso conferito al segno può essere rapidamente trasformato senza dover mutar forma grazie al suo

⁷ Bobes Naves (1997: 120). definisce i segni teatrali «formantes de signo» o «formantes semánticos», definiti come «unità del piano dell'espressione, integrate, mediante un processo semico di interpretazione, in un campo semantico in accordo con il testo drammatico in cui si trova, e che non giunge ad acquisire la stabilità e la permanenza necessaria per convertirsi in un segno convenzionale e sistematico».

carattere ambiguo e non previamente codificato- espediente, questo, assai utile nella rappresentazione teatrale, che si serve per rappresentare una gamma di significati di un repertorio di elementi scenici assai limitato.

Nella rappresentazione, infatti, potrebbe anche non essere materialmente presente in scena l'oggetto o la realtà oggettiva a cui si fa riferimento. Tordera (1999: 173) distingue difatti tre modi di rappresentazione:

- La realtà oggettiva è mostrata allo spettatore direttamente sulla scena attraverso il decorato, gli attori ecc. (processo ostensivo).
- La realtà oggettiva non è presente in maniera percepibile in scena, ma è evocata solo attraverso il linguaggio (possibile grazie all'onnipotenza semantica del segno linguistico, ovvero alla capacità del linguaggio di poter parlare di tutto – cfr. Berruto & Cerruti, 2011: 22-23).
- La realtà oggettiva è rappresentata attraverso processi ostensivi e al tempo stesso discorsivi.

I casi di *Ligazón* e de *La Casa de Bernarda Alba* offrono inoltre l'occasione per sottolineare un'altra importante particolarità del segno teatrale, strettamente vincolata a quella precedentemente esposta: secondo quanto teorizzato da Bogatyrev (Cfr. Bobes Naves, 1997: 74ss.; Tordera, 1999: 169) un elemento che appare nella rappresentazione spesso acquisisce delle qualità che trascendono la cosa reale e la sua "naturale" funzione-utilità. Un tavolo non è considerato soltanto come un mobile attorno al si mangia (dimensione ontologica), ma può rimandare alla classe sociale del personaggio, al suo gusto, o ad una particolare situazione familiare – in quanto la tavola è quasi sempre un luogo di incontro e di relazione tra i suoi membri – ecc. (dimensione semiotica).

Tutti gli oggetti nello scenario sembrano dunque oscillare tra una prima significazione denotativa (tavolo come mobile) e una seconda significazione connotativa (tavolo come simbolo di armonia familiare)⁸. Facendo riferimento alla

⁸ Honzl (cfr. Bobes Naves: 1997: 78) include anche una terza capacità semantica (che si potrebbe però considerare come una prima fase del processo connotativo): la metaforizzazione, ovvero l'evocazione di un oggetto reale attraverso processi di sostituzione lessicale o semantica, utilizzando alcune figure retoriche quali la metafora, la metonimia, la sineddoche; un arco ad ogiva

classificazione dei segni di Pierce, si può sostenere che i segni teatrali siano dei segni iconici potenziati da simboli, siano dei segni di segni o, utilizzando la definizione di Ingarden (cfr. Bobes Naves, 1997: 81) forme-oggetti del mondo naturale che si convertono in oggetti culturali quando si caricano di qualche valore specifico⁹.

Appare chiaro, pertanto, che la capacità semiotica del teatro non supera, ma intensifica, le forme abituali del sistema linguistico: la relazione tra elemento scenico e significato non è mai del tutto immotivata (altrimenti la sua decodifica sarebbe impossibile per lo spettatore), seppur soggettiva e circostanziale, ma è giustificata da relazioni – più sottili e implicite – di causa effetto, di continuità, di tipo metaforico sineddotico e metonimico, di convenzioni storiche o culturali (di una corrente artistica così come di un particolare stile dell'autore) che assumono uno statuto fisso. «La semiosi non sorge mai *ex novo* ed *ex nihilo*. Il che equivale a dire che ogni nuova proposta culturale si disegna sempre sullo sfondo di una cultura già organizzata» (Eco 1975: 319).

L'autore, inoltre, al fine di facilitare una maggiore e migliore comprensione del significato particolare che ha attribuito a un elemento del testo-rappresentazione, fornisce sempre al pubblico alcuni indizi chiave per la sua decifrazione, attraverso, ad esempio, la caratterizzazione di un personaggio, lo scenario, il dialogo fra i personaggi, altre convenzioni iniziali ecc. De Marinis (1982: 122-132) distingue a riguardo tre tipi di convenzioni:

posto in scena, ad esempio, rappresenta una cattedrale gotica (e di conseguenza rimanda al periodo medievale). La distinzione fra connotazione e metaforizzazione è segnalata da Bogatyrev (cfr. Bobes Naves, 1997: 141) con i termini «segno di segno» e «segno di oggetto».

⁹ Cfr. Tordera (1999: 194-195); Berruto & Cerruti (2011: 6); Ubersfeld (1989: 22). Per Pierce i segni si dividono in Icone, che riproducono la proprietà dell'oggetto designato per similarità di forma e struttura (es. mappe o carte geografiche che rappresentano uno stato, un continente ecc.); Indici, basati sul rapporto causa – effetto (es. le nuvole scure indicano temporale imminente); Simboli, fondati su convenzioni stabilite che caricano l'oggetto di un significato altro (es. il colore nero associato alla morte e al lutto). Si rimanda, a riguardo, a *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 1, 1992. In maniera analoga a Ingarden si esprime Lotman in *La structure du texte artistique* (cfr. Talens, 1999: 31-34), che catalogando in tre gruppi i vari tipi di linguaggio (lingue naturali, artificiali, e secondarie), definisce l'arte e quindi il teatro come un sistema modellizzante secondario. Secondario in quanto fonda il suo carattere comunicativo sul piano connotativo; modellizzante in quanto, seppur costruito sul modello della lingua naturale, non rimanda a quel modello per la decodificazione, ma costruisce un proprio modello.

- Le convenzioni generali, preliminari e basilari della finzione teatrali (la scena rappresentata non è il mondo, l'attore non è ontologicamente il personaggio che interpreta ecc..).
- Le convenzioni particolari, stili propri di un autore, di un'epoca o di un'area geografica particolare, di una corrente culturale ecc. (le unità classiche e il *deus ex machina* del teatro greco, le regole della scenografia prospettica rinascimentale contro la scenografia verbale del teatro elisabettiano, le tecniche di provocazione fisica nel teatro degli anni Sessanta ecc..).
- Le convenzioni singolari, istituite *ex novo* e ignote allo spettatore, il quale, per la loro decodificazione, deve elaborare delle inferenze partendo dalle informazioni cotestuali (disseminate nel testo drammatico o nella sua messa in scena) e contestuali (le circostanze, il periodo e il luogo storico di produzione e ricezione dell'opera), aggiungendo le proprie competenze enciclopediche e contestuali¹⁰.

Per quanto un segno possa avere significati molteplici, l'autore, dunque, fissa sempre nel contesto della rappresentazione dei limiti entro cui il pubblico deve orientarsi per l'interpretazione degli elementi, rifiutando a priori alcune interpretazioni, e accettandone altre con maggiore o minore evidenza: sebbene «intessuto di spazi bianchi, di interstizi da riempire», in quanto «vuole lasciare al lettore l'iniziativa interpretativa», il testo o lo spettacolo sempre «desidera essere interpretato con un margine sufficiente di univocità (Eco, 1979: 52).

Da qui deriva la necessità di creare uno stretto rapporto interattivo tra il soggetto che propone un segno (l'autore, il regista) e il soggetto che lo interpreta (il lettore, il pubblico, ma anche l'attore e il regista stesso): il segno teatrale

¹⁰ Per le convenzioni singolari, l'esempio fatto da Bobes Naves (1997: 121-122), in merito al dialogo del primo atto fra *La Ponzia* e *Criada* e al successivo intervento di Bernarda, rende chiaro come questi interventi verbali caratterizzino la padrona di casa come "dominatrice", e giustifichino di conseguenza la presenza del bastone come portatore del significato "potere". Per quanto concerne la creazione di una convenzione attraverso elementi non verbali, invece, segnaliamo come Aurora Bautista, nella rappresentazione de *La señorita de Tacna* di Vargas Llosa, annunciava il passaggio dal passato al presente nella rappresentazione, nonché il cambio di età della protagonista, facendole indossare (o non indossare) una mantella bianca (Bobes Naves, 1997: 124).

secondo Hjelmslev (cfr. Bobes Naves, 1997: 116-117), nella sua dimensione pragmatica, non è una semplice e data corrispondenza tra una forma e un significato, ma è il risultato di un processo di traduzione che si sviluppa in fieri e coinvolge attivamente tanto l'autore quanto il pubblico, il quale cessa di essere considerato un mero spettatore passivo della rappresentazione, ma assume il ruolo di soggetto impegnato, che «si vede obbligato a interpretare per ogni situazione i segni e i formanti scenici, e propone nella sua lettura un determinato senso guidato dalle relazioni che gli si presentano, sempre rimanendo all'interno delle possibilità di coesione e coesistenza dei sistemi posti in relazione tra loro» (Bobes Naves, 1997 : 138)¹¹. L'autore, pertanto, pone in scena un elemento e lo carica di un determinato significato, secondo l'idea che egli ha di quel significato, e lo spettatore, d'altro canto, interpreterà quel significato fornitogli a partire dalla propria concezione di questo.

2.- I CODICI DRAMMATICI¹²

Come precedentemente esposto, i segni teatrali sono costituiti da un insieme di apporti di tipo verbale e non verbale, inseriti in codici circostanziali, validi entro i limiti di un'opera. Si deve a Kowzan (1968) una classificazione sistematica della materia espressiva che il teatro utilizza sulla scena, dei codici non convenzionati socialmente, che potrebbero essere meglio definiti come classe di segni tipici.

1. Parola
2. Tono, timbro, ritmo
3. Mimica
4. Gesto
5. Movimento

¹¹ Una considerazione simile anche in Tordera (1999: 195-199).

¹² Cfr. Bobes Naves (1997: 155-159); Tordera (1999: 171-174); Urrutia (1975: 272-274).

6. Trucco
7. Acconciatura
8. Costumi
9. Accessori
10. Scenografia
11. Illuminazione
12. Musica
13. Suoni

A questi, in uno studio successivo, Kowzan aggiungerà anche l'interpretazione, elemento necessario e imprescindibile per la comprensione del complesso dei segni in scena. Fischer-Lichte (1983), inoltre, ne inserisce ancora un altro, quello spaziale.

Questi codici si possono anche catalogare in:

- Segni uditivi (parola, tono – timbro – ritmo, musica, suoni) / segni visivi (mimica, gesto, movimento, trucco, acconciatura, costumi, accessori, scenografia, illuminazione).
- Segni relativi all'attore (parola, tono, mimica, gesto, movimento, trucco, acconciatura, costumi) / segni che si sviluppano al di fuori dell'attore (accessori, scenografia, illuminazione, musica, suoni).
- Segni legati al tempo (parola, musica, suoni) / allo spazio (trucco, acconciatura, costumi) / allo spazio-tempo (mimica, gesto, movimento, accessori, scenografia, illuminazione).

Alcuni di questi sistemi sono già oggetto di studio di discipline semiotiche:

- Linguistica (parola).
- Paralinguistica (tono-timbro- ritmo)¹³.

¹³ Il paralinguaggio, utilizzando la definizione di Romera Castillo (2006a: 234, che a sua volta riprende le teorie avanzate da Fernando Poyatos «Nueva perspectiva de la narración a través de los

- Cinestetica (mimica, gesto)¹⁴.
- Prossemica (movimento).

3.- OBIETTIVI DELLA SEMIOTICA TEATRALE

Non sembra questa la sede più opportuna per riassumere il controverso e annoso dibattito che ruota intorno alla possibilità di considerare il teatro come reale portatore di segno, e in particolare su quale debba essere l'oggetto principale dello studio della semiotica teatrale (se il testo letterario, il testo spettacolare, o la rappresentazione scenica)¹⁵. In linea generale, il compito della semiotica del teatro è quello di analizzare tutti i segni o formanti di segni che intervengono nell'opera drammatica – codificati nei quattordici quadri enumerati nel paragrafo precedente – tanto nel testo letterario (dialoghi), tanto nel testo spettacolare (annotazioni e didascalie), tanto nella rappresentazione¹⁶. In particolare, come spiegato da Talens (1999: 47-59), è possibile:

repertorios extraverbales del personaje», *Teoría de la novela*, Madrid), «è costituito da tutte quelle modificazioni che subisce la parola, e dalle costruzioni sonore non lessicalizzate. Ci troviamo, dunque, davanti a manifestazioni non verbali, ma vocali». Per un'analisi dettagliata del paralinguaggio, si rimanda alle pagine di Romera Castillo (2006a: 234-236 e 249-254).

¹⁴ «La cinestetica si occupa dello studio dei movimenti e delle posizioni corporali di base psicomuscolare, che isolate o combinate con le strutture linguistiche e paralinguistiche e con il contesto situazionale assumono un valore comunicativo». Così in Poyatos (1976: 362. Cit. da Castillo, 2006a: 237. 254). Pierre Larthomas distingue cinque tipi di gesto in relazione al dialogo: i gesti privi di significato intrinseco, collegati fisiologicamente all'espressione verbale; gesti che sottolineano l'espressione verbale e che caratterizzano un individuo-personaggio particolare, o un gruppo di individui di uno stesso paese (la gente del sud, ad esempio, esprime i concetti anche mediante la gestualità); gesti che accompagnano e concordano con l'espressione verbale (il movimento della testa quando si pronuncia un'affermazione o una negazione); gesti che finiscono una frase al posto della parola; gesti che sostituiscono totalmente la parola (il movimento della testa, questa volta senza enunciato, per esprimere un'affermazione-negazione). Rispetto al linguaggio verbale, dunque, la gestualità può accompagnare (simultaneamente, anteriormente, posteriormente), prolungare, rimpiazzare un enunciato. (*Le Langage dramatique*, 1972; «Pratiques et langages gestuales», *Langages* 10, 1968. Cit. da García Lorenzo, 1975: 106- 108). Si leggano ulteriori informazioni in merito alla cinestetica in Romera Castillo (2006a: 237-238. 254-258) e in García Lorenzo (1975: 106-113).

¹⁵ Su questo argomento e in particolare per ciò che riguarda il dibattito sullo statuto del fatto teatrale, si consiglia la lettura di Romera Castillo (2006a: 195-210), Bobes Naves (1997: 13-84), Talens (1999: 26- 60), García Barrientos (2001: 23-28).

¹⁶ Sebbene lo studio della rappresentazione sia più difficile per il carattere transitorio e mutevole della rappresentazione teatrale in conformità al tipo di messa in scena effettuata.

- Studiare ogni segno nella sua specificità e autonomia, e individuare le unità linguistiche (frasi e paragrafi) e letterarie (motivi e trame) del testo-rappresentazione.
- Vedere in che modo i segni (tanto quelli verbali quanto i non verbali) si organizzino a livello formale nel corpus (relazione sintattica).
- Mettere in luce in che modo i segni coprano porzioni di senso nel testo-scena, e si relazionino tra loro, al fine di conferire all'opera un significato globale (relazione semantica).
- Ricercare le modalità con cui l'opera si rapporta con i sistemi culturali del tempo (relazione pragmatica), e come l'autore utilizzi e modifichi gli elementi della realtà storico culturale (esperienze vitali, altri testi e correnti artistiche)¹⁷.
- Esaminare la maniera in cui l'opera si rapporta ai soggetti che la creano e la ricevono (relazione pragmatica): in che modo l'autore crea e organizza il mondo fittizio a seconda del tipo di effetto che intende suscitare nei recettori, e le conseguenti risposte del pubblico.
- Considerare il tempo e lo spazio nelle loro manifestazioni.

4.- LA COMUNICAZIONE A TEATRO: I PROCESSI SEMIOTICI

Per descrivere i processi semiotici legati al fatto teatrale, è necessario innanzitutto far riferimento allo schema basilico della comunicazione elaborato da Roman Jakobson, costituito da 6 elementi (*Essais de linguistique générale*, 1966. Cfr. Berruto & Cerruti, 2011: 12-13): emittente (colui che elabora e trasmette il messaggio), messaggio, destinatario (colui che lo riceve), codice (regole di decodifica del messaggio comuni a entrambi i soggetti), contatto o canale (mezzo

¹⁷ Anticipiamo in questa sede, per poi ritornare in seguito sull'argomento, che il testo non è un mero riflesso passivo della realtà, ma si confronta con essa, inscrivendosi in essa mediante un processo dialettico: «il linguaggio non è una proiezione del reale, né una sua descrizione e nemmeno un suo commentario (nemmeno, è chiaro, la sua ripetizione) ma una sua trasformazione» (Talens, 1999: 80).

di trasmissione del messaggio), contesto (situazioni e circostanze generali in cui il messaggio è inserito).

Nel teatro, alla luce dell'analisi del segno drammatico esposta fino ad ora, questo schema viene però a complicarsi (Ubersfeld, 1989: 29; Bobes Naves, 1997: 85)¹⁸:

- Il messaggio è costituito dal testo drammatico e dalla rappresentazione, e utilizza segni sistematici, con proprie norme di codificazione già stabilite e accettate socialmente, e segni circostanziali o formanti di segni, la cui relazione si definisce a posteriori nel corso dell'opera.
- Non vi è un solo codice, ma un insieme di codici – linguistici, non verbali/percettivi (visuali, uditivi), socioculturali (in riferimento al decoro, alla verosimiglianza, alla psicologia ecc.), spaziali (scenici, ludici ecc.) – che regolano la rappresentazione in un dato momento storico.
- L'emittente non può essere identificato soltanto con l'autore del testo drammatico, che crea il testo come forma letteraria e come rappresentazione virtuale, ma anche, per quanto riguarda la rappresentazione, con il direttore scenico, con gli altri tecnici (per le luci, i suoni, il trucco, i costumi ecc.) che danno forma alla rappresentazione virtuale convertendola in effettiva, e con gli attori, che interpretano un personaggio e “vivono” la storia che inscenano.
- Il destinatario, per quanto riguarda la comunicazione interna al dramma (i dialoghi dell'opera), è rappresentato da uno o da un gruppo di attori-personaggi (ma questo tipo di destinatario può anche venire a mancare); al di fuori della finzione letteraria-scenica, il destinatario (sempre presente) è duplicato nella figura del lettore del testo (tra i

¹⁸ Come sottolinea Iuri M. Lotman (*La structure du texte artistique*, 1973. Cit. da Talens, 1999: 41): «la complessità del carattere della informazione trasmessa implica inevitabilmente la complessità del sistema semiotico utilizzato».

quali rientra, logicamente, anche il gruppo degli emittenti della rappresentazione) e in quella dello spettatore della rappresentazione¹⁹.

- Il canale è diviso in parola scritta per il testo e linguaggio orale per la rappresentazione, ma la parola può anche mancare in una messa in scena, e il messaggio può essere veicolato solo a livello visivo, ad esempio, dai movimenti e dai gesti dei personaggi; si pensi a *Act sans paroles I-II* di S. Beckett e *¿Se ha vuelto Dios loco?* di Arrabal, citati come esempio da García Barrientos (2001: 43 -44), e da Ubersfeld (1989: 17).
- Il contesto spazio-temporale oscilla tra il reale (la durata della lettura-rappresentazione, lo spazio fisico teatrale con palcoscenico e sala) e il fittizio (il tempo e lo spazio della storia)²⁰.

Il processo di comunicazione, inoltre, secondo la concezione di Michail Bachtin, si sviluppa attraverso un intercambio di enunciati verbali tra i personaggi, ovvero attraverso il dialogo (in Tzvetan Todorov, *Mikhail Bakhtine. Le principe dialogique. Suivi de Ecrits du Cercle de Bakhtine*, 1981. Cfr. Bobes Naves, 1997: 220); tuttavia, come si è sottolineato diverse volte, non tutto nel teatro è riducibile alla forma verbale, e per di più, lo si analizzerà con più chiarezza, non tutto il discorso dialogato costituisce un vero e proprio dialogo, dal momento che vi sono tipi di discorso di forma monologica che non richiedono la presenza o l'intervento di un destinatario.

Di conseguenza, come illustrato da Bobes Naves (1997: 221-236) il processo semiotico- comunicativo è sottoposto, nel teatro, ad alcune varianti:

- Processo di espressione (“parlare”): l'emittente non cerca né comunicazione, né interscambio, e realizza un'attività discorsiva utilizzando forme che non sono codificate come segni e che non hanno

¹⁹ «Su tutti i suoi livelli», scrive Bobes Naves (1997: 200), «il teatro è un processo ricorsivo in cui un atto di comunicazione completo e chiuso (il dialogo fra i personaggi) è avvolto in un altro processo di comunicazione completo (quello tra autore e spettatori), e entrambi sono processi autonomi, senza interferenze, anche se a volte si trapassano espressamente i limiti».

²⁰ Sono state inserite in questo elenco alcune aggiunte relative al canale e al contesto, che non compaiono in Ubersfeld e in Bobes Naves, ma che sono state dedotte in base agli studi della duplicità dei segni drammatici e dei livelli spazio-temporali eseguiti dagli autori menzionati in questo capitolo.

valore sociale condivisibile – perché non vuole essere inteso dal destinatario (l'altro personaggio e/o il lettore-pubblico), o perché quest'ultimo non è presente o è un «alocutario no determinado» (Bobes Naves, 1997: 222), un inquilino che “spia dalla serratura”, e il discorso è un semplice sfogo personale²¹. Esempi di questo processo sono il monologo interiore letterario (il famoso discorso di Molly Bloom nell'*Ulysses* di Joyce) o il monologo esteriore drammatico (l'ancor più celebre soliloquio «To be, or not to be» di Amleto nell'opera omonima di Shakespeare), attraverso il quale l'emittente non si cura di comunicare realmente qualche informazione, ma soltanto di dar forma al flusso dei suoi pensieri, delle sue emozioni, dei suoi propositi ecc. Nel discorso saranno dunque frequenti frasi sospese, non terminate, sintatticamente e semanticamente non coerenti, con salti nel tempo e associazioni di idee difficilmente intelleggibili, in quanto l'emittente non ha bisogno di essere chiaro e lineare con se stesso, avendo ben a conoscenza il tema su cui verte il suo discorso.

- Processo di significazione: non un vero e proprio processo in quanto è assente l'intervento dell'emittente. Il segno sembra realizzarsi in modo autonomo e indipendente, dal momento in cui, posto all'interno di un contesto, stabilisce con gli altri segni circostanti relazioni di contrasto, ripetizione, precisazione, che non sono previste e definite dal mittente.
- Processo di comunicazione (“parlare a”): intervengono entrambi i soggetti della comunicazione ma con funzioni differenti (l'emittente parla e informa il destinatario che si limita all'ascolto) e univoche (l'emittente interviene sempre come emittente, e il destinatario come destinatario, senza inversione di ruoli)²². In questo processo, contrariamente a quello di espressione, l'emittente vuole essere compreso, e pertanto utilizza segni convenzionali conosciuti e

²¹ Il lettore e lo spettatore possono essere sempre considerati come degli “intrusi” che guardano nascosti nel buio la vita e la storia dei personaggi.

²² Questa è la prima forma di comunicazione tra autore/direttore/attore e lettore/pubblico, che non può rispondere né intervenire nel discorso dei personaggi in scena.

condivisi dal destinatario, o fornisce elementi necessari per essere inteso qualora utilizzi segni circostanziali.

- Processo di interazione (“parlare con”): situazione in cui i due soggetti mutano vicendevolmente i loro ruoli, generando uno schema circolare con duplice direzione (emittente-destinatario / destinatario-emittente). L’interazione si sviluppa pertanto sotto forma di dialogo, colloquio, conversazione.
- Processo di interpretazione: circostanza parallela e contingente al processo dell’espressione, considerata adesso dal punto di vista del destinatario, il quale interpreta un oggetto, e ne dà una propria lettura, più o meno coincidente con quella preimpostata dall’emittente.
- Processo di trasduzione: è un ulteriore sviluppo dei processi di interazione e interpretazione; il destinatario di un primo processo interpreta il messaggio dell’emittente attivandone un determinato senso (non tutto il significato, in quanto, come è stato sottolineato a più riprese, il segno teatrale è semanticamente polivalente, e suscettibile a differenti significazioni-interpretazioni), dunque trasformandone o limitandone il significato in base alla sua personale visione, e successivamente diventa emittente, creando un nuovo messaggio il cui contenuto parte e si fonda sulla sua lettura del messaggio precedente. Esempio lampante del processo di trasduzione, assolutamente necessario nel teatro, è rappresentato dalla messa in scena del testo drammatico da parte del direttore scenico, il quale legge un testo scritto da un autore comprendendolo in modo soggettivo, e in seguito, nel dar forma spettacolare al testo, mette in scena la sua personale interpretazione, che può combaciare, circoscrivere, ampliare o addirittura contrastare quella ipotizzata dall’autore²³.

²³ La trasformazione del primo messaggio è inoltre duplice nel teatro, in quanto il direttore di scena deve anche attuare il passaggio di alcuni elementi verbali nel testo (quelli presenti in annotazioni e didascalie, ma anche nel dialogo stesso) in elementi paraverbali, cinestetici, prossemici, in elementi della scenografia, del trucco, dei costumi, dell’illuminazione, della musica ecc.

5.- IL TESTO TEATRALE

Si è già accennato nei capitoli precedenti, tuttavia senza un'adeguata trattazione, che la peculiarità del testo drammatico, ovvero di un testo destinato alla rappresentazione scenica, sia dovuta alla compresenza di parole scritte appartenenti a categorie differenti, tanto per quanto riguarda la funzione e il fine a cui sono destinate nella rappresentazione scenica, tanto per quanto riguarda la propria natura.

Queste parole costituiscono due differenti tipi di testi:

- Testo Letterario: in cui le parole, che presentano caratteri di raffinatezza e elaborazione stilistica²⁴, mantengono la loro verbalità anche nella rappresentazione, realizzandosi attraverso la recitazione degli attori sotto forma di un discorso/dialogo.
- Testo Spettacolare: in cui le parole, sotto forma di annotazioni, di tipo direttivo-funzionale e generalmente prive di artificiosità²⁵, si convertono sulla scena in segni non verbali (azioni, movimenti, gesti, scenografia, costumi, luci, oggetti scenici ecc.).

Un altro fattore che contrappone il dialogo alle annotazioni e didascalie è costituito dal soggetto dell'enunciazione; la chiave della distinzione linguistica tra le due componenti risiede nella domanda: «chi parla nel testo del teatro?» (Ubersfeld, 1989: 17). La risposta, lapalissiana per quanto riguarda il dialogo, il cui soggetto è il personaggio-attore che parla direttamente in prima persona, non è altrettanto lampante per quanto riguarda le annotazioni. Sebbene sia innegabile che tanto dietro i discorsi dei personaggi, quanto dietro le indicazioni relative alla

²⁴ «Il dialogo drammatico è senza dubbio un tipo di discorso alto e caratteristicamente formalizzato, tanto quello scritto in versi quanto quello che imita – in maniera tanto, se non più artificiosa degli altri- il linguaggio della strada» (García Barrientos, 2001: 53).

²⁵ Non sono però rari i casi in cui le didascalie presentino un linguaggio di tipo artistico-letterario; si prendano ad esempio in considerazione alcune didascalie di *Luces de Bohemia* di Valle- Inclán o de *La casa de Bernarda Alba* di García Lorca, che tuttavia, è chiaro, nella rappresentazione scenica non possono conservare la loro poeticità, limitandosi a realizzarsi nei loro referenti visivi e uditivi. Al massimo, come spiegano García Barrientos (2001: 47) e Bobes Naves (1997: 176), per conservare questa letterarietà, i personaggi o una voce in *off* può recitare le parole delle didascalie, che però smettono di essere tali per convertirsi in dialogo). La differenza tra i due gruppi di testo sembra quindi ridursi al tipo di forma utilizzata (testo dialogato/ testo non dialogato) e al tipo di funzione di svolta (Bobes Naves, 1997: 89-90; García Barrientos, 2001: 47-50).

scena, ai gesti e movimenti dei personaggi, alle entrate e uscite ecc., ci sia la “voce” dell’autore che li ha scritti, voce che nei dialoghi è ceduta ai personaggi e che invece rimane propria dell’autore nelle annotazioni (Ubersfeld, 1989: 12-13), tuttavia sembra che in queste ultime non ci sia proprio nessuno a parlare – «sí, nadie» (García Barrientos, 2001: 43-46) – nemmeno l’autore, in quanto, generalmente, non si esprime in prima persona. L’impersonalità è infatti la caratteristica degli usi descrittivi o di quelli propri delle istruzioni d’uso del linguaggio, utilizzati dalle didascalie e dalle annotazioni che rigettano invece gli usi interlocutori e narrativi, propri del dialogo²⁶.

Tuttavia, nonostante la connaturata diversità, entrambi i testi, considerati dal punto di vista della comunicazione, svolgono a livello paritario le sei funzioni esplicitate da Jakobson (1966. Cit. da Ubersfeld, 1989: 31-32 e 188-190; Berruto & Cerruti, 2011: 13-14):

- Funzione referenziale o denotativa: che crea un collegamento del segno fittizio con il contesto reale storico, sociale, politico e psichico entro cui avviene la comunicazione.
- Funzione emotiva o espressiva: relativa all’emittente (autore, attore, direttore scenico e tecnici), che esprime le proprie emozioni e presenta un’idea soggettiva sullo stato delle cose, cercando di contagiarle al destinatario (altro attore, lettore, spettatore).
- Funzione conativa: relativa al destinatario (personaggio, lettore, pubblico), a cui si richiede una reazione (che sia un atto concreto, una risposta, una decisione, una presa di posizione) conseguente al messaggio inviatogli.

²⁶ Per esempio, nell’annotazione di García Lorca all’inizio de *La casa de Bernarda Alba* («El poeta advierte que estos tres actos tienen la intención de un documental fotográfico»), «si noti che nell’ultima annotazione citata, García Lorca scrive il “poeta avverte”, non “avverto”» (García Barrientos, 2001: 46). Tuttavia, ci sono alcuni casi in cui l’autore, nelle didascalie, si esprime in prima persona; ad esempio nel genere autobiografico, come si può vedere dalla prima didascalia di *El álbum familiar* di Alonso de Santos:

«Suena un tren a lo lejos. Estoy yo solo pisando otra vez las baldosas de mi casa, que no sé por qué es ahora toda ella grande, blanca, silenciosa. A mis pies está mi maleta abierta, vacía aún. Oigo fuera unos tremendos golpes contra las paredes. Están empezando a derribar la casa. Pronto entrará MI PADRE, nervioso, angustiado, preguntándome si tengo yo los billetes.... ».

- Funzione fatica: corrispondente al contatto, ha come scopo di creare, mantenere o rompere la relazione tra i due soggetti.
- Funzione poetica: rimette al messaggio vero e proprio, e alla sua struttura formale.
- Funzione metalinguistica: relativa al codice, che viene utilizzato come oggetto e centro di riflessione del discorso (il cosiddetto processo metateatrale).

5.1. - DIALOGO

Il discorso drammatico o dialogo – termine accettato purché conservi il reale significato etimologico (δία- “attraverso”, λογος “parola”) di espressione mediante la parola, e non di conversazione fra due o più persone²⁷ – è costituito da tutta la componente verbale del dramma, ovvero dagli enunciati pronunciati dai personaggi-attori.

La principale caratteristica del discorso drammatico, e della rappresentazione teatrale in generale, è l'immediatezza espressiva: durante una messa in scena, i personaggi parlano in modo diretto davanti al pubblico che li vede e li ascolta, senza alcuna mediazione di tipo fisico (il libro, lo schermo cinematografico) e senza l'intervento di un narratore²⁸. Gli attori-personaggi rivestono alternativamente i panni di soggetto del processo comunicativo, si situano al centro dello spazio e del tempo del discorso, vincolandosi ad esso mediante l'utilizzo delle unità interlocutorie del linguaggio verbale – forme

²⁷ Così in García Barrientos (2001: 62) e in Spang (1991: 283), che commenta «Propongo una ridefinizione del concetto di dialogo [...] perché si è soliti fraintendere l'etimologia del termine, interpretando l'elemento iniziale “*día*” come proveniente dal greco “*dis*” nel significato di “due”. In questo modo si deduce che dialogo deve significare l'interscambio di repliche tra due parlanti».

²⁸ Questa è una delle principali differenze fra teatro e letteratura: «I dialoghi fra i personaggi di un romanzo» spiega García Barrientos (2001: 51-52), «indipendentemente dal loro stile (diretto, indiretto, indiretto libero o monologo interiore), sono sempre in ultima istanza pilotati dalla voce del narratore, cioè subordinati necessariamente al suo monologo», ovvero l'opera stessa; per quanto si possa nascondere questa presenza, il dialogo narrato non sarà mai pronunciato effettivamente dal personaggio. Lo stesso concetto in Bobes Naves (1997: 188-189).

personali (io/tu), deittici spaziali e temporali (qui e ora), tempo presente (Bobes Naves, 1997: 195; García Barrientos, 2001: 52)²⁹.

Tenendo sempre presente la configurazione binaria del destinatario di un discorso drammatico enunciato da un attore-personaggio (altri attori-personaggi e pubblico), le funzioni comunicative svolte dal dialogo, ovvero i motivi e gli scopi in virtù dei quali un personaggio parla possono dividersi, come esposto da García Barrientos (2001: 56-72) e Bobes Naves (1997: 203-215), in:

- Funzioni legate alla comunicazione interna tra i personaggi, fittizia ma naturale, che segue le stesse strategie conversazionali della comunicazione reale e quotidiana, necessarie al parlante per la buona riuscita del proprio atto di parola, e cioè per ottenere l'obiettivo che vuole raggiungere mediante il proprio atto illocutorio (un ordine, una richiesta, ecc.):
 - Il principio di cooperazione (volontà dei parlanti di collaborare nel trasmettere e ricevere informazioni in modo adeguato).
 - La teoria dei turni (parlare quando conviene e quando gli spetta); il processo di implicazione (interpretazione linguistica-convenzionale e conversazionale dell'enunciato dell'altro parlante).
 - Il principio di quantità (l'informazione deve essere adeguata a ciò che è richiesto, né minore né maggiore), di qualità (l'informazione deve essere vera e accertabile), di relazione (deve essere pertinente al tema e non oltrepassarne i limiti), di modalità (l'informazione deve essere chiara, breve e univoca)³⁰.
- Funzioni legate alla comunicazione esterna con il pubblico, che viene dotato di informazioni esaustive sulla vicenda rappresentata, necessarie per la comprensione del senso globale dell'opera

²⁹ Bobes Naves definisce pertanto la situazione tipica dell'enunciazione "egocentrica". Occorre però aggiungere e ricordare che nel processo di demarcazione dello spazio scenico collaborano anche gli altri linguaggi non verbali, come i gesti, le azioni, i movimenti.

³⁰ Quando uno di questi ultimi quattro principi viene a mancare (in qualsiasi discorso teatrale, ad esempio, viene abolito il principio di modalità), al destinatario dell'enunciato manca un vuoto informativo che deve colmare da solo, compiendo processi di inferenza e implicando i dati mancanti. Ciò che il pubblico, ad esempio, fa per tutta la durata dello spettacolo.

- Drammatica: fondamentale nel teatro, rimanda alla capacità pragmatica della parola di dire ma anche di fare qualcosa; le vicende di un dramma, al di là delle azioni concrete, si sviluppano attraverso i dialoghi in successione dei personaggi, che alterano vicendevolmente le situazioni. Un litigio tra due personaggi, può ad esempio non convertirsi in uno scontro fisico fra loro, ma rimanere relegato all'ambito verbale senza tuttavia perdere la sua efficacia e la sua tensione espressiva (García Barrientos, 2001: 59); si consideri a titolo esemplificativo i dialoghi fra Medea e Giasone dell'opera euripidea, o i drammi appartenenti alla categoria del "teatro di parola".
- Caratterizzante: il dialogo fornisce al pubblico elementi per la costruzione e la caratterizzazione del personaggio (processo che si esporrà successivamente).
- Diegetica o narrativa: funzione attraverso cui un personaggio comunica al pubblico informazioni e accadimenti che avvengono o sono avvenuti fuori dalla scena visibile agli occhi dello spettatore; i prologhi, come quello dell'*Edipo* di Seneca, o la *resis angeliké* che racconta della morte di Ippolito nella *Fedra* di Racine o della Mendiga in *Bodas de sangre* di García Lorca, o il coinciso annuncio della morte di Adela ne *La casa de Bernarda Alba*, sono degli esempi di questa funzione sicuramente importante, ma non essenziale, del teatro, che si serve in via eccezionale degli usi descrittivi e narrativi propri della letteratura.
- Ideologica o didattica: svolta (quasi in tutte le opere teatrali) quando l'autore, intende trasmettere al pubblico una lezione, un messaggio, un'idea, "facendo sentire" la sua voce attraverso i personaggi. *Luces de Bohemia* può essere considerato un dramma esemplare per quanto attiene a questa funzione³¹, che già ai primordi della critica teatrale, con *La Poetica* di

³¹ García Barrientos cita la scena VI e XII.

Aristotele, era considerata fondamentale per la tragedia al fine di educare lo spettatore, purgandolo dalle passioni nocive (catarsi).

- Poetica: ovvero di un dialogo in un certo qual modo più interessato alla forma che al contenuto del messaggio, ricco di raffinatezza e di artifici retorici, ma destinato non solo a impressionare il pubblico, bensì a porre in risalto una situazione drammatica, caricandola di intensità espressiva: nella scena XI di *Luces di Bohemia*, in cui la madre piange in strada il figlio ucciso da una pallottola vagante, questo personaggio si esprime utilizzando termini non congruenti né al suo personaggio, una pescivendola, né al genere esperpentico dell'opera, che però trovano la loro giustificazione nella precisa situazione tragica: l'atroce dolore che stringe fra le braccia il figlio senza vita (García Barrientos, 2001: 56)³².
- Metadrammatica: quando il discorso si riferisce al dramma messo in scena, spesso nei prologhi (come quello de *El maleficio de la mariposa* o de *La zapatera prodigiosa*, entrambe di García Lorca) o negli epiloghi.

Si era già parlato, inoltre, della varietà dei discorsi drammatici; in questa sede se ne dà una breve esposizione basandoci sulla classificazione di García Barrientos (2001: 62- 67) e Spang, (1991: 284- 296):

- Colloquio: ovvero il dialogo di un personaggio con uno o più interlocutori.³³ Come nella comunicazione quotidiana, vi sono nel teatro vari tipi di colloquio: conversazione, faccia a faccia, discussione, intervista, dibattito, chiacchiera da salotto, perorazione.
- Monologo: ovvero un colloquio senza risposta verbale sufficientemente articolata da parte dell'interlocutore, che non è

³² Le espressioni della madre a cui Barrientos fa riferimento sono: «Que me maten como a este rosal de Mayo!», «Negros fusiles, matadme también con vuestros plomos» e «Que tan fría, boca de nardo!».

³³ Spang (1991: 286ss) lo definisce "polilogo", suddiviso a sua volta in "duologo", "trilogo", "tetralogo", "polilogo di gruppo".

presente, o non può o non vuole rispondere. Appartiene a quest'ultima categoria, che García Barrientos chiama «monologo in colloquio» (2001: 64), il discorso di Antonio al popolo romano nel *Julius Caesar* shakespeariano.

- Soliloquio: si tratta del primo tipo di monologo esposto nel punto precedente (difatti chiamato monologo esteriore), cioè quello in cui l'interlocutore manca fisicamente sulla scena, e in cui il personaggio parla solo con se stesso³⁴. Questa situazione, assai inverosimile nella quotidianità, è invece abbondantemente sfruttata dal teatro per mostrare al pubblico l'interiorità del personaggio, la sua vera natura, i pensieri più reconditi e le intenzioni celate agli altri personaggi³⁵. Si consideri a riguardo il monologo della *Medea* di Euripide, un vero e proprio “flusso di coscienza” in cui la protagonista rende manifesta la terribile decisione di uccidere i suoi figli.
- Appello: discorso in cui l'attore, sospendendo la finzione scenica (la famosa rottura della quarta parete), si rivolge in maniera diretta ed evidente soltanto al pubblico. In questa forma dialogica, l'attore – che solitamente recita (deve recitare) facendo finta che il pubblico in sala non sia presente, e che mantiene dunque celato il secondo sistema della comunicazione teatrale (il cui destinatario è appunto il pubblico) – infrange la separazione nitida tra i due sistemi, solitamente nello spazio periferico di prologhi o negli epiloghi, ma anche al centro di vero e proprio discorso, come accade in *Publikumbeschimpfung und andere Sprechstücke (Insulti al pubblico)* di Handke³⁶.

³⁴ Il confine tra monologo e soliloquio è quindi sottilissimo, ma ben definito: «tutti i soliloqui sono monologhi, però non tutti i monologhi, forse la maggior parte, risultano essere soliloqui» (García Barrientos, 2001: 65). Parlare di assenza totale di un destinatario del discorso non è però del tutto corretto, dovendo sempre tenere a mente il destinatario “ultimo” della rappresentazione scenica, cioè il pubblico, a cui questo tipo di discorso è specificatamente rivolto. Per distinguerlo dal monologo interiore del romanzo e del cinema (in cui il personaggio effettivamente non parla ma pensa, e i suoi pensieri sono mediati dal narratore o da una voce in *off*) questa tipologia di discorsi è difatti chiamata “monologo esteriore”, in quanto nel teatro il personaggio esplicita verbalmente le sue riflessioni.

³⁵ Secondo Spang (1991: 285), «quanto più si bada alla verosimiglianza della rappresentazione, tanto meno si utilizza il monologo e ancor meno il soliloquio».

³⁶ «Il ricorso a questa forma di dialogo è proprio delle drammaturgie più aperte o meno illusioniste, come il teatro epico o le manifestazioni popolari, però sarà molto raro nel teatro

- A parte: discorso analogo per certi versi al soliloquio, in cui un personaggio si “astrae” – non necessariamente in termini di spostamento fisico – dallo spazio scenico in cui sono presenti anche gli altri personaggi, parlando come se non fosse ascoltato da questi. Ulteriore sviluppo sono gli a parte rivolti allo spettatore, un caso particolare di appello, in cui un personaggio si distanzia dagli altri, per rivolgersi direttamente alle persone in sala (frequente ne *La trilogia della Villeggiatura* di Goldoni).
- Pause e silenzi: Spang (1991: 294-296) inserisce in questo elenco anche due fenomeni che sembrano non avere niente a che fare con il linguaggio, in quanto il silenzio e la pausa si configurano come momenti “vuoti”, privi di un reale processo di comunicazione. Ciononostante, proprio la mancanza di un discorso rende i silenzi “pieni” di significato, e sarà compito del pubblico completare gli spazi muti, implicando e deducendo le informazioni mancanti³⁷. Le pause e silenzi all’interno dell’azione drammatica (intrascenici), pertanto, vengono utilizzati con grande efficacia espressiva, per destare l’attenzione dello spettatore sul contenuto del discorso messo in scena, allertandolo di un prossimo stravolgimento degli eventi, di una catastrofe imminente. Le cinque pause nel colloquio fra Martirio e Amelia, nel secondo atto de *La casa di Bernarda Alba*, che stanno discutendo su alcuni rumori sentiti durante la notte, preparano la strada per lo svelamento della relazione clandestina tra Adela e Pepe il Romano.

drammatico che basa l’illusione sulla quarta parete infrangibile tra sala e scena, anche se non impossibile: una figura come quella del *raisonneur* (portavoce dell’autore), propria del teatro di tesi o didattico, può giungere ad adoperarlo» (García Barrientos, 2001: 67).

³⁷ «La differenza tra pausa e silenzio è puramente quantitativa, e cioè, la pausa dura meno tempo del silenzio» (Spang, 1991: 295). L’autore distingue due categorie di pause: quelle extrasceniche, ovvero l’intervallo temporale tra due atti o quadri, e pause intrasceniche, situate all’interno di un discorso. Sebbene focalizzi il suo esame sull’ultima categoria, non manca di sottolineare che anche le pause extrasceniche hanno un significato preciso e considerevole, citando l’esempio (tratto da Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, 1982: 193) di *Historia de una escalera* di Buero Vallejo, in cui si passa da un atto all’altro con una differenza di dieci e vent’anni, un enorme lasso di tempo che dovrebbe aver mutato la situazione della storia, che invece in questa pièce si ripete tragicamente senza variazioni.

5.2. - LE ANNOTAZIONI

Si sono definite le annotazioni come «indicazioni riguardanti i componenti extraverbali e paraverbali della rappresentazione, virtuale o concreta, di un dramma», ovvero «tutto ciò che in un testo non è dialogo» (García Barrientos, 2001: 45-46), ad esempio:

- Il titolo e le specificazioni generiche strutturali tematiche e stilistiche («La casa de Bernarda Alba: Comedia de mujeres en los pueblos de España»).
- Il *reparto* o *dramatis personae*.
- La localizzazione nello spazio e/o nel tempo dell'intera opera (in *Luces de Bohemia*: «La acción en un Madrid absurdo, brillante y hambriento») e di ogni atto/quadro/scena.
- Avvertenze generali (ne *La casa de Bernarda Alba* « El poeta advierte que estos tres actos tienen la intención de un documental fotográfico »).
- Indicazioni di inizio e fine delle sequenze («Atto/quadro/scena 1°», «sipario», «buio» ecc.).
- Nomi dei personaggi prima dei rispettivi interventi.
- Indicazioni relative a movimenti dei personaggi, i gesti, le espressioni facciali, il tono.

In base all'elemento paraverbale o extraverbale a cui si riferiscono, possono essere divise, come illustra García Barrientos (2001: 50-51), in³⁸:

1. Personali (riferite al personaggio-attore):

- Nominative (nomi dei personaggi nel reparto e prima dei dialoghi).

³⁸ Facendo una distinzione tra annotazioni esterne al dialogo, e annotazioni incluse nel dialogo (didascalie), le prime saranno sostituite nella rappresentazione dai loro referenti, attraverso i segni extraverbali della scenografia (nel suo complesso di oggetti, luci, musiche ecc.), della caratterizzazione "esterna" del personaggio-attore (costumi, trucco, acconciatura); le seconde, invece, si convertono in scena in termini di definizione ostensiva e si realizzano attraverso i segni paralinguistici cinestetici e prossemici (tono, gesti, movimenti ecc.) (Bobes Naves, 1997: 88- 91).

- Paraverbali (prosodia, intonazione, attitudine, intenzione).
 - Corporali:
 - Di apparenza (trucco, acconciatura, costumi).
 - Di espressione (mimica, gesti, movimenti).
 - Psicologiche (sentimenti, idee ecc.).
 - Operative (le azioni compiute dai personaggi: bere, uccidere, amare ecc.).
2. Spaziali (scenografia, accessori, illuminazione).
 3. Temporalità (ritmo, pause ecc.).
 4. Sonore (musiche, suoni e rumori).

La funzione delle annotazioni è duplice: da una parte aiutano il lettore a immaginare il luogo e il tempo della storia, e le fattezze e le azioni dei personaggi (che lo spettatore visualizzerà concretamente in scena); dall'altra sono direttive dell'autore al direttore di scena, ai tecnici e agli attori, circa il modo di mettere in scena il suo testo (Bobes Naves, 1997: 176).

In qualunque caso, le annotazioni e le didascalie utilizzano un linguaggio chiaramente perlocutorio, dal momento in cui dirigono la condotta del lettore, orientandolo nelle sue possibilità immaginative, e dirigono ugualmente la condotta dei responsabili della messa in scena che realizzano la scenografia indicata e si occupano della rappresentazione. Per questa ragione, anche se alcuni autori scrivono le annotazioni con verbi all'indicativo, si comprende che queste hanno un carattere imperativo: se il testo descrive Julepe [personaggio de La Rosa de papel di Valle- Inclán] come: pálido, tiznado, con tos de alcohólico y peleambre de anarquista..., il direttore di scena dovrà intendere che in questa maniera deve apparire l'attore che rappresenta Julepe e l'attore dovrà tossire come tossiscono gli alcolizzati (Bobes Naves, 1997: 177).

La loro ampiezza o l'importanza attribuita loro, inoltre, varia a seconda dei periodi storico-culturali, e dipende dal tipo di teatro e dal tipo di spazio scenico in cui l'opera sarà rappresentata, nonché dalla scrupolosità dell'autore nel sottolineare la sua idea di spettacolo (si leggano come esempio le lunghissime indicazioni di *Sei personaggi in cerca d'autore* di Pirandello). Il teatro realista del XIX secolo, ad esempio, in virtù del suo statuto "mimetico", abbonda di indicazioni; al contrario, il cosiddetto "teatro di parola" – come il teatro francese del XVII secolo – ne è assai carente, affidando la funzione rappresentativa

unicamente al dialogo. Si è invece già considerato il “teatro di gesti” privo di dialoghi; a questi esempi, più radicali, se ne può aggiungere uno più moderato, *Ligazon* di Valle-Inclàn (Bobes Naves, 1997: 182), in cui le annotazioni – la cui presenza è considerevole ma non esclusiva in tutta l’opera – occupano interamente l’ultima scena descrivendo «un concerto di rumori, di luci e ombre, di azioni e reazioni», di segni non verbali che chiudono il dramma.

Nonostante queste valutazioni “soggettive”, è tuttavia innegabile la capacità delle annotazioni di concorrere, insieme al dialogo, per la costruzione del senso globale della storia rappresentata, inquadrando il discorso dei personaggi all’interno di precise coordinate temporali, spaziali e psicologiche: «Le annotazioni», scrive Bobes Naves (1997: 182), «creano un sottotesto di intenzioni, dubbi, desideri, angustie, rinunce, movimenti incipienti ecc. che successivamente si converte in azione»³⁹.

6.- LE UNITÁ DELLA STRUTTURA DRAMMATICA: AZIONI, ATTANTI E PERSONAGGI

L’analisi della struttura drammatica, e in particolare della sua possibile segmentazione in parti- unità minime di significazione, sin dai primi tempi della trattazione sul fatto teatrale è stata condotta secondo metodi e considerazioni assolutamente non concordi fra loro (Bobes Naves, 1997: 314-315).

Partendo da una definizione generica, si potrebbe indicare la struttura drammatica come l’insieme di una serie di accadimenti che i personaggi subiscono o attuano in un determinato spazio e tempo. Per quanto questa possa sembrare una spiegazione chiara e lineare, le cose si complicano dal momento in cui, nel sezionare questa struttura in unità elementari, si adotta come punto di partenza un diverso punto di vista. E cioè, se si esamina la struttura dal punto di vista dell’azione, o dal punto di vista dei personaggi.

³⁹Si consiglia la lettura, a titolo esemplificativo, dell’analisi delle annotazioni dei primi tre quadri di *Yerma*, che l’autrice espone a p. 181ss.

Il primo metodo parte dalla definizione aristotelica della tragedia, in cui alla storia, ovvero il complesso ordinato e consequenziale delle azioni-avvenimenti (fabula) disposto nel testo in ordine frammentato – mediante la divisione in scene, atti o quadri – e non necessariamente cronologico (l'intreccio o la trama) (Segre, 1974: 7-15), è assegnato il ruolo fondamentale all'interno del dramma⁴⁰. Le unità minima presa in considerazione in un primo modello, elaborato da Vladimir Jakovlevič Propp, è la funzione, presentata come l'azione di un personaggio definita dal punto di vista della sua significazione all'interno dello sviluppo dell'intreccio (*Morphologie du conte*, 1928. Cfr. Bobes Naves, 1997: 303ss). Si può dedurre, quindi, che «la funzione è, evidentemente, dal punto di vista linguistico, un'unità di contenuto: è “ciò che vuol dire” un enunciato [...]» (Barthes, *Análisis estructural del relato*, 1970:17. Cit. da Romera Castillo, 1999: 128). Queste funzioni si dividono, secondo la classificazione fatta da Romera Castillo (1999: 128-129) e Bobes Naves (1997: 305), in:

- Distribuzionali: che in realtà comprendono le azioni vere e proprie, non i significati; come scrive Romera Castillo (1999: 128) «appartengono alla sfera del fare e non dell'essere». In particolare, si distinguono in:
 - Funzioni cardinali (o nuclei): aprono, reggono o chiudono un'azione coerente per il proseguimento della storia, e corrispondono agli snodi della storia.
 - Funzioni secondarie (o catalisi): hanno un ruolo integrativo, riempiendo lo spazio tra gli snodi.
- Integrative: unità propriamente semantiche, in quanto rimandano a un significato e non a un'azione; si dividono in:
 - Indizi: secondo la definizione di Pierce, rimandano a un carattere, un sentimento, un'idea; hanno un significato implicito e necessitano di una loro decifrazione.
 - Informazioni: danno precise coordinate spazio-temporali.

⁴⁰ Nel capitolo sesto della *Poetica*, Aristotele segnala le parti qualitative della tragedia: la fabula, i personaggi, il pensiero, la dizione, il ritmo, e lo spettacolo (cfr. Bobes Naves, 1997: 287). La fabula, spiega il pensatore greco in un altro passo dell'opera (cfr. Romera Castillo, 1999: 131), è la più importante delle parti, in quanto a questa si subordinano tutte le altre: è possibile l'esistenza di una fabula senza personaggi, ma mai si avranno personaggi senza fabula.

Il numero delle funzioni attuate dai personaggi, secondo Propp, è piuttosto limitato, in quanto queste si ripetono nel corso della storia, come costanti, cambiando solo il modo di chiamare i personaggi (1928. Cit. da Romera Castillo, 1999: 127):

Il ricercatore russo stabilisce 31 funzioni espresse attraverso un sostantivo o una frase nominale. Queste sono: assenza, divieto, infrazione, investigazione, informazione, inganno, asservimento, tradimento, comando, decisione dell'eroe, partenza, assegnazione di una prova, affronto della prova, dono del donatore, spostamento spaziale, combattimento, marchiatura, vittoria, risarcimento della mancanza, ritorno, persecuzione, liberazione, ritorno in incognito, mancanza, assegnazione di un incarico, realizzazione, riconoscimento, rivelazione del traditore, rivelazione dell'eroe, castigo e nozze (Romera Castillo, 1999: 127 nota n°15).

Difatti, egli raggruppa le trentuno funzioni individuate in sette tipi di personaggi, come spiegato da García Barrientos (2001: 71):

- Eroe (colui che agisce).
- Principessa (per la quale si compie un'impresa).
- Mandante (colui che affida la missione all'Eroe).
- Donatore (che regala all'Eroe oggetti magici o poteri).
- Aggressore (personaggio che commette un "crimine" e altera l'equilibrio).
- Falso eroe (l'usurpatore per un periodo della funzione dell'Eroe).
- Aiutante (dell'eroe).

Una variante di questo modello funzionale è rappresentata dal modello sequenziale, è quella elaborata da Claude Bremond, che considera come unità minima la sequenza, ovvero l'unione di tre funzioni che rispettivamente aprono la storia creando il pretesto per la realizzazione di un'azione, eseguono l'azione, e la portano a termine – ovvero un'azione intera e conclusa – schema che corrisponde a quello segnalato da Aristotele (protasi, epitesi e catastrofe) nel riferirsi all'unità, alla coerenza interna dell'azione drammatica/fabula («Le message narratif», *Communications* 4, 1964; «La logique des possibles narratifs», *Communications* 8, 1966; *Logique du récit*, 1973. Cfr. Bobes Naves 1997: 305).

Difatti, raggruppando le diverse azioni/funzioni in blocchi coerenti, un dramma risulterà quasi sempre conforme alla regola aristotelica, presentando un inizio, che informa lo spettatore l'argomento del dramma, il tempo e lo spazio in cui è situato, i personaggi e il loro passato, nonché la relazione tra questi, le intenzioni dell'autore ecc.; uno sviluppo, generato da un incidente che stravolge gli eventi – un incontro, un evento, un inganno ecc.; uno scioglimento, ovvero la conseguenza causale, probabile e necessaria degli avvenimenti⁴¹. Le sequenze, secondo quanto illustrato da Romera Castillo (1999: 122-123), si dividono in:

- Sequenze elementari: corrispondono alla semplice triade di funzioni.
- Sequenze complesse: combinazioni di sequenze elementari in differenti modi
 - Incatenamento per continuità: in cui la funzione finale di una sequenza diventa l'inizio di un'altra triade di funzioni.
 - Incatenamento per enclave: quando una sequenza ne include un'altra, che le serve da strumento per realizzare il fine prefissato.
 - Incatenamento per contatto: quando uno stesso accadimento è considerato dall'ottica di due personaggi diversi.

Un terzo modello, avanzato da Souriau specificatamente per il teatro (contrariamente a quello funzionale o sequenziale che nasce nell'ambito della narratologia) si sviluppa prendendo in esame, come unità minima, la situazione, ovvero la configurazione – in un dato momento della storia e in un determinato spazio – delle relazioni tra alcuni personaggi che incarnano un gruppo di forze (*Les 200.000 situations dramatiques*, 1950. Cit. da Bobes Naves, 1997: 305-

⁴¹ Ci è riferiti, per questa breve trattazione, all'esame minuzioso effettuato da Alonso de Santos (2007: 50-108) di cui si consiglia la lettura per l'approfondimento del tema. Il passaggio da una fase all'altra della storia è causato da un'azione, da un atto concreto, come il primo crimine di *Macbeth* o la decisione di Antigone di seppellire il fratello (García Barrientos, 2001: 73-74). Tuttavia, ci sono anche drammi dove gli eventi appaiono inalterati, in quanto non esiste l'intenzionalità o la possibilità di modificare lo stato delle cose; esempi di questo tipo di opere caratterizzate dall'inazione sono *Historia de una escalera* di Buero Vallejo o *Il giardino dei ciliegi* di Cechov (García Barrientos, 2001; Spang, 1991: 109). Le azioni, inoltre, possono distinguersi in patenti (realmente inscenate), assenti (menzionate), latenti (suggerite); la prevalenza dell'una o dell'altra categoria in un dramma genera la celebre distinzione tra teatro di parola, privo di azione, e teatro d'azione (García Barrientos, 2001: 76-77).

306)⁴². Questo modello, che analizza la storia effettuando un taglio trasversale in un punto qualsiasi del dramma, al contrario dei due modelli precedenti che si attengono maggiormente alla linearità della disposizione della trama, più che alla storia narrata in sé, sembra dunque interessarsi alla tensione che si genera tra due differenti posizioni-personaggi-forze, e al confronto di distinti modi di essere (Bobes Naves, 1997: 307; Spang, 1991: 124).

Le forze che possiedono un potenziale di modificabilità della situazione sono classificate da Souriau in sei gruppi elementari che si combinano sulla scena, come accade per le funzioni di Propp, in modo sempre vario e distinto:

- La Forza Orientata: sforzo o ardente tendenza verso un fine, incarnata da un attore.
- Il Bene Desiderato: oggetto che la forza precedente ricerca.
- Il Beneficiario del Bene: personaggio in virtù del quale la Forza Orientata cerca il bene.
- L'Oppositore: personaggio rivale che cerca di impedire il raggiungimento del bene
- L'Arbitro della Situazione: personaggio che può concludere il conflitto tra la forza e il suo oppositore, attribuendo il bene all'uno o all'altro.
- L'Aiutante: personaggio che favorisce gli interessi di un'altra forza.

Occorre precisare che tanto la definizione di sequenza precedentemente esposta, quanto le forze che agiscono in essa, si riferiscono alle cosiddette "situazioni drammatiche dinamiche", in cui il confronto tra i personaggi genera una conflittualità, uno scatto che determina uno sviluppo della storia. Le situazioni "statiche" o "libere" o "non funzionali", invece, priva di forze conflittuali, formano una cornice in cui il dramma si rende comprensibile allo spettatore (Bobes Naves, 1997: 309-310; Spang, 1991: 105-106).

⁴² «L'azione drammatica è il risultato dell'interrelazione di questi quattro elementi [gli elementi che compongono il dramma: spazio, tempo, personaggio, pubblico] e potrebbe definirsi come ciò che accade tra i personaggi in un determinato spazio e durante un preciso tempo davanti a un pubblico» (García Barrientos, 2001: 39).

Le situazioni dinamiche sono chiamate anche funzionali, in relazione alle funzioni cardinali del precedente modello di Propp, ed è proprio partendo dalla confluenza delle conclusioni raggiunte dai due studiosi che Julien-Algirdas Greimas (1966, 1970) elabora il suo modello attanziale: come spiega Romera Castillo (1999: 133), «prendendo il termine attante dalla linguistica strutturale e comparando i personaggi di Propp con le funzioni stabilite da Souriau nell'analisi del dramma, [Greimas] fondamentalmente riduce i sette personaggi di Propp a sei attanti», ovvero, sei funzioni-ruoli che uno o più personaggi rivestono all'interno del dramma:

- Soggetto: colui che intenta un'azione per ottenere ciò che desidera; è sempre un essere animato, vivo e operante in scena, mai un'entità astratta (Ubersfeld, 1989: 56-57).
- Oggetto: ciò a cui il soggetto ambisce.
- Mandante: persona o ente astratto che impone al soggetto l'azione. «Risulta molto difficile individuare il cosiddetto mandante, poiché quasi sempre si rivela come un concetto astratto, una motivazione, la causa che muove il soggetto e la storia» (Spang, 1991: 112).
- Destinatario: il beneficiario dell'azione del soggetto, che spesso coincide con egli stesso.
- Aiutante: facilita il conseguimento dell'Oggetto da parte del Soggetto.
- Oppositore: l'ostacolo che il soggetto deve superare per ottenere l'Oggetto.

Parlare di attante, di una funzione, come si è detto pocanzi non equivale a parlare né di un attore, né di un personaggio, la cui identità si esprime attraverso le sue caratteristiche – un nome, una situazione sociale e familiare, una propria fisicità – e che si considera attante solo nel momento in cui svolge una determinata funzione (Romera Castillo, 1999: 133; Ubersfeld, 1989: 78-79)⁴³. La relazione attante-personaggio-attore, inoltre, non è affatto univoca, in quanto un

⁴³ «L'attore [personaggio drammatico] si caratterizza attraverso un processo: SN + SV (ovvero, svolge il ruolo di sintagma nominale in relazione al sintagma verbale: *Escapino* [personaggio dell'opera di Molière preso ad esempio dall'autrice] + *ingannare X*)» (Ubersfeld, 1989: 79).

attante può coincidere con un personaggio-attore (isomorfismo), ma può accadere che diversi attanti si raggruppino in una sola figura (sincretismo)⁴⁴, che un attante si frammenti in diversi parsonaggi-attori (demoltiplicazione), o che sia rappresentato da un personaggio collettivo (il coro del teatro antico, i componenti di un'assemblea), ma anche che a un attante non sia collegato alcun personaggio, o che coincida con un'astrazione e non necessariamente con un personaggio concreto (La Pace, un Dio, la Città) (Ubersfeld, 1989: 48.78; García Barrientos, 2001: 72).

Per fornire un esempio che illustri il funzionamento di queste categorie, riprendiamo quello proposto da García Barrientos (2001: 72-73) a partire dall'analisi de *La casa de Bernarda Alba*:

- Soggetto: Adela.
- Oggetto: Libertà, amore, desiderio, sesso, vita – valori incarnati da Pepe il Romano.
- Mandante: forse, Natura umana
- Destinatario: Adela stessa (o chissà, per estensione, la donna repressa e l'umanità oppressa).
- Oppositore: Bernarda con tutto ciò che rappresenta (autorità, repressione, società, opinione, *qué dirán*) e la morte.
- Aiutante: Forse María Josefa (però sul piano tematico più che sintattico, costituendo una sorta di suo doppio).
- Gli altri personaggi occupano posizioni più o meno ambigue tra Oppositore e Aiutante.

Prendendo invece come punto di riferimento e unità minima il personaggio, nella sua presenza fisica sulla scena al di là delle sue azioni e delle sue funzioni, il dramma viene scomposto in atti e scene - macro e microstrutture che segnalano un cambiamento della configurazione, ovvero di un assetto

⁴⁴ Un attore può svolgere contemporaneamente diverse funzioni attanziali (come il caso del Soggetto e del Destinatario), ma può anche passare da una funzione opposta all'altra con estrema facilità. Un esempio è il passaggio dalla funzione di aiutante a quella di oppositore (e viceversa): «Le figlie maggiori di re Lear iniziano rappresentando il ruolo di aiutanti del padre nella suddivisione del regno, per convertirsi in sue oppositrici» (Ubersfeld, 1989: 51).

costituito da un medesimo gruppo di personaggi in un dato momento e in un dato spazio⁴⁵. La scena corrisponde alla modifica parziale della configurazione, e le varie sequenze sono scandite in base alle entrate e alle uscite dei personaggi che chiudono e aprono un nuovo segmento della storia, con un probabile cambio anche della situazione drammatica. L'atto, invece, coincide con la modifica totale della configurazione, quando scompaiono tutti i personaggi e si genera una cesura della continuità temporale e/o spaziale.

La divisione della struttura drammatica in questo senso, se può essere accettata da un punto di vista "matematico" non è però ammissibile dal punto di vista "drammatico": la convergenza di un gruppo di personaggi in uno stesso luogo può ripetersi (e difatti si ripete), ma potrebbe non corrispondere (e difatti non corrisponde) a una stessa scena intesa nel modo qui definito, in quanto è cambiata la relazione tra loro, la tensione drammatica, e dunque la situazione. Oltretutto, vi sono entrate e uscite dei personaggi così brevi e futili ai fini della globalità del dramma che risultano troppo insignificanti per attribuir loro un'entità e un valore autosufficiente (Bobes Naves, 1997: 314; Spang, 1991: 128).

7.- IL PERSONAGGIO

Si è già parlato di personaggio nel paragrafo precedente, senza però un adeguato approfondimento che permetta di chiarire meglio la complessità e l'ambiguità che si cela dietro il termine personaggio. Partendo dalla spiegazione proposta da García Barrientos (2001: 154-155), occorre innanzitutto distinguere tre diversi livelli che costituiscono questa figura:

- Persona scenica: l'attore reale, il commediante di una rappresentazione.

⁴⁵ È Mihai Dinu a istituire la corrispondenza tra personaggi e scena («Structures linguistiques probabilistiques dans l'étude du théâtre», *Cahiers de linguistique théorique et appliquée* 5, 1968; «L'interdépendance syntagmatique des scènes dans une pièce de théâtre», *Cahiers de linguistique théorique et appliquée* 9,1, 1972. Cfr. Bobes Naves, 1997: 314). Su questo argomento si esprimono anche García Barrientos (2001: 76-77) e Spang (1991: 127-130).

- Persona diegetica: il personaggio fittizio o ruolo (ovvero una determinata funzione).
- Personaggio drammatico: l'incarnazione del personaggio fittizio nella persona scenica, e cioè, un attore che interpreta un ruolo.

La definizione del personaggio drammatico appare necessaria quando nello studio di un'opera si deve considerare la differenza tra personaggi patenti (realmente presenti in scena e incarnati da un attore – es. Bernarda) latenti (che non compaiono visivamente sulla scena mediante un attore, ma dei quali si sente la presenza attraverso una voce o un suono – es. Pepe il Romano riconosciuto dal rumore degli zoccoli del suo cavallo) e assenti (non presenti né in scena né nell'elenco delle *dramatis personae*, e soltanto allusi, citati dai personaggi patenti – es. il defunto marito di Bernarda). I personaggi latenti e assenti, lungi dall'essere meno significativi rispetto ai patenti solo perché non appaiono in scena, proprio per la loro assenza concreta vengono sovraccaricati di significati simbolici fondamentali per lo sviluppo del dramma: così, per esempio, la figura di Pepe il Romano, mai presente sul palcoscenico ma unica vera molla che fa scattare l'azione drammatica dei personaggi in scena, viene così ingigantita nell'immaginario dei personaggi patenti, tanto da farsi portavoce di un complesso di valori vitali - virilità, desiderio, amore, libertà – che determineranno le azioni e la vita stessa degli altri protagonisti (García Barrientos, 2001: 142 e 162).

In secondo luogo, come tutti gli elementi di una rappresentazione scenica, anche il personaggio può essere considerato e interpretato come segno, il quale, pertanto, presenterà una fisionomia esterna (significante) e una complessa fisionomia interna (significato denotativo e connotativo); in altre parole, il personaggio costituisce un'entità antropomorfa, identificata esteriormente con un attore, e definita denotativamente mediante un nome proprio, il quale funge da campo magnetico, da “raccoltitore” di un insieme di elementi caratterizzanti (connotativi), che non vengono codificati e consegnati a priori allo spettatore, ma che si manifestano nel corso del dramma. Non si può dunque definire il personaggio come «sostanza», ma come «luogo geometrico» di strutture diverse, in rapporto dialettico fra loro, un punto di ormeggio su cui ancorare, via via, le

diversità dei segni (Ubersfeld,1989: 89)⁴⁶; esso si configura pertanto come un insieme di unità:

- Unità di descrizione: con precisi tratti caratteriali, fisici, comportamentali ecc.
- Unità funzionale: la particolarizzazione di un attante, ovvero la manifestazione una determinata forza o azione.
- Unità linguistica: in quanto soggetto di un discorso.
- Unità di rappresentazione, incarnata nella persona dell'attore.

Può pertanto essere analizzato dal punto di vista semiotico nel suo valore sintattico, semantico, e pragmatico (Bobes Naves, 1997: 355-356).

In prospettiva sintattica, il personaggio presenta due dimensioni: una funzionale, ovvero si designa come attante (soggetto, oggetto o circostante), e una sintagmatica, cioè si organizza in relazione di opposizione o corrispondenza con altri personaggi. Entrambe le dimensioni sono necessarie ai fini della costruzione e della decifrazione del senso dell'opera, sebbene spesso si sia definito il personaggio solo a partire dalla sua azione-qualità-funzione:

É senza dubbio di importanza capitale sapere che Teseo ordina di uccidere suo figlio, o che Fuenteovejuna uccide il commendatore; però importa anche avvertire che, nella maggior parte dei casi, l'azione è inseparabile dalla relazione fondamentale tra i protagonisti (l'azione-morte è inseparabile della relazione padre-figlio in Teseo, o da quella popolo umiliato-despota in Fuenteovejuna) (Ubersfeld, 1989: 87-88).

Dal punto di vista semantico, invece, il personaggio è concepito come contraddistinto da un carattere particolare e da un significato intradrammatico, ma anche e soprattutto da un senso extra drammatico. «È difficile», spiega García Barrientos (2001: 189), «che i personaggi di una qualsiasi opera “vivano” totalmente di spalle al mondo della significazione. Direttamente o indirettamente devono mantenere con questo un qualche tipo di relazione, e persino l'opera più frivola o insignificante contiene un'idea della realtà, un modello del mondo...».

⁴⁶ «Nella misura in cui il testo teatrale è essenzialmente non lineare, ma tabulare, il personaggio è un elemento decisivo della verticalità del testo; il personaggio permette di unificare la dispersione dei segni simultanei» (Ubersfeld, 1989: 88). «In generale, possiamo concludere che il personaggio si moltiplica, si complica e si riduce nel discorso drammatico come un'immagine in una galleria di specchi...» (Bobes Naves, 1997: 353).

In questo modo la figura non è unicamente un essere umano necessario nel dramma per lo sviluppo della storia; ma è anche l'incarnazione di un concetto sovraperonale, rappresenta una cosmovisione, una forma di esistenza che si rivela più chiaramente nei suoi tratti insieme con le altre figure del dramma (Spang, 1991: 186).

Vi è, inoltre, uno stretto rapporto di collaborazione tra valore sintattici e valore semantico nel processo di creazione del personaggio, anche se, come per la coppia sintattica precedente, si è spesso negato il suo carattere “intimo” per degradarlo a semplice “soggetto agente”. Bobes Naves (1997:356-357) confuta questa posizione, sostenendo che non ammettendo l'esistenza del personaggio nella sua complessità, per ridurlo alla sua dimensione funzionale di attante, l'opera diventerebbe un uno schema di azione, al massimo un modello di relazioni, ma non un'opera letteraria, i cui soggetti sono costruiti come se fossero esseri umani con le loro peculiarità. Concorde su questa posizione anche Alonso de Santos (2007: 116), che evidenzia come in alcuni drammi, quelli ad esempio del teatro di parola, l'azione assume un ruolo secondario e strumentale per l'analisi di un carattere: alcuni, in modo radicale, eliminano quasi totalmente la trama per concentrarsi esclusivamente sullo sviluppo dell'interiorità del personaggio.

Infine, secondo la visione pragmatica, esso intrattiene relazioni con realtà extratestuali (autore, pubblico, sistema storico-culturale) sia al momento della creazione, che al momento della comunicazione/ricezione-interpretazione.

7.1. – CARATTERIZZAZIONE E SEMANTIZZAZIONE DEL PERSONAGGIO⁴⁷

Dalle considerazioni esposte all'inizio di questo paragrafo, si è già segnalato il concetto di personaggio come prodotto risultante di un processo più o meno complesso, mediante il quale i molteplici tratti (identitari e esclusivi) del personaggio si riuniscono sotto un nome inizialmente vuoto.

⁴⁷ In Bobes Naves (1997:356), Spang (1991: 166-175) e García Barrientos (2001: 153ss).

Questo processo di creazione del personaggio-artefatto, chiamato caratterizzazione, coinvolge inoltre numerosi soggetti, partendo dall'autore che scrive il testo, passando al direttore che si occupa della messa in scena, all'attore che interpreta il personaggio, fino ad arrivare allo spettatore che lo (ri)costruisce, dando forma coesa e unitaria a tutti quegli indizi e apporti, ricevuti nel corso dello spettacolo, che delinearanno, infine, il carattere del personaggio, carattere plasmato attraverso l'apporto di quattro dimensioni: fisica (età, costituzione, aspetto, stato di salute ecc.), psicologica, morale, sociale.

I procedimenti di caratterizzazione e semantizzazione del personaggio sono dunque complessi, mettono in moto differenti giochi prospettici e diversi punti di vista più o meno attendibili, mostrano il carattere in un assetto sempre in movimento, mai statico, risultato di rapporto dialettico non solo interno al personaggio stesso, a livello paradigmatico – fra unità, omogeneità, regolarità e prevedibilità da un lato, e molteplicità, imprevedibilità e spontaneità dall'altro – ma anche e soprattutto di un rapporto esterno, a livello sintagmatico, nel suo necessario costruirsi sulla base e in funzione dei caratteri degli altri personaggi (Veltrusky, *El drama como literatura*, 1942/1990, 93-101; Lotman, *Estructura del texto artistico*, 1970/1982. Cfr. García Barrientos, 2001: 167).

Il carattere del personaggio rappresenta un insieme di tutte le opposizioni binarie rispetto agli altri personaggi [...]. In questo modo, dunque, il carattere è un paradigma (Lotman, *Estructura del texto artistico*: 305. Cit. da García Barrientos, 2001: 167).

A riguardo si evidenzia l'analisi di Ubersfeld (1989: 102-103) del paradigma del personaggio raciniano di Andromaca, che si definisce (retoricamente) in contrapposizione o congiunzione con gli altri elementi intra ed extra testuali: è simbolo di Troia vs i greci; di prigioniera vs tutti gli altri che sono liberi; di guerra, in quanto vittima vs tutti i vincitori, soprattutto Pirro; di donna in congiunzione-opposizione con Ermione; di antichità vs XVII secolo; di poeti, in qualità di personaggio letterario in congiunzione con Omero, Euripide, Virgilio, Racine. Molto utile, per un esame dei rapporti tra i personaggi, è anche l'analisi (quantitativa nel numero, e qualitativa nel tipo) delle loro differenti combinazioni/configurazioni nel corso dell'opera, strutture che mostrano

“visivamente” l’importanza delle differenti possibilità di combinazione tra i personaggi ai fini della costruzione della storia.

Bisogna inoltre ricordare, se parliamo di personaggio come segno e se teniamo ben presente tutte le particolarità del segno verbale, che i significati generati in un primo livello possono a loro volta innescare un ulteriore meccanismo di significazione più profonda (la teoria del segno teatrale come “segno di segno”), ovvero trasformarsi in figure retoriche, che possono anche andare al di là delle referenze testuali; ad esempio, il personaggio di Fedra, nel dramma di Racine, non è soltanto una principessa e la sposa di Teseo, ma rappresenta metaforicamente e ossimoricamente il desiderio e la sua repressione, è metonimia di Creta, e a livello extra testuale metonimia della corte di Luigi XIV (Ubersfeld, 1989: 94-96)⁴⁸.

Sulla base di queste considerazioni, possiamo dunque aggiungere alle varie unità racchiuse nel personaggio elencate precedentemente, quella di unità semiotica: «Il personaggio è contemporaneamente icona (possiede caratteristiche di modelli reali), è indice (testimone di una classe sociale, di un tipo psicologico), è significativa nella sua forma e nel suo senso in relazione al quadro delle referenze in cui si inserisce, è simbolo e metafora» (Bobes Naves, 1997: 361).

Questo articolato meccanismo di caratterizzazione si riflette anche nelle molteplici tecniche utilizzate per la definizione del personaggio:

- Caratterizzazione attraverso il nome: sebbene il nome sia stato definito come un elemento vuoto e neutro, tuttavia non sono rari i casi in cui la caratterizzazione inizi già nel caricare questo “contenitore” di significato connotativo. Ad esempio l’utilizzo di un nome comune per designare un personaggio (la Criada ne *La casa de Bernarda Alba*) permette sin dall’inizio di inquadrare il personaggio in una precisa veste (sociale in questo caso); stesso obiettivo si può raggiungere con l’utilizzo di nomi propri parlanti (rimanendo nell’opera lorchiiana,

⁴⁸ Spang (1991: 186-190), inoltre, applica questo processo di semantizzazione non solo al personaggio individuale, ma anche alle configurazioni, al reparto dei personaggi, alle componenti extraverbali del dramma (gesti, postura, movimenti).

Angustia, Martirio, Alba – dal latino *albus*, bianco) e di nomi allegorici (La fede e Il peccato negli auto sacramentali) ; talvolta tutto il carattere è rinchiuso nel nome, costituito da un aggettivo qualificativo (Yerma, nell'opera omonima di García Lorca); altre volte alcuni nomi propri risultano già codificati e determinati, in quanto si riferiscono a personaggi storici, mitologici, letterari, popolari ecc., il che permette all'autore di giocare sui significati precostituiti di questo personaggio per confermarli o smentirli⁴⁹.

- Caratterizzazione esplicita (attraverso forme dirette e intenzionali) o/e implicita (in maniera involontaria o incosciente, attraverso dei segnali). Un caso peculiare di caratterizzazione esplicita è costituito dall'emblema, ovvero da un gesto, un modo di parlare e di vestirsi, un oggetto, che si associa in modo costante al personaggio tanto da convertirsi in una sua marca distintiva fino al punto di divenire suo simbolo; un esempio è il bastone di Bernarda Alba (García Barrientos, 2001: 174).
- Caratterizzazione verbale, che coincide con la funzione caratterizzate del dialogo vista nel paragrafo 5.1, e che coinvolge anche gli aspetti paraverbali – tono, timbro, voce – in grado, ad esempio di determinare il carattere psicologico di un personaggio e la sua alterazione durante una situazione conflittuale) o/e non verbale (inerenti all'attore – gesti, movimenti, costumi, trucco, acconciatura- e fuori dall'attore – scenografia, accessori, illuminazione, musica, suoni, rumori).
- Caratterizzazione riflessiva (un personaggio definisce se stesso) o/e transitiva (attraverso un altro personaggio). Per quanto riguarda la caratterizzazione riflessiva, un efficace espediente per mostrare al pubblico la reale consistenza di un personaggio è costituito dai monologhi-soliloqui e dagli a parte. La caratterizzazione transitiva,

⁴⁹ In merito a quest'ultimo punto, «un personaggio antico, eroico, può connotare tutti gli elementi della sua leggenda che non appaiono in modo esplicito nel testo teatrale. La flessibilità del sistema di connotazioni rende possibile che tutta una serie di costruzioni ideologiche del lettore o dello spettatore siano assunte dal personaggio attraverso elementi extra testuali, storici, leggendari» (Ubersfeld, 1989: 96).

invece, molto utile in quanto unico modo per caratterizzare un personaggio latente o assente, si distingue, nel caso dei personaggi patenti, in caratterizzazione effettuata in presenza del personaggio, o in sua assenza (e in particolare se è stata fatta prima o dopo la prima apparizione di un personaggio).

In base alla maggiore o minore quantità di attributi (grado di caratterizzazione), e della prevalenza o meno di caratteri unitari o omogenei, i personaggi possono dividersi in alcune tipologie, come esposto da Spang (1991: 163-165), Alonso de Santos (2007: 128-133) e García Barrientos (2001: 168-173)⁵⁰:

- Allegoria o incarnazione: presentazione corporea, personificazione di un concetto astratto o realtà non umana, che presenta un grado zero di caratterizzazione⁵¹; un esempio è dato dai Cinque sensi in *El hombre deshabitado* di Rafael Alberti.
- Il tipo o *flat character*: personaggio semplice in cui predominano pochi caratteri elementari e fissi (un ruolo sociale, il cavaliere; una qualità distintiva psicologica; l'innamorato; o morale; il sadico), che nel corso del tempo si sono codificati nella tradizione letteraria; si pensi ad esempio al ruolo del servo nelle commedie di Plauto, o al malato immaginario della commedia omonima di Molière. Una variante del tipo è l'archetipo o personaggio-mito, che presenta attributi più ampi del tipo, di carattere universale; rientrano in questa categoria i personaggi di Edipo, Don Giovanni, Medea ecc.
- L'individuo o *roud character*: personaggio complesso (qualificato dal massimo grado di particolarizzazione possibile) e pluridimensionale (con marcato spessore psicologico, in cui coesistono attributi eterogenei e tra loro contraddittori); tra questi si possono enumerare

⁵⁰ «Questa concrezione dipende logicamente dal ruolo che l'autore attribuisce loro [ai personaggi], e a seconda della natura e della importanza di questo ruolo, il drammaturgo fornirà una quantità maggiore o minore di informazioni» (Spang, 1991: 163).

⁵¹ Non bisogna però confondere la scarsità di informazioni e l'unilateralità della caratterizzazione con la mancanza di efficacia drammatica, anzi spesso maggiormente amplificata (Spang, 1991: 163).

tutti i personaggi ritratti dai grandi autori, da Shakespeare a Lope de Vega a Racine a Lorca ecc.

Secondo García Barrientos (2001: 102), la tipicità e l'universalità sono caratteristiche che afferiscono alla totalità dei drammi teatrali, i quali presentano personaggi ed eventi tipici, simili in ogni opera, che a loro volta rimandano alla realtà extrateatrale, in modo tale da generare un coinvolgimento più efficace con il pubblico:

Si può parlare di una specie di iterazione "semantica" presente nel teatro [...]. Sulla base della sua significazione globale, nessun dramma può essere singolarativo, ossia una singolare rappresentazione di avvenimenti rigorosamente singolari. Ogni elemento drammatico non rimanda soltanto ad uno, ma a tutta una serie di elementi della realtà, che in qualche modo si ripetono (più nell'asse dell'equivalenza che in quello della continuità). Per questo ci commuovono in maniera distinta [...] le tragedie dei gelosi che leggiamo nelle pagine dei giornali e quella di Otello; la morte di un ostaggio o prigioniero di guerra e quella di Don Fernando; il suicidio di due giovani innamorati e quello di Romeo e Giulietta. I primi sono fatti singolari; i secondi, sono allo stesso tempo singolari e, in un senso difficile da precisare, "generali". Come personaggio drammatico, e per esserlo, Lady Macbeth rappresenta una donna particolare, ma anche un tipo (storico, psicologico ecc.) di donna, tutte le donne e tutto l'essere umano...

7.2- FUNZIONI PRAGMATICHE

Parlare di funzioni pragmatiche significa rivelare le relazioni che il personaggio, spostandosi dall'universo propriamente fittizio del dramma, intrattiene nei confronti dei due poli dell'asse comunicativo: mittente e destinatario. In base a questi due soggetti si configurano, secondo quanto esposto da García Barrientos (2001: 178-179) due tipi di personaggio:

- Personaggio-drammaturgo, ovvero un personaggio che interpreta la funzione dell'autore, distinto a sua volta in:
 - Portavoce autorizzato delle sue intenzioni ideologiche e didattiche, codificato nel cosiddetto *raisonneur*.
 - Presentatore dell'universo fittizio, con funzione appellativa e commentatrice, svolta solitamente nel prologo e epilogo, ma

anche nel corso del dramma, momenti in cui i personaggi si rivolgono direttamente al pubblico per aprire, commentare e chiudere la storia.

- Pseudodemiurgo: un personaggio che svolge nella rappresentazione il ruolo di autore, *meneur de jeu* (direttore scenico), narratore dell'opera, simulando di creare e organizzare il dramma.
- Personaggio-pubblico, che stabilisce un ponte fra scena e sala, stabilendo con lo spettatore differenti forme di complicità, ad esempio informandolo degli eventi che avvengono fuori scena (come nel coro greco della tragedia) o commentando le vicende che si svolgono sul palco; uno sviluppo di questa figura avviene nell'ambito del metateatro, quando gli attori recitano la parte di un pubblico che assiste a una rappresentazione, come nel caso della celebre scena di *Hamlet*.

8.- IL TEMPO

Partendo dal concetto di spettacolo teatrale, definito da Kowzan come l'insieme di modelli e avvenimenti i cui prodotti sono comunicati al pubblico, attraverso la mediazione degli attori-personaggi, in un tempo e uno spazio (in *Littérature et spectacle*, 1975. Cfr. García Barrientos, 2001: 28), e avendo già indagato precedentemente i processi di comunicazione in base agli emittenti e ai messaggi-dialoghi (riservando alla conclusione di questo discorso sulla semiotica la trattazione del destinatario), resta adesso da esaminare in che modo si manifestino nel teatro la dimensione temporale e spaziale.

Iniziando dalla prima, occorre anche qui distinguere, secondo la differenziazione di García Barrientos (2001: 82-84) tre differenti livelli:

- Tempo diegetico o degli argomenti: ovvero la temporalità fittizia del complesso di accadimenti (la fabula) in una storia.

- Tempo scenico: tempo reale della *performance* teatrale, vissuto dagli attori e dagli spettatori, di durata variabile a seconda delle convenzioni di ogni tempo e cultura.
- Tempo drammatico: il risultato della relazione fra tempo diegetico e tempo scenico, cioè «i procedimenti artistici che permettono di (rap)presentare il tempo del macrocosmo degli argomenti nel tempo del microcosmo scenico» (García Barrientos, 2001: 83); in altre parole, prendendo come esempio *Historia de una escalera* di Buero Vallejo, come rappresentare in un paio d'ore degli avvenimenti che si svolgono in un lasso di tempo di trent'anni.

Chiarita questa classificazione, bisogna aggiungere che non essendoci nel teatro la mediazione di un narratore, ed essendo la comunicazione teatrale diretta ed immediata, come si è già detto, la storia dunque è “vissuta in tempo reale” sulla scena, e dispone pertanto soltanto del tempo presente del personaggio-attore che agisce (parlando) in essa⁵². Questo vuol dire che la rappresentazione scenica effettua un taglio del “tempo biologico” del personaggio, facendo iniziare la sua esistenza scenica in *medias res*, in un determinato istante significativo, ciò che di conseguenza comporta l'impossibilità di presentare avvenimenti del passato.

Tuttavia, come ogni essere umano possiede un proprio passato che influisce sul presente, le cui azioni e i pensieri dipendono strettamente dal proprio *background* esperienziale, lo stesso sarà per i personaggi del dramma, i cui stravolgimenti e i cui esiti sono la diretta conseguenza dei suoi trascorsi precedenti (Bobes Naves, 1997: 368). Come prescindere dal passato di Edipo, la cui vicenda drammatica coincide proprio nella rivelazione degli accadimenti precedenti alla storia in scena? O come non collegare la morte di Antigone alla guerra fratricida tebana (e ancor prima alla vicenda stessa di Edipo) e alla successiva decisione di seppellire Polinice? All'interno del tempo diegetico, dunque, si distinguono un tempo biografico – che sarà latente o assente nella

⁵² Si è già discusso a tal proposito del conseguente uso nei discorsi del tempo presente, insieme con la categoria dei deittici “egocentrici”, che fissano il personaggio in un preciso *hic et nunc*. Come spiega Bobes Naves (1997: 366-367), «il dramma esige un presente *in fieri*, fatto di parole che costruiscono le azioni e i motivi della storia».

rappresentazione – e un tempo della storia messa in scena – anche chiamato tempo del discorso o patente (García Barrientos, 2001: 84-85; Bobes Naves, 1997: 370).

A questo bisogna aggiungere che, anche limitando il tempo della fabula ad un breve periodo, questo in qualunque caso (o assai eccezionalmente) non potrà mai così tanto ridursi da coincidere con le due ore consentite dallo spettacolo. Come fare, dunque, per portare in scena gli avvenimenti “futuri”, quelli che eccedono dal tempo scenico?

Per ovviare a questi due problemi, derivati dalla differenza tra la durata assoluta (estensione) della fabula e durata assoluta della rappresentazione, tanto gli autori quanto i direttori scenici mettono in atto differenti meccanismi di intensione e distensione, attraverso una serie di nessi temporali, al fine di alterare il naturale ordine cronologico degli eventi contenuti nelle differenti scene temporali o episodi, componendo quello che si chiama intreccio. Basandoci sugli studi di Romera Castillo (1999: 144-146) e di García Barrientos (2001: 87-112), questi nessi si dividono in⁵³:

- Ellissi: salto nel tempo diegetico, di maggiore o minore estensione
 - Regressiva: mediante retrospezioni, flashback, ricordi - processi dunque legati al tempo interno, soggettivo del personaggio – di tipo omodiegetico (appartenente alla stessa storia della sequenza primaria) o eterodiegetico (appartenente a un'altra storia), e con funzione esplicativa (se generata causalmente dalla sequenza precedente) o associativa (se nasce per analogia di sensazioni e emozioni)⁵⁴. Attraverso questo salto all'indietro si provoca una dilatazione del tempo scenico rispetto al tempo “realmente” messo in scena dal personaggio (il tempo patente), il quale, spesso, in un momento fisicamente assai breve, sospende il

⁵³ I nessi temporali possono consistere in una interruzione della rappresentazione o in una sua transizione, rompendo del tutto o alternando nel suo corso la continuità dello sviluppo cronologico della storia (García Barrientos, 2001: 87).

⁵⁴ Queste due funzioni sono segnalate da Larere, anche se in ambito cinematografico, in «Sur la mémoire au cinéma. A partir de *Nostalghia*» *Poétique* 67, 371-383 (cfr. García Barrientos, 2001: 94-95).

naturale corso del tempo, per “rivivere” interiormente il suo tempo biografico (tempo latente); in altre parole, uno spettacolo, in due ore, può rappresentare soltanto pochi minuti della vita “effettiva” del personaggio, durante i quali, però, egli riporta alla mente (ed evoca in scena) alcuni anni o la totalità del suo passato.

- Progressiva: mediante ampi scarti più avanti nel tempo, e anticipazioni di avvenimenti omo/eterodiegetiche, esplicative/associative.
- Riassunti: condensazione di diversi eventi in un lasso temporale e discorsivo assai inferiore.
- Iterazione: rappresentazione unica di accadimenti ripetutisi varie volte nella storia.

8.1. - CREAZIONE E SEMANTIZZAZIONE DEL TEMPO

Resta adesso da chiarire in che maniera concreta, cioè con quali segni, venga riprodotta una dimensione così astratta come il tempo. «La creazione del tempo nel dramma si realizza plurimedialmente, e cioè tanto l'autore come il direttore scenico si servono di codici verbali e extraverbali per trasmettere direttamente o indirettamente informazioni intorno al tempo» (Spang, 1991: 231), utilizzando⁵⁵:

- Annotazioni e didascalie (e relativi referenti scenici): sono i primi segni che aprono il testo drammatico, e che marcano la storia dal punto di vista temporale attraverso

⁵⁵ La trattazione di questo argomento procede dalle considerazioni di Spang (1991: 231-232) e Ubersfeld (1989: 154-158). I fenomeni sotto indicati rientrano nella sfera dell'ordine cronico del tempo drammatico. Un caso a parte è da considerare il fenomeno dell'anacronismo, ovvero l'indeterminatezza (anacronismo relativo) o l'inesistenza (anacronismo) di un ordine temporale delle scene della fabula (García Barrientos, 2001: 93). Tuttavia, anche nel caso di un ordine temporale definito, si deve considerare che non tutti gli autori dotino le loro opere (o parti di esse) di specifiche coordinate temporali e/o spaziali di tipo diegetico, limitando la dimensione temporale al semplice qui e ora della rappresentazione scenica (Ubersfeld, 1989: 155).

- I nomi dei personaggi (soprattutto se storici o mitologici).
 - L'esplicitazione del periodo in cui gli avvenimenti (il secolo, l'anno, il mese, la stagione, il giorno, l'ora, il momento della giornata – mattina, pomeriggio, notte ecc..) tanto all'inizio, quanto nel corso del dramma; nella rappresentazione possono essere scritti su un cartello, proiettati su uno schermo, o annunciati da una voce in off o da un personaggio⁵⁶.
 - Le indicazioni sul tipo (o sui vari cambi) di scenografia e di accessori, sui costumi, il trucco e l'acconciatura, sui suoni e le musiche; tutti segni non verbali – forniti dall'autore o successivamente ideati dal direttore quando non esplicitati – che possono alludere a una determinata epoca facilmente decifrabile per il pubblico⁵⁷.
- Discorso dei personaggi: nei casi di tempo latente e assente è l'unico mezzo a disposizione per parlare di un tempo differente da quello presentato in scena; per quanto riguarda il tempo patente, i dialoghi dei personaggi sono costellati di informazioni riguardanti il tempo tanto in modo esplicito, quanto attraverso sintagmi e determinanti temporali (“ancora”, “mai”, “sempre”, “l'ultima volta”, “mille volte” ecc.).
 - Il numero e il tipo di successioni degli avvenimenti della fabula nelle differenti scene (con i possibili meccanismi intensivi ed estensivi).

Collegandoci a questo discorso per addentrarci sul piano della semantizzazione – perché anche il tempo è dotato di una notevole capacità di connotazione, sebbene più celata rispetto agli altri segni – l'utilizzo di uno o più tempi diversi all'interno di uno stesso dramma non ha soltanto una valenza

⁵⁶ Un ruolo importante all'interno messa in scena è giocato dalle indicazioni relative al tipo di illuminazione della scena, in quanto la luce, con i suoi cambi, può indicare i diversi momenti della giornata.

⁵⁷ Accessori particolari come il calendario, l'orologio, o la televisione e la radio che annunciano il giorno o l'ora, sono mezzi molto efficaci per la determinazione temporale; lo stesso vale per alcuni suoni significativi come i rintocchi delle campane; il trucco, invece, oltre a simboleggiare un periodo storico, può anche essere utilizzato per rendere visibile ed evidente lo scorrere del tempo nella storia, invecchiando ad esempio il personaggio.

funzionale all'esposizione della storia, ma trasmette anche un significato implicito e implicato (García Barrientos, 2001: 118-119; Spang, 1991: 237-243).

Il dramma che utilizza un unico tempo (con una durata relativamente breve, e senza regressioni, anticipazioni, salti temporali ecc.), ad esempio, produce due connotazioni antinomiche- ossimoriche: da un lato può infondere un senso di coerenza, stabilità, di una storia unica con principio e fine indipendente e non condizionato dalla realtà; dall'altra questa chiusura può tradursi in monotonia, soffocamento, incomunicabilità (come accade ne *La casa de Bernarda Alba*). L'uso di tempi diversi (dalla variazione dal giorno alla notte, al divario di anni o epoche), al contrario, serve per creare un confronto fra i due periodi riguardo a temi, pensieri e ideologie che l'autore vuol mettere in rilievo: il passato, ad esempio, può essere visto negativamente come sinonimo di tradizionalismo, immobilismo e vecchiezza in confronto al progresso, al dinamismo al benessere della modernità, ma potrebbe anche essere, al contrario, portatore di utopie, virtù, di valori ormai scomparsi nel presente.

Le azioni lineari, inoltre, con un loro inizio, sviluppo e scioglimento, possono rimandare alla concezione di un destino inevitabile per il personaggio-umanità; mentre la ciclicità degli avvenimenti rimanda all'idea dell'impossibilità di reazione e di affermazione personale.

Anche la scelta del momento in cui collocare gli eventi è portatore di valenze semantiche: come nel caso del giorno o della notte (che rimandano rispettivamente ai concetti di serenità, innocenza, trasparenza, rinnovamento, e di torbidezza, sospetto, ostilità, perdizione), di un orario specifico (la mezzanotte, ad esempio, è il tempo dei patti col diavolo), di una stagione (l'estate porta con sé le idee di amore, giovinezza, fertilità, desiderio sfrenato, l'inverno invece simboleggia vecchiezza, impotenza, incomunicabilità, malattia, aridità), di una specifica epoca storica, collegandola implicitamente al tempo contemporaneo in modo analogo a ciò che vien fatto con la diversità temporale (relazione ancor più evidente quando si attualizza un dramma passato).

Semantizzati sono anche i silenzi e le pause, intesi come una relativa sospensione del tempo diegetico (ad esempio durante il passaggio da un atto

all'altro), che riportano lo spettatore al suo tempo personale, dandogli un momento vuoto da riempire con le sue riflessioni; durante un dialogo, le brevi pause possono esprimere anche il carattere o lo stato psicologico del personaggio, in quanto sinonimo di esitazione, timidezza, ostinazione, pudore, trepidazione ecc.

9.- LO SPAZIO

Che sia attribuita o meno una posizione di supremazia a questa dimensione rispetto agli altri elementi che costituiscono i quattro pilastri del dramma⁵⁸ – personaggi, pubblico, spazio e tempo (García Barrientos, 2001: 39) –, risulta innegabile la fondamentale importanza dello spazio, tanto per la realizzazione concreta di uno spettacolo– appare ovvia l'impossibilità di una rappresentazione senza un luogo fisico (pena la sua inesistenza "ontologica"), qualunque esso sia, dove collocare gli attori-personaggi e il pubblico, e in cui instaurare una relazione fra questi due poli, caratteristiche imprescindibili e esclusive del teatro⁵⁹– quanto per i processi funzionali e di significazione che lo spazio attua autonomamente e in collaborazione con tutti gli altri segni teatrali, i quali, ancora una volta, non potrebbero né esistere né significare senza essere posti su una scena, ricordando a tal proposito la differenza che tali segni assumono dentro e fuori il teatro⁶⁰.

⁵⁸ Per un accenno a tale dibattito si legga Bobes Naves (1997: 387-388), nonché García Barrientos (2001: 121-122).

⁵⁹ L'architettura teatrale, le sue varie configurazioni in base all'epoca storica-culturale e il diverso rapporto che ne deriva con lo spettatore saranno argomenti trattati nel paragrafo 10. Per quanto riguarda l'attore-personaggio, invece, si già avuto modo di osservare lo stretto collegamento con la dimensione spazio-temporale, con il qui e adesso dei suoi discorsi e delle sue azioni. Si può però ribadire qui che il criterio per differenziare i personaggi patenti (o personaggi drammatici) da quelli latenti e assenti (persone diegetiche) consiste proprio nella presenza fisica sulla scena, dunque nello spazio, dell'attore-personaggio (García Barrientos, 2001: 122-123).

⁶⁰ «I processi di semiosi teatrale si originano e culminano in quello spazio scenico previsto nel testo spettacolare e realizzato nella rappresentazione: tutto quello che è situato nello scenario, per il fatto di trovarsi lì, deve essere interpretato nell'insieme dell'opera rappresentata» (Bobes Naves, 1997: 402). Dei meccanismi di semantizzazione parleremo fra poco, mentre per quanto concerne il carattere funzionale dello spazio, ovvero il suo partecipare attivamente all'azione drammatica, Tordera (1999: 174) e Ubersfeld (1989: 139), fornisco l'esempio celebre del fazzoletto di Desdemona nell'*Othello* shakespeariano, un oggetto scenico che determina lo sviluppo e il finale tragico delle vicende.

Questi due fattori offrono l'opportunità per sottolineare la composizione "a scatole cinesi" dello spazio scenico, considerato dal punto di vista architettonico come l'unione – ma in certo senso la netta separazione – di un luogo afferente al pubblico (la sala) e un luogo ludico di competenza dell'attore (scena). Quest'ultimo, secondo quanto esposto da García Barrientos (2001: 127-129), Ubersfeld (1989: 110-111) e Bobes Naves (1997: 389-409), è a sua volta suddiviso in:

- Spazio diegetico, ovvero l'insieme dei luoghi fittizi che appaiono o sono allusi nella fabula
- Spazio scenico, nonché il luogo reale e fisico della rappresentazione (il palco, il carro medievale, la strada ecc.).
- Spazio drammatico, determinato dalla relazione fra i due precedenti spazi, e cioè (come nel caso dei personaggi e del tempo) al modo di inscenare una storia all'interno della scena a propria disposizione; questo spazio a sua volta include lo spazio ludico, creato dagli attori con gesti e movimenti, e lo spazio scenografico, inerente alla scenografia e gli oggetti presenti in scena.

9.1. - CREAZIONE E SEMANTIZZAZIONE DELLO SPAZIO

Partendo dall'evidente presupposto che lo spazio scenico non può corrispondere realmente allo spazio diegetico (se l'azione drammatica avviene nelle Ande, non si porteranno pubblico e attori sulle montagne dell'America meridionale), è opportuno aggiungere che, per quanto conforme alla realtà – copiando in maniera ricca e minuziosa ogni particolare di un'abitazione o di una strada, per esempio – lo scenario si limiterà sempre a consegnare una riproduzione non oggettiva del mondo, in linea con la percezione e la lettura ideologica che gli uomini hanno degli spazi socio-culturali; una scenografia – in quanto segno teatrale – rimanderà a luoghi e oggetti certamente provenienti (o riprodotti similmente) dal mondo reale, ma che sulla scena diventano portatori, come tutti gli altri segni, di una interpretazione soggettiva o collettiva che si ha a riguardo di

questo. Definito in questo modo, lo spazio è dunque icona (o doppio della realtà) ma soprattutto simbolo (Ubersfeld, 1989: 111-116).

Per di più – in conseguenza diretta con il primo presupposto enunciato, e in premessa del secondo – sempre per quanto colma di dettagli, la scena sarà sempre carente di tutti quegli elementi in grado ricreare uno spazio del mondo in maniera globale, e anche qualora ci siano molteplici cambi di scenario, e segnalazioni di altri spazi fuori dal campo visivo, si offrirà al pubblico un ventaglio ristretto di oggetti e scenografie, rimediando a questa mancanza sia mediante l'uso di altri segni teatrali (verbali, corporali, sonori, illuminotecnici), sia caricando tutti questi segni di un significato connotativo maggiore di quello effettivo nella realtà. Al pubblico è dunque richiesta complicità e collaborazione, tanto nell'immaginare e ricostruire mentalmente tutto ciò che non è patente, quanto nello scoprire e decifrare i valori semantici celati in questa dimensione.

I segni che collaborano alla creazione degli spazi drammatici sono:

- Scenografia e oggetti scenici: la cui presenza, disposizione e cambiamento in scena sono indicati con maggiore o minore rigosità già a partire dal testo drammatico – da un nome di un luogo generico ai particolari oggetti da inserire (Ubersfeld, 1989: 109). Spang (1991: 207-208), a tal proposito, distingue tre tipologie di spazio patente:
 - Lo spazio neutro o vuoto «senza nessun elemento decorativo che quelli architettonici permanenti nel teatro antico o il fondale e le quinte pulite nei teatri moderni. Lo spazio è pertanto lo stesso durante tutta la rappresentazione o perfino per tutte le rappresentazioni di opere diverse (come nel teatro greco e romano)».
 - Lo spazio stilizzato, in cui «gli elementi della scenografia e gli oggetti scenici non sono più di quelli necessari per suggerire lo spazio o l'ambiente in questione».
 - Lo spazio concretizzato «è quello che maggiormente mette in gioco scenografia e oggetti per raggiungere un grado molto elevato di verosimiglianza e finanche fedeltà, obiettivo a cui non

aspirano le due forme di messa in scena precedenti». Scenografie e oggetti non riproducono soltanto lo spazio patente ma costituiscono anche i mezzi per accedere agli spazi latenti, non visibili ma «contigui a ciò che scenograficamente rappresenta la scena» realizzati scenograficamente da una porta o una finestra o dalla riproduzione pittorica su queste di uno scorcio cittadino.

Lo spazio scenico non tende ad essere un luogo astratto, ma generalmente è concepito come una parte di un continuo: la città, la campagna, la casa, che si segmenta nello scenario, però in nessun caso si isola; e parallelamente il tempo della scena è un segmento del continuo temporale della fabula, che è stato scelto per la sua intensità, per la sua forza drammatica. Il tempo presente della rappresentazione si allaccia sempre con un tempo anteriore e continua in un altro posteriore extrascenici: così come l'esperienza dello spazio permette agli spettatori di immaginare che una porta del salone conduce a una stanza, la esperienza del tempo permette loro di identificare tempi anteriori e posteriori a quello scenico confrontandoli con il sentiero della vita del soggetto drammatico; [...] Spazio, tempo, fabula e vita della opera drammatica non sono termini assoluti, sono un segmento di un continuo più ampio. Né il tempo inizia quando si alza il sipario, né lo spazio si limita a ciò che si vede, né la storia è autonoma nel suo divenire. Questa è forse la prima delle convenzioni sceniche. Lo spettatore sa che gli viene offerto un frammento di una sequenza molto più ampia in ogni sua categoria e significato (Bobes Naves, 1997: 406).

Alcuni elementi della scenografia che indicano spazi latenti o assenti, nel corso della storia del teatro sono stati spesso codificati e dunque ben riconoscibili al pubblico: a partire dalla tragedia greca, ad esempio, le tre porte del palazzo reale sul fondale, nonché le uscite a destra e a sinistra dei personaggi e le *parodoi* sono state semioticamente normalizzate: le porte indicano (partendo da sinistra) il gineceo, la sala reale, altre stanze, mentre le uscite indicano rispettivamente città e campagna, e dalle *parodoi*, invece, entrano ed escono il coro e i messaggeri che portano notizie di accadimenti fuori dal tempo e dallo spazio scenico (Bobes Naves, 1997: 404-406).

- Musica e effetti sonori: utili per «la creazione di un’atmosfera che proceda in consonanza con lo sviluppo del dramma» (Spang, 1991: 214), ma anche di notevole importanza per la definizione “concreta” degli spazi tanto patenti - strumenti e canzoni come un mandolino o una *jota* possono rimandare al luogo preciso a cui sono legate queste “tradizioni” – tanto e soprattutto per gli spazi latenti – suoni, rumori e voci in off sono elementi efficaci per segnalare l’ambiente esterno di una stanza/casa o la presenza di un personaggio in uno spazio latente (García Barrientos, 2001: 134) ; per citare alcuni esempi, il *jaleo* andaluso cantato dalla *Zapatera prodigiosa*, il rumore (ormai famoso in questo capitolo) degli zoccoli del cavallo di Pepe il Romano.
- Discorso: inevitabile che anche la parola, come lo è stato nei confronti dei personaggi e del tempo, possa definire lo spazio drammatico, tanto ancorando l’azione e i personaggi di coordinate spaziali, mediante l’uso dei deittici, quanto descrivendo in maniera più dettagliata gli spazi patenti quando sono scenograficamente carenti di tutti quei corrispettivi materiali che solitamente li caratterizzano nella realtà extrateatrale (in particolar modo in presenza di scenari fissi). L’utilizzo di queste «scenografie verbali» (García Barrientos, 2001: 133) o «*bastidores verbales*» (Spang, 1991: 207), è ancora più incisiva, nonché fondamentale, per evocare gli spazi assenti, non visibili tanto per il pubblico che per gli stessi personaggi, in quanto situati fuori dal tempo e dello spazio oggettivo, nell’interiorità del personaggio che li ricorda o li immagina, e impossibili pertanto da concretare visivamente o attraverso un suono attiguo, dal momento in cui la rappresentazione legata, lo si è ribadito molte volte, al qui e ora; tali luoghi sono dunque trasponibili in scena – come per il tempo - solo attraverso le parole; un esempio è lo spazio marino sognato da María Josefa (García Barrientos, 2001: 140) o la campagna in cui vorrebbe correre libera Adela. Per quanto riguarda gli spazi latenti, invece, una tecnica dialogica è la *teicoscopia* o “vista dai bastioni” (García Barrientos,

2001: 139)⁶¹, ovvero la narrazione, fatta da un personaggio a un altro, di un paesaggio o di un'azione situate in uno spazio attiguo al quale il primo personaggio accede guardando da una finestra o affacciato a un balcone, al contrario del secondo che rimane all'interno dello spazio propriamente patente, non vedendo tale luogo descrittogli. In questo artificio credo si possa aggiungere anche una sua variante, derivata dall'impossibilità fisica del secondo personaggio di vedere lo spazio descritto dal primo, come accade nell'atto quarto, scena sesta del *King Lear*, in cui Edmud descrive al padre cieco il paesaggio circostante – in questo caso, in realtà, si tratta di un doppio livello di scenografia verbale, dal momento in cui lo spazio descritto dal personaggio non corrisponde a quello effettivamente diegetico, e il protagonista lo sta semplicemente creando mediante la parola. Lo spazio latente può inoltre anche essere “mostrato” attraverso una replica fatta da una voce in off, o viceversa da un personaggio patente che entra in scena provenendo da uno spazio latente – come nel caso del primo atto della *Zapatera prodigiosa*, in cui la protagonista entra in casa (e sul palco) dopo l'animato colloquio con le sue vicine.

- Il corpo-oggetto dell'attore: la figura attoriale marca lo spazio scenico non solo mediante la parola, ma in maniera più concreta ed evidente attraverso l'uso del suo corpo; la mimica, i gesti deittici e non, i movimenti, il ballo, la posizione occupata sulla scena e la distanza tra le posizioni dei vari personaggi, così come il trucco, i costumi, e l'acconciatura, entrano in gioco per indicare ma anche creare uno spazio che potrebbe non contenere nessun altro elemento (scenografia, oggetti e perfino il discorso) che l'attore⁶². É questa l'idea del teatro

⁶¹ «Termine derivato dal greco, “vista dai bastioni”, impiegato per caratterizzare la scena de *Illiade* (III, 121-244) in cui Elena descrive a Priamo alcuni eroi greci [...]».

⁶² «I gesti creano uno spazio già per il semplice fatto di necessitare di questo spazio per la loro realizzazione. Ma inoltre determinati gesti hanno una capacità deittica specifica; indicare con il braccio teso in una direzione prolunga e rende palpabile lo spazio nel senso indicato. La gesticolazione di una figura amplia lo spazio intorno a essa, e la separa dalle altre figure» (Spang, 1991: 215). Sostiene inoltre Arnheim a riguardo del ballo (ma la riflessione può allargarsi e comprendere l'intero complesso di elementi prossemici e cinestetici): «l'estensione [spaziale] si fa realtà quando il ballerino la attraversa; la distanza la creano gli attori allontanandosi tra loro, e il carattere peculiare della posizione centrale si manifesta quando le forze corporee lottano, si

povero di Grotowski, in cui la dimensione spaziale è generata solo a partire dallo spazio ludico dell'attore, e di cui esempio notevole si ritrova nel *Lorenzaccio* di G. Philip, all'interno del quale il cambio di scena è segnalato semplicemente con un movimento della testa del protagonista (Bobes Naves, 1997: 414). Inoltre, «per quanto riguarda i segni collegati all' "apparenza" corporale, basti pensare, per esempio, a come la sola presenza di qualcuno vestito con un'armatura e una corona può, per inferenza, "convertire" uno spazio vuoto in una stanza reale» (García Barrientos, 2001: 134).

- Segni paraverbali: anche l'intensità il timbro e il tono possono contribuire a segnalare una distanza/vicinanza tra i personaggi in scena e fuori da questa (García Barrientos, 2001: 133 e 139).
- Illuminazione: «la cui funzione primordiale è di rendere visibile le vicende messe in scena in uno scenario che è carente di luce naturale» (Spang, 1991: 213), e conseguentemente di separare (nella modernità) la scena dalla sala in modo da creare un ambiente più illusorio e coinvolgente, è utilizzata durante la rappresentazione, come spiega García Barrientos (2001: 136-137), in maniera polivalente
 - Per focalizzare un punto preciso della scena piuttosto che un altro.
 - Per seguire il movimento di un personaggio attraverso l'occhio di buca.
 - Per rappresentare aleatoriamente uno spazio extrascenico o per creare un ambiente patente indeterminato e "atopico" sostituendo interamente la scenografia
 - Per mostrare la relazione tra spazio e tempo modificando la luce a seconda dell'ora, ecc.

Passando al valore semantico dello spazio, si è già sottolineata da complessità del segno spaziale, il quale come tutti gli altri segni teatrali, è costituito da un significante concreto (un oggetto della realtà o ad esso

poggiano, dominano in questa» (*Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador*, 1974, 415. Cit. da García Barrientos, 2001: 134).

somigliante) e un significato che potenzia le accezioni generalmente attribuite a tale oggetto. Così ad esempio il suono di una campana, che rimanda al concetto spaziale di chiesa, sta ad indicare, ne *La casa de Bernarda Alba*, il funerale del marito di quest'ultima, un evento posto fuori dallo spazio scenico da cui però dipenderà tutto lo svolgimento e il finale della *pieza*; un trono posto in una scena priva di altre componenti scenografiche, invece, si fa metonimia di un palazzo reale, nonché metafora del concetto di potere (Spang,1991: 207); la luce verde in *Mansión de lechuzas* è utilizzata da Egon Woolf come simbolo della vitalità degli italiani immigrati nelle periferie di Santiago de Cile.

Altamente metaforici sono soprattutto gli spazi assenti evocati dai personaggi, basti analizzare tutte le allusioni ai luoghi aquatici che costellano la maggior parte delle opere di García Lorca, che esprimono ossimoricamente potenza vitale e passione da un lato, e morte inevitabile – esasperando iperbolicamente l'eracliteo πάντα ῥεῖ – dall'altra.

Scenografie e oggetti sono di notevole utilità anche nel processo di caratterizzazione del personaggio (Tordera,1999: 174), mediante l'attribuzione di un determinato carattere in relazione al tipo di ruolo e rango sociale (interni di un'abitazione borghese, riproduzioni di un palazzo reale ecc.), al temperamento morale (il ventaglio agitato dalle figlie di Bernarda non indica solo il calore della casa, ma riproduce il loro desiderio sessuale represso; il vestito verde di Adela simboleggia il suo carattere spensierato e impulsivo), ai lineamenti psichici (lo scenario de *Les Bonnes* di Genet, troppo inclinato e pieno di specchi riproduce l'ambiguità e la psicopatia dei personaggi – Bobes Naves, 1997: 407) ecc.

A volte i luoghi diventano vere e proprie sineddoci e metafore del personaggio stesso: la Novia di *Bodas de sangre* che vive in una terra arida, morta, giungerà alla fine dell'opera a "incarnare" gli stessi attributi del suo paese. Un preciso spazio entro cui il personaggio si inserisce e agisce diventa anche una sorta di condizione *sine qua non* per la definizione della sua "esistenza qualitativa" e della sua funzione: «il re è re nel suo spazio, è un non-re in uno spazio differente; ad Atena Teseo è re; nell'Epiro è un non-re perseguitato, incarcerato» (Ubersfeld,1989: 133).

In quest'ultimo esempio entra in un certo senso in azione anche lo spazio ludico dell'attore, dal cui movimento deriva il cambiamento di luogo e dunque di *status*. Ma ancor più incisivo, in relazione allo spazio dell'attore, è il caso di caratterizzazione di un personaggio attraverso i segni cinestetici, in grado di exteriorizzare un suo carattere o un'emozione attraverso un particolare modo di camminare (a grandi passi, con maestosità, con incertezza, con frettolosità ecc.) o gesticolare (in maniera compulsiva, autorevole ecc.).

I segni cinestetici e prossemici segnalano anche i tipi di relazioni che si creano nelle differenti configurazioni dei personaggi presenti in una scena: la vicinanza o la distanza tra loro, le rispettive posizioni laterali frontali o di spalle, i movimenti durante un dialogo, possono manifestare i vari rapporti di amicizia, amore, sottomissioni, dominio, contrasto ecc. che tra loro intercorrono (Bobes Naves, 1997: 410-414).

Dagli esempi qui riportati, si può notare come la maggior parte dei processi di semantizzazione si basi su significativi meccanismi di opposizione, che partono già dalla scelta dell'autore tra scena unica o scena multipla⁶³. L'unità di luogo (che sia effettivamente unico o consti di differenti luoghi afferenti a uno spazio unico – una stanza o differenti stanze di un'abitazione), come per il tempo, da un lato può indicare stabilità, familiarità, armonia, o dall'altro può essere inteso come centro di potere, repressione, immobilismo, solitudine, morte, soprattutto se collegato in opposizione con gli spazi latenti e assenti, che in quest'ottica divengono un simbolo "sovraccaricato" di libertà, amore, vita. Valgano gli esempi citati in questi paragrafi de *La casa de Bernarda Alba* a cui si aggiunge l'opprimente fissità nel tempo e nello spazio della *Historia de una escalera*, che si traduce anche nella mancanza di azione e nel conseguente senso di impotenza e inettitudine di un'umanità rappresentata sineddoticamente dai personaggi (García Barrientos, 2001: 142. 149-150; Spang, 1991: 216)⁶⁴.

⁶³ «Per il critico, per il drammaturgo o per il direttore di scena, gran parte dell'analisi spaziale consisterà nel determinare gli *spazi in opposizione* con l'insieme attenente alla sua rete di significazioni in funzione binaria» (Ubersfeld, 1989: 134).

⁶⁴ La dialettica spaziale può verificarsi anche mediante la coppia alto/basso, in cui l'alto, soprattutto nelle epoche storiche fortemente influenzate dalla morale religiosa, è concepito come segno di elevazione spirituale e sociale in corrispondenza all'immagine del cielo come fonte di

Quest'ultimo riferimento permette di notare, inoltre, come il significato generato dal segno “possa essere il riflesso di una determinata ideologia dell'autore/direttore o di un'attitudine psicologica” che si vuole comunicare al pubblico (Spang, 1991: 205); in questo senso i quattordici luoghi di *Luces de Bohemia* sono sineddoci di «tutta Madrid, di tutta la società di inizio secolo [XX], forse di qualsiasi società profondamente ingiusta, ovvero qualsiasi società» (García Barrientos, 2001: 151).

10.- PRAGMATICA

Parlare di pragmatica applicata al teatro equivale a parlare del rapporto tra autore e opera (emittente e messaggio) e di quello tra opera e spettatore (messaggio-destinatario). Perché non direttamente autore-(opera)-spettatore? Perché il teatro, al termine di questa analisi appare ormai chiaro, è il dominio dell'immediatezza (in-mediatezza) e dell'oggettività.

Per spiegarci meglio, partiamo innanzitutto dalla mancanza di mediazione (García Barrientos, 2001: 208.211; Alonso de Santos, 2007: 519-520): per prima cosa si è detto che nel teatro non esiste un narratore che ci racconti gli avvenimenti come in un romanzo, né una macchina da presa che ci guidi nella visione; lo spettatore, dunque, vede con i propri occhi – teatro, da *θεαομαι*, significa esattamente questo- azioni che prendono corpo (il che sottolinea la “concretezza” e l'evidenza della rappresentazione) sulla scena attraverso i discorsi degli attori, attraverso parole che non si limitano a “dire” ma “a fare”.

Ma c'è di più: a teatro, lo abbiamo visto, non esiste una reale categoria soggetto-emittente (Talens, 1999: 48), sia perché costituita da un insieme di soggetti (scrittore del testo, direttore scenico – che collabora con scenografi, tecnici delle luci, tecnici dei suoni, coreografi, costumisti, truccatori, parrucchieri –, attori), sia perché tanto nel testo drammatico quanto nella rappresentazione questi non mostrano la loro soggettività, la loro individualità: l'autore si è detto

virtù e di autorità (Ubersfeld, 1989: 133). Altre opposizioni sono interno/esterno, rurale/ urbano, davanti/dietro, sinistra/destra, vicino/lontano, chiuso/aperto, luminoso/oscuo, diurno/notturno, pubblico/privato ecc. (García Barrientos, 2001: 150).

che non parla in prima persona, né si mostra in scena, ma anche per il direttore e i tecnici accade lo stesso. Chi si mostra è l'attore, che parla in prima persona, ma che tuttavia non rappresenta il suo vero "io" in scena: sul palco è un personaggio, che è soltanto un ruolo, un'identità-soggetto fittizia appartenente al mondo dell'opera. Perciò, chi parla a teatro è soltanto e realmente l'opera, e per questo si intende la rappresentazione come un fenomeno oggettivo, anche se paradossalmente basato sulla comunicazione intersoggettiva tra autore/direttore/attore e pubblico.

Non bisogna però confondere l'oggettività della rappresentazione nel senso di una riproduzione fedele della vita reale. L'opera rappresenta un mondo sì oggettivo, ma artificiale, differente dal mondo reale, perché, com'è ovvio, l'opera anche quando rappresenta eventi appartenenti alla Storia li converte in fittizi per via dello statuto di non realtà dell'arte in quanto tale. Abbiamo già menzionato le convenzioni generali del teatro: gli attori fanno finta di essere altro da sé, e il pubblico è a sua volta è consapevole di trovarsi davanti a una finzione, davanti a una dimensione "onirica" a cui egli difatti non può accedere, vivendo per la durata dello spettacolo in un altro mondo pur rimanendo ancorato e "seduto" nel proprio, e traendo da quel mondo non reale emozioni e insegnamenti che hanno ripercussioni sulla sua realtà. Mannoni (*Clefs pour l'imaginaire*, 1969. Cfr. Ubersfeld, 1989: 34-35), a tal proposito, paragona il teatro a un sogno considerato nella prospettiva freudiana: secondo il padre della psicanalisi, il sognatore è consapevole di sognare, e tale consapevolezza appartiene anche allo spettatore, cosciente dell'esistenza di una differenza netta tra le due dimensioni.

Differenza resa architettonicamente attraverso la netta separazione tra sala e scena, con l'inaccettabilità di una commistione tra le due: il pubblico non può salire sul palco per aiutare un personaggio nelle sue azioni, né l'attore può scendere tra il pubblico interrompendo la storia che sta rappresentando, anche se per entrambi i casi ci sono le dovute eccezioni, soprattutto nei tentativi contemporanei di abolizione di tale separazione, al fine di favorire una maggiore comunicazione critica tra le due parti. L'architettura fisica del teatro può difatti, ma solo a un primo livello, favorire o ostacolare la relazione tra messaggio e destinatario, oscillando tra l'opposizione e l'integrazione di quest'ultimo rispetto

alla scena, e tra la sua integrazione o la sua opposizione emotiva rispetto alla vicenda rappresentata (García Barrientos, 2001: 124-127; Ubersfeld, 1989: 33-37)⁶⁵.

Il primo rapporto – di opposizione spaziale – più comune nonché più rappresentativo del fatto teatrale, è rappresentato dal cosiddetto teatro “all’italiana” che propone una netta divisione tra la sala e la scena – chiusa su tre lati, che mostra al pubblico soltanto la faccia anteriore, la “quarta parete”, spesso coperta dal sipario fino all’inizio della rappresentazione – poste frontalmente e perpendicolarmente l’una all’altra. Una struttura di questo tipo – a cui si aggiungono altri espedienti, suggeriti da Wagner, come l’assenza di luci in sala e l’abbassamento dell’orchestra al di sotto del palco per non renderla visibile allo spettatore – solitamente acutizza notevolmente gli effetti illusionistici della messa in scena, nonché il coinvolgimento emotivo del pubblico rispetto all’azione rappresentata.

Al contrario, lo scenario aperto prevede un’integrazione, di maggiore o minore portata, tra le due parti architettoniche. La scena può abbracciare parzialmente la sala (come nel teatro greco) o circondarla completamente (il teatro totale ipotizzato da Gropius), mostrando al pubblico più o tutti i lati del palco, compresi alcuni mezzi scenici come le quinte (perfettamente visibili allo spettatore, il che comporta la continua presenza sul palco degli attori anche quando non recitano), l’orchestra e le macchine per effetti speciali. Questo tipo di configurazione svela perciò il carattere artificioso della rappresentazione allo spettatore, al quale non si richiede più una “sospensione dell’incredulità”, bensì di porsi a una distanza lucida e critica rispetto allo spettacolo a cui assiste.

Tuttavia, non è dalla struttura esterna che deriva il rapporto di maggiore o minore intensità con il pubblico: la distanza-vicinanza comunicativa con il pubblico dipenderà sempre dagli altri elementi costitutivi interni alla messa in

⁶⁵ Per un approfondimento sulla storia dell’architettura teatrale – e di come questa rispecchi la società e l’epoca storica in cui è inserita –, nonché sulle diverse varianti delle due macro configurazioni (ridotte in questo paragrafo ai caratteri fondamentali) si rimanda alla lettura di Spang (1991: 33-38) e Bobes Naves (1997: 389-395 e 415-428).

scena⁶⁶; e soprattutto, qualsiasi tipo di architettura scenica non potrà mai invalidare il carattere artificioso e fittizio di uno spettacolo teatrale (uno spettacolo è pur sempre un evento che non corrisponde alla realtà oggettiva, anche se il pubblico può sentirsi parte e partecipare attivamente nella rappresentazione come se visse davvero le situazioni della storia), né annullare la differenza di ruoli – fondamentale per la comunicazione teatrale – tra emittente (attore) e destinatario (spettatore).

Qualsiasi spettacolo immaginabile dovrà disporre di un luogo per il pubblico e un altro o altri per gli attori, che potranno alternarsi e scambiarsi da una rappresentazione all'altra o nel corso di una stessa rappresentazione, anche continuamente; che nei limiti, potranno quasi coincidere [...]; ma che non smetteranno per questo di essere due spazi teatrali differenti e opposti. I tentativi più radicali per annullare questa dualità, per eliminare le frontiere fra sala e scena, [...] non fanno altro che evidenziare [...] che si tratta di una dicotomia essenziale, costitutiva del teatro (García Barrientos, 2001: 124)⁶⁷.

La reale differenza tra le varie forme di teatro, e tra le varie forme di vicinanza comunicativa con il pubblico, non si basa dunque dalla concreta distanza spaziale tra i due soggetti, ma nella conformità più o meno evidente di un'opera rispetto alla situazione storica, sociale, politica, economica in cui è inserito lo spettatore (nonché lo stesso autore, l'attore, il direttore ecc.), ovvero, nel tipo e nei diversi gradi di distanza che si vengono a creare tra la dimensione della messa in scena e la dimensione dell'esistenza quotidiana, in riferimento al tempo, allo spazio, e al personaggio.

Per quanto riguarda la distanza temporale, come illustra García Barrientos (2001: 112-115), si avrà nello spettacolo una situazione di:

- Ucronia: se un dramma è illocalizzabile in un tempo reale o storico (distanza infinita).

⁶⁶ Brecht, ad esempio, rivoluziona il rapporto tra i due soggetti della comunicazione, negando il processo di coinvolgimento emotivo, pur muovendosi all'interno del teatro tradizione all'italiana (Tordera, 1999: 175).

⁶⁷ «La rivoluzione contemporanea del luogo scenico (scomparsa o adattamento della scena all'italiana, scenario anulare, teatro circolare, pedane, teatro nelle strade ecc..) con il loro intento di includere il pubblico nell'azione, di mischiare gli spettatori con gli attori, non offusca questa distinzione fondamentale; anche se il commediante si siede sulle ginocchia dello spettatore, ci saranno sempre alcuni faretto impercettibili, una corrente di mille volt che lo separeranno radicalmente da questo» (Ubersfeld, 1989: 33-34).

- Distanza semplice: se invece si riferisce a un tempo storico passato (distanza retrospettiva, tipica del dramma storico), contemporaneo (distanza zero), futuro (distanza prospettica).
- Distanza complessa: se il dramma utilizza diversi tempi storici che si alternano successivamente (policronia) o si simultaneamente (anacronismo).

I tipi di distanza spaziale (García Barrientos, 2001: 143-147) sono invece:

- Utopia: quando il dramma è non possiede determinazioni geografiche reali.
- Spazio iconico: tipico dei drammi realisti, in cui lo spazio scenico riproduce mimeticamente lo spazio reale, in modo più o meno dettagliato o stilizzato.
- Spazio metonimico: se lo spazio scenico rimanda al mondo reale attraverso “indizi”, ovvero attraverso relazioni di causa-effetto, di parte-tutto ecc.
- Spazio convenzionale: corrispondente al massimo grado di distanza rappresentativa, consiste in uno spazio creato in modo totalmente simbolico.

Circa i personaggi drammatici (García Barrientos, 2001: 185-187), infine, si distinguono:

- Distanza riguardante la persona diegetica: il personaggio fittizio del dramma può essere idealizzato (di natura superiore a qualsiasi uomo, come ad esempio un Dio), umanizzato (quando assume una “taratura umana”), degradato (se assume tratti animaleschi o caricaturali).
- Distanza riguardante la persona scenica: ovvero rimanda al tipo di interpretazione di un personaggio da parte di un attore, e rimanda alle pratiche recitative dell'immedesimazione (la psicotecnica di Stanislavskij) da una parte, e di interpretazione critica (lo straniamento brechtiano) dall'altra (Alonso de Santos, 2007: 176-177 e 186-192; Ubersfeld, 1989: 37-41).

Le varie combinazioni di questi fattori all'interno di una rappresentazione, favoriranno l'instaurazione di una contiguità più o meno intensa tra il messaggio e destinatario, da cui dipenderà anche una differenziazione degli effetti creati nella coscienza dello spettatore, dal coinvolgimento emotivo alla riflessione razionale delle tematiche portate in scena⁶⁸.

Collegandoci a quest'ultimo punto, e riprendendo il discorso sull'oggettività del dramma, occorre aggiungere che non è completamente esatto intendere per oggettività la mancanza di contaminazione nell'opera della soggettività di un autore o di un direttore artistico, in quanto il mondo messo in scena non è altro che una "possibilità di mondo", creata a partire dall'idea, dall'interpretazione soggettiva che questi emittenti hanno dell'oggettiva esistenza quotidiana, politica, economica, sociale, storica ecc. (Alonso de Santos, 2007: 468-470; Tordera, 1999: 196; Talens, 1999: 52 – ne avevano già parlato a proposito dello spazio drammatico). E questa soggettività è intimamente collegata al fine ultimo del teatro: l'autore non scrive (e il direttore non rappresenta) un'opera per diletto né soltanto per meri interessi economici⁶⁹, ma per provocare qualcosa nel pubblico, per comunicare al mondo qualcosa del mondo. Scrive, insomma, per un imperativo sociale di maggiore o minore intensità – dall'imposizione coercitiva di una visione della realtà, alla semplice domanda per insinuare un dubbio nello spettatore – che varia a seconda del periodo storico e a seconda del ruolo sociale dell'autore – se portavoce dell'ideologia dominante, o suo oppositore (Talens, 1999: 49; Alonso de Santos, 2007: 466-468 e 476-479).

Per fare un esempio, riportando le considerazioni di Ubersfeld (1989: 35) a riguardo del teatro naturalista: «è un'illusione credere che il teatro naturalista, per esempio, copi la realtà, quando, a dire il vero, non la copia affatto; si limita a mettere in scena una determinata immagine delle condizioni socio-economiche e

⁶⁸ Questi sono i due obiettivi che il teatro alternativamente o simultaneamente persegue: la catarsi, ovvero la liberazione emotiva dello spettatore che, attraverso una rappresentazione fittizia ma realistica, vede soddisfatti o esorcizzati i suoi timori e i suoi desideri senza esserne la vittima in prima persona (Ubersfeld, 1989: 34-35); e la finalità sociale, ovvero invogliare il pubblico a valutare criticamente gli avvenimenti storici sociali e politici della messa in scena – fittizi, ma simbolicamente reali - nonché a prendere una posizione sulla base di queste riflessioni, da applicare nella società in cui vive (Alonso de Santos, 2007: 176).

⁶⁹ Per quanto riguarda il fattore economico si legga Alonso de Santos, 2007: 527-531.

delle relazioni tra gli uomini, immagine costruita in accordo con la percezione che di queste ha la società dominante, derivanti dal codice della classe dominante e che [...] si impone allo spettatore senza una sua reazione». Il pubblico di questi drammi sembra dunque convertito in un pupazzo da maneggiare per la trasmissione di una propria elitaria ideologia conservativa; gli si consegna una comoda storia in cui nulla si modifica realmente, in modo tale da non correre il pericolo di far pensare lo spettatore in modo rivoluzionario, nel non fargli supporre l'esistenza di un'altra via, di un'altra possibilità di mondo, in cui egli non “reciti più la parte” del sottomesso.

Al contrario, l'intervento attivo del pubblico dentro e fuori dalla rappresentazione è richiesto nel teatro storico-civile, culminante nel teatro di tesi (Alonso de Santos, 2007: 472-473), che difende la diversità e che può mostrare una carica eversiva rispetto allo *status quo* anche rappresentando un dramma in piena conformità ai precetti ideologici dominanti: Shakespeare mostra i pericoli in cui l'uomo incorre quando tenta di alterare un ordine prestabilito, però pur sempre, a mio parere, mostra tale possibilità, insinua un dubbio, e il pubblico non può che schierarsi a favore di questi eroi che “non sanno rimanere al proprio posto”, da Lear, a Antonio, a Romeo e Giulietta.

In base alle sue molteplici ma compresenti finalità, il teatro può essere pertanto definito «come un atto di intrattenimento o di apprendimento sociale o personale, come una necessità di purificazione catartica della propria condotta, o come un atto puramente soggettivo di affermazione dell'arte per l'arte, di difesa di un universo personale, o di propaganda di dottrine o politiche, scuola di valori di una linea determinata di pensiero ecc.» (Alonso de Santos, 2007: 524). Di conseguenza, se una rappresentazione teatrale espande i propri limiti di significazione al di là del dramma fittizio, al pubblico è perciò richiesta non solo una semplice capacità di interpretazione dell'opera, della decifrazione e della ricomposizione della molteplicità dei segni disseminati nella rappresentazione (Ubersfeld, 1989: 32), ma di riflettere su di essi esprimendo un giudizio di accettazione o rifiuto delle idee trasmesse attraverso quei segni (Talens, 1999: 50-51), e successivamente di applicare concretamente nel mondo la “lezione appresa” (quando condivisa).

Pertanto «risulta chiaro che il funzionamento teatrale non può ridursi alla comunicazione [...]. Ridurre la ricezione del messaggio teatrale all'ascolto, alla decifrazione dei segni, equivarrebbe, come abbiamo visto, a una sua sterilizzazione. La comunicazione teatrale non è un processo passivo, è – o può esserlo se non vi sono impedimenti – incitamento a una pratica sociale» (Ubersfeld, 1989: 40).

Ma allora in cosa si differenzia il teatro rispetto alla mera pedagogia politica, sociologica, economica e storica? Credo che risieda proprio in questo compromesso tra il suo carattere oggettivo e quello soggettivo, nel non parlare “in prima persona”, nel mostrare in modo non compromesso un mondo artificiale che riveli il mondo reale e le passioni che lo agitano, nell'aprire gli occhi dello spettatore sulle complessità e problematicità del mondo che egli solitamente non vede o fa finta di non vedere (Alonso de Santos, 2007: 27-28)⁷⁰.

L'uomo, per conoscersi, ha bisogno di “riconoscersi”. E questo è ciò che fa il teatro: aiutarci a scoprire la complessa realtà in cui viviamo, in modo totale, inventando una vita parallela, un prodotto della finzione o della fantasia, ponendola davanti a noi, affinché con gli innumerevoli sistemi di identificazione incorporati nella nostra mente, possiamo, nel riconoscersi, conoscerci meglio. Per questo il teatro è indispensabile. Il teatro è il miglior modello sperimentale di cui disponiamo per “sentire” l'essenza del nostro essere. Vallejo (2006: 287)

I contenuti di tutte le opere prodotte, dalla tragedia greca fino ai nostri giorni, infatti, ricreano sulla scena

la battaglia esistenziale dell'essere umano. [...] Sono cambiate le forme artistiche, le strutture e i linguaggi con i quali si mettono in scena – dalla nascita del teatro a oggi – questi conflitti e argomenti, però l'elemento principale – e essenziale – del fatto drammatico continua ad essere lo scontro tra la realtà e il desiderio che costituisce la nostra personalità, e quella dei personaggi messi in scena. L'autore, nello scrivere la sua opera, e gli altri creatori teatrali, nel rappresentarla, congetturano e elaborano la loro poetica personale basandosi sulle difficoltà che ognuno di noi ha per raggiungere i nostri obiettivi, principalmente quell'obiettivo globale e immateriale che chiamiamo felicità. [...] I personaggi [come tutti gli esseri umani] si trovano ad affrontare i diversi ostacoli che la realtà pone loro davanti, cercando di raggiungere i propri obiettivi per mezzo di strategie, e cercando di pagare il minor prezzo possibile per questo cambio di status quo desiderato. [...] I grandi personaggi sono quelli che per realizzare i propri desideri sfidano grandi ostacoli: le idee prestabilite,

⁷⁰ «Possiamo definire il fatto drammatico come *esseri umani che parlano a altri esseri umani dei problemi degli esseri umani*» (Alonso de Santos, 2007: 24). Si legga anche Ubersfeld (1989: 41): «la riflessione su un accadimento [fittizio] illumina i problemi più concreti della vita dello spettatore [...]».

la società e le sue leggi, persino gli dei..., e pagano un alto prezzo per questo. Anche la stessa vita, nelle grandi tragedie (Alonso de Santos, 2007: 28-30)⁷¹.

Magari al pubblico non sarà propriamente richiesto di compiere un atto così radicale, ma quantomeno lo si invita a una riflessione più profonda su di sé e sul mondo che lo circonda: il teatro, come scrive Ubersfeld (1989: 41), non produce soltanto un risveglio di ombre oniriche e fittizie che si muovono sulla scena, a volte produce – spera di produrre – anche un risveglio di coscienze concrete.

⁷¹ Alonso de Santos (2007: 471- 472) elenca una serie di temi frequenti che si ripetono nel corso della storia del teatro:

«inversione della fortuna (*Edipo re* di Sofocle); arrivo di uno straniero che disintegra un gruppo (la mia opera [de Santos] *Bajarse al moro*; scontro conflittuale individuo-società (*En folkefiende* [Un nemico del popolo] di Ibsen [o tutte le opere di Lorca]); conflitto generazionale padri-figli (*La vida es sueño* di Calderón de la Barca); rivolta contro il tiranno (*Fuenteovejuna* di Lope de Vega); rivolta contro il potere (*La casa de Bernarda Alba* di Lorca); ossessione per il potere (*Macbeth* di Shakespeare); la vendetta dopo un crimine (*El alcalde de Zalamea* di Lope de Vega [o *Hamlet* di Shakespeare]); opposizione ragioni personali-ragioni pubbliche (*Antigone* di Sofocle); opposizione amore-matrimonio di convenienza (*El sí de las niñas* di Moratín [o *Bodas de sangre*, di Lorca]); conflitto desiderio peccaminoso- desiderio di salvezza (gli *autos sacramentales* di Calderón); conflitto realizzazione personale-realizzazione collettiva (la mia opera [de Santos] *El álbum familiar*); amori proibiti (*Romeo and Juliet* di Shakespeare); sacrificio per un ideale (*Ifigenia in Aulide* di Euripide); il prezzo dell'ambizione (*Julius Caesar* di Shakespeare); il cittadino, vittima del potere ingiusto (*Furcht und Elend des III^o Reiches* [Terrore e miseria del III Reich] di Bertold Brecht), ecc.».

CAPITOLO II
DRAMMATURGIA SPAGNOLA CONTEMPORANEA

1.- TENDENZE DRAMMATURGICHE

Il teatro arriva ai nostri giorni amputato di alcune sue parti essenziali; con un pubblico infedele che si può ingannare piuttosto facilmente con prodotti pseudoscenici di dubbia entità drammatica; con una scarsa incidenza sociale, relegato in una nicchia tra i grandi, ma mai preso in considerazione, come un fratello maggiore anacronistico e un po' pazzo; bisognoso di un pubblico formato da gruppi di studenti o di assistenza sociale per sostenere un'economia paralizzante; i cui massimi ingegni sono ignorati e devono avvalersi di altri impieghi che permettano loro di continuare a pubblicare in modo da testimoniare la loro presenza nel campo artistico; guidato, o mal guidato, da politiche che non guardano al futuro, interessate soltanto a un rendiconto ottenibile nel minor tempo possibile; un teatro, insomma, così maltrattato che sorprende la vitalità dei suoi impulsi creativi, che ci rendono speranzosi del fatto che il presente non sia altro che un brutto momento per l'elaborazione scenica, e che ci saranno sempre tempi migliori...

Questa è l'amara considerazione di César Oliva (2004: 24), confermata da molti altri critici e drammaturghi contemporanei, del panorama teatrale spagnolo tra la fine del XX e l'inizio del XXI secolo.

Con la scomparsa di Francisco Franco (1975) e la conseguente fine della dittatura che aveva gravemente amputato la produzione drammatica, servendosi del teatro come strumento di propaganda del regime e censurando tutti gli autori che pensavano al di fuori dagli schemi⁷², il periodo della Transizione Democratica e il successivo Partito Socialista portarono grandi speranze per le sorti del teatro spagnolo. Speranze che “dickensianamente” non si tradussero però in realtà.

Buona parte di questa disillusione era dovuta alla politica di quegli anni, totalmente assente al momento di promuovere iniziative politiche ed economiche in grado di ricollocare il teatro al centro della vita cittadina. Il teatro, ancora legato prevalentemente all'impresa privata, non essendo retto da un robusto apparato economico che potesse renderlo competitivo, e non beneficiante di alcun tipo di sovvenzione o patrocinio statale – a eccezione dei pochissimi teatri nazionali –

⁷² Le opere di questo periodo parlavano di politica solo nell'ottica dell'ideologia del partito – esaltando ideali patriottici e virtù nazionali –, o erano opere volte unicamente all'intrattenimento, ben lontane da quell' *arte comprometido* di Alberti, prevalentemente costumbriste o umoristiche (alcune delle quali non rinunciavano però a inserire un velato sottofondo di disapprovazione nei confronti dello *status quo*), come quelle di José María Pemán, José Calvo Sotelo, Enrique Jardiel Poncela, Miguel Mihura, José López Rubio, Antonio de Lara e Alfonso Paso, il quale, dopo aver fondato nel '45 il gruppo sperimentale di *Arte Nuevo* con Medardo Fraile, Alfonso Sastre e José Gordón, presto ritornò sui suoi passi per accomodare la sua inventiva ai prosaici gusti del pubblico (Romera Castillo, 2013: 199-201; Oliva, 2004: 33; Floeck, 2006: 187).

basava le proprie risorse economiche unicamente sulle entrate del pubblico. Pubblico che però si stava allontanando sempre più dalle sale, soprattutto a causa della comparsa della televisione e del cinema, mezzi che si impongono come punti di riferimento imprescindibili per la società, a cui vengono proposti nuovi modelli e nuovi personaggi – non più nati dalla penna di un drammaturgo – in cui i cittadini potevano riconoscersi più facilmente e da cui potevano trarre (alquanto mediocri) lezioni di vita ad un prezzo più basso, o nullo, del biglietto di uno spettacolo inevitabilmente sempre più caro⁷³.

Il teatro, da costituire «un pulpito di cui l'uomo ha sempre avuto bisogno nel corso dei secoli» (Oliva, 2004: 17), «il luogo della critica, della riflessione, dell'arricchimento estetico» (Huerta Calvo (ed.), 2003: 2605), diventò così «un fatto assolutamente prescindibile», un fenomeno quasi affatto necessario (Oliva, 2004: 20).

A partire dalla creazione dello Stato delle Autonomie (1978) e soprattutto con l'assunzione del governo da parte del Partito Socialista (1982) furono messi in atto notevoli programmi di riabilitazione del teatro, finalmente supportato economicamente da una grande varietà di istituzioni. Ma l'ingresso dello Stato nell'ambiente teatrale fu una mossa che a lungo andare si rivelò del tutto sfavorevole per le imprese ancora realmente private – prive di fondi, al contrario delle semipubbliche, cioè di imprese private beneficiate da enti pubblici (Huerta Calvo (ed.), 2003: 2614; Oliva, 2004: 40 e 145): lo Stato diventò presto il maggior produttore e impresario della nazione, e i teatri e le compagnie pubbliche e semipubbliche ebbero la meglio sui privati⁷⁴. Questi ultimi dovettero sempre più piegare la qualità delle opere messe in scena alle esigenze commerciali, chiudendosi nel conservatorismo e nella convenzionalità, rifiutando nomi ancora poco conosciuti dei nuovi autori e il loro teatro di innovazione, e soprattutto

⁷³ L'assunzione della funzione di referente sociale della postmodernità da parte del cinema e della televisione era già stata annunciata da Guy Debord nel saggio del 1967, *La sociedad del espectáculo* (cfr. Oliva, 2004: 22) secondo il quale questi mezzi di comunicazione avrebbero creato figure capaci di rappresentare in maniera chiara gli stimoli delle generazioni future: «ricordiamo l'impatto dell'immagine di Che Guevara, Fidel Castro, John F. Kennedy, Richard Nixon, Mao Tse Tung, Elvis Presley, Marilyn Monroe ecc..., creati non solo per essere ammirati come simbolo, ma anche per consumarli come icone».

⁷⁴ A Madrid, in quel periodo, vi erano soltanto tre teatri statali, tre municipali, e uno legato alla Comunità Autonoma, mentre la maggior parte erano semipubblici.

spostandosi sul versante di nuovo genere “teatrale” che sembrava molto apprezzato dagli spettatori: il musical.

«Il teatro musicale è una delle tendenze sceniche di maggiore successo e validità sia in Spagna che fuori da essa, nell’attualità» (Romera Castillo, 2013: 345), uno dei pochi generi spettacolari (non propriamente ed effettivamente teatrale) che presenta un costante aumento del pubblico, e dunque un grande incremento di capitale in entrata. Un’inchiesta del 2000, che segnalava una crescita, rispetto ai decenni precedenti, dell’affluenza nei teatri della capitale (di qualsiasi genere) pari a 2.600.000 spettatori, e che potrebbe far pensare a una fase finalmente proficua per la drammaturgia spagnola, lungi dall’ registrare «un rinnovato interesse del pubblico per il teatro», mostrava in realtà solo un colossale «potenziamento del fenomeno dei musical di importazione, che ha elevato in maniera considerevole l’interesse dello spettatore medio» (Oliva, 2004: 198).

Da questa considerazione si mette inoltre in rilievo che la programmazione spagnola dei teatri adibiti a questo genere parateatrale non presenti una produzione locale, ma sia «colonizzata» da opere provenienti dagli scenari londinesi e newyorkesi (Romera Castillo, 2006: 125); ad eccezione di alcuni musical unicamente spagnoli – alcune *zarzuelas* di fine XIX-inizio XX (esempio celebre è *La Gran Vía*, spettacolo che ebbe grande fama in tutto il mondo), o altri spettacoli più recenti come *Más de cien mentiras* (basato sulle canzoni di Joaquín Sabina), *El Hombre de la Mancha* (omaggio al capolavoro di Cervantes), *¡Ay Carmela!* (adattamento musicale dell’opera di Sinisterra) – «quello che succede adesso nel musical non è alieno a ciò che succede nel cinema, nella musica, nell’industria alimentare, in cui le multinazionali e le loro reti commerciali hanno cambiato i gusti per imporre prodotti di *genuino sapore americano*» o anglosassone (Javier Vallejo, «El original y la copia». *El País (Babelia)*, 22-23, 2004. Cit. da Romera Castillo, 2006: 127). Spopolano, infatti, nelle sale spagnole i grandi musical di Broadway o dei teatri londinesi come *El rey león*, *Jesucristo superstar*, *Evita*, *El fantasma de la ópera*, *West Side Story*, *Mama mia*, *Chicago*, *La bella y la bestia* ecc. (Romera Castillo, 2006: 125-126; Romera Castillo, 2013: 345-347).

Al contrario, «l'esigenza fondamentale per quei teatri [nazionali] era di astenersi dal servire al pubblico un'opera infiocchettata di tipo commerciale, dedicandosi, da una parte alla rivendicazione del classico nazionale e straniero, e dall'altra alla rappresentazione di novità nazionali e straniere che diano un contributo attuale al terreno dell'arte scenica», avvalendosi anche di moderni e innovativi apparati scenici che i privati non potevano permettersi. (in Gallén, *El teatre a la ciutat de Barcelona durant el règim Franquista (1936-1954)*, 1985, 42. Cfr. Huerta Calvo (ed.), 2003: 2612).

In virtù di questo programma, il decennio successivo alla morte di Franco fu caratterizzato da una notevole predilezione per un teatro innovativo e sperimentale, non legato alla tradizione, tra cui cappeggiano gli esponenti del Teatro Indipendente e della nuova Generazione realista dell'82. Quest'ultima⁷⁵, estendendo l'attività drammaturgica anche sul piano della didattica, formò la successiva generazione di autori nati a seguito del *Premio Marqués de Bradomín*, istituito nel 1985, la cui scrittura parte, dunque, da una comune base realista per poi differenziarsi mediante l'uso di nuovi e altri registri. Tra gli autori della cosiddetta "generazione Bradomín", tutti nati negli anni Sessanta, ci sono: Lluïsa Cunillé, José Ramón Fernández, Antonio Onetti, Sergi Belbel, Antonio Álamo, Rodrigo García, Juan Mayorga, Itziar Pascual, Borja Ortiz de Gondra, Yolanda Pallín, Maxi Rodríguez, Ignacio García May, Angélica Liddell, Rafael González, Laila Ripoll (López Mozo, 2006: 60-1; Oliva, 2004: 211).

Il momento di gloria per questi gruppi che finalmente portarono una ventata di cambiamento nel teatro spagnolo durò molto poco⁷⁶, in quanto alcuni

⁷⁵ Come spiega un suo membro, Ignacio Amestoy, questo gruppo di drammaturghi «anche se era stato maggiormente relazionato con il teatro del periodo anteriore, non iniziò a scrivere e a mettere in scena in modo regolare prima di questa data [1982] o in prossimità di questa» («La literatura dramática española en la encrucijada de la postmodernidad», *Insula* 601-602, 3-5. Cit. da Amell, 2006: 321). Tra i membri più anziani troviamo: Fernando Fernán-Gómez, Francisco Nieva, Domingo Miras, José Sanchis Sinisterra, José Luis Alonso de Santos, Alfonso Vallejo, Ignacio Amestoy, Fermin Cabal. Tra i più giovani (ventenni alla morte di Franco) vi erano invece: Ernesto Caballero, Eduardo Galán, Paloma Pedrero, Ignacio del Moral e Jorge Márquez (López Mozo, 2006: 53-54). In maniera differenziata, questi autori proposero «un tipo di commedia [quasi costumbrista] caricata di intento critico ma con un linguaggio diretto e riconoscibile [...] e senza eccesso di virulenza» (Oliva, 2004: 209).

⁷⁶ La seguente analisi è tratta dalle considerazioni di López Mozo (2006: 39-72), Oliva (2004: 209-223); Checa Puerta (2006: 383-385).

professionisti della scena privata e pubblica – tanto gli imprenditori, quanto i registi – iniziarono a negare l'esistenza di autori contemporanei realmente validi, preferendo le opere dei classici (includendo anche qualche autore dei primi decenni del Novecento come Lorca e Valle-Incán, se non altro finalmente stimati) o addirittura di drammaturghi stranieri che sono stati accolti con successo nei rispettivi paesi, da cui trarre benefici economici maggiori rispetto ai testi di autori vivi, poco conosciuti o poco apprezzati (e dunque poco commerciabili) dallo spettatore medio, ma anche dagli stessi registi, per la loro impronta innovativa, nonché per lo sforzo intellettuale maggiore richiesto al pubblico per la comprensione dell'opera.

Come spiega Oliva (2004: 207), il pubblico (come la classe degli imprenditori e dei registi) è sempre stato conservatore, e soltanto attraverso formule miste poté sopportare drammaturgie differenti, come quelle ad esempio di Buero Vallejo o del primo Gala, sopportazione che nel periodo a cavallo tra i due secoli, e soprattutto ai nostri giorni, risulta alquanto impossibile nei riguardi di questi autori che non si omologarono alle nuove forme di cultura alquanto stereotipate e banali del nuovo millennio.

Sebbene, infatti, durante il governo socialista fosse stata stabilita una legge secondo cui per ottenere una sovvenzione pubblica bisognasse mettere in scena almeno trenta spettacoli di autori vivi, gli impresari privati cercarono in diversi modi rocamboleschi di ovviare tale ostacolo, ad esempio inserendo le opere dei contemporanei nella programmazione di teatri situati nelle periferie della capitale. «Come molti drammaturghi confessarono, fu peggiore il rimedio che la malattia». Mettere in scena un autore vivo, anche qualora conosciuto, costituiva un rischio che avrebbe potuto portare ad un fiasco (soprattutto economico) rispetto agli autori classici sicuramente conosciuti e amati dal grande pubblico (Oliva, 2004: 210).

E difatti, in maggior misura a partire dalla metà degli anni 90 con il governo assunto dal Partito Popolare, anche i teatri pubblici si lasciarono trascinare da queste convinzioni espresse dai registi, abbandonando i loro iniziali propositi di inclusione ed esaltazione delle novità drammaturgiche. Per i registi

era ed è più comodo adattare opere di autori passati, piuttosto che di autori ancora vivi, dal momento in cui possono rimaneggiarle con maggiore libertà senza entrare in antagonismo con l'autore (López Mozo, 2006: 70).

A Madrid dal 1992 al 1993, per esempio, si misero in scena nei teatri pubblici diciotto opere di drammaturghi in vita, sedici in quelli privati, e diciannove nelle sale alternative. Ancor più sconcertante risulta il tasso di affluenza del pubblico a questi spettacoli fu: del 24% nei teatri ufficiali (pubblici e privati) e solo del 9% nelle sale alternative.

Nel periodo tra il 1995 e il 1996 i teatri privati realizzarono solo dodici produzioni di autori contemporanei (ma almeno con un 40% di affluenza). Dal 1997 al 1998, furono messi in scena dieci testi di contemporanei nelle sale pubbliche (con 44% di affluenza), altre dieci in quelle private (con il 24% di spettatori) e ventiquattro nelle sale alternative (con il 23%) (Oliva, 2004: 209-10). Dal 1990 al 2005, Il Centro Dramático Nacional di Madrid mise in scena undici opere di Valle-Inclán e cinque di García Lorca e solo otto autori contemporanei: Augustín Gómez Arcos, José Sanchis Sinisterra e Antonio Buero Vallejo con tre opere ciascuno; José Luis Alonso de Santos, Francisco Nieva, Fernando Arrabal, Albert Boadella e Juan Mayorga con due opere per ognuno. (López Mozo, 2006: 44-45).

Prendendo invece in esame gli spettacoli messi in scena in tutti i teatri di Madrid dal 25 febbraio al 3 marzo del 2005, delle cinque opere rappresentate nei teatri pubblici, solo una era spagnola, e nemmeno contemporanea: *La entretenida* di Cervantes. Per quanto riguarda i teatri privati, cinque erano specializzati in musical, nove in opere straniere, un altro metteva in scena un surrogato proveniente da un programma televisivo, e solo in tre locali si misero in scena opere spagnole di Jordi Garcelán, Luis del Val, e di uno *sketch* nato dalla collaborazione di Francesco Pereira, Sergi Belbel e Josep Maria Benet i Jornet (López Mozo, 2006: 42).

Per quanto riguarda le opere della nuova generazione, soltanto il Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénica e, dopo la sua scomparsa, il Centro Dramático si sono dedicati in modo sistematico alla loro messa in scena: dal 1984

al 2004 si sono realizzati adattamenti scenici delle opere di Marisa Arés, Alfonso Plou, Sergi Belbel, Rafael Gonzales, Francisco Sanguino, Ignacio García May, Lluisa Cunillé, Rodrigo García, Antonio Álamo, Antonio Onetti, Borja Ortiz de Gondra, Pedro Víllova e Juan Mayorga. «Poco, molto poco per un censo autoriale che non smette di crescere», ma ancor più preoccupante è che solo due autori tra tutti, Juan Mayorga e Sergi Belbel, hanno trovato facile accesso alle scene ufficiali, gli altri (lo diremo a breve) rimangono legati alle sale alternative (López Mozo, 2006: 63-64)⁷⁷.

A questo problema si aggiungono anche il deprecabile utilizzo di materiali provenienti dai peggiori programmi televisivi, amati dal grande pubblico; il costante atteggiamento “nazionalistico” da parte degli impresari che non assumono compagnie provenienti non solo da differenti comunità autonome, ma addirittura dalle stesse periferie della propria comunità; nonché la subordinazione delle sale pubbliche all’ideologia politica e economica dei diversi enti che si succedono nel finanziamento e nella direzione dei teatri, fattore che incide non poco sulla programmazione “paradrammatica” di questi tempi.

L’attività drammaturgica si ridusse pertanto sempre più alla sola pubblicazione dell’opera, e non alla sua effettiva messa in scena:

Di fatto, la pubblicazione dei testi è stata il salvavita di molti di loro. [...] È un'altra delle caratteristiche della scena spagnola di fine secolo: si conoscono molti autori, si studiano, si scrivono persino tesi dottorali su di essi, ma senza che questi occupino posto nella programmazione teatrale. Questa importante attività editoriale che si sviluppa in tutti questi anni dipende principalmente dalle istituzioni pubbliche, come università, scuole di arte drammatica, associazioni professionali, comunità autonome ecc... Non pochi drammaturghi hanno mostrato la loro gratitudine a questo ricorso editoriale per potersi vedere conosciuti e riconosciuti. Però è il culmine di un paradosso: l'autore di teatro che scrive per i lettori e non per un pubblico. Qualcosa di insolito nella storia del teatro, ma in linea con questi tempi (Oliva, 2004: 211).

A tal riguardo, López Mozo (2006: 42) segnala la dannosità della sostituzione della messa in scena con la pratica editoriale, che da una parte condiziona l’attività degli studiosi e dei critici, i quali possono far affidamento

⁷⁷ Per ulteriori esempi e approfondimenti sugli autori messi in scena in questo periodo si legga Oliva (2004: 214-223).

nell'analisi di un'opera solo alla lettura testo drammatico, presentando uno studio sul teatro mutilato della sua parte e del suo fondamento imprescindibile: la messa in scena; dall'altra parte, i testi pubblicati soprattutto in case editrici accreditate mancano di un previo controllo effettuato da comitati di lettura, mettendo in vendita insieme alle opere di notevole fattura, altre di scarsa qualità che deludono il lettore (già poco interessato al teatro). Come sottolinea l'autore è «una situazione in cui non è facile separare il grano dalla paglia». In più, se la pubblicazione poteva essere una salvezza, seppur scoraggiante, per gli autori, non lo era altrettanto per gli altri professionisti del teatro, il cui lavoro era strettamente legato alla realizzazione scenica del testo: «se il loro lavoro non si materializza, non esiste. L'impresario è tale se programma e produce spettacoli. Il regista, se realizza messe in scena. Lo scenografo, se traduce i suoi bozzetti in scenografie. L'attore, se recita» (2006: 65-66).

Gli autori che intendono ribellarsi a questa società stereotipata e conservatrice che «rifiuta tutto ciò che possa ferire la sua sensibilità o svegliarla dal letargo in cui è sprofondata» (López Mozo, 2006: 65), cercano perciò nuovi spazi per far sentire la propria voce, mettendo in scena le loro opere nelle sale alternative, spazi creati alla fine del Novecento, situati al piano inferiore o nel seminterrato degli edifici convenzionali, i cui costi di mantenimento sono piuttosto inferiori e maggiormente accessibili a imprese di piccola entità (Huerta Calvo, 2003: 2608). A prescindere dalle condizioni di precarietà dei mezzi scenici e economici a disposizione, e dalle considerazioni sulla predilezione o insofferenza degli autori nei riguardi di queste sale rispetto a quelle commerciali, bisogna sottolineare che le sale alternative appaiano come il perfetto corrispettivo architettonico del tipo di dramma che vi si inscena – «sono la macchina che tira il treno del teatro spagnolo vivo», commenta López Mozo (2006: 68)⁷⁸.

Tanto la sala quanto il testo intendono «aprire porte e finestre a un tipo di teatro particolare» (Romera Castillo, 2013: 323), che si allontani dai concetti di

⁷⁸ Con le dovute eccezioni, dal momento in cui, chiuse tutte le porte dei teatri ufficiali, qualsiasi autore cerca asilo nelle sale alternative, anche chi presenta una drammaturgia non propriamente innovativa o non qualitativamente ammirevole (López Mozo, 2006: 43.62; Pérez-Rasilla, 2006: 133).

consumo e convenzione, e difatti quando gli autori riescono a fare il grande e sospirato salto passando nei teatri ufficiali, si rendono però conto di non trovare in essi mezzi adeguati alle loro messe in scena⁷⁹.

È chiaro: il mezzo rispecchia e condiziona da sempre il messaggio, (Huerta Calvo (ed.), 2003: 2609) e il messaggio autorizzato in Spagna è sempre stato di tipo tradizionalista, e continua ad esserlo, persistendo nel presentare teatri con struttura identica a quella di quattro secoli fa: all'italiana, con ampio spazio e la classica ermetica divisione fra scena e sala, caratterizzata da una netta gerarchizzazione del pubblico in base ai differenti posti a sedere; un teatro adatto all'opera o ai classici, non di certo alle nuove proposte degli autori contemporanei⁸⁰.

Al contrario lo spazio delle sale alternative – ridotto, ma versatile nel suo utilizzo – genera una diversa modalità drammaturgica, con pochi personaggi e una maggiore riflessione introspettiva, nonché un nuovo rapporto più diretto, informale e soprattutto più impegnato con il pubblico, sicuramente non numeroso, ma preparato, finalmente in grado di distinguere il grano dalla paglia.

Lo statuto del teatro spagnolo nato a cavallo dei due secoli potrebbe dunque riassumersi in una sola parola, inventata da uno dei membri della generazione del 82, Sanchis Sinisterra: *minorización* (in *La escena sin límites*, 2002, 244-248. Cfr. Pérez- Rasilla, 2006: 131-132). Una contrazione della sala teatrale, del numero degli spettatori e dello spazio fra il pubblico e l'attore, contrazione della scenografia, del numero dei personaggi, e persino della durata dello spettacolo, ridotto a una quindicina di minuti.

⁷⁹ Ma l'accesso ai teatri tradizionali rimane quasi sempre un'utopia. Un clamoroso esempio di un'opera di giovani autori bandita dalle sale ufficiali, nonostante la trionfante accoglienza da parte di critici e spettatori delle sale alternative, è costituito da *La trilogía de la juventud* di Fernández, Pallín e Yagüe, messa in scena nel 1999 nella sala *Cuarta Pared* e portata in *tournee* in quasi tutta la Spagna, che però non ha trovato altrettanta accoglienza nei circuiti commerciali (López Mozo, 2006: 64).

⁸⁰ «Per conoscere la salute del teatro di un paese qualsiasi, basta sapere la maniera in cui produce i suoi scenari» (Oliva, 2004: 37). Per un'analisi dettagliata dei teatri e degli scenari del Novecento, si consiglia la lettura di Huerta Calvo (2003: 2605-2610) e di Oliva (2004: 37-44 e 120-131). In aggiunta a questi, l'esame in questa sede è stato supportato anche dalle pagine di López Mozo (2006: 39-40 e 62-68), Pérez-Rasilla (2006 :132-134) e Heras Toledo (2006: 76-77).

Per quanto concerne quest'ultimo punto, il minimalismo, utilizzato non solo nel teatro ma anche in altre forme artistiche come il cinema e la letteratura, è una marca caratteristica dell'età postmoderna, votata, come scrive Italo Calvino, alla rapidità, all'esattezza e alla leggerezza (in *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, 1985. Cfr. Orozco Vera, 2006: 724). Nonostante le origini del teatro breve siano collocate in tempi ben lontani dai nostri giorni (si pensi alle farse carnevalesche, o agli *entremeses* di Cervantes, ad esempio), e nonostante sia già stato abbondantemente sfruttato nel secolo scorso dalle diverse varietà del *género chico* (*sainete*, *zarzuela*, *revista* ecc.), è proprio nel nuovo millennio che questo genere trova terreno fertile nel panorama culturale (Romera Castillo, 2013: 332; Gutiérrez Carbajo, 2006: 225-229)⁸¹.

La composizione di testi più stringati, in un solo atto o in quadri estremamente condensati, con scenografia solitamente fissa, con pochi personaggi e con netta prevalenza del monologo sul dialogo, è stata utilizzata dagli autori di questo periodo come strumento di formazione e preparazione nelle varie scuole di arte drammatica (per gli scrittori più giovani) o come fase iniziale di un progetto più ampio, in cui si sperimentano determinati temi e contenuti in forma più contenuta per poi passare a un'elaborazione più estesa (per gli autori già consacrati).

Ma non è solo questo: il teatro breve, secondo i drammaturghi postmoderni, lungi dall'essere un genere statico e uniforme (tanto nei temi e nello sviluppo della trama, quanto nella rappresentazione scenica stessa) a causa della sua limitatezza temporale, si presta invece a una scrittura più innovativa e versatile, lontana dai canoni tradizionali, e pertanto non viene considerato come una semplice bozza, o un sottogenere rispetto alle opere di più ampio respiro, bensì come una valida modalità di scrittura, avente una propria autonomia e delle proprie peculiarità qualitativamente comparabili al resto della produzione drammaturgica (López Mozo, «El teatro breve, si bueno... (perspectivas: entre la

⁸¹ Per un'analisi della storia del teatro breve si consiglia la lettura di Huerta Calvo, ed. (*Historia del teatro breve en España.*, 2008. Madrid: Iberoamericana) e di Romera Castillo, ed. (*El teatro breve en los inicios del siglo XXI*, 201. Madrid: Visor Libros).

obra de arte y el gag», 2011: 127-155. Cfr. Romera Castillo, 2013: 332-336; Orozco Vera, 2006: 721-733)⁸².

Una contrazione generalizzata, dunque, a cui però segue sempre, come un cuore pulsante, una distensione, un'ondata di ossigeno, di contenuti e messaggi propositivi che si spande sul pubblico, su una società ormai alla deriva, a cui tuttavia viene data la possibilità, attraverso lo spettacolo, di respirare, di imparare a restare a galla, di continuare a nuotare nella tempesta.

2.- TEMI E STILI

In un continuo andirivieni di tradizione e innovazione, di rifiuti e di riprese, il panorama del teatro spagnolo contemporaneo appare ai nostri occhi come un polimorfo fiume di autori e linee drammaturgiche distinte; un fiume però che scorre in un'unica direzione, compatto, in cui sembra possibile trovare una certa continuità di idee e propositi, un alveo comune tanto alle generazioni passate che si riversano nella postmodernità quanto alla nuova compagine sorta a cavallo dei due secoli. López Mozo paragona questa corrente al Guadiana, «che alcune volte scorre alla vista di tutti, e altre sparisce sottoterra per poi apparire dove e quando meno ci si aspetti. [...] C'è una continuità, anche se a volte si fa fatica a percepirla» (López Mozo, 2006: 44).

Per avviare un'analisi dei principali temi su cui le opere di questi autori riflettono, è necessario innanzitutto prendere le distanze da una falsa definizione di quelli che sembrano essere i postulati del periodo postmoderno:

Si è detto che la globalizzazione e l'aumento dei festival internazionali hanno portato con sé spettacoli in cui predominano i segni non verbali; il relativismo ideologico che accompagnò il fallimento dei progetti utopici, ispirati alle idee di universalità, razionalità, verità e progresso, proprie

⁸² L'indipendenza di tali testi non è in realtà propriamente effettiva, in quanto questi spettacoli sono spesso rappresentati in serie, «uniti ad altri pezzi che presentano caratteristiche comuni (tematiche o formali) [...]. È il criterio seguito da alcuni registi spagnoli che presentarono vari corti sulla situazione politica e sociale della Spagna nell'ultima fase del governo del Partito Popolare [...]» (Gutiérrez Carbajo, 2006: 230-231).

della modernità, culminò nel discredito di un'arte socialmente impegnata e nella perdita di fede nella capacità dell'arte di incidere sulla società, così come nella ricreazione manieristica delle forme e nell'esaltazione degli aspetti ludici delle opere d'arte; l'atteggiamento scettico dinanzi a qualsiasi sistema strutturato di pensiero diede luogo a opere che cercavano l'incoerenza, la frammentazione e l'asistematicità in tutti i suoi ordini, dove l'unica struttura consiste in una proliferazione caotica di immagini sconnesse che renderanno impossibile una lettura logica e lineare, e, di conseguenza, un conferimento di un senso all'opera (Muñoz Cáliz, 2006: 702).

Ebbene, non c'è niente di più distante dal vero.

Per quanto la nuova drammaturgia sia figlia del suo tempo, immersa in una civiltà dominata dalle nuove tecnologie e dagli onniscienti mezzi di comunicazione, e segnata dalla perdita della propria identità e delle proprie certezze su un mondo disordinato sempre più irrequieto e sempre meno palpabile, e per quanto faccia propri alcuni elementi di questa epoca, è assolutamente scorretto parlare a tal proposito di una supremazia dei segni non verbali.

Non si può negare, infatti, l'uso sempre più frequente dei nuovi strumenti tecnologici nell'ambito dell'illuminazione, dell'acustica e della scenografia – mediante l'uso di grandi e sofisticati schermi, di macchine per la produzione di effetti speciali, di proiettori che creano sorprendenti realtà virtuali, efficaci mezzi utilizzati nelle rappresentazioni soprattutto per ovviare ai consueti problemi legati alla limitazione della dimensione spazio-temporale all'interno dello spettacolo, e cioè, per “concretare” spazi mentali o immaginari evocati dai personaggi, per aumentare e duplicare lo stesso spazio scenico, per manipolare e deformare la dimensione temporale del dramma (Heras Toledo, 2006: 79; Paz Gago, 2006: 151-160). Tuttavia, siamo ancora molto lontani da quella fusione tra Teatro e Cinematografia ipotizzata da alcuni autori come Artaud o Valle-Inclán: il teatro continua a ribadire il suo essere fatto da artisti che recitano direttamente di fronte al pubblico, nel solito *hic et nunc*; «questo è ciò che lo distingue da qualsiasi altra promozione mediatica, e che lo distinguerà nei secoli dei secoli. Il teatro non sarà mai virtuale. Sarà vivo o non sarà» (Oliva, 2004: 18).

Oltre tutto, gli strumenti tecnologici vengono sfruttati da alcuni artisti proprio con l'obiettivo di criticarli e di condannare i disagi causati da questi nella

vita sempre più alienante e globalizzata degli individui postmoderni (Paz Gago, 2006: 157-159; García Martínez, 2006: 163-182; Muñoz Cáliz, 2006: 704-707): si denuncia pertanto l'abuso e la dipendenza smodata dalla televisione, ma soprattutto da internet, dai cellulari, dai social network, che creano comunità virtuali in cui soprattutto i giovani si costruiscono un'identità fittizia, sorprendente e irreale, allontanandosi dalla concreta percezione del mondo e dalle autentiche esperienze quotidiane. La *Trilogía de la juventud* di José Ramón Fernández, Yolanda Pallín e Javier García Yagüe, *MTM* della compagnia indipendente La Fura dels Baus, e *Naufregar en internet* di Jesús Campos, sono esempi di opere che mettono in scena questo problema della manipolazione delle coscienze da parte dei mezzi di comunicazione di massa, considerati come il reale Grande Fratello della postmodernità.

Inoltre, proseguendo con la confutazione dei luoghi comuni sul teatro postmoderno, non si può parlare di assenza di un'arte impegnata e di assenza di un senso valido e formativo dell'opera, in quanto la base comune degli autori che si affacciano al nuovo millennio risiede proprio in un andamento realistico delle loro opere, in un forte vincolo con la situazione storica, sociale, politica e culturale della postmodernità, al fine denunciarne gli scompensi e di sovvertirne le ingannevoli ideologie, per incoraggiare con potenza una lotta coraggiosa in difesa dell'individualità e della libertà dell'uomo, recuperando quell'importante ruolo di referente sociale che il teatro ha sempre interpretato e che gli era stato sottratto negli ultimi tempi⁸³.

Nuove opere di teatro [nascono] con la vocazione di raccontare il mondo in cui viviamo, di svelare la chiave di questa società ogni giorno più opaca e tuttavia basata su meccanismi molto semplici, in cui l'oppressione, la povertà, la miseria morale e materiale si celano sotto nuove maschere che tuttavia non riescono a nascondere l'enormità dell'ingiustizia e del malessere (García May. *Teatro, promoción 1998-2002*: 7, 2003. Cit. da Díez Ménguez, López Sánchez & Blázquez García, 2006: 428).

Questi spettacoli sembrano animati dalla necessità di esprimere un qualcosa che va oltre l'anticonformismo: un'avversione profonda verso il

⁸³«Il teatro contemporaneo è soprattutto una «questione di diritto: il diritto alla vita che hanno tutti gli esseri in Natura, siano donne o uomini, intelligenti o sciocchi, animali razionali o irrazionali» (Ignacio Amestoy. *Teatro: Piezas breves. Alumnos RESAD 2002-2003*, 9. Madrid: Fundamentos: RESAD, 2003. Cit. da Díez Ménguez, López Sánchez, Blázquez García, 2006: 431).

mondo circostante in alcune sue componenti, dalla famiglia al consumo, dai modelli morali proposti dalla società fino al deterioramento psicologico nato col passare degli anni, dalla violenza istituzionale fino all'oscenità, tollerata e fatta propria, diffusa dai mezzi di comunicazione di massa (Pérez-Rasilla, 2006: 139).

Una scrittura, dunque, che si fa carico dei problemi sociali, «che affronta questioni come l'oppressione tecnologica, le disuguaglianze economiche, il trionfo dell'apparenza sull'identità, le difficoltà irrisolte della convivenza con il diverso, la ripetizione di errori e situazioni derivanti da altre fasi storiche [...]» (Pascual, *Teatro: Piezas breves [Promoción RESAD 1997-2001]*, 2002: 11. Cit. da Díez Ménguez, López Sánchez & Blázquez García, 2006: 428).

L'ultimo punto segnalato da Pascual, ci permette di indicare un'altra tendenza caratteristica dei drammaturghi di questo periodo: quella di riflettere sugli ultimi avvenimenti storici che hanno segnato e condizionato in modo più o meno consapevole le coscienze e la vita dei cittadini, spagnoli e non, con un duplice scopo antinomico: da un lato, mostrare le differenze tra l'epoca prefranchista e quella postfranchista, a vantaggio della passata, la quale, nonostante fosse un deserto arido solcato dal sangue e dal sudore, conservava ancora una scintilla di virtù e di buon senso, contrariamente alla pochezza mentale a cui le nuove generazioni sono e saranno condannate se non iniziano a ribellarsi; ma al tempo stesso condannare la brutalità dei recenti trascorsi, mostrandola agli spettatori per obbligarli a ricordare – in contrasto con il tacito patto di oblio e silenzio nei confronti degli avvenimenti della guerra civile e della dittatura che si stipulò nei primi anni della transizione – e a evitare che tali barbarie avvengano anche nel futuro (Floek, 2006: 186-204; Fox, 2006: 549-562).

Il fatto che la letteratura [e il teatro] ricorrano con frequenza, dal 1975 fino ai nostri giorni, al tema della guerra e della postguerra [...] significa che questi eventi sono “una ferita falsamente chiusa”, che fu messa a tacere per sette decenni e che adesso merita di essere analizzata in profondità (López Hoya, 2012: 750).

A tal proposito, Sanchis Sinisterra, in occasione dell'anteprima della sua opera *Terror y miseria en el primer franquismo* (2002), scrisse su *El Mundo*:

Voglio denunciare l'amnesia di questa epoca perché credo che non sia ancora avvenuto un risarcimento di tutte le ingiustizie e le viltà commesse

contro la metà degli spagnoli. Qui non si è ancora chiesto perdono per ciò che è successo, questa ferita continua ad essere aperta e su di essa non si può mettere soltanto della vasellina, e nemmeno un vago sentimento di nostalgia. È proibito dimenticare.

Dal dramma storico, avviato da Buero Vallejo durante il Franchismo come strumento per denunciare e illuminare il tempo presente attraverso il passato⁸⁴, e sviluppato da altri autori come Sastre, Olmo, Recuerda, Gala, Resino, Rodríguez Méndez, Miras, Gala ecc. (Romera Castillo, 2013: 234-242), si passa così a ciò che Sanchis Sinisterra, sempre nell'introduzione dell'opera *Terror y miseria en el primer franquismo* (2002. Cit. da Floeck, 2006: 186-187), definisce «teatro della memoria», un teatro che si propone di far riscoprire ai cittadini le proprie radici individuali e collettive, la propria identità ontologica a lungo accantonata ma necessaria soprattutto in questi ultimi tempi di dispersione centrifuga della soggettività.

L'oblio, secondo questi autori, si inserisce infatti all'interno del processo di spersonalizzazione messo in atto dalle sovrastrutture della postmodernità, che priva l'uomo non solo della consapevolezza di se stesso, della forza e della sua anima – memoria, nella seconda accezione del termine proposta dal DRAE, è definita «una delle potenze dell'anima» (Mateo, 2005: 124) –, ma anche e soprattutto della capacità di giudicare e cambiare lo stato delle cose (Rovecchio Antón, 2015: 88). «Non possedere ricordi equivale a non sapere chi siamo e di cosa facciamo parte», commenta Antonia Bueno (2005: 130), che ricalca il ruolo chiave del teatro nella lotta contro questa *damnatio memoriae* individuale e universale: «una delle funzioni del Teatro [...] è aiutarci a recuperare la Memoria. La Memoria non è una cosa soltanto per musei o libri di Storia. È un atto collettivo che si esercita qui e ora», nel presente, nel tentativo di superare il passato e di costruire un futuro partendo dalle sue macerie⁸⁵.

⁸⁴ Buero Vallejo, «Acerca del drama histórico», *Primer Acto* 187, 1980-1981. Cit. da Romera Castillo (2013: 233).

⁸⁵ «Vogliamo dimenticarci di ciò che siamo stati fino all'altro giorno, e in questo modo non si va da nessuna parte, senza sapere da dove si viene e senza chiedersi il perché delle cose che succedono» (Henríquez, 2005: 121 Cit. da Rovecchio Antón, 2015: 44).

Tra le opere che ricordano il periodo della guerra civile e della dittatura franchista, si citano⁸⁶: *Las bicicletas son para el verano* (1982) di Fernán-Gómez; *El álbum familiar* (1982) di Alonso de Santos; *Yo fui actor cuando Franco* (1990), *Entre las ramas de la arboleda perdida* (1991), *Cómo fue España encadenada* (1997) di Carlota O'Neill; *Gernika, un grito 1937*(1992), *No pasarán! Pasionaria* (1993) di Amestoy; *Aurora* (1997) di Miras; *El sastre del rey* (1997), *Santiago (de Cuba) y cierra España* (1998), *En una Encantada torre* (2000) di Caballero; *El volcán de la pena escupe llanto* (1997) e *Los amantes del demonio* (2003) di Miralles; *Misión al pueblo desierto* (1998) di Buero Vallejo; *Okupes en el Museu* (2000) di Galán; *¡Ay Carmela!* (2000) e *Terror y miseria en el primer franquismo* di Sanchis Sinisterra; *Carta de amor* (2001) di Arrabal; *El olvido está lleno de memoria* (2002) di López Mozo; *Benigno* (2004) e *Varadas* (2006) di Itziar Pascual; *Que nos lo bailao...* (2004), *Los niños perdidos* (2005) , e *El convoy de los 927* (2009) di Laila Ripoll;

Più lontane nel tempo diegetico sono: *¡Viva el Duque, nuestro dueño!* (1975) di Alonso de Santos, riferita regno di Carlo II; *Un olor a ámbar* (1983), in cui è presentata la vita di Santa Teresa di Avila, e *Las bodas de una princesa* (1988), ambientata regno di Isabella la Cattolica, entrambe di Concha Romero; *La reina austriaca de Alfonso XII* (1995) e *Violetas para un Borbón* (1999) di Amestoy, ambientate alla fine del XIX secolo; *Trilogía de mujeres medievales* di Antonia Bueno, divisa in *Sancha, reina de Hispania* (2000), che racconta la storia della seconda moglie di Roberto D'Angiò, *Zahra, favorita de Al-andalus* (2002), situata nel lontano e leggendario mondo arabo-spagnolo, e *Raquel, hija de Sefarad* (2004) anch'essa ricca di tradizioni mistiche appartenenti al popolo ebraico;

La Storia internazionale (europea e mondiale) è invece presente in *Cartas de amor a Stalin* (1999) e *El traductor de Blumemberg* (1993) ambientato nel periodo nazifascista, di Mayorga; lo stesso periodo storico, in particolare durante gli anni della “soluzione finale”, è presente ne *La herida en el costado* (2001) di

⁸⁶ L'elenco di tutte le opere è tratto da Oliva (2004: 2268-249), Huerta Calvo, ed. (2003: 2857-2881), Díez Ménguez, López Sánchez & Blázquez García (2006: 430-432), Floeck (2006: 192-204) e Fox (2006: 553-559).

Pilar Campo Gallego; *Los Borrachos* (1993) che tratta del disastro della bomba atomica, e *Los enfermos* (1996), una panoramica dei politici europei del XX secolo, di Alamo; *El perro del teniente* (1997), sui dittatori del XX secolo, di Benet i Jornet; *Carta de amor a Mary* (1988) di Alonso de Santos, avente come protagonisti due soldati americani al fronte; *La ciudad sitiada* (1999) di Laila Ripoll tratta della guerra a El Salvador del 1996; *Jazmín* (2003) di Alfonso Vallejo, che rimanda alla guerra in Iraq; la lotta per i diritti dei neri americani è il tema di *Variaciones sobre Rosa Parks* (2007) di Itziar Pascual; *Belgrado. Canta lengua el misterio del cuerpo glorioso* (2008) di Angelica Liddell presenta in scena la guerra dei Balcani. Una denuncia contro un' indefinita guerra è invece presente in *Fuga* (1995) di Itziar Pascual e in *Los vivos y los muertos* (2000) di García May.

Per quanto riguarda i drammi che presentano in scena un confronto generazionale tra le due epoche pre e postfranchiste possiamo citare: *Vade retro!* (1982) di Cabal, in cui il confronto avviene tra due religiosi con notevole differenza d'età e mentalità; *Las trampas del azar* (1994) di Buero Vallejo, sul rapporto tra un padre vissuto durante il franchismo e il figlio che conosce solo i tempi della democrazia; *Las manzanas del viernes* (1999) di Gala, in cui la domestica Águeda confronta le difficoltà dell'epoca anteriore con le comodità del presente; la *Trilogia de la Juventud* di Fernández, Pallín e Yagüe, formata da *Las Manos* (1999), ambientata negli anni 40, *Imagina* (2001), che racconta gli anni a cavallo tra la fine dei Sessanta e l'inizio dei Settanta, *24/7* (2002), che si svolge al tempo attuale; *Cierra bien la puerta* (2000) di Amestoy, che contrappone all'attualità il periodo sessantottino; *La frontera* (2003), di Laila Ripoll, che pone a confronto un nonno costretto durante la guerra civile a espatriare in Messico e un nipote che invece è nato in questa nazione; la stessa coppia generazionale compare anche in *Père Lachaise* (2002) di Itziar Pascual, a cui si aggiunge anche un rimando alla seconda guerra mondiale e alla comune di Parigi del 1820 attraverso la comparsa di vari personaggi.

Che sia storia passata o presente, ciò che dunque conta per l'autore è che «il suo pubblico si comprometta» (John P. Gabriele, «*Matadero solemne: síntesis de una dramaturgia vanguardista*», *Gestos* 36, 2003: 124. Cfr. Díez Ménguez,

López Sanchez & Blázquez García, 2006: 431), che compia un atto eroico, lo stesso atto che realizzano o cercano di realizzare in scena la maggior parte dei personaggi delle opere scritte tra i due secoli: personaggi disastriati, diversi, spesso provenienti dal mondo dei sobborghi, della droga, della solitudine, e dell'emarginazione (García Gómez, *El teatro de autor en España*, 1996. Cfr. López Mozo, 2006: 60), inadatti, impotenti e pieni di illusioni come i loro "antenati" generati dalla penna di García Lorca, Valle-Inclán e Buero Vallejo, ma che con altrettanta caparbità, pur intuendo il fallimento assicurato, preferiscono contrastare la realtà preconstituita, compiendo un'azione per loro necessaria e liberatoria (Huerta Calvo (ed.), 2003: 2865), perché è sempre meglio una disfatta, piuttosto che la paura di perdere il poco che si ha, rimanendo ancorati a un comodo «conformismo espresso in quella frase terribile, molto spagnola, "Así es la vida"» (Rico, 2006: 509).

È proprio questo immobilismo che gli autori attaccano con vigore, come si può leggere in un passo di *Alejandro y Ana*, opera di Juan Mayorga, che descrive perfettamente – attraverso il confronto politico fra destra e sinistra rafforzato maggiormente dal contrasto tra i sessi – il comodo conservatorismo su cui si adagia l'uomo dinanzi all'avvilente stato delle cose:

Tú dices: «Qué injusticia, tirar la comida, con la de hambre que hay en el mundo, qué injuticia tanto jamón a la basura con los niños que pasan hambre, qué injusticia». El mundo pasa hambre y tú y yo aquí, tirando a la basura platos medio llenos, raciones sin tocar, mira estas cigalas, mira estos langostinos. A ti este despilfarro te parece injusto. Claro que es injusto. El mundo es injusto. La vida es injusta. Pero así es la vida. La diferencia entro tú y yo, la diferencia entre los de izquierdas y los de la derecha es que nosotros, los de derechas, en lugar de quejarnos, decimos: «Así es la vida». [...] Yo soy de derechas porque sé lo que es la vida [...]. Yo sé cómo es la gente. La gente se come a la gente. La gente es peligrosa. La gente es mala. Aquí y en todas partes. (Cit. da Rico. 2006: 509-510).

Si invita perciò il pubblico «a continuare a lottare per la giustizia, anche se le buone intenzioni corrono il rischio di essere soffocate dalla inveterata propensione dell'umanità verso l'arroganza brutale e l'inspiegabile ripetizione delle azioni più distruttive» (Huerta Calvo (ed.), 2003: 2872).

Il rapporto formativo tra gli autori e gli spettatori, com'è evidente, è l'elemento fondamentale (per quanto possa sembrar scontato) di questo nuovo

modo di concepire e fare teatro: un rapporto non coercitivo, in cui l'autore domanda soltanto il perché di tali problemi, analizzati nelle varie e complesse prospettive, e sotto i differenti giochi di luce che si celano in una realtà apparentemente bidimensionale ma difficile da comprendere, in nome di quel relativismo prospettico auspicato (nell'arte come nella vita) dal grande e lungimirante Cervantes. Lo spettatore è dunque il vero personaggio, il vero protagonista dell'opera, colui che deve riflettere per darsi una risposta alle domande, e agire in loro conseguenza sul palco del mondo⁸⁷.

Questo è l'obiettivo – o la speranza – comune a ogni autore, che per perseguirlo si serve di prospettive estetiche, generi, e forme espressive differenti, oscillando dal sottile *humor* ironico e dissacrante ereditato dalla vecchia generazione, a un modello più «disperato, provocatorio e aggressivo, acido e violento» proprio dei nuovi autori (Pérez-Rasilla, 2006: 139)⁸⁸, e passando da una scrittura più lineare e coerente alla sperimentazione formale e alla ricerca di nuove strategie drammatiche. Ma anche in questo caso, possiamo tuttavia trovare delle tendenze maggiormente condivise.

Contrariamente alle convinzioni precedentemente citate circa le caratteristiche del teatro postmoderno, gran parte delle opere nate in questo periodo considerano «la parola come l'elemento assiale della comunicazione drammatica» (Oliva, 2006: 90), tanto da risultare spesso l'unico segno presente in

⁸⁷ Il rapporto con il pubblico si consolida maggiormente proprio nel trattare temi e problemi palpabili e vissuti, legati alla nuda realtà, come spiega lo stesso José Ramón Fernández parlando della sua produzione: «C'è nelle mie ultime opere un avvicinamento alla vita di tutti i giorni... E anche, in questo modo, un avvicinamento al pubblico; io credo sia questo ciò che noi autori dobbiamo cercare di fare. Non rinchiuderci nella nostra campana di cristallo, nella nostra torre di avorio, ma sforzarci di connetterci con la nostra contemporaneità» (Fernández, «Amestoy, en el siglo de las mujeres», 78-79. *Primer Acto* 195, 2002, 4-6. Cit. da Amell, 2006: 325).

⁸⁸ «L'esibizione del nudo, l'immissione di aspetti considerati tradizionalmente osceni, escatologici o immorali, l'esercitazione di una certa violenza fisica [in scena] o l'utilizzo del microfono in modo stridente si sono convertiti in caratteristiche ricorrenti in questo tipo di spettacoli [...]» (Pérez-Rasilla, 2006: 140). «Il mostruoso è un materiale teatrale particolarmente fecondo in quanto possiede un grande potere spettacolare capace di fissare l'attenzione di uno spettatore abituato a stimoli forti, cosicché gli esseri deformati e anormali, gli atti ripugnanti e le situazioni estreme sono diventate un luogo comune nel teatro contemporaneo. [...] Gli atti mostruosi suscitano quasi automaticamente indignazione e compassione [...] I personaggi centrali sono mostri sociali che si distinguono per la loro crudeltà, la loro perversione sessuale e la mancanza di sentimenti umani (ad eccezione della paura). Ciò che caratterizza maggiormente il teatro [...] è il termine *excesso*, che si riferisce tanto al rappresentato quanto alla rappresentazione.» (Hartwing, 2006: 211-213, che nel suo saggio si riferisce in particolar modo al teatro di Angélica Liddell, ma le cui considerazioni possono essere estese, in linea generale, al teatro "violento" della postmodernità).

scena, dal momento in cui queste rappresentazioni hanno luogo per lo più in sale alternative con un palco limitato e una scenografia minimalista. Nuovamente lo spazio scenico influisce sul testo e sullo spazio diegetico, e viceversa.

Difatti, si assiste in questi drammi a una sorta di “rivoluzione copernicana” della dimensione spaziale (Pascual, 2005: 77-79; Liddell, 2005: 68-70): se nella società contemporanea domina il “centro” – luogo della conquista del potere, del dominio e del controllo politico, della forte gerarchizzazione degli individui e dell'emarginazione, dell'annullamento della soggettività e della cooperazione solidale fra i cittadini, della morte, della manipolazione dei mass media, del capitalismo – a scapito della periferia e dello spazio intimo e privato, nelle opere del teatro contemporaneo sono proprio questi luoghi marginali con i piccoli uomini disgraziati che li abitano a regnare sovrani sulla scena.

L'idea di uno spazio definito e di un tempo cronologico – visti come un «insieme di comode certezze, plasmate attraverso la ripetizione di abitudini e comportamenti uguali, che ratificano un canone di pertinenza selettivo» (Pascual, 2005: 78) – scompaiono nelle opere contemporanee, che rendono manifesta «la fame dell'intimità, la necessità di una storia della vita privata» (Liddell, 2005: 69), ritagliandosi dei cantucci tra le mura domestiche, tra le stradine della città, negli angoli più desolati dei quartieri, nei cimiteri e nelle strette celle di un carcere, o annullando più o meno completamente le coordinate spazio-temporali, muovendosi nel vuoto, nell'utopia e nell'ucronia (soprattutto nelle *pièces* dell'ultima generazione di drammaturghi).

Lo spazio è la religione, la politica e la cultura, l'assenza di spazio è l'uomo, nel non-luogo rimane solo l'essere umano. Allontanarsi dallo spazio e dal tempo è una provocazione alla Storia, e pertanto una provocazione alla morte indifferenziata, una provocazione alla religione alle leggi e alle consuetudini. La mancanza di spazio e tempo oltrepassa i confini della Storia per concentrarsi nell' ESSERE VIVO. [...] Si sopprime la Storia politica per far iniziare una storia dell'essere umano (Liddell, 2005: 70).

Gli spazi di cui si servono i drammaturghi della postmodernità sono dunque «spazi di alta provocazione poetica» (Pascual, 2005: 77), che comportano una «forte individualizzazione, ovvero, una feroce riaffermazione dell'individuo», e dunque a un predominio del personaggio, che nel corso della storia percorre un

cammino di *anagnórisis* con se stesso (anche attraverso il confronto con gli altri) per difendersi dallo scempio e dalla devastazione della storia ufficiale (Liddell, 2005: 69-70).

L'autore, nel suo proposito didascalico, nell'intento di far sgorgare catarticamente le emozioni intime e private di tutti gli esseri umani, converte i suoi personaggi in portavoci di un discorso che va oltre i limiti spazio-temporali dello spettacolo, «per svolgere funzioni narrative o informative, o per eseguire azioni che acquistano frequentemente un valore emblematico e simbolico» (Escalonilla López, 2006: 527). L'azione scenica si condensa spesso in un lungo monologo, in cui il linguaggio viene caricato di «un insolito e virulento lirismo», creando singolari relazioni tra il suo senso neutro e i suoi più intimi significati ideologici, in un manieristico processo di connotazione in cui entrano in gioco anche le altre componenti sceniche della rappresentazione, con particolare attenzione alla cinestetica – in linea con le nuove teorie avanguardiste (a partire da Grotowski) sulla plasticità e sulla gestualità dell'attore – alla danza, alla musica, e alle tecniche di proiezione cinematografica, nonché ai pochi ma essenziali oggetti scenici, anch'essi «dotati di una nuova vita, di inusuali possibilità espressive» (Pérez-Rasilla, 2006: 139-140).

In questa carica evocativa delle parole, estremamente fondamentale soprattutto nel teatro breve per la necessità di comunicare tanto in così poco tempo, è percepibile un rinnovato ritorno al teatro del *Siglo de Oro*, in cui i personaggi utilizzavano il linguaggio «come veicolo di espressione dei loro conflitti [...], dei loro dubbi e incertezze dinanzi alla scoperta del dolore o della gioia della vita» (Escalonilla López, 2006: 526). I personaggi barocchi, al pari dei loro discendenti postmoderni, dominando la scena «dicevano tutto quello che pensavano e pensavano tutto quello che dicevano. I loro testi erano serrati e massicci, erano concentrati di parole che definivano le cose, che davano voce al pensiero, lo dirigevano, lo costituivano [...]. L'obiettivo dell'arte non è altro che parlare dell'indicibile, di ciò che intuiamo e che il linguaggio non può o non vuole

nominare» (in Luis Araújo, «¿Innovar no es tradición?». *Primer Acto* 303, 2004: 96-103. Cit. da Escalonilla López, 2006: 526)⁸⁹.

Inoltre, la parola teatrale, per comunicare e rappresentare il mondo contemporaneo tanto esterno quanto interno all'uomo, deve essere, al pari di questo, ben lontana dall'aver chiarezza e linearità, prediligendo al contrario l'ambiguità, l'inafferrabilità e la frammentarietà: è una parola piena di «silenzi, di frasi incomplete, di dialoghi troncati o spiegazioni poco chiare» (Huerta Calvo (ed.), 2003: 2857).

E le stesse caratteristiche possono attribuirsi anche all'intero complesso del dramma, che presenta in scena una storia aperta, deliberatamente indefinita sia nella sua dimensione temporale – spesso in bilico tra *flash-back* e anticipazioni – sia in quella spaziale – con la successione o la sovrapposizione di differenti luoghi diegetici –, caotica e interconnessa come la stigmatizzata realtà postmoderna, la cui unità si disperde in maniera tentacolare attraverso continui rimandi intertestuali, intermediali e metateatrali.

Per quanto riguarda l'intertestualità, sono molto frequenti nei testi di questo periodo i richiami, le citazioni, i riferimenti ad altri autori e ad altre opere del passato, utilizzati come emblemi e metafore dei temi più scottanti della postmodernità; alcuni esempi sono: *En una encantada torre* (2000) di Caballero, che riprende una parte della trama, i personaggi e anche alcuni versi de *La vida es sueño* di Calderón de la Barca, per parlare della fragilità dei progetti umani e dell'arroganza del potere politico; *Soledad y ensueño de Robinson Crusoe* (1983) di Moral, che porta in scena il personaggio dell'opera di Defoe per denunciare ironicamente il razzismo e la mancanza di solidarietà nei confronti del diverso; *Bajarse al moro* (1985) di Alonso de Santos, che ripropone il celeberrimo personaggio mitologico di Elena – in quest'opera non rapita, ma accolta in città come con l'ingannevole cavallo di Troia – che anche nella sua versione moderna

⁸⁹ Conseguenza più importante di questa valorizzazione del discorso drammatico è sicuramente la «rivalutazione del ruolo dell'attore come fonte imprescindibile nella realizzazione poetica di una messa in scena. Dall'inizio del nuovo secolo [...] le tendenze più interessanti delle attuali proposte di direzione scenica sono orientate nel dare suprema importanza al lavoro attoriale. Non nel concetto del vecchio divo delle altre epoche, ma come figura versatile capace di convertire in modo globale i concetti sparsi nel testo teatrale» (Heras Toledo, 2006: 83).

sconvolge con la sua bellezza gli equilibri del tranquillo quartiere madrilenno di Lavapiés, diventando il cardine principale di una riflessione sui vecchi valori, dimenticati ai nostri giorni, della verginità e della fedeltà di coppia, nonché sulla vita marginale e diffidente a scapito dell'integrazione e della collaborazione sociale; l'epica omerica compare anche in *Afasia* (1999) di Antúnez, che riprende l'Odissea per narrare (egli stesso in scena) l'impossibile viaggio alla ricerca della felicità dell'uomo moderno; *Okupes en el Museo* (2000) di Miralles, in cui sono presenti, come personaggi, García Lorca, Alberti, Ortega y Gasset, Picasso, Buñuel, Margarita Xirgu – evocati dall'autore come spettri onniscenti dell'aldilà per ricordare e denunciare la dolorosa storia spagnola di primo Novecento; la coppia Lorca-Dalí, nonché la coppia Dalí-Hitler, insieme con i richiami ad altri pittori moderni come Picasso, Kandiskì, Mondrián e Miró, popolano invece lo scenario di *Daalí* (2000), un'opera di Boadella non priva di ambiguità, come nella presentazione di un Lorca in versione femminile, vestito con un cappotto verde e con il tricorno della Guardia Civil; il poeta di Fuente Vaqueros è inoltre il protagonista di *Ombra* (1998), de La Fura dels Baus, che in quest'opera concettuale e avanguardista seziona l'identità del poeta in tre personaggi, Federico, García e Lorca, che personificano i concetti di intimità, pressione, e rottura; sempre di questo gruppo è il rimando, nel dramma *Obs* (2000), al *Macbeth* di Shakespeare, rivisitato in modo del tutto innovativo e altamente provocatorio, come nel caso dello *striptease* di Lady Macbeth, o della masturbazione -immotivata - dei guardiani del re; un altro rimando a un testo shakespeariano è presente in *Misero Próspero* (1993) di Sanchis Sinisterra, che innesta nella trama di *The tempest* il protagonista dell'opera di Beckett *Endgame*, generando una *pieza* vicina al teatro dell'assurdo, in cui nessuno parla per i primi quaranta minuti; Borges e Goya, insieme con la proiezione dei filmati delle vittorie calcistiche di Videla e Maradona, sono invece presenti nell'opera altamente sperimentale e labirintica di Rodrigo García, *Borges + Goya* (2005); ne *La Infanta de Velázquez* (2001) López Mozo porta in scena e in vita i soggetti del famoso quadro *Las Meninas*: si assiste a una conversazione, nel museo del Prado (con chiaro riferimento al capolavoro di Alberti), fra lo studioso polacco Kanton e la *Infanta* Margherita, che però avviene unicamente nella mente del protagonista,

il quale, rendendosi conto dell'assurdità della sua immaginazione, esprime alla fine dell'opera il disagio, le disillusioni e la perdita di fede dell'uomo contemporaneo nei confronti della realtà che lo circonda; ecc. (Huerta Calvo (ed.), 2003: 2862-2873; Oliva, 2004: 230-254; Oliva, 2006: 90-93; Doll, 2006: 493-503).

Dell'intermedialità, invece, si è già discusso precedentemente, senza tuttavia accennare alle modalità di utilizzo sulla scena delle nuove tecnologie: riprendendo la *Trilogía de la Juventud*, di Fernández, Pallín e Yagüe, ad esempio, «Internet è onnipresente in 24/7 [...] computer, schermi, webcam invadono lo scenario madrilenò, i personaggi navigano in internet, scrivono e-mail, comunicano fra loro attraverso chat di gruppo. (García Martínez, 2006: 177); in *Afasia*, di Antúnez, le numerose avventure nel novello Odisseo sono mostrate al pubblico unicamente attraverso uno schermo di retroproiezione posto in scena. Davanti a questo ci sono una serie di *robots*, collegati a un computer, che rappresentano una chitarra elettrica, un violino e una batteria, e che si muovono sul palco secondo i comandi del personaggio-narratore (Antúnez stesso), anch'esso travestito da mega robot, con sensori, pulsanti e interruttori attraverso i quali gestisce personalmente gli effetti scenici della performance (Oliva, 2004: 253).

Infine, per quanto concerne il metateatro, si segnalano: l'opera di Alonso de Santos, *¡Viva el Duque, nuestro dueño!* (1975), che narra i rocamboleschi tentativi di una compagnia teatrale indigente di mettere in scena una commedia durante le feste organizzate dal duca, in modo da racimolare qualcosa per vivere e mangiare; sempre di Alonso de Santos è *La sombra del Ternorio* (1994) che presenta le vicissitudini di Saturnino Morales, un attore che aspira a interpretare il ruolo di Don Giovanni, al posto del solito personaggio di Ciutti in cui è ingabbiato (Huerta Calvo (ed.), 2003: 2861-2862; Oliva, 2004: 235-236); ne *La raya en el pelo de William Holden* (1999) di Sanchis Sinisterra, infine, più che di teatro nel teatro, si tratta di cinema nel teatro: l'azione si svolge in un cinema, frequentato dalla protagonista che si estranea dal mondo per rifugiarsi nei film di azione e di amore, e dove un giorno arriva un giovane visto dalla ragazza come il principe azzurro tanto bramato. Il cinema diventa uno spazio magico, in cui i due ragazzi

«sognano vite impossibili», in cui si aspettano l'un altro, seduti su una poltrona, mangiando popcorn (Oliva, 2004: 234).

CAPITOLO III
DRAMMATURGIA FEMMINILE

1.- PREMESSA

*La historia de una mujer es un relato tejido en el tiempo.
El tiempo de tardes de lluvia y de ganchillo y de punto de cruz.
Relatos pequeños, que se quedaron en el fondo del costurero.
Relatos de retales, aquella madeja que sobró y un par de botones.
Relatos de mujeres que inventan el mundo con lo que tienen.
Un hilván, un dobladillo, una pieza de tela y un dedal en el dedo.
La historia de una mujer es la historia de sus antepasadas.
Es la historia de sus abuelas, y las abuelas de sus abuelas.
Y todas las mujeres sabias tienen una, dos, o más abuelas.
La historia de una mujer es una historia antigua y ancestral.
Y es posible que sea una historia callada y aún no contada.
La historia de una mujer es la historia de su lucha laboral.
La historia de esfuerzo tenaz y una seguridad incierta.
La historia de mil trabajos pasajeros y algunos contratos.
La historia de muchas horas de méritos y poca pagas extras.
La historia de una mujer trabajadora es la crónica de la desigualdad.
La historia de una mujer es el testimonio de un tiempo de guerra.
La voz contra el triunfo de la violencia y la muerte sobre la vida.
La voz contra los saqueos de los ejércitos y el negocio de los usureros.
La voz contra las mentiras de los manipuladores y los conformistas.
La historia de una mujer en guerra es la historia de una resistencia.
La historia de una mujer es la historia de su entorno y de los suyos.
Es la historia del amor, el desamor, y el silencio con su pareja.
Es la historia de un hijo, una hija, o de los hijos que no llegaron.
Es la historia de una madre y de una suegra y de una vecina.
La historia de una mujer es la historia de algunas compañías.
La historia de una mujer es la historia de muchas soledades.
La historia de una mujer es la historia de todas las mujeres.
Es tu historia. Es nuestra historia.*

Itziar Pascual, con questi versi tratti da *Dramaturgia para piezas hilvanadas*, ritrae brillantemente la proteiforme figura della donna: una figura complessa, prismatica, che si mostra e si caratterizza diversamente a seconda della diversa luce che la illumina, a seconda degli occhi che la guardano e delle parole di chi la descrive. Eppure, per secoli, la storia femminile è stata raccontata attraverso un solo e unico punto di vista, quello degli uomini, che della donna hanno disegnato un abbozzo bidimensionale, fatto di linee imprecise e ingiuste, ma che a lungo – troppo a lungo – l’hanno circoscritta impedendole di uscire dai margini, da tutti quei limiti sociali, culturali, economici e politici da essi imposti.

La storia della donna è dunque una storia di emarginazione e stereotipi, di silenzio e violenza, ma anche di pazienza, coraggio e ribellione, di liberazione e di

rivendicazione del diritto a raccontarsi da sole, a disegnarsi un profilo in cui finalmente potersi riconoscere.

2.- LANIFICA, DOMISEDA E UNIVIRA: GLI STEREOTIPI FEMMINILI

Per parlare della donna e del concetto di femminilità, bisogna innanzitutto partire dalle sue prime (ma dure a morire) definizioni, generate e sviluppate dall'idea che gli uomini avevano dell'altro sesso. Furono gli uomini, infatti, a stabilire arbitrariamente dei «modelli per definire la “mascolinità” e la “femminilità”, costruendo stereotipi, più o meno variabili, designando ruoli [...] e fissando ambiti, territori esclusivamente femminili e maschili» (Pascual, 2007: 40).

Lungi dall'essere una neutra e naturale variante biologica, la femminilità è stata trasformata dagli uomini in un'artificiosa categoria socio-antropologica inferiore: la differenza sessuale e corporale (statura, ossatura e muscolatura più ridotte, minore forza fisica, debolezza nei periodi di gestazione, passività nella riproduzione) si è presto usata come scusa per creare una disuguaglianza sociale, e i concetti di forza e di debolezza, allontanandosi dal campo prettamente anatomico, vennero metaforizzati, generando meccanismi di discriminazione e di dominazione su tutti i livelli, dal lavoro, alla politica, all'economia, all'accesso alla cultura e all'educazione, alla salute, all'eredità e al patrimonio familiare, alla vita sessuale, riproduttiva e matrimoniale (Suárez, 1993: 390; Pascual, 2007: 39-40; 2014: 29-30).

[...] Aristotele spiegò quale fosse il contributo femminile alla riproduzione [...] Pur indispensabile, l'apporto femminile è l'apporto della materia, con cui la donna si identifica. E l'apporto della donna-materia è per sua natura passivo, in contrapposizione a quello maschile, che, essendo l'uomo forma e spirito, è invece attivo e creativo; il maschio infatti, nella riproduzione, “trasforma” attraverso lo sperma la materia femminile. La constatazione della passività nella riproduzione è dunque uno degli elementi che consente ad Aristotele di giustificare la subalternità sociale e giuridica della donna (Cantarella, 2010: 96-97).

Come spiega Nuria Varela «[...] nell'uso colloquiale sembra che quando si utilizza l'aggettivo femminile non stiamo qualificando ciò che fanno, dicono o

pensano le donne, ciascuna donna, ma ciò che il patriarcato ha decretato in quanto all'essere donna e che riguarda l'ultima accezione del dizionario: debole, fragile, indifesa, vulnerabile [...]» (*Feminismo para principiantes*, 2005, 344 – 345. Cit. da Pascual, 2014: 26)⁹⁰. Il punto di vista maschile, inesatto, è pertanto diventato l'unico e l'ufficiale, tanto da essere inserito, come espresso da Varela, persino tra le voci di un dizionario: nel *Dizionario della lingua spagnola* (tomo 2, 2001: 2058), infatti, troviamo tra le altre definizioni, la maschilistica etichetta delle donne come “sesso debole”, e degli uomini come – ovviamente – “sesso forte” (Pascual, 2014: 27). Ciò non deve stupire, dal momento in cui, ai primordi della Storia, furono gli uomini a creare e gestire la società, conferendo inevitabilmente un assetto androcentrico anche alla lingua e alla cultura.

Il linguaggio, come appare dall'esempio citato, non è soltanto un semplice strumento di comunicazione, ma è un mezzo che riflette, crea e produce la realtà, che la oggettiva e legittima; è un processo conoscitivo che modella i parlanti, un atto sociale, un «meccanismo di potere», e pertanto, è stato utilizzato da chi detiene il potere, gli uomini, per ancorare la donna a una posizione di «inferiorità, subordinazione e sfruttamento» (Fernández Poncela, 2012: 179.185)⁹¹.

Donne messe a tacere e silenziose; non ascoltate; non credute; svalutate; perseguitate quando parlano. Di questo tiene nota l'uso del linguaggio, orale e scritto, tanto nei suoi aspetti formali come in quelli semantici, nell'interpretazione della realtà e nella creazione dei concetti (Fernández Poncela, 2012: 179. 185).

Si parla a tal proposito di sessismo linguistico, di termini che evidenziano la discriminazione femminile, alcuni dei quali assolutamente comuni e usati dai parlanti così frequentemente da non rendersi conto della forte carica *machista* racchiusa in queste espressioni. Primo fra tutti, il designare come “uomo”,

⁹⁰ «Il patriarcato ci ha tramandato molti procedimenti secolari di esclusione dalla memoria storica e artistica, attraverso i quali, talvolta in modo evidente, e esplicito, e talvolta in maniera sottile e occulta, si sono costruite barriere e ostacoli contro la visibilità della donna» (I. Pascual, «Damnatio memorias», in *Mujeres en seis actos. El Ciclo de las María Guerreras en Casa de América*, A. Casado, E. Encarnación & A. Gregorio (eds.), 2005: 104. Cit. da Rovecchio Antón, 2015: 23)

⁹¹L'autrice, nella trattazione del linguaggio si è basata sugli studi effettuati da: P. Berger & Th. Luckmann, *La construcción social de la realidad*, 1986; Á. García Meseguer, *¿Es sexista la lengua española? Una investigación sobre el género gramatical*, 1994; R. Lakoff, *El lenguaje y el lugar de la mujer*, 1995; P. E. Ricci Bitti & B. Zani, *La comunicación como proceso social*, 1990; V. Sau, *Diccionario ideológico feminista*, 1990; D. Tannen, *Género y discurso*, 1996; T. Van Dijk, *Ideología*, 2000; P. Violi, *El infinito singular*, 2001.

“umanità”, “essere umano” la totalità della specie, annullando implicitamente la presenza al suo interno della componente femminile: «quello che si definisce come semplicemente, genericamente, umano è impregnato di virilità in modo alquanto sofisticato. [...] Il sesso maschile si è appropriato illegittimamente della parte che ci [alle donne] corrispondeva [...] e non possiamo far altro che transessuarci, se così si può dire, per essere umane...».

Altre illustrazioni del sessismo lessicale [...] sono alcune definizioni che la gente dà a seconda del genere maschile o femminile di una parola: Divino: principio maschile creatore dell'universo. Divina: bella [adorabile]. Eroe: idolo. Eroina: droga. Complicato: [nel senso di complesso] interessante. Complicata: opprimente. Ambizioso: con obiettivi, buon partito. Ambiziosa: che ha come fine il raggiungimento di interessi economici o di notorietà, squaldrina. Competitivo: che mira alla vittoria. Competitiva: invidiosa. Sfrontato: coraggioso o temerario. Sfrontata: insolente. Scapolo: ambito, desiderato. Nubile: zitella. [...]. Avventuriero: audace. Avventuriera: donna di mondo, lasciva. [...] Patrimonio: insieme dei beni. Matrimonio: insieme dei mali. Uomo pubblico: importante. Donna pubblica: prostituta... (Fernández Poncela, 2012: 184 nota n°5).

L'uomo, in questo modo, da essere una «parte della specie, si è fatto passare metonimicamente per il tutto e, metaforicamente, si è auto-istituito, senza che gli si desse questo mandato, nel soggetto più significativo dell'umanità...» (in C. Amorós, *La gran diferencia y sus pequeñas consecuencias... para la lucha de las mujeres*, 2005: 45. Cfr. Pascual, 2014: 30). E convertendosi nel rappresentante di tutto il genere umano, si sente in diritto di parlare al posto e per l'altro sesso, e di dettare leggi con valenza universale: «ciò che un uomo fa, dice, pensa, tende ad assumere il senso di una norma, perché rivela la verità, l'esattezza oggettiva, ugualmente valida per tutti, uomini e donne» (G. Simmel, *Cultura femenina; Lo masculino y lo femenino*, 1961: 76. Cit. da Pascual, 2014: 43).

Difatti, come spiega J. Astellara, con la creazione di una società (da parte degli uomini) vengono chiaramente create anche le norme che prescrivono i comportamenti accettabili tanto per le donne quanto per gli uomini, con i relativi meccanismi di sanzione e di controllo per impedire che si producano deviazioni dalla norma negli atteggiamenti individuali (*Veinte años de política de igualdad*, 2005: 15. Cfr. Pascual, 2007: 39). «La trasgressione di un possibile cambio di caratteristiche dell'uno o l'altro sesso, viene punita con diverse pene, che sia l'ostracismo sociale, i castighi corporali, e in alcune occasioni la morte» V. Sau,

Diccionario ideológico feminista, 2001: 99-100. Cit. da Pascual, 2014: 40), e naturalmente, erano le donne ad essere maggiormente controllate nelle loro (già limitate) attività quotidiane:

Quando le donne si esprimono in modo pieno e completo, fuori dai ristretti limiti dettati da questa femminilità artefatta (parvenza di insicurezza, minor criterio razionale, minor indipendenza, passività sottomissione, accondiscendenza), la reazione patriarcale è repentina, e passa all'attacco e alla dequalificazione pubblica, all'aggettivazione umiliante o all'allusione al luogo tradizionale a cui è subordinata (Pascual, 2014: 41).

Di conseguenza, quest'ultime, non potendo legittimare e regolare da sé la propria soggettività e il proprio genere, non solo hanno dovuto accettare ciò che gli uomini pensano di loro, ma addirittura modellarsi e conformarsi a tali ideologie, come se queste fossero la normalità, la realtà dei fatti:

La confusione tra disuguaglianza e differenza è presente nella nostra cultura, nella nostra ideologia, nel nostro vivere quotidiano, ed è un fatto comune ammettere che noi donne non siamo come gli uomini, che è logico non avere gli stessi diritti, che i nostri doveri siano distinti, che esista una differenza in base al sesso nelle attività economiche, sociali e politiche (Suárez, 1993: 390).

Un ruolo importante nella codificazione di questi stereotipi è stato rivestito dalle teorie filosofiche (come già abbiamo visto citando Aristotele) e soprattutto dai linguaggi artistico-culturali: arte, teatro e letteratura, in un primo momento, e cinema, televisione e pubblicità, nella modernità, hanno fissato i canoni e i limiti della femminilità ideale, illustrando «come sono o dovrebbero essere, come provano o dovrebbero provare emozioni, come pensano e agiscono o come dovrebbero farlo, come dovrebbero vedersi e come si vedono» le donne (Fernández Poncela, 2012: 190)⁹². Si promosse, già a partire dai poemi omerici, un tipo di donna che sia *lanifica*, *univira* e *domisaeda*, una donna priva di identità propria e considerata unicamente come sposa, madre o figlia di un uomo, che come tale, doveva impegnare la sua vita e le sue incombenze in funzione e in beneficio dell'altro sesso. I ruoli e i campi d'azione dei due sessi, nella vita pubblica come in quella coniugale, erano strettamente distinti: agli uomini le

⁹² «C'è convergenza, tra molti studiosi nel ritenere che il mito e la filosofia classica siano i luoghi originari in cui nasce e si forma il pregiudizio d'inferiorità del femminile. È nell'antichità classica infatti che il femminile, etichettato come diverso dal maschile, non è stato riconosciuto come un valore che può arricchire la società e la cultura» (Fedele, 2013: 27).

guerre, l'onore, la politica e i campi; alle donne i gioielli e il pianto, ma soprattutto il fuso e la casa.

Lo spiega quasi scientificamente Columella, nell'introduzione al XXI capitolo de *L'arte dell'agricoltura*:

Senofonte Ateniese [...], autore del libro intitolato L'encomio, dice che la natura ha creato il vincolo coniugale, perché si fondasse non solo la più gradita, ma anche la più utile società di vita. [...] La vita umana non scorre, come quella degli animali selvatici, a ciel sereno e in mezzo alle selve, ma nelle case, al coperto, e ha bisogno di cure particolari; era dunque necessario nello stesso tempo stare lungamente di fuori, sotto il cielo, e con la fatica e col lavoro procurare quanto poi si conserva nella casa; cioè era necessario lavorare i campi, navigare e occuparsi di faccende di qualsiasi altro genere, per potersi procurare dei mezzi. Ma quando le ricchezze acquistate erano state ammassate nella casa, sorgeva la necessità che ci fosse un'altra persona a custodirle e a fare tutti gli altri lavori che non si possono fare che al coperto. [...] Ed ecco che [...] fu creata la natura femminile adatta alla diligenza necessaria dentro la casa, e quella maschile adatta alle fatiche da farsi fuori delle mura domestiche. Dio, dunque, diede all'uomo la capacità di sopportare il caldo e il freddo e i viaggi e le fatiche della pace e della guerra, cioè del lavoro campestre e della vita militare; alla donna, invece, creata inadatta a tutte queste cose, affidò la cura delle faccende domestiche; e appunto perché aveva dato a questo sesso il compito della custodia e della diligenza, lo rese più timido dell'uomo [...]. Viceversa, dovendo l'uomo cercare i mezzi di sussistenza fuori e per questo ogni tanto respingere le offese, lo fece più audace della donna (1977: 837).

Che le differenti occupazioni dei due sessi fossero ben distinte, senza possibilità di integrazione, lo documenta anche Tito Livio, in *Ab urbe condita* (XXIV, 8-7)⁹³:

A esse [le donne] non possono toccare né magistrature, né sacerdoti, né trionfi, né decorazioni, né doni, né bottino; l'eleganza, i monili, l'acconciatura: queste sono le decorazioni delle donne, di queste si rallegrano e si vantano [...] (1989: 47).

Ma soprattutto, al di là delle specifiche incombenze, gli uomini e le donne avevano due ruoli principali; li spiega Aristotele nella *Politica*:

Il maschio è per natura migliore, la femmina peggiore, l'uno atto al comando, l'altra ad obbedire (1987: 37).

⁹³ Plinio il Vecchio, in *Naturalis historia* (XXVIII, 28), menziona addirittura «una legge rurale nella maggior parte delle campagne italiane [che] vieta alle donne, quando camminano lungo i sentieri [campestri], di filare o di portare i fusi completamente scoperti, perché questo gesto andrebbe contro ogni buona prospettiva, soprattutto per il raccolto» (Plinio Secondo, 1983: 39-41).

Della naturale e necessaria subordinazione femminile scrive anche Plutarco nei *Precetti coniugali*:

Le donne che preferiscono esercitare la loro autorità su uomini sciocchi, piuttosto che dare ascolto a uomini giudiziosi, somigliano a coloro che in viaggio preferiscono fare da guida a dei ciechi anziché seguire le persone che vedono e conoscono la strada (1990: 63).

Nonché nuovamente Tito Livio in *Ab urbe condita* (XXIV, 12-14):

Giammai, in realtà, le donne si liberano dalla loro condizione di sottomissione, finché i loro uomini sono in vita, e, comunque, esse stesse detestano la libertà che è determinata dalla perdita dei mariti e dei figli. [...] E voi [uomini] dovete tenerle sotto il vostro controllo e la vostra protezione... (1989:47).

Come si è detto, questo ideale di donna è stato proposto sin dalle origini della letteratura occidentale. Esempio, a tal proposito, è il celebre discorso dell'*Iliade* (VI, 404 – 496) tra Ettore e Andromaca presso le porte Scee, prima del combattimento che determinerà la morte dell'eroe troiano:

Guardando il figlio sorrise Ettore, senza parlare. Ma Andromaca gli fu vicina piangendo, gli prese una mano e gli disse:

«Infelice, la tua forza sarà la tua rovina; non hai pietà del figlio ancora bambino e di me, che presto resterò vedova, perché gli Achei ti uccideranno tra poco, assalendoti in massa; e se ti perdo, allora è meglio che muoia anch'io; non ci sarà più conforto per me se il tuo destino si compie, solo dolore. [...] Tu, Ettore, tu mi sei padre e madre e fratello e sei anche il mio giovane sposo: abbi pietà di me, resta qui sulla torre, non fare del figlio un orfano, di me una vedova; ferma l'esercito vicino al fico selvatico, dov'è più facile attaccare la città, salire sulle mura. Per tre volte sono venuti a tentare l'assalto gli Achei più forti, gli Aiaci, Idomeneo glorioso, gli Atridi e il grande figlio di Tideo, spinti da qualche profezia o guidati dal loro stesso coraggio».

Le rispose allora il grande Ettore dall'elmo splendente:

«Donna, so anch'io tutto questo; ma terribile è la vergogna che provo davanti ai Troiani, alle Troiane dai lunghi capelli se, come un vile, mi tengo lontano dalla battaglia; me lo impedisce il mio cuore, perché ho imparato ad essere forte, sempre, e a combattere con i Troiani in prima fila, per la gloria di mio padre e per la mia gloria. Io lo so bene nel cuore e nell'animo: verrà il giorno in cui perirà la sacra città di Ilio e con essa Priamo e la gente di Priamo dalla lancia gloriosa. Ma al dolore dei Troiani io non penso, non penso ad Ecuba, al re Priamo, ai miei valorosi fratelli che cadranno nella polvere uccisi dai nemici. Io penso a te, a quando qualcuno degli Achei vestiti di bronzo ti priverà della tua libertà e ti trascinerà via in lacrime [...]. Ma possa io morire, possa ricoprimi la terra prima che ti sappia trascinata in schiavitù, prima che debba udire le tue grida. [...] Ma ora va' a casa e torna alle tue occupazioni, al fuso e al telaio e alle ancelle ordina di badare al lavoro; alla guerra penseranno gli uomini, tutti gli uomini di Ilio, ed io più di ogni altro».

Così disse Ettore glorioso e sollevò l'elmo dalla chioma equina; si avviò verso casa la sposa, andava voltandosi e piangeva a dirotto (Omero, 1998: 355-361).

Analoga situazione si trova anche nell'*Odissea* (I, 336 -364), quando Penelope irrompe durante un simposio (di soli uomini) per chiedere al cantore che stava narrando dei ritorni in patria dei soldati Achei dopo la guerra di Troia, di cambiare il tema delle sue storie:

*Piangendo, dunque, [Penelope] parlò al cantore divino:
«Fermio, molti altri canti tu sai, affascinatori degli uomini,
fatti d'eroi, di numi, che gli aedi glorificano:
uno di quelli canta a costoro, sedendo, e in silenzio
essi bevano il vino. Ma smetti questo cantare
straziante, che sempre in petto il mio cuore
spezza, perché a me soprattutto venne pazzo dolore,
così cara testa rimpiango, sempre pensando a quell'uomo,
di cui va larga la gloria per l'Ellade e nel cuore d'Argo».
Allora il saggio Telemaco rispondendo diceva:
«Madre mia, perché vieti che il gradito cantore
Diletti come la mente lo ispira? Non certo i cantori
son causa, Zeus è la causa: lui dà
la sorte agli uomini industri, come vuole a ciascuno. [...]
Sopporti il tuo cuore, la mente, l'udire,
ché non il solo Odisseo perdetto il ritorno
a Troia, ma molti altri eroi vi perirono.
Su, torna alle tue stanze e pensa all'opere tue,
telaio e fuso; e alle ancelle comanda
di badare al lavoro; al canto pensino gli uomini
tutti, e io sopra di tutti: mio qui in casa è il comando».
Lei stupefatta tornò alle sue stanze,
e la prudente parola del figlio si tenne in cuore.
Al piano di sopra salì, con le sue ancelle,
e pianse a lungo Odisseo, il caro sposo, fin che soave
sonno sopra le ciglia le gettò Atena occhio azzurro (Omero, 2014: 21-23).*

Nella letteratura greca, in realtà, è più frequente il filone topico della misoginia, piuttosto che quello dell'elogio femminile, «tant'è che le donne chiamate in causa sono generatrici di mali...» (Di Meo, 2013: 24), o, citando l'*Ecuba* di Euripide, «fatale peste» che affetta gli uomini (2002: 405). Si legga, ad esempio, la descrizione della creazione della bella e ingannevole Pandora ne *Le opere e i giorni* di Esiodo (vv. 70ss):

*E subito il nobile ambidestro la plasmò dalla terra
sommigliante a una vergine casta, per voler del Cronide;
ed Atena dagli occhi di civetta la cinse e adornò,
e le divine Cariti e la Persuasione venerabile
di monili d'oro ne coprirono il corpo; ed intorno
le Ore dalle belle chiome una ghirlanda le posero di fiori di primavera;
e Pallade Atena ogni decoro le acconciò sul corpo;
e nel petto l'Agrifonte messaggero*

*menzogne, seducenti parole ed un animo di cagna
le fabbricò, per volere di Zeus dal tuono tremendo... (Esiodo, 1994: 9).*

Ma ancor più significativa è la *rhesis* del casto Ippolito, nella tragedia omonima di Euripide, che dinanzi all'illecito amore che la matrigna prova per lui, si adira sdegnoso con gli dei:

Zeus, perché mai mettesti sotto il sole questo malanno di cattiva lega per gli uomini: le donne? Se volevi propagare la razza dei mortali, il mezzo non doveva essere mai la donna [...]. Che la donna sia quel gran malanno, si dimostra chiaro da questo: il padre, che l'ha generata e cresciuta, non esita a fornirla d'una dote e la colloca, allo scopo di liberarsi da quel guaio... (Euripide, 2002: 137)⁹⁴.

La letteratura latina, invece, è maggiormente costellata di esempi di donne pie, fedeli al marito e dedite alla filatura e alla custodia della casa. Infatti, «per indurre le donne a tenere i comportamenti che si pensava dovessero tenere, i romani erano soliti prospettare loro degli esempi: veri o leggendari che fossero, di personaggi femminili dalle virtù integerrime, riproposti all'ammirazione della cittadinanza da un'abilissima e continua propaganda...» (E. Cantarella, *Passato prossimo. Donne romane da Tacita a Sulpicia*, 2006, 52-53. Cit. da Di Meo, 2013: 24).

Tra questi, il più famoso è l'esempio di Lucrezia, moglie di Collatino (e futura vittima di Tarquinio il Superbo), che durante una visita improvvisa del marito insieme con altri compagni, viene colta in uno stato «di solitudine domestica discreta e dignitosa» (Baeza Angulo & Buono, 2013: 33). Ne raccontano la storia Tito Livio (*Ab urbe condita* 1.57) e Ovidio (*Fasti*, 741-758); da quest'ultimo leggiamo:

*Indi a rapidi passi [gli uomini] si recano in casa di Lucrezia:
accanto al suo letto v'erano cesti di morbida lana.
Presso un fioco lume le ancelle filavano ognuna la propria matassa,
ed ella, fra loro, con dolce voce così disse:
«Affrettatevi, sì, affrettatevi fanciulle, ché devo mandare
quanto prima allo sposo il mantello fatto con le mie mani.
Ma voi cosa sentite dire? Infatti di certo potete ascoltare
maggiori notizie. Quanto si dice che durerà la guerra?
Ma infine, Ardea, cadrà vinta: tu stai resistendo a guerrieri
più forti. Malvagia, che tieni lontani i nostri sposi!*

⁹⁴ Poco prima del figlio di Teseo, già il coro aveva commentato la vicenda con queste parole: «nell'indole trista delle donne/ tanto distorta, regna un'impotenza penosa, e mesce/ alle doglie del parto la follia...» (Euripide, 2002: 120).

*E almeno ritornino! Infatti il mio uomo è temerario
e si avventa in qualsiasi luogo con la spada in pugno.
La mia mente vacilla, mi sento morire ogni volta
che l'immagino in battaglia, e allora il mio cuore si agghiaccia».
Cessa di parlare in lagrime, lascia cadere
i fili che tesseva, e reclina il volto sul seno.
E proprio tutto ciò la rese bella, e bella la resero
le caste lagrime, e degno e pari all'animo era il suo aspetto (Ovidio, 1998: 191-
193).*

Una descrizione simile è presente nella terza elegia del quarto libro di Propertio, in cui la casta Aretusa, «proprio come Lucrezia [e Penelope], è una sposa lasciata sola dal marito Licota, partito per una guerra in terre lontane; Aretusa lo attende nella dimora coniugale, ormai deserta e silenziosa», scrivendogli una lettera (Baeza Angulo & Buono, 2013: 35):

*Queste raccomandazioni Aretusa manda al suo Licota, se pure puoi essere mio,
poiché tante volte stai lontano. [...] Ahimè, a tutte le porte stanno appese infauste
le mie offerte votive: questo è il quarto mantello che io tesso per le tue campagne
militari. Perisca colui che trasse da un albero innocente un palo di trincea e
costruì con rauche ossa querule trombe [...]. Dimmi: forse la corazza ti lacera le
braccia delicate? Forse la pesante asta consuma le tue mani non adatte alla
guerra? [...] Si dice pure che ti sei assottigliato il volto per la magrezza: ma io
vorrei che codesto tuo colore nascesse dalla nostalgia di me.
Quando poi la sera mi porta le amare notti, bacio le tue armi quelle che mi sono
rimaste. Poi mi lamento che le coperte non stanno ferme per tutto il letto, e che
gli uccelli, nunzi del giorno, non emettano il loro canto. Nelle notti invernali mi
affatico lavorando i tuoi panni da campo e taglio e cucio strisce di pelle
purpurea per le tue spade [...]. Tutto tace in silenzio, e raramente alle candele
una fanciulla, com'è solita, apre a mala pena i chiusi Lari, e mi è gradita la voce
della cagnetta Craugide che si lamenta; essa sola rivendica per sé la parte del
letto che era tua... (Tibullo & Propertio, 1973: 454-461).*

In un'altra elegia, la terza del primo libro, a parlare è invece Cinzia, la donna amata dallo stesso Propertio, che al pari delle donne precedenti si strugge per la distanza del suo uomo, ingannando il tempo tessendo la tela e suonando la lira (Baeza Angulo & Buono, 2013: 46):

*[...] Dove hai trascorso le lunghe ore della notte a me dovute, stanco, ahimè, fino
al tramonto delle stelle? Possa tu, sciagurato, trascorrere tali notti, quali sono
quelle che sempre mi costringi, misera, a sopportare! Cercavo, infatti, di
ingannare il sonno ora tessendo fili purpurei, ora stanca col suono della lira di
Orfeo. Talvolta, vedendomi abbandonata, mi lamentavo sommessamente tra me
dei tuoi lunghi e frequenti indugi nell'amore di un'altra; finché, riversa, il sonno
mi vinse con le sue ali soavi. E questo fu l'ultimo rimedio per il mio pianto
(Tibullo & Propertio, 1973: 235).*

E allo stesso modo si comporta anche la Penelope della prima *Eroide* di Ovidio, che scrive un'immaginaria lettera al marito lamentando la sua triste condizione:

Questa lettera te la invia la tua Penelope, o Ulisse che indugi a tornare. Ma non rispondermi, vieni di persona! Troia, odiata dalle donne greche, di certo è abbattuta; Priamo e Troia tutta a malapena volevano tanto! Oh, se allora, quando con la nave si dirigeva verso Lacedemone, l'adultero fosse stato sommerso dal furore delle acque! Io non sarei rimasta nel gelo di un letto vuoto e, abbandonata, non mi sarei lamentata dell'interminabile trascorrere dei giorni, né, mentre cercavo di ingannare il grande spazio della notte, la tela ricadente avrebbe stancato le mie mani, prive di te. [...] Qualunque pericolo del mare e della terra sospetto che sia la causa di un ritardo così prolungato. Mentre sono in preda a sciocchi timori, tu puoi essere preso dall'amore per una straniera – tale è l'indole vogliosa di voi uomini! Forse le racconti anche quanto è zotica tua moglie, buona soltanto a cardare la lana... (Ovidio, 2015: 3-7).

Lungi dal modificarsi con il passare del tempo, l'immagine stereotipata delle donne si congela nella mentalità degli uomini di ogni epoca, tanto che, ancora nel Novecento, il fuso e il telaio (ovvero lo spazio chiuso della casa) continuano ad essere «proiezioni del loro corpo, simboli della loro esistenza» (Andò, 2005: 28), in contrapposizione con le armi e gli strumenti da lavoro degli uomini; lo vediamo, ad esempio nel primo atto de *La casa de Bernarda Alba* di García Lorca, quando Bernarda, a seguito della morte del marito, impone alla figlie di rispettare il tradizionale lutto, segregandole in casa:

BERNARDA: [...] En ocho años que dure el luto no ha de entrar en esta casa el viento de la calle. Haceros cuenta que hemos tapiado con ladrillos puertas y ventanas. Así pasó en casa de mi padre y en casa de mi abuelo. Mientras, podéis empezar a bordaros el ajuar. En el arca tengo veinte piezas de hilo con el que podréis cortar sábanas y embozos. Magdalena puede bordarlas.

MAGDALENA: Lo mismo me da [...] Prefiero llevar sacos en molino. Todo menos estar sentada días y días dentro de esta sala oscura.

BERNARDA: Eso tiene que ser mujer.

MAGDALENA: Malditas sean las mujeres.

BERNARDA: [...] Hilo y aguja para las hembras. Látigo y mula para el varón. Eso tiene la gente que nace con posibles (García Lorca, 2014: 28)⁹⁵.

Questa contrapposizione ricompare anche nel secondo atto, durante un dialogo fra le sorelle:

ADELA: (Sentándose) Ay, ¡quién pudiera salir también a los campos!

⁹⁵ Lo stesso concetto, con riferimento alle armi, è presente anche in *Bodas de sangre* (II,2): «¡Los varones son del viento! Tienen por fuerza que manejar armas. Las niñas no salen jamás a la calle» (García Lorca, 2013: 170).

MAGDALENA: (*Sentándose*) ¡Cada clase tiene que hacer lo suyo!
MARTIRIO: (*Sentándose*) ¡Así es! [...]
AMELIA: *Nacer mujer es el peor castigo* (García Lorca, 2014: 80).

Parole che ricordano il lungo sfogo di Medea a seguito del tradimento di Giasone:

MEDEA: [...] *Ma il fatto è questo: noi donne, fra tutti gli esseri animati e dotati di senno, siamo certo le creature più misere. [...] L'uomo, se si stanca di stare insieme alla gente di casa, esce e vince la noia. Ma per noi non c'è che fare: c'è un'anima sola a cui guardare. Dicono che noi viviamo un'esistenza senza rischi, dentro casa, e che loro invece vanno a combattere. Errore! Accetterei di stare in campo, là, sotto le armi, per tre volte, piuttosto che figliare solo una volta* (Euripide, 2002: 70).

Stereotipi femminili sono presenti anche in *Bodas de sangre*, quando, ad esempio, nella terza scena del primo atto, il padre della Novia elogia sua figlia davanti alla madre del Novio con queste parole:

Hace migas a las tres, cuando el lucero. No habla nunca; suave como la lana, borda toda clase de bordados y puede cortar una maroma con los dientes (García Lorca, 2013: 120).

Oppure, nella seconda scena del secondo atto, quando la madre del Novio indica al figlio come deve comportarsi durante il matrimonio:

Con tu mujer procura estar cariñoso, y si la notas infatuada o arisca, hazle una caricia que le produzca un poco de daño, un abrazo fuerte, un mordisco, y luego un beso suave. Que ella no pueda disgustarse, pero que sienta que tú eres el macho, el amo, el que mandas. Así aprendí de tu padre... (García Lorca, 2013: 192).

Per secoli, dunque, le donne che popolano tanto il mondo fittizio dell'arte, quanto quello reale, sono state «ridotte al silenzio e private della dignità del dire, donne estraniare dallo spazio pubblico della *polis*, donne che tessono, donne che piangono le sorti del marito, donne conosciute solo come compagne di uomini» (Fedele, 2013: 24).

3.- *TONTA Y LOCA: LA DONNA NEL MONDO MACHISTA DELLA CULTURA E DEL LAVORO*

Considerata “bella e sciocca”, senza spessore intellettuale o addirittura con incapacità e insufficienze mentali, e rilegata in casa per prendersi cura della famiglia, alla donna per secoli è stato precluso l’accesso al mondo della cultura e conseguentemente del lavoro.

*Il mondo che secondo me è chiuso ha un nome: si chiama cultura. I suoi abitanti sono tutti i rappresentanti del sesso maschile. [...] Se chiedo a uno di questi uomini cos’è che fanno, lui e tutti gli altri compagni di questo mondo mi risponderanno di fare molte cose: libri, quadri, statue, sinfonie, apparecchiature, formule, dei. [...] Adesso, se gli chiedo il permesso per entrare, me lo negherà. Né io, né nessuna donna abbiamo niente a che fare lì (R. Castellanos, *Sobre cultura femenina*, 2005: 82-83. Cit. da Pascual, 2014: 48)⁹⁶.*

Virginia Woolf racconta a tal proposito di essere stata cacciata da una biblioteca britannica per il semplice fatto di essere donna (*Mujer y literatura*, 1981: 14. Cfr. Pascual, 2014: 45), e Ulacia Altolaguirre, nella biografia di Concha Méndez, ricorda il rifiuto di Jacinto Benavente di presiedere a una conferenza presso il *Lyceum Club Femenino*, un’associazione femminile di Madrid che aiutava le donne con scarse risorse economiche, ma che soprattutto fungeva da centro culturale. All’invito, il drammaturgo rispose con «una frase celebre del linguaggio quotidiano: “Come pretendete che io possa tenere una conferenza a delle sciocche e pazze?” Non poteva capire che a noi donne interessava la cultura», commenta con rammarico l’autrice (in *Concha Méndez: Memorias habladas, memorias armadas*, 1990: 49. Cfr. Romera Castillo, 2007: 2- 3).

Questa svalutazione da parte degli uomini, introiettata dalla donna, si palesa, nuovamente, attraverso il suo linguaggio. La donna infatti, durante una conversazione, utilizza determinate espressioni come

⁹⁶ Dinanzi a questa ristrettezza mentale e culturale, il collettivo *Guerrilla Girls*, un gruppo di artiste femministe fondato nel 1985, domandò provocatoriamente se le donne dovessero essere necessariamente nude per poter entrare in un museo, denunciando la presenza femminile all’interno della sfera culturale soltanto come oggetto (oltre tutto stereotipato) e non come soggetto (Pascual, 2014: 50).

«Mi sembra», «Non pensate?», «Anche per voi è così?», «Non è vero?», ecc. Noi donne diciamo «Penso che», «Credo che», «Se vi pare potremmo fare questo...», mentre gli uomini dicono «É», «Ciò che succede è», «Ciò che dobbiamo fare è». Risultato: che tanto gli uomini quando le donne pensano che gli uomini siano più intelligenti, più sicuri di sé, più capaci di sapere cosa bisogna fare in ogni situazione» (in B. M. Thurén, *Mujeres en casa, hombres a la calle*, 1993: 35. Cit. da Pascual, 2014: 35)⁹⁷.

Sottovalutata intellettualmente, la donna ha dunque ricevuto un'educazione (primaria, secondaria o tecnica) assai scarsa o comunque differente rispetto agli uomini: ad esempio, ancora oggi, nonostante gli evidenti progressi, «si orienta spesso la donna verso le discipline umanistiche, e la si tiene lontana dalle matematiche e dalle scienze fisiche. [...] Queste differenze sono particolarmente pronunciate a livello universitario e nella formazione professionale, e illustrano come certi impieghi siano considerati 'maschili' e altri 'femminili'»; tra questi ultimi, troviamo il settore dell'alimentazione, dell'abbigliamento, dell'industria tessile, della vendita al dettaglio, dell'insegnamento scolastico, del turismo – i settori chiaramente più sottopagati (Suárez, 1993: 400- 401)⁹⁸.

La discriminazione della donna nell'ambito lavorativo non si presenta soltanto su questo piano orizzontale – limitazione a determinati impieghi e difficoltà di accesso ad occupazioni generalmente considerate maschili, come la produzione, la scienza e la tecnologia – ma anche e soprattutto verticale, e cioè alla possibilità di accesso ad occupazioni che richiedono maggiore responsabilità e maggiore considerazione (Pascual, 2014: 66).

Ma trovare un lavoro, a prescindere dal tipo, è stato per la donna già un miracolo: secondo l'Istituto Nazionale di Statistica (INE), in Spagna (ma il concetto

⁹⁷In realtà, comparando il linguaggio utilizzato delle donne con quello degli uomini, le prime «possiedono un vocabolario più ricco, una sintassi più completa e una pronuncia più accurata dei suoi compagni maschili» (A. López García, *Gramática femenina*, 2005: 11. Cit. da Pascual, 2014: 35). Il reale motivo di questo discredito, secondo González Durán Heras, è che «noi donne siamo scomode quando ci si dà da pensare. Perché iniziamo a renderci conto che il mondo potrebbe fare molto di più di quello che fa. Lo potrebbero fare i nostri compagni, noi stessi, i nostri figli e, ovviamente, i governi e i partiti politici e i sindacati e non voglio nemmeno menzionare il ruolo delle chiese. Tutti sono in debito con noi» (2004: 25. Cit. da Pascual, 2014: 72).

⁹⁸Linda Nochlin vede in questa differenza di formazione e di bagaglio esperienziale - e non, chiaramente, nel "deficit" biologico - la causa dell'assenza del sesso femminile nell'ambito culturale: «L'errore non ricade sui nostri influssi astrali, i nostri ormoni, il nostro ciclo mestruale, o nei nostri vuoti spazi interiori, ma nelle nostre istituzioni e nell'educazione, educazione anche intesa come tutto ciò che include quello che ci succede dal momento in cui entriamo in questo mondo di simboli, segni e segnali significativi» (2000: 18-19. Cit. da Pascual, 2014: 51).

potrebbe essere esteso a molti stati) le donne sono maggiormente presenti rispetto agli uomini negli indicatori di inattività, e il diploma universitario (contrariamente a tutti gli altri paesi dell'Organizzazione per la cooperazione e lo sviluppo economico) non è un requisito sufficiente per accedere a un buon impiego che dia garanzie di stabilità, il che porta alcune donne ad abbandonare sfiduciate la ricerca di un impiego (Pascual, 2014: 65 – 70).

Questa è soltanto una delle problematiche, degli «anestetici sociali» che frenano anche il solo tentativo di trovare un lavoro (Durán Heras, 2004: 25. Cit. da Pascual, 2014: 72), a cui si aggiungono altri fattori: la discriminazione per via della maternità e per il periodo (in teoria remunerato) di congedo dal lavoro che spetta alla donna; il salario inferiore e la durata del contratto minore rispetto agli uomini; la generalizzata consuetudine di assumere le donne in modo non regolamentato – il cosiddetto lavoro a nero; la preferenza per lavoratrici giovani rispetto a quelle più avanti con l'età, ma che avrebbero maggiore esperienza; l'implicita o esplicita misoginia dei datori di lavoro. Ma soprattutto, la mancanza di personale sanitario o di strutture adeguate che si occupino dei bambini o degli anziani, e ancor di più l'assenza di un appoggio, di un aiuto da parte dell'altro sesso che dia alla donna la possibilità di lavorare senza doversi esclusivamente dedicare alla cura della famiglia e dei parenti, e alla gestione della casa (Pascual, 2014: 65-76; Suárez, 1993: 394 – 402).

*Per molte donne risulta particolarmente complesso uscire per una sera, un fine settimana, partecipare a un congresso, senza un preavviso necessario per organizzare la propria assenza. Dovrà “finanziarsi” una sostituta (servizio domestico a ore o a giornata), delegare amiche e donne dell'ambito familiare, per garantirsi un'uscita tranquilla, priva di “piccoli o grandi” problemi. [...] Se la vita privata di una donna richiede un patto o un accordo precedente che le possa dare un tempo da riservare a se stessa, ciò mostra il calibro delle pressioni familiari-coniugali che confinano la donna alla sua vita domestica (in S. Murillo, *El mito de la vida privada. De la entrega al tiempo propio*, 2006: 145. Cit. da Pascual, 2014: 75).*

Alla domanda frequente sul perché non siano state numerose grandi donne artiste, scienziate, filosofe, storiche, imprenditrici, produttrici, politiche ecc., la risposta sembra abbastanza semplice:

Stavano partorendo, stavano preparando da mangiare, stavano pulendo. Stavano facilitando il successo dei loro compagni, in una dimostrazione ancora non

sufficientemente studiata di come la sindrome di Stoccolma colpisca specialmente le donne, tradizionalmente schiave dell'ambiente affettivo e familiare (R. Olivares, «Barbie en el País de las Maravillas», *Exit Book 9*, 2008: 4. Cit. da Pascual, 2014: 51).

4.- LA DONNA NELLE ARTI SCENICHE

Come si è esposto poc' anzi, l'accesso al mondo del lavoro da parte della donna è fortemente ostacolato dall'assetto patriarcale della società. Per quanto riguarda l'ambito prettamente teatrale, ai fattori precedentemente citati se ne aggiungono altri ancora: ad esempio, in ambito attoriale, i ruoli femminili sono numericamente inferiori rispetto a quelli maschili, e qualitativamente presentano ancora il prototipo piatto e inesatto della donna costruito dagli uomini

*Quali ruoli femminili sono sufficientemente complessi per non incorrere negli stereotipi? La madre o la prostituta, la musa o la strega? E soprattutto... la vittima. Ah! La vittima! Quanti grandi ruoli femminili presenti nel repertorio – e nelle attrici – sono privi di questa emblematica figura dell'ideale femminile? Gli autori e i direttori scenici, sempre pronti a denunciare i mali delle loro eroine, sono assai raramente capaci di immaginarle trionfanti. Quanti ruoli femminili sono caratterizzati in maniera autonoma, e non legati a un ruolo maschile (moglie di, figlia di, madre o amante di...)? (Reine Prat, *Pour une plus grande et un meilleure visibilité des diverses composantes de la population française dans le secteur du spectacle vivant*, 2006. Cit. da Pascual, 2014: 84 – 85).*

A tal proposito, anche Romera Castillo pone in evidenza la cospicua presenza nel repertorio teatrale di un ruolo derivante da un diffusissimo stereotipo femminile: la donna folle per amore.

Donne folli, che hanno perso la ragione, che fanno pazzie per amore, ci sono sempre state e, di conseguenza, sono state riprodotte sul palcoscenico. Che altro fece, se non questo, Euripide nella sua Medea? La figlia di Eeta, si innamora perdutamente di Giasone, alla ricerca del vello d'oro nella Colchide, fugge con lui, sulla nave Argo, verso un altro regno, dove avrà luogo il dramma. Giasone si innamora di Glauce, la figlia del re di Corinto, Medea arde dalla disperazione e dalla gelosia e, di conseguenza, strangola i suoi due figli per far soffrire Giasone. Si è mai vista una più grande tragedia e una più grande follia di questa? Melibee messe al rogo, Giuliette catturate, donne Ines rapite, annullate a causa del dominio maschile, e tante altre donne fuori di sé per amore hanno popolato gli scenari della cultura occidentale (Romera Castillo, 2007: 8)⁹⁹.

⁹⁹ Per un'analisi sul personaggio femminile nel teatro del XXI secolo si rimanda al volume curato da Romera Castillo *El personaje teatral: la mujer en las dramaturgias masculinas en los inicios del siglo XXI*, 2009. Madrid: Visor Libros.

Ma di peso ancor più rilevante è stato l'aver associato il genere femminile alla produzione di specifiche forme letterarie come la novella, il diario e la poesia, forme in cui prevale l'io dell'autrice, la confessione privata, l'intima rivelazione dei propri pensieri e dei propri sentimenti: una scrittura solitaria, come solitaria era la quotidianità femminile, rilegata al focolare domestico.

*Le scrittrici, fin oltre il XIX secolo, erano escluse da determinate attività che formano il bagaglio esperienziale di un artista, utile per la sua produzione letteraria: non potevano viaggiare e conoscere altri luoghi e altre realtà, erano escluse dalla politica, dalla storia, dalla guerra, dalle attività commerciali; potevano disporre soltanto di loro stesse, con i propri pensieri e i propri sentimenti, il proprio disagio e la propria sopportazione alle ingiustizie (Virginia Woolf, *Las mujeres y la literatura*, 1981: 53-55. Cit. da Pascual, 2014: 45- 46).*

Una volta uscite da quelle quattro mura, tentando di affacciarsi all'arioso *entourage* del teatro, le donne dovettero misurarsi con un mondo conservatore, fatto di regole e canoni prestabiliti, scontrandosi con la collettiva diffidenza di impresari, pubblico e critica, agli occhi dei quali, tanto per la scrittura quanto per la messa in scena, esse apparivano come inadatte e impreparate mortali addentrate in un Olimpo da sempre governato da soli uomini (J. Guererabarrena, «Teatro feminista. El drama de la mujer en el mundo», *El Público* 48, 1987: 24. Cit. da Pascual, 2014: 143; Rovecchio Antón, 2015: 23- 25).

Come spiega Patricia 'O Connor

*esiste la credenza ampiamente diffusa che la narrazione, meno strutturata, meno limitata e più spontanea del dramma e con un'ovvia relazione con la tradizione orale, sia un genere compatibile con i talenti "femminili". Al contrario, il teatro, richiedendo disciplina, sintesi, freschezza verbale, dimestichezza sociale e azione, si è considerato un genere appropriato ai talenti e alle competenze maschili (*Dramaturgas españolas de hoy. Una introducción*, 1988: 13. Cit. da Bonaccorsi, 2017: 44)¹⁰⁰.*

¹⁰⁰ «[...] Il lavoro artistico si nutre della tradizione e la donna non dispone di modelli da seguire. La donna è stata poetessa o novellista, ma debuttare a teatro richiede un maggiore consenso generale, richiede un maggiore investimento economico, richiede l'accettazione da parte dei mandarini della cultura» (M. J. Ragué Arias, «Nuevas tendencias escénicas y las dramaturgas», *Estreno* 15.1, 1989: 2. Cit. da Rovecchio Antón, 2015). Anche Wilfried Floeck concorda con queste considerazioni: secondo l'autore «la chiara manifestazione esterna della teatralità, "esposta necessariamente alla luce del pubblico", potrebbe essere una delle cause di questo difficile accesso [al mondo delle arti sceniche], a cui segue una lotta estenuante con l'impresa teatrale...» («El canón: barrera a la voz femenina», *Poder y libertad*, 13; *Estudios críticos sobre el teatro español del siglo XX*, 2003. Cfr. Pascual, 2007: 101). Ricordiamoci sempre che il femminile, nell'ottica della società, rappresenta un ambito particolare, un'eccezione, mentre il maschile «si confonde con l'universale», rappresentando la regola, la normalità (L. Freixas, *Literatura y mujeres*, 2000: 63-64. Cit. da Rovecchio Antón, 2015: 25).

Accettata come attrice, seppur con le remore precedentemente citate, la donna continua dunque ancora a lottare per ritagliarsi “uno spazio tutto per sé”, parafrasando un saggio di Woolf¹⁰¹, nel campo della drammaturgia, della direzione scenica, della scenografia, della coreografia, delle musiche e dell’illuminazione, dell’insegnamento scenico, dell’imprenditoria artistica ecc. (in M. I. Veiga Barrio, «Reforzar o transformar las desigualdades de género en las artes escénicas», *Teatro en Danza*, 2008: 77. Cfr. Pascual, 2014: 82; Lo Porto, 2012: 370)¹⁰².

Segnalano e analizzano questa discriminazione sessuale il celebre studio elaborato da Reine Prat nel 2006, per quanto riguarda il settore degli spettacoli in Francia (2006. Cfr. Pascual, 2014: 83-86), e, in ambito spagnolo, le indagini dell’associazione AISGE (Artistas Intérpretes Sociedad de Gestión) nel 2006 (F. Neira, *Solo el 27% de los actores pueden vivir exclusivamente de sus profesiones*, 2006. Cfr. Pascual, 2014: 91-92), e della *Comisión de Paridad de Projecte Vaca* nel 2007 (Comision de Paridad, *Teatro Nacional de Cataluña. Temporada 2006-2007; Teatre Lliure. Temporada 2006-2007; Día mundial de la Mujer Trabajadora 2007*. 2007. Cfr. Pascual, 2014: 91-92). Da questi studi si evince che nella gestione degli organismi culturali-artistici e dei teatri, nella direzione artistica e nel *reparto* degli spettacoli e anche nella possibilità di mettere in scena le proprie opere, gli uomini continuano ad essere in netta maggioranza rispetto alle donne¹⁰³.

Tutto questo, come accade negli altri impegni, ha evidenti ripercussioni sulla considerazione personale e lavorativa che la donna ha di sé: «Le donne più talentuose e più competenti hanno spesso seria difficoltà a convincere loro stesse della legittimità della loro candidatura per accedere a funzioni abitualmente svolte dagli uomini. Hanno dunque per questo motivo ancora più difficoltà a convincere

¹⁰¹ *A Room of One's Own*, 1969.

¹⁰² Il tema dell’emarginazione femminile in ambito teatrale è presente in numerose opere delle drammaturghe contemporanee, ad esempio *Ultimar detalles* (1984), *La actriz* (1990) e *La recepción* (1997) di Carmen Resino; *Bel la Bella* (2013) di Antonia Bueno; *Proyecto Bruckner* (2010), di Laura Rubio Galletero; *Interpretación* (1999) di María José Ragué-Arias; *Nefertiti y PIII* (2016) di Beatriz Cabur; *Juicio a una dramaturga* (2004) e *Caídos del cielo* (2009) di Paloma Pedrero (Jódar Peinado, 2017).

¹⁰³ Per i dati statistici di queste indagini, si rimanda all’appendice di questo lavoro di tesi.

coloro i quali devono decidere sull'assegnazione del posto» (Reine Prat, 2006, Cfr. Pascual, 2014: 83-86).

Eppure, focalizzandoci sull'ambito spagnolo, la drammaturgia femminile – o femminista – nella Spagna del XX secolo esisteva ed era copiosa, e lottava (come lotta tuttora) contro tutti i pregiudizi che volevano continuare a rilegare la voce delle donne nell'oblio e nel silenzio. Il cammino compiuto in questi due secoli dalle donne in ambito drammaturgico si può riassumere in quattro tappe.

Secondo Patricia O' Connor, nella prima tappa le drammaturghe usano un linguaggio e dei temi propriamente femminili, in cui prevale l'idealizzazione della donna virtuosa e sottomessa. Negli anni Sessanta e Settanta, invece, le autrici iniziano a esprimere le proprie idee, anche se limitatamente; mentre, nella terza, che corrisponde più o meno agli anni Settanta e Ottanta, tendono a imitare i drammaturghi nei temi e nel linguaggio. Nell'ultimo periodo, infine, le donne iniziano a esprimersi liberamente, ritornando sì a temi femminili, ma in una prospettiva più libera e autentica (Bonaccorsi, 2017: 45)¹⁰⁴.

La prima fase inizia già nel periodo della Seconda Repubblica, con l'attività di Pilar Millán Astray, María Martínez Sierra, María Teresa León ecc., autrici prolifiche (Pilar Millán Astray mette in scena a Madrid sette opere con quattro repliche in cinque anni), «benché si noti in esse una forte mancanza di modelli femminili di cui nutrirsi. In effetti, cercano di avvicinarsi agli schemi teatrali maschili, ciò che impedisce loro di sviluppare una voce propria». Oltretutto, «è curioso constatare che quasi tutte si nascondono dietro pseudonimi maschili per evitare una possibile discriminazione. Il caso più conosciuto è quello di María Martínez Sierra, giacché era suo marito, Gregorio, a firmare i testi» (Rovecchio Antón, 2015: 22).

Dopo la guerra civile conclusasi con la vittoria della frangia nazionalista e la dittatura di Franco, prende avvio un periodo che «tronca, insieme con le altre cose» questa tenue fase di affermazione femminile nell'ambito teatrale: «il carcere, l'esilio o il confino è ciò che spetta a molte di queste donne brillanti» (E.

¹⁰⁴ Similmente divide la produzione femminile anche Romera Castillo (2013: 277-278), che segnala tre tappe: «quella delle drammaturghe, coincidenti con il gruppo del 27, che dovettero andare in esilio per motivi ideologici, dopo la vittoria [di Franco] nella guerra (in)civile del 1936 [...]; quella della postguerra (tra gli anni quaranta e sessanta), durante il franchismo [...]; l'ultima promozione, quella più recente, che occupa fondamentalmente gli anni Ottanta del secolo passato e gli inizi del nostro, in cui, senza dubbio, le autrici hanno cercato e cercano un spazio egualitario con i drammaturghi nell'ambito della creazione teatrale [...]».

Pérez Rasilla, «Las dramaturgas y el exilio. Notas para un estudio de la mujer en el exilio», *ADE* 98, 2003: 33. Cit. da Pascual, 2007:100).

Donne, che al pari dei compagni dell'altro sesso con cui condividono le stesse sorti, non smettono di scrivere, di rivendicare il proprio posto nel mondo, di condannare le ingiustizie di un Paese ormai lontano. Donne «fuori dalla storia ma con memoria», che devono ricordare (e far ricordare) per non dimenticare, come invece il regime richiedeva, ciò che era successo (Romera Castillo, 2008: 4)¹⁰⁵. Tra queste, troviamo Magda Donato, María Lejárraga, Ernestina Champurcín, Teresa Gracia, Carlota O' Neil, Luisa Carnés, María Zambrano, Rosa Chacel, Rosa María Arquimbau, Concha Méndez, Mercé Rodoreda e Margarita Nelken; salvo eccezioni, tutte poco conosciute e studiate, abbandonate dalla critica allo stesso oblio e confino inferto loro dal *caudillo* (Pascual, 2007: 100-101).

Come dimenticate dai manuali di letteratura teatrale sono anche le drammaturghe che scrissero nel periodo tra gli anni Quaranta e Sessanta: le più note sono Lidia Falcón e Ana Diosdato, ma la lista è molto più lunga, comprendendo Julia Maura, Dora Sedano, Luisa María Linares, Carmen Conde, Isabel Suárez de Deza, Araceli Silva, Carmen Troitiño ecc. (Romera Castillo, 2013: 278-279)¹⁰⁶.

Per quanto concerne l'assenza di studi adeguati ed esaustivi sulla drammaturgia femminile non solo di questa prima fase, ma anche di quella delle drammaturghe della generazione successiva, Patricia Mayayo commenta:

Negli ultimi anni sono stati pubblicati, tanto in Gran Bretagna, come negli Stati Uniti, un'infinità di articoli, saggi e persino monografie destinate al grande pubblico, che studiano l'impatto che ebbe la cosiddetta seconda ondata del movimento femminista nelle opere di molte artiste e storiche anglosassoni del periodo. Non esiste, al contrario, nessun lavoro esaustivo che analizzi la produzione delle scrittrici e degli scrittori femministi spagnoli nel tardo franchismo e nelle prime fasi della Transizione Democratica [...]. Il patrimonio

¹⁰⁵ Queste drammaturghe «ricreano la storia nel loro teatro» scrivendo opere autobiografiche in cui «ricorrono alla memoria per evitare l'oblio, potendo costruire, attraverso i loro scritti, un'altra [vera] storia, diversa da quella propinata dai vincitori» (Romera Castillo, 2008: 3-4).

¹⁰⁶ Lidia Falcón, secondo la critica, anticipò di qualche anno quel movimento di rinnovamento e di reale presa di coscienza femminista che si affermerà definitivamente in Spagna dopo la morte di Franco, in linea con le tendenze nordamericane e europee che culminarono nel '68 (O. Barrios, *La mujer en las artes visuales y escénicas: transgresión, pluralidad y compromiso social*, 2010. Cfr. Pascual, 2014: 146).

femminista si è visto sistematicamente ignorato nei discorsi ufficiali sulla storia dell'arte spagnola (2010: 63. Cit. da Pascual, 2014: 57-58)¹⁰⁷.

Proprio per contrastare questa negligenza dilagante nei confronti dell'*autoría femenina*, nel 2004, Romera Castillo, che già si era occupato della scrittura femminile in ambito letterario¹⁰⁸, promosse per l'ambito drammaturgico l'iniziativa di un progetto europeo, *Dramaturgae*, che si articolò in tre seminari. Il primo si tenne a Madrid, dal 27 al 30 giugno, all'Universidad Nacional de Educación a Distancia; il secondo, dal 7 all'8 aprile 2006, all'Università di Toulouse-Le Mirail; il terzo, dal 26 al 30 settembre 2007, all'Università di Giessen. Gli Atti di questi seminari furono pubblicati in tre volumi: *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: espacio y tiempo* (Romera Castillo (ed.), 2005), *Transgression et folie dans les dramaturgies féminines hispaniques contemporaines* (Roswita / Emmanuel Garnier (ed.) 2007)¹⁰⁹, e *Dramaturgias femeninas en el teatro español contemporáneo: entre pasado y presente* (Floeck et alii (eds.) 2008).

All'incontro che si tenne a Madrid, organizzato dal Centro de Investigación de Semiótica Literaria y Teatral Seliten@t, in collaborazione con il Centro de Documentación Teatral, la Subdirección General de Teatro, l'associazione INAEM, e il Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, parteciparono numerose drammaturghe e attrici contemporanee come Angélica Liddell, Itziar Pascual, Carmen Resino, Nieves Mateo, Antonia Bueno, Alicia Casado Vegas, Esperanza de la Encarnación López, Victoria Paniagua García-Calderón, Pilar Campos Gallego, Gracia Morales, María-José Ragué-Arias (Romera Castillo, 2011)¹¹⁰.

¹⁰⁷ A tal proposito, si legga l'analisi condotta da García Barrientos (2015: 45-47) che analizza la scarsissima presenza di riferimenti alla drammaturgia femminile nei capitoli del volume di storia del teatro a cura di Huerta Calvo (2003).

¹⁰⁸ Si legga Romera Castillo (2011: 33-36) per la bibliografia relativa agli studi sulla letteratura femminile.

¹⁰⁹ Si legga a riguardo Cordone (2012), che nel suo articolo passa in rassegna i temi affrontati in questo volume

¹¹⁰ Per una bibliografia completa sugli studi (e sulle opere) delle drammaturghe spagnole del XX e XXI secolo, si rimanda a Romera Castillo (2011) e Piñeiro Barderas (2012, 75ss), che nelle loro trattazioni includono, inoltre, alcuni riferimenti alla drammaturgia femminile europea e (ispano)americana. Circa quest'ultimo punto, si cita il lavoro di Romera Castillo (2016, 457 – 466) condotto – sempre attraverso il centro di ricerca Seliten@t – sulla drammaturgia argentina.

5.- SORORIDAD FEMMINILE: DRAMMATURGIA E ASSOCIAZIONISMO

Tra la fine della dittatura e l'inizio della democrazia, si apre finalmente in Spagna un cammino luminoso che promuove l'affermazione sociale politica e culturale della donna, un cammino sfruttato dalle drammaturghe che dopo tante battaglie e compromessi «irrompono con forza negli ambiti della creazione artistica, della direzione scenica, e negli altri aspetti delle attività teatrali, com'era giusto, e oltretutto, necessario» (Romera Castillo, 2013: 273)¹¹¹. «La coscienza di classe», commenta Lidia Falcón parlando di questo florido momento, «è una lucida consapevolezza che si acquisisce con il tempo, con la sofferenza, con la forza, di modo che la lotta di classe avanzi e renda più marcati i confini del campo di battaglia con la classe antagonista» (*La razón feminista*, 1994: 171. Cit. da Pascual, 2014: 145).

Le donne raggiungono l'Olimpo della scrittura teatrale quando la Storia e la società iniziano a richiedere opere che affrontino tematiche più intime, più profonde e riflessive (Oliva, 2004: 321-322), permettendo loro di disfarsi finalmente di quella artificiosa «qualità di oggetto, attraverso la quale solo potevano essere un mezzo di seduzione o di maternità, per convertirsi in soggetto» tanto nella vita sociale quanto nella produzione artistica (Roveccio Antón, 2015: 23). Iniziano così a farsi conoscere, pubblicando testi e partecipando a colloqui e interviste nei periodici teatrali più importanti (come *Primer Acto*, *Estreno*, *El Público*), che diventano trampolini di lancio per il loro debutto nel mondo e nelle scene (Serrano, 2005: 96).

Gli anni Ottanta sono una decade piena di elettrizzanti novità: nel 1983 nasce l'Instituto de la Mujer, un organismo autonomo, affiliato al Ministero della cultura, che promuove l'uguaglianza fra sessi, e la partecipazione della donna alla vita politica, sociale, culturale ed economica del paese; nello stesso anno, Lidia

¹¹¹ «Sono molte – e lo saranno sempre più – le donne che acquistano importanza e rilevanza nel mondo teatrale – in tutti i suoi ambiti – nell'attualità [...]. *Tante* [e non *tonte*, come voleva l'opinione maschile], che, sebbene non giungano a eguagliare i *tanti*, senza dubbio stanno conquistando il protagonismo che meritano, sia per il numero sia per il valore drammaturgico» (Romera Castillo, 2007: 3-4).

Falcón, Marta Pessarrodona, Maria José Ragué-Arias, Carme Riera, Clara Simó e Marisa Hajar, rappresentano a Barcellona un *collage* di opere di un atto unico in cui denunciano le discriminazioni e le umiliazioni subite dalle donne catalane nel XX secolo; Lidia Falcón, inoltre, quattro anni più tardi, insieme con il Partido Feminista e il Club Vindicación Feminista, e con l'appoggio economico dell' Instituto de la Mujer, del Ministerio de Cultura e del Ayuntamiento de Madrid, organizzerà anche la I Mostra Internazionale del Teatro Femminista; sempre nel 1987 si regola l'Asociación de Dramaturgas Españolas, fondata un anno prima grazie all'appello della ricercatrice ispanista e fondatrice della rivista *Estreno*, Patricia O' Connor, che si integrerà nel 1990 all'Asociación de Autores de Teatro (Pascual, 2014: 143 – 146; 2007: 131 Bonaccorsi, 2017: 44 – 45; Lo Porto, 2012: 372 – 373)¹¹².

Questa forma di *sororidad* (neologismo femminista, derivante dal latino *soror*, sorella, che indica, appunto, il legame di sorellanza e solidarietà tra donne), nel campo delle arti sceniche e non, sarà la prima di una lunga serie: far parte di un'associazione, difatti,

è stato storicamente un processo fondamentale per la donna. Non solo per l'importanza dello sviluppo di spazi d'incontro, al di fuori dei limiti domestici e familiari, mettendo in crisi l'isolamento inflitto dalle società patriarcali tradizionali. Associarsi è un'azione politica [...]. L'associazionismo femminile è stato uno strumento decisivo per la mediazione e il cambio sociale, per il superamento degli stereotipi, per l'accesso della donna al campo dell'azione, della partecipazione sociale e del cambiamento personale, integrando pienamente la massima femminista "Lo personal es político" e dando via a trasformazioni che colpiscono tutta la società (Pascual, 2014: 101 e 104).

Soffermandoci sull'ambito teatrale, nel 1992, un gruppo di artiste, musiciste e scrittrici costituisce il Teatro de la Sorámbulas, nella città di Alicante; nel 1994, l'Asociación de Directores de Escena de España crea il Premio María

¹¹² L'Associazione riunisce molte drammaturghe, distinte l'una dall'altra nel coltivare all'interno del gruppo interessi e progetti differenti, ma legate dal desiderio di essere ascoltate dalla società: «se si chiede loro una definizione del gruppo, il primo aggettivo che sorge è "eterogene", vario in quanto all'origine e all'età dei membri che lo compongono, ampio in merito alle tematiche affrontate nelle opere. Ciononostante, le unisce un progetto comune, che Carmen Resino – in qualità di presidente – riassume come l'affanno di rivendicare l'attività drammaturgica femminile» (M. V. Oliva, «Las dramaturgas se asocian», *El público* 41, 1986. Cit. da Pascual, 2007: 132). In realtà, queste differenze, unite alle difficoltà, dichiarate dalle autrici, di disporre di un luogo adeguato in cui rappresentare le proprie opere in condizioni paritarie a quelle dei drammaturghi, e alla mancanza di appoggio dell'Instituto de la Mujer, faranno sì che l'Associazione goda di una vita breve (Pascual, 2007: 133; Lo Porto, 2012: 372; Pascual, 2014: 175 -176).

Teresa León destinato alle autrici drammatiche, e, sempre nello stesso anno, prende avvio il progetto *Teatre Dona* coordinato da María José Ragué-Arias, che prevede un ciclo di letture drammatizzate e conferenze; nel 1995 Sanchis Sinisterra, allora responsabile della sala Beckett di Barcellona, propone l'Encuentro de Dramaturgas di tutto lo stato spagnolo, coordinato da Beth Escudé e in collaborazione con la SGAE, a cui partecipano drammaturghe di spicco come Margarita Borja, Sara Molina, Lluisa Cunillé, Liliana Costa, Encarna de las Heras, Margarita Sánchez, Carmen Delgado e Elena Cánovas ecc.¹¹³; sempre grazie all'appoggio e la complicità di Sinisterra, unitamente con Margarita Borja e Sara Molina, nel 1997 Il Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz (di cui Sinisterra era direttore insieme con José Bablé) accoglie l'Encuentro de Mujeres Creadoras de Iberoamérica, «una piattaforma decisiva di riflessione, di lavoro e di incontro» nell'ambito della drammaturgia femminile, che stimolerà altre floride e autorevoli iniziative in tutto il territorio ispanoamericano, come il Festival de Teatro de La Paz (Bolivia), il Projeje Vaca (Barcellona), Federikas (Granada), la AMAE (Malaga), le María Guerreras (Madrid), Dones en Art (Valencia), Clásicas y Modernas (Madrid) ecc. (Pascual, 2007: 133-141; 2014: 147-152 e 175-182).

Tra queste evidenziamo l'Asociación de Mujeres de las Artes Escenicas (AMAEM) Marías Guerreras, nata ufficialmente il 22 marzo 2001, data d'inserimento nel Registro delle Associazioni della Comunità di Madrid. Si tratta di «un'associazione culturale senza scopo di lucro che riunisce le donne professioniste dei distinti ambiti scenici nella Comunità di Madrid» a cui aderiscono, nella fase iniziale, attrici come Nieves Mateo, Esperanza de la Encarnación, Lola Cantero, Pilar Aranda, Emma Aguirre, Carmen Gómez de la Bandera e Cristina Fernández, la ricercatrice Asunción Bernádez Rodal, la drammaturga Itziar Pascual, e l'attrice e regista Marie Lourties (Pascual, 2005: 153; 2014: 183-185).

¹¹³ «É la prima volta», commenta Pascual, «che la sala Beckett mostra il suo appoggio alla creazione femminile».

Il nome dell'associazione, nel suo duplice significato, riassume efficacemente e metaforicamente i suoi obiettivi e i suoi modelli: il termine *guerreras*, come spiega Antonia Bueno, è stato scelto dalle socie fondatrici

in primo luogo, ovviamente, come tributo a una delle donne più brillanti del [...] panorama artistico, donna María Guerrero [la prima donna a recitare al Teatro Español di Madrid, impresaria e fondatrice del Teatro Cervantes di Buenos Aires]. In secondo luogo, come tributo a noi stesse, donne che lottano ogni giorno per aprirsi un cammino in questo tempestoso mondo della scena, all'interno di un contesto che continua [...] a trascinarsi una zavorra di preconcetti maschilisti [...]. In qualità di guerriere, difendiamo la nostra presenza in questa battaglia quotidiana, con le armi sceniche della scrittura, della interpretazione, della regia, del disegno, della tecnica... Senza pretendere di fare le pulci ai nostri compagni dell'altro sesso – giacché tutti noi percorriamo lo stesso cammino ed è necessario e vantaggioso per tutti condividere il tragitto – vogliamo rivendicare la nostra presenza nella scena madrilenana e offrire il nostro specifico punto di vista sul teatro, sulla donna, sull'uomo e sul mondo in generale, ciò che sarà senza dubbio un fattore di arricchimento per tutti (Antonia Bueno, 2005: 133-134).

L'intento dell'associazione è dunque chiaro: si tratta, come anche esposto nello statuto costitutivo, di «promuovere, fomentare e divulgare la presenza delle donne nelle Arti Sceniche, in qualsiasi loro disciplina. Costruire uno spazio vivo di creazione e ricerca scenica diretto da creatrici femminili, e promuovere la diffusione delle loro iniziative e produzioni. [...]» (Pascual, 2014: 187). Per far ciò, «sin dalla sua fondazione [...] questo collettivo ha sviluppato un ampio ventaglio di attività: conversazioni, relazioni, conferenze, laboratori, letture drammatizzate, spettacoli e *performance*» (Pascual, 2005: 153).

La creazione scenica è sicuramente il campo principale; ciononostante, nella drammaturgia delle *Marías Guerreras*, questo versante prettamente pratico della comunicazione teatrale è sempre alimentato, preceduto e/o accompagnato da una riflessione teorica attiva, come riporta il primo punto del programma dell'associazione: «teoria e pratica costituiscono due sponde unite dal ponte della cooperazione» (Pascual, 2005: 153; 2014: 208)¹¹⁴.

¹¹⁴ Dalla sua fondazione a oggi gli spettacoli teatrali inscenati sono: *Tras las Tocas* (2002), *He dejado mi grito por aquí, ¿lo habéis visto?* (2003), *Piezas de bolsillo* (2004), *Piezas hilvanadas* (2004), *Todo irá bien* (2005), *En perseguirme, mundo, ¿Qué interesas?* (2006), *Varadas* (2006), *El día de la culpa* (2006), *Confesiones / Lo que callan las madres* (2006), *Exorcismo de sirena* (2007/2010), *No más lágrimas* (2008), *Sana, sana* (2009), *Juana Delirio* (2009), *Cara y cruz* (2011), *¡Violentos, No!* (2011/2013), *Aprendiendo a vivir* (2013), *Anónima empatía* (2013/2016), *Pinotxa, aprendiendo a vivir* (2014), *Encuentros en la Tercera*

Da quest'ultima affermazione possiamo ricavare una particolare e preziosa peculiarità di questa associazione: come riportato nel punto 4 del programma dell'AMAEM, «nell'esperienza drammaturgica delle *Mariás Guerreras* coesistono scrittura individuale e collettiva, la coproduzione e la scrittura in cooperazione» (Pascual, 2005: 155; 2014: 209), al fine di promuovere «lo studio e la ricerca di nuove forme di scrittura» e di conseguente messa in scena (De la Encarnación López, 2005: 144), servendosi anche – come sottolinea il punto successivo – di distinti linguaggi e forme espressive proprie della scena (visive, sonore, gestuali ecc.) (Pascual, 2005: 155; 2014: 210).

L'associazione, sin dal suo inizio, ha avuto tra i suoi obiettivi che tutte le professioni e le discipline delle arti sceniche potessero conoscersi e scambiarsi reciprocamente fra loro, di modo che il singolo ambito professionale di ogni membro non fosse l'unico da offrire al lavoro associativo, facendo sì che ciascuna di noi potesse lavorare in altre discipline in cui non era specializzata [...]. In questo modo, molte compagne come me che prima di quel momento non si erano dedicate, né si dedicano tuttora, alla scrittura drammatica, hanno avuto la possibilità di farlo, e in alcuni casi di farlo non solo a livello testuale, sulla carta, ma anche sulla scena (De la Encarnación López, 2005: 141).

Dall'indistinta collaborazione fra le socie deriva, inoltre, un'altra fondamentale caratteristica delle *Guerreras*, ovvero, il capovolgimento del tradizionale processo di creazione di una messa in scena:

Il procedimento abituale è quello secondo cui l'autore o l'autrice ha qualcosa da raccontare, lo scrive, e in seguito l'attore o l'attrice lo interpreta, cosicché l'attore non è altro che un soggetto passivo di ciò che vuole raccontare l'autore, non è qualcuno che interpreta la sua storia personale, ovvero un soggetto attivo di ciò che narra. È uno strumento dell'autore e della messa in scena. Il [nostro] procedimento [...] che permette un'altra forma di scrittura è l'inverso: l'attore è il soggetto attivo di ciò che vuole comunicare e di come lo vuole comunicare, e a partire da lì si inizia un lavoro direttamente scenico, di comune realizzazione di ciò che si vuol fare, al quale assiste l'autore. E da lì, l'autore o l'autrice si incarica di dare una voce e una qualità letteraria a ciò che l'attore vuole trasmettere (De la Encarnación López, 2005: 144).

Un esempio di questo procedimento è lo spettacolo *Tras las Tocas*, i cui personaggi (Medea, Salomé, Adela, Ifigenia, Lorenza e Bernarda) sono stati pensati e scelti dalle attrici in base al loro personale desiderio, e al «vincolo affettivo e comprensivo con cui le attrici percepivano alcuni personaggi emblematici della storia della letteratura drammatica universale. [...]

Frase (2016), *Silenciadas* (2016/2017). Foto, dossier e documentazioni di queste rappresentazioni sono disponibili sul sito <http://www.mariasguerreras.es/espectaculos/>.

Scegliendoli, decidevano anche il punto di vista, il particolare modo di comprendere ciascun personaggio [...]. Il progetto implicava, diciamola così, una drammaturgia intima, che vincolava la vita, la letteratura drammatica e la scena» (Pascual, 2014: 231-232)¹¹⁵.

Inoltre, la cooperazione fra i diversi membri dell'associazione, che chiaramente favorisce uno scambio vicendevole di idee, di intuizioni e di posizioni, si traduce sulla scena – come menzionato al punto 10 - in una «diversità e pluralità di temi, di strategie, di punti di vista» (Pascual, 2005:158; 2014: 213) ravvisabili nelle rappresentazioni e nei variopinti personaggi femminili che ne sono protagonisti, in modo tale da offrire un reale e fedele riflesso della complessità della figura femminile, e da ridare alla donna la dignità e lo spessore che merita, in contrasto con la sua banalizzazione e stereotipizzazione dilagante nella società e nelle arti.

6.- NUOVE PROSPETTIVE: LA RI-SCRITTURA FEMMINILE TRA MITO E STORIA

La drammaturgia femminile, come abbiamo visto, propone e consegna al pubblico una nuova possibilità di mondo, una nuova visione delle cose, differente da quella abitualmente presentata tanto sul palco scenico che su quello sociale. «È uno sguardo diverso che, derivando da un punto di vista sulla realtà e da un bagaglio esperienziale differenti, percepisce il mondo con alcune sfumature inconsuete rispetto al canone prestabilito», soggettivamente «connotata dal vissuto esteriore e interiore delle autrici, diverso da quello maschile»¹¹⁶. Come sottolinea la drammaturga argentina Griselda Gambaro, il teatro scritto e rappresentato da una donna, per quanto le autrici contemporanee vogliano negarlo per promuovere un teatro agamico, assimila il suo sesso, e anche « quando la

¹¹⁵ Per un approfondimento sul tema, si rimanda alle pagine di De la Encarnación López, in cui racconta i momenti che hanno portato alla creazione di *Tras las tocas* e *He dejado mi grito por aquí, ¿lo habéis visto?* (2005: 141 – 144).

¹¹⁶ «Riconoscere la parola femminile come parola a pieno titolo equivale riconoscere una parola differente. Più sensibile a volte, chissà più instabile, probabilmente in cerca di identità ... ma sicuramente distinta e necessaria.» (Surbezy, 2005: 170).

drammaturga opta per temi di carattere metafisico, politico o sociale di ampio respiro il suo spirito femminile si diluisce [ma non si annulla] nel complesso dei temi presentati» e «nell'affrontare l'argomento della condizione femminile, il suo linguaggio si fa specifico e le opere acquistano valore testimoniale, sovversivo e trasgressivo in difesa dei diritti della donna o come denuncia esplicita degli abusi che sopporta»¹¹⁷(Cfr. Serrano, 2005: 96 - 97).

Sulla base di questa intrinseca compromissione del teatro con l'individualità delle autrici, portavoci a loro volta dell'individualità e della specificità dell'intero genere muliebre, Linda Hutcheon elenca tre principali obiettivi comuni di questa nuova drammaturgia, che prevedono al loro interno due momenti legati in rapporto dialettico: «distruzione/costruzione della soggettività, costruzione/distruzione della Storia, progetto futuro di una trasformazione sociale» («Circling the Downspout of Empire: Post-Colonialism and Postmodernism», *Ariel* 20, 4, 1989; *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, 1988; *The Canadian Postmodern. A Study of English-Canadian Fiction*, 1988. Cfr. Suárez, 2000: 3-4).

Il primo obiettivo consiste nella sovversione del soggetto cardine della società: il patriarcato e l'androcentrismo

ACTRIZ UNO: *¿Las mujeres no pueden ser libres? Y si vuelan, son brujas.*

ACTRIZ CINCO: *¿Las mujeres no pueden ser sabias? Y si saben, son malas.*

ACTRIZ UNO: *¿Las mujeres no pueden vivir sin hombres? Y si lo haces, son feas.*

ACTRIZ CINCO: *¿Las mujeres no pueden gritar? Y si gritan, están histéricas.*

ACTRIZ UNO: *¿Las mujeres non pueden ser fuertes? Y si lo son, son marimachos. [...]*

ACTRIZ CINCO: [...] *¿Qué ley, qué Dios, qué moral, ha de mandar sobre mi cuerpo?*

¹¹⁷ A onor del vero, il rifiuto soprattutto da parte delle nuove generazioni (la generazione Bradomín) di apporre l'etichetta femminile al proprio teatro, deriva dalla volontà di considerare un'opera teatrale non tanto in base al sesso di chi la scrive o la inscena, quanto in base alla qualità delle tematiche e dei messaggi in essa contenuti (in W. Floeck, «¿Arte sin sexo? Dramaturgas españolas contemporáneas», 1995: 49. Cfr. Rovecchio Antón, 2015: 29). Il confronto (per quanto in generale non sia propriamente lecito creare analogie e differenze universali dinanzi a eventi unici e particolari come le creazioni artistiche) dovrebbe per tanto avvenire tra quel grano e quella paglia menzionati da López Mozo, non tra drammaturgia femminile e drammaturgia maschile; altrimenti, si continuerà a considerare il teatro femminile come un fenomeno non autonomo, secondario e *sui generis*, che per trovare un propria giustificazione e un proprio significato deve essere necessariamente rapportato a ciò che si considera come canonico, ovvero *l'ipse dixit* della drammaturgia maschile.

*¿Por qué mi sangre está impura? ¿Quién puede matar mi deseo?
 ¿Por qué he de tapar mi rostro? ¿Por qué tengo que mirar al suelo?
 Quiero correr y comer y beber y bailar y cantar y gritar y saltar.
 Quiero amar. Quiero vivir. ¿A quién ofendo? (Silencio)
 ACTRIZ UNO y ACTRIZ DOS: (Mirando al público) ¿A quién ofendo? [...]
 ACTRIZ CUATRO: [...] Pero yo recuerdo a Eva y a Lilith, las castigadas con
 temor, pudor y distancia.
 A la mujer curiosa, castigo. A la mujer que desea conocimiento, mil castigos.
 A la mujer que desobedece al hombre y a Dios, partos dolientes y trabajo
 ACTRIZ CINCO: ¿La vieja historia?
 ACTRIZ UNO: ¿La misma historia?
 ACTRIZ CUATRO: No. Esta vez no (Pascual, 2004: 131-135).*

Il secondo, prevede la messa in discussione e una riscrittura della Storia attraverso la prospettiva di un sesso che nella Storia è sempre stato messo al margine, che è stato messo a tacere e che l'ha solo subita, ma che dall'esterno ha potuto guardare gli eventi in maniera più lucida e obiettiva:

*ACTRIZ UNO: [...] No pudieron matar toda la vida.
 Toda no. No pudieron con toda.
 Quemaron, saquearon, mataron.
 Pero no pudieron con la vida.
 En algún rincón en algún lugar,
 fuera de las murallas de Troya,
 alguna mujer, alguna anciana,
 pobres, sin honores soberanos,
 supervivientes, hambrientas,
 ateridas, heridas. Pero vivas.
 Las manos hinchadas, las bocas
 rotas y la piel resquebrajada.
 Pero vivas.
 Vivas para contarlo,
 vivas para empezar de nuevo [...] (Pascual, 2004: 128).*

L'ultimo obiettivo ingloba i due precedenti, e si traduce nella necessità di comunicare alla società e al pubblico l'esistenza della possibilità di fare e concepire la politica, la storia, il sistema dei valori e l'individuo stesso in maniera differente (e forse più umana e solidale) da quella dettata da preistorici pregiudizi e preconcetti maschili(sti):

*ACTRIZ DOS Y ACTRIZ TRES comienzan a bailar con ACTRIZ CUATRO,
 agitando los pañuelos blancos. Se abrazan en el baile
 ACTRIZ UNO: Vino el tiempo de las cosechas.
 El tiempo de los racimos de uva y de las olivas.
 El tiempo de gozos, de hambre y sed calmadas.
 El tiempo del éxtasis libre y del aire perfumado.
 El tiempo de sueños plácidos tras las caricias (Pascual, 2004: 131).*

Dopo secoli di pazienza e silenzio, le donne dunque rivelano quel racconto dei vinti che sempre è stato cancellato e manipolato dai vincitori, narrano della loro guerra, una battaglia che non ha mai aspirato eroicamente alla fama e alla gloria, ma che ha raggiunto un trionfo ben più grande: la consapevolezza di sé, di occupare un posto nel mondo da cui nessuno potrà più cacciarle. «Para encontrarse», scrive Itziar Pascual, «a veces hay que perderse mucho» (2003: 35).

PENÉLOPE: La historia oficial no me representa, porque está tallada por los vencedores. La mía la escribió en piedra mi marido, Ulises. Fue una vida para la gloria y la conquista, el triunfo sobre la guerra y la muerte. Mi conquista fue mucho más discreta: la del diminuto espacio del ser y el estar (Pascual, 2001: 29).

Questi frammenti tratti da alcune opere di Itziar Pascual, sono un esempio di come nella drammaturgia femminile contemporanea le autrici, attraverso le protagoniste delle loro opere, intendano svuotare finalmente l'ingombrante e pesante «busta piena di parole», di cose non dette che si son dovute trascinare per secoli come una zavorra (Pascual, *Una noche de lluvia*, 2000: 122), ribaltando tutti i canoni e i ruoli femminili prefissati dall'arte e dalla società per raccontare la verità sul proprio conto.

Se prima la donna «scompareva in una nube di anonimato, dopo che l'eroe giungeva a salvarla» (Álvarez Calleja, 2003: 357 teatro e memoria), adesso, nelle loro *piezas*, è l'unica figura che calca il palcoscenico, che agisce e reagisce salvandosi da sola, e salvandosi proprio dagli uomini:

DRAMATIS PERSONAE

PENÉLOPE: Madre de Telémaco, esposa de Ulises. Y a pesar de Homero, sangre y mujer de sí misma. Le acompañan la fuerza del tiempo y el vigor de la nostalgia (Pascual, 2001: 1).

Se prima una donna esisteva – letteralmente e metaforicamente – solo se vincolata a un uomo, che sia il marito o il padre, il figlio o il fratello, e doveva essergli fedele anche se lui non lo era, e doveva aspettarlo mesi o anni chiusa in casa anche se lui non tornava, e doveva badare a lui tutto il giorno tutti i giorni a costo della sua vita privata, e non poteva abbandonarlo anche quando non lo amava, adesso le nuove eroine mostrano di non essere soltanto «la costilla asada de Adán» (C. Rico-Godoy, 1999), che è possibile «liberarsi», «uscire dal cerchio

stabilito», «saltare dall'altra parte» (Resino de Ron, 2005: 92), che non è vero che «amare è sopportare», che «la vita di ogni donna [...] non è altro che un continuo desiderio di trovare un uomo a cui sottomettersi» (L. Ripoll, *Unos cuantos piquetitos*, 2000. Cit. Serrano, 2005: 104), che si può anche vivere senza un uomo, che può essere «una donna nuova, più libera, più sua» (Romera Castillo, 2008: 13):

*ARIADNA: No fue un nombre adecuado el mío. Debieron llamarme Penélope.
Espera, silencio y calma, mis apellidos.
Las horas se me escurren entre brocados y agujas.
Y para qué. De qué sirven tantas horas estúpidas, sentada en esta habitación de costura y tormento.
Esperando a mi padre, Señor de Bellver. Y de mi vida
[...] Yo entonces podré huir de la Isla del Sueño.
Crearé mi propio mundo sin agujas ni hilos.
Vestiré a mi pueblo con escamas, para que no sepan lo que es la espera (Pascual, 2005c: 10-11).*

*PENÉLOPE: Sentí un cierto malestar al reencontrarlo. Me había hecho conmigo misma, en un lugar en el que no tenía que dar explicaciones, en el que podía ver crecer a Telémaco. Un lugar en el que me sentía bien siendo como era.
La espera me hizo más fuerte, más segura y descreída. Llegaban rumores constantes de regresos o tragedias. Y un día aprendí a esperar. A esperarme a mí misma. Y a proteger un poco ese lado del corazón que se hace arena o fuente, dependiendo de la luz que lo ilumina.
Aprendí a mirar mi sombra paseando por la orilla con una tristeza que construye futuro. Esa tristeza dio paso a la serenidad. Y la serenidad a la calma. Y la calma a la inquietud por ser yo, no la espera de otro.
Me esperé a mí misma. Esta es mi verdadera historia (Pascual, 2001: 30)*

E se prima «le giovani avventuriere, le curiose, attive, che si ribellano contro le regole patriarcali erano solite morire come castigo per la loro disobbedienza» (Álvarez Calleja, 2003: 357), adesso continuano a vivere, senza dover più pagare con la vita un desiderio così ordinario come quello di essere felici, o uccidono chi le perseguita, o si uccidono loro stesse come ultimo atto di ribellione in nome di quella antica dantesca libertà «ch'è sì cara, come sa chi per le vita rifiuta» (*Purgatorio*, I, 71-72):

*NODRIZA (con un cuchillo ensangrentado en la mano): ¡Guerra decíais! No os puedo oír bien. Os hablo a Vos, Señor y dueño de esta Isla que habría de llamarse Maldita. Vos habéis privado a mi hijo de la paz perpetua.[...]
¡Hijo! Lo intenté. Quise reparar el mal. Pero no pude.[...]
Pero ya está hijo. No te preocupes. Te alcanzaré muy pronto. Te buscaré entre las corrientes. Te alcanzaré para que no sientas frío. Y cada noche, entre corales y escarcha, entonaré una nana que te adormezca (Pascual, 2005c: 15-16)*

*ELLA:[...] Ahora ya sí que no me das miedo .
Han cambiado los papeles.
Ahora soy yo la que te atormenta.[...]
Ya no me aguanto la respiración
para que no me descubras.
Ahora saco los brazos y te agarro las piernas
a ver si,
con un poco de suerte,
te mato de un susto (L. Ripoll, *Unos cuantos piquetitos*, 2000: 15. Cit. da
Rovecchio Antón, 2015: 254).*

E se gli uomini hanno sempre esaltato «la loro galanteria e la forza virile», le donne, adesso, denunciano «il loro lato oscuro, l'egoismo, la brutalità, l'infedeltà» (O' Connor, 1998: 12), denunciano gli abusi, i maltrattamenti, le violenze che hanno dovuto subire:

*MUJER: ¿Por qué se puede matar a una mujer y decir que al tipo se le fue la mano?
¿Por qué se puede matar a una mujer y decir que fue una locura de amor?
¿Por qué se puede matar a una mujer en España con tanta frecuencia?
¿Por qué se puede matar a una mujer? (Pascual, 2011).*

Se prima non era concesso loro di intromettersi nella politica, di parlare di guerra, di prendere decisioni pubbliche, adesso denunciano i mali della società, militano tra le fila della giustizia, pretendono che gli errori si rimedino o si paghino:

*ARROJO Y CAUTELA (ALMAS EN PENA): QUIEN VIVE. QUIEN SOIS.
SI UNA PATRIA CONVERTISTEIS EN SOMBRA. QUE FUERZA OS ARRASTRA
A LA NADA. EN EL AIRE VIBRAN LAS ANTORCHAS
ILUMINADAS DE SANGRE Y ALARIDOS. QUE HORROR NO VIERAIS
QUE ENMUDECIO A LA MISMA PESTE. ¿NO TENEIS BASTANTE?
OS SERVIREMOS CARNE FRESCA HASTA QUE REVENTEIS. SEÑOR.
COMO GUSTEIS. SEÑOR.[...]
HARAPIENTA: Acusáis, injuriáis, blasfemáis, como si en ello os fuera la última
gota de vuestra sangre. Disemináis el escarnio y la mentira, la soberbia y la
altanería. ¿Para qué? Vuestras mujeres ya no tienen palabras para expresar el
dolor. Sólo silencio y gemidos. ¿A cuántos habéis matado ya? ¿A cuánto
asciende tu botín de carne y ojos, huesos y heridas? ¿No te basta todavía esa
hileras de espectros que camina por la nada con tu nombre en los labios?
¿Cuántos hijos suplicantes deberás ver para que la clemencia manche tus manos
bañadas en sangre? ¿Cuántas desposadas, viudas y madres en la soledad,
deberán gemir desde la noche?[...]
¿Quién os dio poder para quemar los campos? ¿Quién os otorgó el derecho a
romper los vínculos más sagrados? ¿Qué estirpe degenerada es ésta, que sus
vástagos sólo saben despojar y apuñalar, destruir y herir, aplastar y matar! [...]*

Miradlos bien. Que no son bestias, sino hombres. Que no aúllan; hablan. Y antes de clavarles la última daga, pensad si están preparados -como vosotros- para morir. Es más fácil sembrar la envidia que mitigarla. Es más fácil odiar que perdonar. Pero miradles bien antes de degollarles. Que las víctimas también pueden ser hijos de la miseria. Que la clemencia alimenta clementes. Y quién sabe si algún día vosotros podríais necesitarla (Pascual, 2005c: 12 e18-19)¹¹⁸.

Se per loro non era mai stato scritto nient'altro che un destino di sofferenze, morte e castighi, adesso le donne si alleano per «proporre un nuovo finale alla storia. Un finale che ha il sapore della libertà, di scenari futuri, di speranza e di avvenire» (Pascual, 2002: 13):

*ACTRIZ CINCO: ¿Nosotras? ¿Siempre nosotras?
¿Nosotras, las que resistimos, las que enterramos, las que rezamos?
¿Dónde están las sacerdotisas? ¿Dónde están las mujeres rebeldes?
¿Dónde están las mujeres que cantan y bailan enredadas en hiedra?
¿Dónde están los tambores, las flautas, los banquetes y el vino?
Yo quiero cantar el final de las angustias y el principio de la fiesta.
ACTRIZ DOS: Si no lo hacemos nosotras, ¿quién lo va a hacer?
ACTRIZ CINCO: No. No nací para llorar.
No nací para lavar culpa. ¿Y vosotras?
ACTRIZ DOS: ¿Yo? Yo no.
ACTRIZ TRES: Yo tampoco.
ACTRIZ DOS y ACTRIZ TRES: (A la vez.) Pero...
ACTRIZ CINCO: ¿Pero qué? No quiero vivir de luto.
No quiero deber y sacrificios. ¿Y vosotras? (Pausa.)
ACTRIZ DOS: Algun día deberíamos enterrar la culpa.
ACTRIZ TRES: Ya es hora de quitar esa vieja mancha.
ACTRIZ CINCO: Vuelve alegría, vuelve danza, vuelve (Pascual, 2005).*

Per raggiungere questi obiettivi, per riconsegnare alla donna la propria identità, le drammaturghe decidono di ripartire dalle origini, con la mitologia, nel tentativo di sanare la Storia alla radice.

Differentemente dalla concezione attuale, le società arcaiche concepivano il mito non come una favola, un racconto irreali, ma come «una storia vera» e soprattutto sacra e esemplare, in quanto storia di dèi. (L. M. Eliade, *Mito y Realidad*, 1963/1992: 7. Cfr. Gonzáles Arias, 1998: 506 mito)¹¹⁹. Questo carattere

¹¹⁸ Il maiuscolo è dell'autrice.

¹¹⁹ Il termine mito passò a significare «tutto quello che non può esistere nella realtà» soltanto in seguito, dopo un processo di risemantizzazione (L. M. Eliade, 1963/1992: 8. Cfr. Gonzáles Arias, 1998: 506). «I miti greci sono ormai per noi solo temi e motivi letterari trasmessi da una lunga tradizione di notevole e secolare prestigio. Sono ormai fantasmi di ciò che furono, a cui la letteratura presta, nel suo viaggio nel tempo, nuovi usi e costumi. Temi e emblemi dell'antica mitologia classica continuano a vivere slegati o incastrati in molteplici racconti, e si prestano ad essere narrati, allusi, e manipolati ripetutamente dalla letteratura. I miti antichi sono poco più che

solenne fece sì che il mito, impiantato successivamente in una struttura artistico-letteraria, servisse a fissare e a trasmettere alcune credenze e (pre)concetti – non dimentichiamolo, ideati dal sesso maschile - legati alla vita sociale, politica, religiosa, che assunsero così un carattere quasi prescrittivo.

Nell'arte, nella letteratura e nel teatro, gli uomini difatti utilizzarono il repertorio mitologico con chiaro intento didattico e civico, facendo appello alla sua natura sacrale: attraverso la statuaria, l'epica e la tragedia, ad esempio, si mostrava ai cittadini il corretto comportamento da assumere per non incorrere in punizioni celesti e terrene, al fine di rafforzare e perpetuare la rigida struttura gerarchica su cui era fondata la società (García Gual, 1998: 35)¹²⁰. Questo astuto «meccanismo di regolamentazione delle condotte», possibile grazie al connaturato carattere persuasivo dell'Arte, contribuì, come si è detto precedentemente parlando degli stereotipi letterari, più di qualsiasi altro trattato o dissertazione scritti sulla donna a normalizzare e cristallizzare l'idea maschilista che si aveva sulla donna (in P. Mayayo, «La Transición silenciada: arte y políticas feministas en la España de los setenta», 2003:1 38, e in A. de la Concha, «Los discursos culturales y la constitución de la feminidad». Cfr. Pascual 2014: 42).

In una specie di cospirazione transtorica, gli autori che includevano nelle loro opere figure mitiche non facevano altro che accentuare maggiormente, con la voce autoritaria del passato classico, tutti gli stereotipi che nel corso degli anni hanno mal definito ed emarginato il sesso femminile: le donne passive, silenziose, caste e eleganti erano idealizzate e presentate come modello da seguire dalle discendenti di Pandora. Al contrario, le streghe e le guerriere, le donne forti e con una mentalità sessuale aperta servivano come modelli negativi, e cioè, come ciò che non dovrebbe mai essere emulato se non si voleva provocare un collasso

pretesti per la loro ricreazione come materia letteraria. Hanno perso il loro vincolo con la religione e l'ideologia della società che li produsse, sopravvivono separati da tutto il contesto cerimoniale e rituale che possedevano alle loro origini, e dalla funzione sociale che svolgevano quando questa società era vigente nell'antica società greca. Ciononostante, continuano a mantenere ancora la loro aura mitica, come racconti interessanti, memorabili e paradigmatici [...] recuperati in maniera molto diversa dalla sua essenza originaria – legata alle narrazioni degli anziani, ai poeti educatori del popolo, alle feste pubbliche, ecc. – mentre adesso perdura in una tradizione colta, libraria, in una illustre fantasmagoria insolita e dotta. [...] Nella letteratura moderna i miti greci ritornano solo in funzione letteraria, svincolati completamente dalla loro relazione con la religione, la politica e la religiosità antica [...]. Non ci sono persone che credono a queste storie [...]. La relazione originaria dei miti con il loro pubblico si è perduta» (García Gual, 1998: 34-36).

¹²⁰ Partendo dalla concezione del mito come rappresentazione di modelli negativi e proibitivi che servissero da monito ai cittadini affinché non commettano le stesse infrazioni dei protagonisti, filosofi come Freud e Jung, videro nel mito un cantuccio segreto che custodiva la reale e inconfessabile identità psichica dell'uomo (González Arias, 1998: 506).

del tempio sociale e culturale costruito dai quei primi patriarchi della storia (González Arias, 1998: 506-507).

L'autorità del mito si è così tramandata nel corso tempo fino ad arrivare ai nostri giorni, nell'era postmoderna, in cui come nell'antichità «le frontiere poste tra il reale e il fittizio, tra la storia e i prodotti dell'immaginazione si vedono avvolti ancora una volta in una nebulosa...» (González Arias, 1998: 507).

In un clima di cambiamenti e incertezze, l'uomo postmoderno, però, vede nel mito non più un'eroica storia di dei, ma un'umile storia di uomini, trovando in essi degli alleati, degli antenati che come lui si sono shakespearianamente misurati con «i sassi e i dardi scagliati dall'oltraggiosa fortuna», che hanno dovuto «impugnare le armi contro un mare di affanni», contro «le sferzate e le irrisioni del tempo, i torti dell'oppressore, le offese dei superbi, le pene di un amore respinto, i ritardi della legge, l'arroganza dei potenti, gli scherni che il meritevole pazientemente subisce da parte di gente indegna» (*Hamlet*, III, I).

Come scrive Ortega y Gasset, «abbiamo da imparare dagli antichi non tanto per quello che dissero, pensarono e cantarono, ma semplicemente perché furono, perché esistettero, perché, poveri uomini come noi, come noi hanno disperatamente agitato le loro braccia nel perenne naufragio del vivere...» (2009: 203) : la Storia, per quanto possa cambiare il suo corso, non muta i suoi temi, e nemmeno muta l'animo umano, così da creare una solidarietà fraterna che supera i confini del tempo, che supera la razza, il sesso, il credo religioso, l'orientamento politico. E l'Arte sembra avere proprio questo supremo compito di unire i cuori e le menti degli uomini, laddove la Storia con le sue ingiustizie non fa altro che dividerli.

Il mito, perciò, come metafora dell'universale condizione umana, come «paradigma di tutti gli atti umani significativi» (Ragué-Arias, *Lo que fue Troya. Los mitos griegos en el Teatro Español Actual*, 1993: 15) viene utilizzato nella letteratura e nel teatro contemporaneo tanto per presentare al pubblico quei valori e quegli errori atemporali, collettivamente condivisi, quanto per riflettere sul modo in cui gli uomini si sono rapportati a tali ideali nel corso del tempo e in particolare nel presente, ovvero, se li abbiano condivisi, rafforzati, osteggiati o cassati. A questo si aggiunge la soggettiva posizione dell'autore/autrice in merito, che può

confermare o contraddire la visione dei contemporanei e/o del mito stesso: «quando si legge o si utilizza un testo classico», spiega Bernáñez Rodal, «si svolge un duplice esercizio: di riconoscimento di una tradizione, ma anche di tradimento dello stesso...» (Cfr. Pascual, 2007: 20)¹²¹.

Per raggiungere il suo obiettivo, dunque, l'autore si avvale del mito e lo adatta alle sue esigenze, lo trasduce semioticamente scegliendo e partendo da una delle sue possibili interpretazioni: «ciò che perdura sono i conflitti, ma le strategie con cui i nuovi personaggi [...] affrontano le situazioni e le loro risoluzioni, e il contesto spazio-temporale, vengono trasformati» (Pascual, 2007: 163). «Lo sviluppo storico del teatro occidentale non è altro che un'eterna riscrittura», sostiene infatti Andrés Pociña, in cui gli eventi e i personaggi vengono riplasmati per presentarli in modo «differente», secondo l'ottica in cui li vede l'autore, e per dar loro un abito «migliore» di quello tradizionale («Sobre la reescritura de los clásicos», *La puerta del drama* 6, 2001: 4-5. Cit. da Pascual, 2007: 157)¹²².

Un abito migliore... E chi meglio della *lanifica* donna può riuscire in questo intento? Penelope è astutamente riuscita sfuggire alle insidie dei proci con il suo telaio, Arianna ha escogitato il trucco del gomito di lana per sconfiggere il Minotauro. Le drammaturghe contemporanee, ereditando la lezione di Filomela, hanno trasformato il loro simbolo di sottomissione in una potente e sottile arma per denunciare e vincere quegli stessi stereotipi, per tirare le fila della mitologia ufficiale e iniziare una nuova storia che dia alla donna i panni che le spettano.

Non si tratta, dunque, soltanto di una semplice demistificazione, di una semplice critica non costruttiva, ma si tratta, riprendendo le idee di Buero Vallejo, di consegnare al pubblico un nuovo mito: «demistificare è salutare e necessario,

¹²¹ «Il passato revisionato o demistificato proietta verso il recettore un sottotesto dal quale germoglia la connessione con i problemi attuali di modo che i personaggi e le situazioni costituiscano, in aggiunta, simboli dell'oppressione, della sofferenza, del potere, della lotta, di tutti quei profondi conflitti che hanno colpito uomini e donne di tutti i tempi.» (Serrano, 2005: 105).

¹²² Prendendo come esempio il mito di Medea, Andrés Pociña commenta: «[...] La *Medea* di Euripide nutre in sé molteplici letture, molteplici interpretazioni e di conseguenza molteplici riletture: si è soliti chiamarla il dramma della vendetta, della collera femminile [...]. Però ci sono altre possibilità, e così, senza cambiare una virgola del testo di Euripide, [...] a volte sarà corretto osservare il caso di Medea come quello di una donna trattata ingiustamente, o di una donna emarginata dalla famiglia e da una società straniera...» («Sobre la reescritura de los clásicos», *Las puertas del drama* 6, 2001: 8. Cit. da Pascual, 2007: 157-158).

ma non è, credo, la soluzione definitiva... Demistificare è relativamente facile, la difficoltà – e il compito – dell’arte consiste nel mitizzare di nuovo» (cit. da Pascual, 2007: 159).

Tale procedimento pertanto prevede tre fasi: ripresa – demolizione – (ri)costruzione: «per far scendere i miti creati dagli uomini dal loro monte sacro, le scrittrici del nostro secolo saranno obbligate prima di tutto a mostrare attraverso il gioco intertestuale tutto ciò che i loro testi andranno poi a confutare» al fine di proporre «le storie non raccontate di quegli stessi miti che fino a quel momento le rappresentavano in modo ingiusto» (González Arias, 1998: 508).

La ripresa del mito può avvenire con modalità e intensità differenti: può essere riprodotto fedelmente in tutte le sue componenti segniche o rielaborato attraverso un adattamento scenico diverso da quello tradizionale; può essere rappresentato in parte o integralmente, scegliendo un episodio fondamentale, o si può dare un suo seguito continuando la storia dove il mito si era fermato; può costituire un “universo parallelo” intersecandosi con la storia principale, o può essere semplicemente menzionato – anche attraverso il semplice riferimento a un nome o un evento particolare – come collegamento extratestuale/extrascenico; si possono portare in scena tutti i personaggi del mito, un gruppo ristretto o soltanto uno, che può essere il protagonista o un personaggio secondario che nella nuova versione diventa così il personaggio principale¹²³. Questa serie di strategie offre già i presupposti necessari per la demolizione e il conseguente rifacimento del mito, processi anch’essi sottoposti alla soggettiva creatività dell’autrice, che gioca con le conoscenze del pubblico in materia mitica per ribaltare le aspettative.

Soffermandoci, per fornire un esempio di questo processo, sullo spettacolo inscenato da Las Marías Guerreras, *Tras las tocas*, il personaggio di Medea, ideato da Esperanza de la Encarnación López, passa da essere l’ex principessa della Colchide con poteri magici, a una benestante donna dell’Europa dell’est di mezza età, fuggita dalla patria e dalla famiglia per amore, che per continuare a sopravvivere si avvicina a un diplomatico omosessuale non dichiarato, che le

¹²³ Questo è il procedimento messo in atto con più frequenza nella drammaturgia femminile, che appunto rende protagonista un personaggio – femminile - in precedenza soltanto accessorio e legato all’eroe principale.

propone di mettere in piedi una finta relazione che consenta a lui di mantenere la facciata, e a lei di continuare la sua vita ed eventualmente avere figli da altri uomini. Anche il personaggio di Adela, ideato da Margarita Reiz, si allontana dal tradizionale destino pensato da García Lorca: la figlia di Bernarda fa soltanto credere alla madre di essere morta, ma in realtà fugge con Pepe il Romano dal quale sta aspettando un bambino. Ana Casas, invece, crea un parallelismo tra la figura di Ifigenia, figlia di Agamennone e vittima sacrificale per propiziarsi le divinità per la partenza verso Troia, e la storia dei *desaparecidos* argentini, convertendo il personaggio in una giovane che alla fine viene risparmiata dalla condanna a morte – come il suo doppio mitologico – perché il torturatore si era innamorato di lei. Infine, Nieva Mateo converte il personaggio biblico di Salomé in una giovane capricciosa e viziata, che durante una notte in discoteca si innamora di uno straniero che però la rifiuta, offesa che la porta a vendicarsi facendo in modo che venga negato al ragazzo il permesso di soggiorno per fermarsi in paese. A questo primo livello di modificazione si aggiunge inoltre la scelta di ambientare la rappresentazione in un luogo anch'esso carico di simboli e di interpretazioni metaforiche: un convento, uno spazio in cui le protagoniste parlano alternandosi come in un coro greco (De la Encarnación López, 2005: 143-144).

Indipendentemente dalle scelte arbitrarie di ciascuna drammaturga, il comune denominatore di queste opere è il «cambiare la focalizzazione [del racconto mitologico] per dar voce a un personaggio che nel passato era ridotto al silenzio» (González Arias, 1998: 508 mito).

A onor del vero, la narrazione di un mito visto dall'angolazione femminile era stata sperimentata, in ambito letterario, già con alcune elegie di Propertio, o con il Carme 64 di Catullo, in cui la narrazione in terza persona dell'abbandono di Arianna da parte di Teseo, nel finale cede la parola alla stessa eroina che lamenta elegiacamente la sua infelice condizione. E soprattutto, con le *Heroides* di Ovidio, una raccolta di ventuno lettere, composte in distici elegiaci, scritte da eroine e donne del mito per i loro amanti (Penelope a Ulisse, Fillide a Demofonte, Briseide ad Achille, Fedra a Ippolito, Enone a Paride, Ipsipile a Giasone, Didone a Enea, Ermione a Oreste, Deianira a Ercole, Arianna a Teseo, Canace a Macareo,

Medea a Giasone, Laodamia a Protesilao, Ipermestra a Linceo e Saffo a Faone – quest’ultima, l’unica donna storicamente esistita) o come risposta ad essi (Paride e Elena, Leandro e Ero, Aconzio e Cidippe).

Le lettere rappresentano dunque un punto di vista femminile, cosa che nel mondo antico è piuttosto raro che avvenga, considerata la società androcratica. Anche nelle testimonianze più esplicite si ha sempre la sola posizione dell’uomo. Omero ci dice come fosse accorato Achille perché Agamennone gli aveva portato via la sua Briseide; ma a un epico non sarebbe mai passato per la mente di esaminare che cosa provasse, in quel forzato distacco, la povera Briseide (Della Corte, 1967: 785-786).

Ma in realtà, la scelta di Ovidio non si inserisce in un progetto di rivoluzione sociale e ideologica del ruolo della donna, anzi ristabilisce la gerarchia fra i due sessi che precedentemente l’elegia latina aveva annullato nel proporre l’immagine di un uomo debole, follemente innamorato e assoggettato al dominio femminile. Servendosi di personaggi mitici, l’autore infatti si scontrò con uomini aventi un passato di spessore, degli eroi che non potevano essere sminuiti facendo indossare loro ridicole vesti da amanti, e pertanto ripristina l’abituale distinzione secondo cui all’uomo spetta compiere avventure rischiose, gloriose gesta e viaggi insidiosi; e alla donna, lungi dall’essere emancipata, spetta ancora piangere e aspettare l’uomo amato mentre bada al focolare.

Attraverso le *Heroides*, commenta Rosati (1992: 93), Ovidio, infatti, vuole mostrare quante volte la storia del mito presenti situazioni che vedono la donna nel ruolo di vittima innocente, a conferma che la subordinazione della donna all’uomo è appunto la condizione normale e naturale, al contrario di quella presentata dall’elegia tradizionale. «Le eroine ovidiane soffrono insomma non solo in quanto innamorate tradite o non corrisposte, ma anche – direi soprattutto – in quanto donne: è questa la condizione comune che le condanna a un’esistenza segnata dall’abbandono, dall’umiliazione, dalla paura, dalla violenza» (Rosati, 1989: 36)¹²⁴.

La differenza tra l’operazione compiuta da Ovidio e quella attuata dalla drammaturgia femminile contemporanea è evidente: se tanto nell’antichità quanto

¹²⁴ L’elegia diventa così il luogo privilegiato e assoluto delle donne, che con la loro sensibilità e la naturale fragilità rendono coerente questo genere che, come scrive Rosati, rappresenta proprio l’ideologia della debolezza.

nella modernità, la ripresa della mitologia in ambito letterario «non fa altro che proseguire o potenziare qualcosa [nel nostro caso, gli stereotipi femminili] che sono presenti nella tradizione ellenica» (García Gual, 1998:35) , le autrici ribaltano la situazione sia a livello strutturale che a livello ideologico, attraverso la risemantizzazione dei canonici ruoli femminili, e il cambiamento del tradizionale finale della storia fissato nella cultura collettiva (González Arias, 1998: 508).

E così, per esempio, «figure come la strega o l'arpia passano ad essere interpretate non più come modelli negativi a cui le donne non devono aspirare in nessun modo, ma come rappresentanti della furia e della forza femminile che deve salire a galla ogni volta che si cerca di diminuire il potere della donna» (González Arias, 1998: 509).

Ma soprattutto, le nuove eroine continuano a vivere, non si uccidono né vengono uccise, il che non significa soltanto dar loro un lieto fine ordinatore, ma equivale a «liberare la donna dal giogo della sua natura di vittima». Come scrive Pascual, le protagoniste che calcano la scena della drammaturgia femminile «diventano, in riferimento al personaggio di *Hamlet*, Orazio di loro stesse, dal momento che continuano a vivere per illuminare il ricordo di ciò che è successo. Continuano a vivere per raccontare la loro storia» (2007:163), una storia che supera i limiti dell'artificio letterario e scenico per collegarsi alla concreta realtà contingente, stabilendo un intimo vincolo tra passato e presente, tra le donne che popolano il (tutt'altro che) fantastico mondo dei miti e quelle che vivono nel grigio impero della postmodernità, «in un processo che ancora una volta sfuma i confini tra finzione e realtà» (González Arias, 1998: 508).

Principesse e regine si tolgono la loro corona per entrare nella nuda quotidianità, svolgendo le prosaiche faccende di tutti i giorni: «pulire, tagliare cipolle, pregare, cantare, piegare le lenzuola, ballare [...] e parlare come unico grande atto sovversivo; parlare e rivelare ciò che non era mai detto prima. Nulla adesso è straordinario, nulla è epico» (Pascual, 2014: 232 – 233). Prima di essere eroine, Arianna, Medea, Antigone e le altre, sono per le autrici contemporanee soprattutto donne, e incarano «le preoccupazioni di un'epoca [contemporanea] dove la femminilità continua ancora ad essere un territorio più o meno conflittuale

che bisogna definire, ripensare, rimodellare o costruire continuamente» (Pascual, 2007: 21).

Il Minotauro da combattere con filo e ingegno è infatti più forte di quel che si pensi: per rendere efficace il cambiamento socio-culturale proposto dalle autrici, la riscrittura di un mito deve essere accompagnata – anche e soprattutto – dalla rilettura e dalla reinterpretazione effettuate da parte del lettore/pubblico; tuttavia il naturale principio di azione e reazione della dinamica è raramente applicabile in una società ancora concettualmente statica, in cui «le storie mitiche sono state e sono tuttora così ammirate e rispettate nella società, tanto che le sue figure si sono incrostate nella vita dei cittadini con un'intensità tale da inficiare la loro demolizione» (González Arias, 1998: 510).

Forse non si riuscirà mai a raggiungere la parità tanto desiderata e meritata, o forse proprio grazie all'attività creativa di queste nuove eroine, la moderna Penelope, quella donna reale che quotidianamente è costretta a recitare il suo drammatico copione, un giorno potrà finalmente chiedere il divorzio senza temere vendette e solitudine. E così Antigone potrà forse regnare su Tebe, Lucrezia potrà vedere Sesto Tarquinio dietro le sbarre e Medea potrà accompagnare i figli all'altare.

Duod acturi sumus dubium, diceva Seneca. Il futuro è incerto.

Ma le donne, ci è stato detto anche così, sanno aspettare.

CAPITOLO IV

VITA E OPERE DI ITZIAR PASCUAL

1.- UNA SINTETICA BIOGRAFIA

Creo en la escritura como un barco, en el que las mujeres y los niños están primero. Un barco en el que esta máxima aspira a ser concreta. Busco la poesía, la belleza, el humor y la justicia. Estas cuatro necesidades se concilian y alimentan en una forma de expresión, en un lugar que las convoca: el teatro. Al principio me interesaron los mitos, el origen, Grecia. Todas las giregas. Ahora me inspiran las mujeres de carne y hueso, célebres y anónimas.... (Pascual)¹²⁵.

Nata nel 1967, e appartenente alla cosiddetta Generazione Bradomín, Itziar Pascual è una delle drammaturghe spagnole contemporanee di maggior spessore e valore¹²⁶.

Laureata in Scienze della Comunicazione, nel settore Giornalismo, presso l'Universidad Complutense di Madrid, e in Drammaturgia presso la Real Escuela Superior de Arte Dramático (RESAD), ha completato con il Dottorato il corso di studi in Scienze della Comunicazione, ottenendo il Diploma de Estudios Avanzados (DEA), e dal 1999 insegna Letteratura Drammatica e Drammaturgia presso la RESAD. Come giornalista, ha svolto la sua attività in radio (*Cadena Ser*), nella stampa (*El mundo*), e soprattutto nelle riviste specializzate in teatro (*El Público*, *Primer Acto*, *Revista ADE*, *Acotaciones*, *Las puertas del Drama*, *Escena* di cui fu anche direttrice dal 1998 al 1999).

Ha partecipato a conferenze e seminari dedicati al teatro spagnolo in Spagna, Francia, Portogallo, Bolivia, Venezuela, Cile, Stati Uniti ecc. Dal 2000 al 2003 è stata presidente e socia fondatrice della AMAEM Marías Guerreras, di cui fu anche coeditrice del *I Ciclo de las Marías Guerreras en Casa de América*. Nel 2007 vinse inoltre il Premio internacional de investigación Victoria Kent con l'opera *¿Un escenario de mujeres invisibles? El caso de las Marías Guerreras*¹²⁷.

Come aiuto regia, ha lavorato con Guillermo Heras al Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, collaborando in *Como los griegos* di Steven Berkoff e *Nosferatu* di Francisco Nieva. Come drammaturga, invece, ha iniziato la sua attività agli inizi degli anni Novanta, scrivendo più di trenta opere pubblicate,

¹²⁵ In <http://www.contextoteatral.es/itziarpascual.html> [30/10/2018].

¹²⁶ La biografia dell'autrice è tratta da Cordone (2010).

¹²⁷ <https://www.uma.es/unidad-de-igualdad/info/102823/victoria-kent/> [30/10/2018].

tradotte e messe in scena in Spagna, Francia, Stati Uniti, Messico, Italia, Argentina, Colombia, Bolivia, che trattano varie tematiche, dalla denuncia dei conflitti bellici spagnoli e non, al mondo infantile e giovanile, alle discriminazioni razziale e di genere, ai differenti problemi socio-economici della società attuale¹²⁸.

Ma soprattutto, l'elemento centrale e fondamentale delle sue *piezas* è costituito dall'analisi del ruolo e della figura della donna:

Credo che mi interessino le donne – indipendentemente dal fatto che io sia una donna – come opportunità di ascoltare una voce messa a tacere per secoli (in Rovecchio Antón & Urban Baños, 2010: 309).

2.- OPERE TEATRALI¹²⁹

- *¿Me concede este baile?* (1991).
- *Confort* (1992). Messa in scena nel 1996 dalla compagnia del Teatro de la Sorámbula, con la regia di Margarita Borja, durante la IV Muestra de Teatro Español de Autores.
- *Me llamo Blanca* (1992).
- *Fuga* (1992). Pubblicata nel 1993 dal Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas (CNNTE), Madrid.
Seconda edizione nel 2005, disponibile in versione digitale da CELCIT Argentina: <https://www.celcit.org.ar/bajar/dla/200/>.
Messa in scena nel 1995 nel *Teatro Pradillo* di Madrid dalla compagnia *Araira Teatro*, con la regia di Guillermo Womutt. Rappresentata anche nella Muestra Internacional de Teatro Alternativo de Madrid nella Sala Triángulo e nel Teatro Galileo di Madrid.

¹²⁸ Il 16 aprile 2010 ebbe luogo, presso l'Università di Lausanne, la prima Giornata di studio in merito alla sua drammaturgia (Cordone, 2010: 229).

¹²⁹ Cfr. <http://parnaseo.uv.es/Ars/Autores/Pascual/itziar.html>; <http://www.contextoteatral.es/itziarpascual.html>; <http://www.cervantesvirtual.com/obra/biblioteca-de-itziar-pascual-0/>; *Primer Acto* 302, 95-98, 2004; Cordone (2010).

Lettura drammatizzata presso la Sala Beckett di Barcellona, all'interno del ciclo di spettacoli *Teatre Dona*, organizzato da María José Ragué-Arias.

- *Memoria* (1993). Pubblicata da Publicaciones de la RESAD, Madrid.

- *El domador de sombras* (1993). Pubblicata nel 1994 e 1996 da Editorial Fundamentos, Madrid, e nel 1996 da Publicaciones de la RESAD, Madrid.

Tradotta in francese nel 2000 da Ángeles Muñoz e pubblicata da Les Éditions de L'Amandier, Parigi.

Messa in scena a Madrid nel 2004 durante il Festiva de Otoño, e in versione francese durante il Festival Don Quijote de París, con la regia di Luis Jiménez. Rappresentata anche nel 2006 a Tolosa, con la compagnia di teatro universitario Les Anacroniques.

Vincitrice nel 1995 del Premio Ciudad de Alcorcón per autori minori di trent'anni.

- *Nox tenebris* (1995). Creazione collettiva pubblicata dalla rivista *Escena*.

- *Las voces de Penélope* (1996). Pubblicata nel 1998 dall'Instituto de la Juventud, Madrid; nel 2002 da Ediciones Castalia, Madrid, nel volume *Ni Ariadnas ni Penélopes*; nel 2011 da Arcibel Ediciones, Siviglia, nel volume *La otra Penélope*. Edizione digitale della Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes:

<http://www.cervantesvirtual.com/obra/las-vozes-de-penelope--0>
e dell'Universidad de Valencia (con traduzione in valenziano da Gemma Peris e in lingua corsa da Dumenica Verdoni):

<http://parnaseo.uv.es/Ars/Autores/Pascual/obras/penelope.html>.

Tradotta in galiziano nel 1999 da Xosé Manuel Pazos e pubblicata dalla Revista Galega de Teatro (RGT).

Tradotta in francese nel 2004 da Rosine Gars e pubblicata da Presses Universitaires du Mirail, Tolosa.

Messa in scena nel 1996 presso la Sala de Columnas del Círculo de Bellas Artes di Madrid, con la regia di Elisa Sanz; nel 2000 dalla compagnia Teatro del Sur, con la regia di Charo Amador. Altre rappresentazioni in Spagna, Bolivia, Messico, Francia e Portogallo. Lettura drammatizzata nel 1997 dalla SGAE durante il V Ciclo de Lecturas Dramatizadas¹³⁰.

- *Holliday Aut* (1996). Pubblicata nel 1999 da Corregidor, Buenos Aires, nel volume *Antología Monólogos de dos continentes*; nel 2004 da Librería La Avispa, Madrid. Tradotta in galiziano da Xosé Manuel Pazos e pubblicata nella Revista Galega de Teatro (RGT). Tradotta in inglese nel 2006 da Phyllis Zatlin e pubblicata in *Contemporary Spanish Plays 29*, New York.

Messa in scena nella Sala Ensayo 100 di Madrid, all'interno del Festival del Teatro Alternativo, dalla compagnia Dante Teatro, con la regia di Adolfo Simón. Rappresentata durante la V Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos de Alicante e in altri teatri della Comunidad autónoma de Madrid. Messa in scena in versione inglese nel Cabaret Theatre de Rutgers, nel New Jersey (USA), con la regia di Michael Schlick.

- *Miaules* (1997). Pubblicata nel 1999 da Edición de la Escuela de Arte Dramático de Murcia, Murcia; nel 2000 nella *Revista Estreno*, vol. XXVI, n° 1.

Tradotta in italiano nel 2004 da Emilio Coco e pubblicata da Edizioni dell'Orso, Alessandria. Tradotta in inglese nel 2006 da Phyllis Zatlin e pubblicata in *Contemporary Spanish Plays 29*, New York.

Lettura drammatizzata nel 1997 presso la RESAD, con la regia di Natalia Menéndez, all'interno del ciclo *Detrás de las sombras* organizzato da Eduardo Vasco. Lectura dramatizada nel 1998 presso l'Universidad de Málaga, con la compagnia Mircipalo

¹³⁰ <http://parnaseo.uv.es/Ars/Autores/Pascual/obras/penelope.html>.

- e la regia di Maite Serrano, all'interno del ciclo *Del texto al escenario*.
- *Lirios sobre el fondo azul* (1997). Pubblicata nel 2001 dall'Ayuntamiento de Chiclana de la Frontera, Chiclana.
Vincitrice nel 2000 del III Certamen de Teatro Mínimo Rafael Guerrero.
 - *Blue Mountains (Aromas de los últimos días)* (1998). Pubblicata nel 1999 dall'Asociación de Directores de Escena de España, Madrid.
Lettura dramatizzata, con la regia di Carlos Rodríguez, all'interno del ciclo *Teatro de Fin de Siglo*, organizzato dall'Asociación de Autores de Teatro.
Vincitrice del premio speciale della giuria all'interno del Premio María Teresa León.
 - *Herida* (1998). Pubblicata nel 2001 in *Art Teatral (Cuaderno de Piezas Ilustradas 15)*.
Traduzione in francese, inedita, di Alicia Guerra
Lettura dramatizzata durante il II Salón del Libro Teatral.
 - *Cineforum* (1999). Pubblicata dalla Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos de Alicante, Alicante, all'interno del volume *Un sueño eterno*.
 - *Una noche de lluvia* (1999). Pubblicata nel 2000 da Revista Acotaciones, Madrid.
 - *Así en tierra como en el cielo* (1999). Pubblicata nel 2001 da La Avispa in *La noticia del día. Textos breves argentinos y españoles*
 - *Sirenas en alquitrán* (2000). Pubblicata nel 2004 in *Primer Acto 302*.
Messa in scena nel 2000 a Barcellona, presso l'Auditori de Les Corts, dalla compagnia La Lux. Rappresentata anche nel Teatre Artenbrut di Barcellona.

- *Ciudad Lineal* (2000). Pubblicata nel 2002 dall'Asociación de Autores de Teatro, Madrid.
Lettura drammatizzata nella Sala Aftasi di Badajoz.
- *Voz de un barco abandonado* (2000). Testo concepito per il progetto *Ecos y silencios*, all'interno dell'esposizione fotografica *Exodos*, a cura di Sebastiao Salgado. Pubblicata da Editorial Ñaque e da Ediciones Dauro; edita nell' *Antologia de teatro para gente con prisas*.
Messa in scena nella Casa de América di Madrid, durante il Festival Escena Contemporánea.
- *San para mí* (2001). Inclusa nello spettacolo *La confesión* diretto da Walter Mantré. Pubblicata dall' Asociación de Autores de Teatro, Madrid, all'interno del volume *La confesión*.
Messa in scena durante il Festival Madrid Sur e durante il Festival de Otoño.
- *La máquina* (2001). Pubblicata nel 2002 dall'Ayuntamiento de Chiclana de la Frontera, Chiclana.
- *Cassandra* (2001). Pubblicata nel 2002 dalla Fundación Autor, Madrid, all'interno del volume *Deseo, Construcción y personaje*.
- *Electra* (2001). Inclusa nella *Maratón de monólogos* promossa dall'Asociación de Autores de Teatro. Pubblicata nel 2002 dalla Fundación Autor, Madrid, all'interno del volume *Deseo, Construcción y personaje*.
Messa in scena nel 2002 nel Teatro del Astillero di Madrid, all'interno del Primer Ciclo de las Marías Guerreras in Casa de América.
- *Salomé* (2001). Inclusa nello spettacolo *Por mí y por todas mis compañeras y por mí la primera* e nello spettacolo *Tras las Tocas* dell'Asociación de Mujeres en las Artes Escénicas de Madrid Marías Guerreras. Pubblicata da Fundación Autor, all'interno del volume *Actas del Encuentro de Mujeres Creadoras*.

Messa in scena nella Sala Pai-Pai di Cadice e nel Teatro de las Aguas di Madrid, con la regia di Esperanza de la Encarnación e Andrea De Gregorio. Rappresentata anche nel Teatro de Villalba di Madrid, nella Sala Ensayo 100 di Madrid e durante il Festival de Teatro de Torreperogil (Jaén) y Segovia¹³¹.

- *Laurencia* (2001). Inclusa nel ciclo di letture dramatizzate realizzate durante il III Salón del Libro Teatral Español e Iberoamericano. Pubblicata dall'Asociación de Autores de Teatro, Madrid.

Messa in scena nel 2003 all'interno dello spettacolo *Tras las tocas*, presso il Teatro Nuria Espert di Fuenlabrada, durante il Festival Madrid Sur.

- *Varadas* (2002). Pubblicata dall'Ayuntamiento de Torreperogil, Torreperogil; nel 2004 da Cátedra, Madrid, all'interno del volume *Teatro breve entre dos siglos*. Tradotta in inglese nel 2006 da Phyllis Zatlin e pubblicata in *Contemporary Spanish Plays 29*, New York.

Messa in scena nel 2007 presso il Teatro Principal di Burgos.

Vincitrice del premio speciale della giuria nel *Premio de Teatro de Torreperogil* (Jaén).

- *Tres mujeres* (2002). Testo concepito per lo spettacolo *El clavel y la espada*, coprodotto dall'Istituto Internacional del Teatro del Mediterráneo, insieme con il Théâtre Toursky di Marsiglia, Le Manege di Mons e Le Phenix-Scene Nationale di Valenciennes. Pubblicato in *Primer Acto 296*.

Messa in scena durante il Festival Madrid Sur, il Festival de Teatro y Danza di Badajoz, e in alcuni teatri di Valenciennes e Marsiglia (Francia), e di La Louviere e Mons (Belgio).

¹³¹ <http://parnaseo.uv.es/Ars/Autores/Pascual/obras/tocas.html>.

- *Mujeres* (2002). Pubblicata nel 2004 in *Gestos* 38, Irvine (California).
- *Père Lachaise* (2002). Pubblicata nel 2003 dall'Asociación de Autores de Teatro, Madrid.
Edizione digitale della *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*:
<http://www.cervantesvirtual.com/bib/portal/aat/Itziar/obra.shtml>.
Tradotta in francese nel 2006 da Agnès Surbezy e pubblicata da Presses Universitaires du Mirail, Tolosa.
Messa in scena presso La Nave de Cambaleo di Aranjuez (Madrid), dalla compagnia Acciones Imaginarias. Rappresentata anche durante il Festival de Teatro de las Autonomías di Madrid, e all'interno della Muestra de Teatro de Autores Contemporáneos di Alicante. Messa in scena nel 2006 dalla compagnia Al Unísonox Teatro, con la regia di Rafael Rodríguez, presso il Centro CICC di Las Palmas (Gran Canaria)¹³².
- *La paz del crepúsculo*. (2002). Pubblicata nel 2003 dall'Ayuntamiento de Santurtzi, Santurtzi. Tradotta in francese nel 2006 da Agnès Surbezy e pubblicata da Presses Universitaires du Mirail, Tolosa.
Messa in scena dalla compagnia Talía Teatro, con la regia di Cándido Pazó. Vincitrice del Premio de Teatro Serantes organizzato da Serantes Kultur Aretoa di Santurtzi¹³³.
- *Saudade* (2003). Inclusa in *La cultura con Galicia (Actos solidarios)*, presentato nel Círculo de Bellas Artes di Madrid.
Pubblicata nel 2004 in *Art Teatral (Cuaderno de Piezas Ilustradas 19)*, Valencia.
- *Por qué* (2003). Testo presentato nell'*Anfiteatro de Casa de América* di Madrid, all'interno del *I Ciclo de las Marías Guerreras en Casa de América*¹³⁴.

¹³² <http://parnaseo.uv.es/Ars/Autores/Pascual/obras/lachaise.html>.

¹³³ <http://parnaseo.uv.es/Ars/Autores/Pascual/obras/crepusculo.html>.

¹³⁴ http://parnaseo.uv.es/Ars/Autores/Pascual/obras/por_que.html.

- *Historia de una azafata* (2003). Inclusa nella Maratón de Monólogos, realizzata nel Círculo de Bellas Artes di Madrid. Pubblicata dall'Asociación de Autores de Teatro, Madrid.
- *Cuando todo termine* (2003). Inclusa nello spettacolo *Piezas Hilvanadas* dell'associazione AMAEM Marías Guerreras, con la regia di Antonia Bueno.
Messa in scena nel Teatro de las Aguas di Madrid. Representata anche nella Sala Montacargas di Madrid e durante l'Encuentro de Mujeres de las Artes Escénicas de Cádiz.
- *Palabras contra la guerra* (2003). Pubblicata dall'Asociación de Autores de Teatro, Madrid, all'interno del volume *Teatro contra la guerra*.
- *Jaula (barrotes de palabras y silencios)* (2003). Pubblicata nel 2004 in *Gestos 38*, Irvine (California); nel 2005 da Castalia, Madrid, all'interno del volume *Mujeres en seis actos*.
- *Benigno* (2003). Inclusa nel Ciclo de lecturas dramatizadas realizzato durante il III Salón del Libro Teatral Español e Iberoamericano. Pubblicata nel 2004 in *Gestos 38*, Irvine (California).
- *Pared* (2004). Pubblicata nel 2005 in *Primer Acto 306*.
Tradotta in francese nel 2006 da Emmanuelle Garnier e pubblicata da Presses Universitaires du Mirail, Tolosa.
Messa in scena durante il Festival Internacional Madrid Sur, con la regia di Roberto Cerdá¹³⁵.
- *Voces de mujer* (2005). Messa in scena presso il Teatro Galileo di Madrid.
- *Mascando ortigas* (2005). Pubblicata nel 2006 da ASSITEJ España, Madrid.
Edizione digitale della Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes:

¹³⁵ <http://parnaseo.uv.es/Ars/Autores/Pascual/obras/pared.html>.

http://www.cervantesvirtual.com/portales/assitej/catalogo_textos_atrales/2.

Vincitrice del Premio ASSITEJ de Teatro para la Infancia¹³⁶.

- *Hijas del viento* (2005). Pubblicata nel 2006 da Fundamentos, Madrid, nel volume *Mujeres sobre mujeres en los albores del siglo XXI. Teatro breve español*, in un'edizione biligüe curata da Patricia O'Connor.
- *Nana y Despedida* (2005). Pubblicata in *Primer Acto (El teatro de papel 2)*.
Messa in scena all'interno dello spettacolo *Papel de mujer*, diretto da Pepa Sarsa.
- *Variaciones sobre Rosa Parks* (2006). Pubblicata nel 2007 dall'Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
Vincitrice del Premio Valle Inclán dell'Universidad Complutense di Madrid¹³⁷.
- *Solo tres palabras* (2005). Pubblicata dall'Universidad Complutense de Madrid, Madrid, all'interno nel volume *Grita: tengo Sida*.
Messa in scena all'interno dello spettacolo *Grita: tengo Sida*, presso il Campus de Moncloa di Madrid¹³⁸.
- *Princesas (olvidadas o escondidas)* (2008). Pubblicata nel 2014 da Ediciones Cátedra, Madrid, all'interno del volume *Teatro de autoras del siglo XXI*.
- *Soliloquio de Natalia Karp* (2008). Pubblicata nel 2011 dall'UNED, Editorial Universitaria Ramón Areces, all'interno del volume *Literatura española desde 1939 hasta la actualidad*.
- *Las cuñadas* (2008). Adattamento dell'opera omonima di Michel Tremblay.

¹³⁶ <http://parnaseo.uv.es/Ars/Autores/Pascual/obras/ortigas.html>.

¹³⁷ <http://parnaseo.uv.es/Ars/Autores/Pascual/obras/rosaparks.html>.

¹³⁸ http://parnaseo.uv.es/Ars/Autores/Pascual/obras/tres_palabras.html.

Messa in scena presso il Teatro Español di Madrid, con la regia di Natalia Menéndez

- *Teatro* (2009). Pubblicata in *Liquids: revista d'estudis literaris ibèrics* 3, 132-142. Disponibile in versione digitale:
https://www.uv.es/liquids/liquids3/creacion/Teatro_I.%20Pascual_Liquids.pdf
- *Las horas muertas* (2010). Pubblicata nel 2011 nel *Boletín Hispánico Helvético* 15-16, disponibile anche in versione digitale:
<http://www.sagw.ch/en/sseh/publikationen/Boletin-Hispanico-Helvético/Volumen-15-16.html>.
- *Raíces de paz* (2010). Pubblicata nel 2011 da Ediciones Antígona (*El tamaño no importa I*), Madrid.
- *La mujer árbol* (2011). Pubblicata nel 2012 da Ediciones Antígona (*El tamaño no importa II*), Madrid.
- *Hijas del viento y otras piezas breves* (2012). Pubblicata da Artez Blai, Madrid, a cura di Gabriela Cordone.
- *Harambee!* (2013). Pubblicata nel 2014 da Ediciones Cátedra, Madrid, all'interno del volume *Teatro de autoras del siglo XXI*.
- *Eudy* (2013). Pubblicata nel 2014 dalla Fundación SGAE, Madrid. Vincitrice del Premio Leopoldo Alas Mínguez (Premio LAM)¹³⁹.
- *Mamihlapinatapai* (2013). Pubblicata nel 2015 da Carro de Baco (*Dramaturgia 15*), Santa Coloma de Gramanet.
- *Rita* (2014). Pubblicata nel 2015 nella *Revista Acotaciones*.
- *Una hilera de almeces* (2014). Inclusa nel progetto *Mapa de los recuerdos de Madrid*, realizzato da NueveNovenos, Nuevo Teatro Fronterizo e Escuela de Guión de Madrid.
Messa in scena presso la Cineteca di Madrid.
- *Tarjeta roja* (2014). Pubblicata nel 2015 in *Primer Acto* 348.

¹³⁹ http://www.fundacionsgae.org/es-ES/SitePages/Programacion_Noticia.aspx?i=240.

- *Un aroma de vanilla* (2015). Messa in scena presso la Escuela Navarra de Teatro di Pamplona.
Vincitrice del XXIV Certamen de Textos Teatrales para Público Infantil de la Escuela Navarra de Teatro.
- *La vida de los salmones* (2015). Pubblicata da Editorial Anaya e Fundación SGAE.
Disponibile anche in versione digitale:
<http://www.contextoteatral.es/lavidadelossalmones.html>.
Vincitrice del Premio SGAE de Teatro Infantil¹⁴⁰.
- *Ainhara* (2015). Messa in scena nel 2016 a Lucena (Cordova).
Vincitrice del Premio Morales Martínez para Textos Infantiles¹⁴¹.
- *Moje holka, Moje holka* (2016). Scritta in collaborazione con Amaranta Osorio. Pubblicata in *Primer Acto* 351. Disponibile in versione digitale:
<http://www.contextoteatral.es/mojeholkamojeholka.html>.
Vincitrice del Premio Jesús Domínguez de la Diputación de Huelva¹⁴².
- *Clic, cuando todo cambia* (2017). Scritta in collaborazione con Amaranta Osorio.
Vincitrice del Premio Calderón de Literatura Dramática¹⁴³.
- *Vietato dare da mangiare/ Prohibido dar de comer* (2017). Testo scritto in collaborazione con Amaranta Osorio.
Disponibile in versione digitale:
<http://www.contextoteatral.es/vietatodaredamangiareprohibidodardcomer.html>. Messa in scena presso il Teatro Español di Madrid, all'interno dello spettacolo *HOME*.
- *Antigona* (2018). Messa in scena presso la RESAD.

¹⁴⁰ http://www5.sgae.es/sitepages/Programacion_Noticia.aspx?i=236&s=5

¹⁴¹ <https://www.lucenahoy.com/articulo/ocio/antonio-salas-tejada-iztiar-pascual-ganadores-concurso-textos-teatrales-luis-barahona-soto-2015/20160209143528022587.html>.

¹⁴² http://www.diphuelva.es/b/noticias/8194_amaranta-osorio-e-iztiar-pascual-reciben-el-vii-premio--jesu.

¹⁴³ http://www.diariodevalladolid.es/noticias/cultura/amaranta-osorio-iztiar-pascual-alzan-ii-premio-fundacion-teatro-calderon-literatura-dramatica_110496.html.

3.- ALTRE OPERE

PUBBLICAZIONI IN VOLUMI

- (2007). *¿Un escenario de mujeres invisibles? El caso de las Marías Guerreras*. Malaga: Publicaciones de la Universidad de Málaga.
- (2008). *Teatro español para la infancia y la juventud (1800-1936): Francisco Pi y Arsuaga, Sinesio Delgado, Manuel Linares Rivas*. Madrid: Fundamentos.
- (2014). *La AMAEM Marías Guerreras: asociacionismo de mujeres y acción cultural*. Castellón de la Plana: Publicaciones de la Universitat de Jaume.

COLLABORAZIONI IN ALTRE OPERE.

- (1998). «De la historia oficial a la historia de las mujeres: una responsabilidad dramaturgica». In *Reescribir la escena: I Encuentro de autoras, coreografas y directoras de escena iberoamericanas*, Borràs Castanyer, L. (ed.), 221-226. Madrid: SGAE Fundación Autor.
- (1998). «La Generación del 27 del humor: modernidad y tradición». In *Pedro Muñoz Seca y el teatro de humor contemporaneo: (1898-1936)*, Romero Ferrer, A. & Cantos Casenave, M. (eds.), 233-236. Cádiz: Publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- (2002). «Dos mujeres y un destino». In *Zahra. Favorita de Al-Andalus*, Bueno, A, 9-14. Madrid: Damos la palabra.
- (2002). «Una posición política». In *El teatro español ante el siglo XXI*, Oliva Olivares, C. (ed.), 281-284. Madrid: Sociedad Estatal España Nuevo Milenio.
- (2005). «Arquitecturas del sueño, paisajes de la memoria». In *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX:*

- espacio y tiempo: actas del XIV Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, Madrid, UNED, 28 al 30 de junio de 2004*, Romera Castillo, J. (ed.), 77-82. Madrid: Visor Libros.
- (2005). «Las Marías Guerreras una experiencia dramaturgica». In *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: espacio y tiempo: actas del XIV Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, Madrid, UNED, 28 al 30 de junio de 2004*, Romera Castillo, J. (ed.) 2005, 153-160. Madrid: Visor Libros.
 - (2006). «Berta Riaza. Retrato de una actriz». In *De la vanguardia a la memoria: III Ciclo de las Marías Guerreras en Casa América*, De Gregorio, A. & Casado, A. (eds.), 43-50. Madrid: Editorial Castalia.
 - (2006). «Notas sobre el *Elogio de la mentira*». In *De la vanguardia a la memoria: III Ciclo de las Marías Guerreras en Casa América*, De Gregorio, A. & Casado, A. (eds.), 221-222. Madrid: Editorial Castalia.
 - (2006). «Una noche con Berta». In *De la vanguardia a la memoria: III Ciclo de las Marías Guerreras en Casa América*, De Gregorio, A. & Casado, A. (eds.), 39-42. Madrid: Editorial Castalia
 - (2009). «Descaro y denuncia. Los personajes femeninos en la obra de Michel Tremblay». In *El personaje teatral : la mujer en las dramaturgias masculinas en los inicios del siglo XXI: actas del XVIII Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías*, Romera Castillo, J. (ed.), 115-128. Madrid: Visor Libros.
 - (2014). «Diana I. Luque, la generación ganada». In *Creadores jóvenes en el ámbito teatral (20+13=33): actas del XXIII Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica*

- Literaria, Teatral y Nuevas Tecnología*, Romera Castillo, J. (ed.), 31-33. Madrid: Editorial Verbum.
- (2016). «La dramaturgia no textual. La danza contemporánea». In *Manual de dramaturgia*, Doménech Rico, F. (ed.) 2016, 275-282. Salamanca: Universidad de Salamanca.
 - (2016). «Nanas y canciones de cuna en mi teatro». In *Teatro y música en los inicios del siglo XXI*, Romera Castillo, J., Gutiérrez Carbajo, F. & García Pascual, R. (eds.), 65-72. Madrid: Editorial Verbum.
 - (2016). «Tres casos al margen de las poéticas. Los textos dramáticos para la infancia». In *Manual de dramaturgia*, Doménech Rico, F. (ed.), 153-160. Salamanca: Universidad de Salamanca.
 - (2018). «Versos con faldas: Gloria Fuertes y las poetas españolas para la infancia y la juventud (2000-2015)». In *Mujeres en las artes: Madrid, marzo, 2017*, Martín Jiménez, J. (ed.), 274-284. Madrid: Comunidad de Madrid.

PUBBLICAZIONI IN RIVISTE

- (1993). «Autores españoles contemporáneos, ciclo en el CNNTE», *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral* 253, 26-29.
- (1993). «Cuarta pared, amenaza de cierre», *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral* 253, 70-72.
- (1993). «En busca del autor teatral», *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral* 253, 12-13.
- (1993). «Muelle Oeste», *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral* 253, 10-11.
- (1993). «Muestra de Autores Españoles Contemporáneos (II)», *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral* 253, 38-41.

- (1993). «Pertinaz resistencia de la palabra alternativa», *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral* 253, 88-89.
- (1994). «Cádiz: vientos de esperanza», *ADE teatro: Revista de la Asociación de Directores de Escena de España* 34, 94-96.
- (1994). «Cambio en los centros nacionales. Una entrevista con Juan Francisco Marco», *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral* 253, 7-9.
- (1994). «Con Luis Araujo», *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral* 253, 43-45.
- (1994). «Entrevista con Alfonso Pindado», *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral* 253, 104-106.
- (1994). «Un Encuentro de soñadores», *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral* 253, 58-59.
- (1995). «Alonso de Santos, la escritura del camaleón», *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral* 257, 39-41.
- (1995). «Mario Gas, director de "Martes de Carnaval" Diamantes que no envejecen», *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral* 261, 19.
- (1995). «Rodrigo García: 'Reloj': 'Reloj'», *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral* 257, 54-55.
- (1995). «William Layton», *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral* 260, 49-50.
- (1996). «Apertura del CDN, "Destino desierto", la libertad en tiempos de inmovilismo», *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral* 266, 176-177.
- (1996). «Apertura del CDN, "Yanquis y yonquis", el lado amargo de la vida», *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral* 266, 178-179.

- (1996). «Hijos de la ira, hermanos de la paz, "Romeo y Julieta", por Romà Theater Pralipè», *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral* 266, 126-127.
- (1996). «Para vivir», *Cuadernos de dramaturgia contemporánea* 1, 45-46.
- (1996). «"Ubu", por Legaleón Teatro. Con Jarri en el agujero», *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral* 266, 121.
- (1997). «"La trama"», *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral* 1997, 29.
- (1997). «Teatro alternativo: un intento de panorama», *Insula: revista de letras y ciencias humanas* 601-602, 32-33.
- (1998). «Crónica de una época: los hermanos Cordelia», *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral* 272, 16-20.
- (1998). «Drama y danza contemporánea: debate», *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral* 272, 112-123.
- (1998). «FIT 98: II Encuentro de Mujeres de Iberoamérica en las Artes Escénicas. La edad de la paciencia», *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral* 276, 117-119.
- (1998). «Producciones helenísticas de engobe rojo en Sagunto», *Revista d'arqueologia de Ponent* 8, 87-106.
- (1999). «Algunas premisas sobre la creación de José Sanchís Sinisterra», *Acotaciones: revista de investigación teatral* 2, 53-78. Disponible in versione digitale: <http://www.resad.es/Acotaciones/index.php/ACT/issue/view/10>.
- (2000). «Luis Araújo, Premio Tramoya 2000: La puerta abierta», *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral* 285, 143-144.
- (2000). «Memoria y umbral de Lliure: una brizna de gran teatro», *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral* 283, 35-36.
- (2001). «A orillas del lago Como», *Las puertas del drama: revista de la Asociación de Autores de Teatro* 7, 12-13.

- (2001). «Casandra en Madrid: una noche con los clásicas», *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral* 288, 30-32.
- (2001). «De leones y poetas», *Las puertas del drama: revista de la Asociación de Autores de Teatro* 5, 13-14.
- (2001). «Encuentro con Borja Ortiz de Gondra y Enkarni Genua: entre el recuerdo y el porvenir», *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral* 289, 13-17.
- (2001). «La arquitectura», *Saguntum: Papeles del Laboratorio de Arqueología de Valencia Extra* 4, 135-140. Disponible in versione digitale:
<https://ojs.uv.es/index.php/saguntumextra/article/view/10404/9845>.
- (2002). «A de autores: ponencias», *La Ratonera: Revista asturiana de teatro* 4, 90-113.
- (2002). «El asocianismo de las mujeres en las artes escénicas: de Cádiz a la Paz y más allá», *Estreno: cuadernos de teatro español contemporáneo* 2, 11-15.
- (2002). «Michel Azama en la RESAD: Una reflexión sobre el teatro francés contemporáneo», *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral* 292, 52-55.
- (2002). «Otro mundo es posible. Otro teatro es posible», *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral* 296, 41-42.
- (2002). «"Zahra, favorita de Al-Andalus", de Antonia Bueno: Dos mujeres y un destino», *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral* 295, 65-68.
- (2003). «¡Larga vida al Marqués de Bradomín!», *Las puertas del drama: revista de la Asociación de Autores de Teatro* 14, 48.
- (2003). «Madrid: "Como si fuera esta noche", de Gracia Morales. Un relato necesario», *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral* 299, 141-142.

- (2003). «"Transterrados" en el Madrid Sur: La crónica emocional de una búsqueda», *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral* 301, 83-84.
- (2004). «Las marías guerreras. Una experiencia dramaturgica», *Cuadernos de dramaturgia contemporánea* 9, 19-27.
- (2004). «Nuevas dramaturgias y mujeres: ¿la conquista de un espacio propio?», *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral* 306, 9-17.
- (2004). «"Todo irá bien", última creación de las Marías Guerreras: Guerreras en son de paz», *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral* 306, 18-20.
- (2005). «Cuerpos femeninos en movimiento», *Acotaciones: revista de investigación teatral* 15, 9-40. Disponible in versione digitale: <http://www.resad.es/Acotaciones/index.php/ACT/issue/view/23>.
- (2005). «El poder invisible», *El teatro de papel* 2, 149-160.
- (2006). «Una noche en Casa de América», *Boletín Iberoamericano de Teatro para la Infancia y la Juventud* 7, 84-85. Disponible in versione digitale: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/una-noche-en-casa-de-america/>.
- (2007). «Introducción», *Acotaciones: revista de investigación teatral* 19, 77-88. Disponible in versione digitale: <http://www.resad.es/Acotaciones/index.php/ACT/issue/view/27>.
- (2007). «Suzanne Lebeau. Paisajes de una dramaturgia», *Acotaciones: revista de investigación teatral* 19, 27-52. Disponible in versione digitale: <http://www.resad.es/Acotaciones/index.php/ACT/issue/view/27>.
- (2008). «Encuentros de Salamanca y Badajoz. Creación y emprendimiento, tarea de mujeres», *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral* 323, 120-121.

- (2008). «En el Círculo de Bellas Artes de Madrid: "La Travesía", autobiografía de José Monleón», *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral* 325, 192-196.
- (2008). «Las Marías Guerreras: Seis años de camino, seis años de vueltas», *El teatro de papel* 7, 19-28.
- (2008). «Mujeres de papel. La presencia en los medios de comunicación de la AMAEM», *Stichomythia: Revista de teatro español contemporáneo* 6, 112-133. Disponible in versione digitale:
<http://parnaseo.uv.es/Ars/ESTICOMITIA/Numero6/amaem.pdf>.
- (2009). «Congreso "Siete caminos teatrales". Guanajuato: un regalo del teatro», *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral* 330, 119-120.
- (2009). «El teatro familiar en Catalunya y Québec: un camino de migas de pan», *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral* 327, 118-120.
- (2009). «El último teatro de Suzanne Lebeau: la hermana de Catalina Haupt», *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral* 328, 180-181.
- (2009). «Entrevista con Suzanne Lebeau.: "Los artistas tenemos un poder que no debemos gastar en tonterías"», *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral* 331, 16-18.
- (2009). «La paradoja de los comediantes», *Insula: revista de letras y ciencias humanas* 747, 18-19.
- (2009). «Sobre "El ruido de los huesos que crujen".: El sonido primigenio de lo humano», *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral* 331, 10-12.
- (2010). «Víctimas en tránsito: la dramaturgia de *Exorcismo de sirena*, de Alicia Casado», *Stichomythia: Revista de teatro español contemporáneo* 9, 43-49. Disponible in versione digitale:
<http://parnaseo.uv.es/Ars/Stichomythia/stichomythia9/Itziar2.pdf>.

- (2010). «Voces y pulso de una nueva dramaturgia», *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral* 336, 140-142.
- (2011). «Cultura de mujeres, mujeres de cultura», *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral* 341, 77-115.
- (2011). «De maestros y nuevos creadores», *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral* 337, 143-146.
- (2011). «En el umbral», *Lazarillo: Revista de la Asociación de Amigos del Libro infantil y juvenil* 24, 74-75.
- (2011). «García Lorca y la tragedia española, de Ricardo Domenech», *Acotaciones: revista de investigación teatral* 27, 166-167. Disponible in versione digitale:
<http://www.resad.es/Acotaciones/index.php/ACT/issue/view/34>.
- (2011). «Luis Matilla: la resistencia de los desesperanzados», *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral* 338, 22-24.
- (2012). «Infancia y democracia», *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral* 342, 15-17.
- (2012). «La década prodigiosa: "Juul ¿qué te ha pasado?"», *Acotaciones: revista de investigación teatral* 28, 199-202. Disponible in versione digitale:
<http://www.resad.es/Acotaciones/index.php/ACT/issue/view/33>.
- (2012). «La estafa del imaginario», *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral* 343, 80-82.
- (2012). «La rebelión del actor, la rebelión del sujeto», *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral* 342, 178-179.
- (2012). «Mediterraneo: ecos de un encuentro», *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral* 342, 280-282.
- (2013) «21 Dramaturgos del presente», *Estreno: cuadernos de teatro español contemporáneo* 2, 67-105.

- (2013). «Entrevista a José Luis Alonso de Santos: "La escritura teatral es, para mi, mucho más importante aún que el derecho"», *Estreno: cuadernos de teatro español contemporáneo* 2, 106-110.
- (2013). «España camisa blanca, camisa rota», *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral* 345, 202-224.
- (2013). «Los estudios de dramaturgia en la Resad: dos décadas de camino», *Estreno: cuadernos de teatro español contemporáneo* 2, 56-66.
- (2013). «Una escritura a cuatro manos y a veinte pies», *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral* 344, 44-46.
- (2013). «Vilafranca de Bonany: un espacio para el corazón», *Acotaciones: revista de investigación teatral* 30, 141-143.
Disponibile in versione digitale:
<http://www.resad.es/Acotaciones/index.php/ACT/issue/view/31>.
- (2014). «Laila Ripoll: la dignidad y la palabra: entrevista a Laila Ripoll por Itziar Pascual», *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral* 346, 278-281.
- (2014). «Personajes femeninos en el teatro para la infancia y la juventud: una experiencia», *Dossiers feministes* 19, 57-73.
- (2014). «Petit Pierre: el carrusel sigue girando», *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral* 347, 103-105.
- (2014). «Tres mujeres imprescindibles», *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral* 346, 287.
- (2014). «Una soledad acompañada», *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral* 347, 252-254.
- (2015). «Crear en las semillas», *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral* 348, 212.
- (2015). «Desconcierto e infancia», *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral* 348, 37-39.

- (2015). «Hoy miro lo que fue...», *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral* 349, 26-28.
- (2015). «Lo mejor de lo peor», *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral* 348, 191.
- (2016). «Con Enrique Cabrera: ... desde el niño que puede volar», *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral* 350, 53-58.
- (2016). «Delirio, destino, conciencia auroral», *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral* 350, 34-36.
- (2016). «Devenir», *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral* 350, 20-21.
- (2016). «Diálogo entre dramaturgos (del teatro para la infancia y la juventud)», *Cuadernos de dramaturgia contemporánea* 21, 39-58.
- (2016). «El animal que llevo dentro», *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral* 350, 263-26.
- (2016). «Incendios. El corazón de la experiencia», *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral* 351, 260-262.
- (2016). «La estela poética», *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral* 351, 104-105.
- (2016). «Mujeres inspiradoras en la escena española contemporánea», *Anales de la literatura española contemporánea, ALEC* 41, 2, 201-226.
- (2016). «Naufragios e infancia», *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral* 351, 32-34.
- (2016). «Sobre el proceso de "Moje hoka, moje holka"», *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral* 351, 40-42.
- (2016). «Tejiendo caminos de paz», *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral* 351, 222-225.
- (2016). «Unas palabras que empiezan por E...», *Parábasis* 2, 13-18.
- (2017). «El viaje infinito», *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral* 352, 57.

- (2017). «Nanuk». Estreno: cuadernos de teatro español contemporáneo 2, 95-96.
- (2017). «Soledades e infancia», *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral* 353, 24-25.
- (2018). «A la intemperie», *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral* 354. 10-13.
- (2018). «Como el canto rodado», *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral* 354, 271.
- (2018). «La resistencia, la última trinchera», *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral* 354, 53-56.

4.- STUDI SU ITZIAR PASCUAL

- Amestoy Egiguren, I. (1995). «Memoria y fuga de Itziar Pascual», *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral* 259, 83-85.
- Boo Tomás, S. (2016). *Ecos lorquianos en seis dramaturgas españolas contemporáneas: una mirada intertextual*. Tesi dottorale disponibile in versione digitale: <http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/101705>.
- Casado Vegas, A. (2005). «Unas notas sobre el tiempo en la dramaturgia de las Marías Guerreras». In *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: espacio y tiempo: actas del XIV Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, Madrid, UNED, 28 al 30 de junio de 2004*, Romera Castillo (ed.), 137-140.
- Checa Puerta, J. E. (2011). «Mujeres y teatro en la escena española actual: Angélica Liddell (1966) e Itziar Pascual (1967)», *Anales de la literatura española contemporánea*, *ALEC* 36, 2, 85-112.
- Cordone, G. (2006). «Cuerpos reales y cuerpos virtuales en Pared, de Itziar Pascual». In *Tendencias escénicas al inicio del siglo*

XXI: actas del XV Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías : Madrid, UNED, 27 al 29 de junio de 2005, Romera Castillo (ed.), 399-412.

- Cuevas Calderón, M. A. (2016). «La AMAEM Marías Guerreas: Asociacionismo de mujeres y acción cultural» [Reseña], *Asparkia: Investigación feminista* 29, 191-195.
- Del Mar Huguet Jerez, M. (2000). «Entrevista con dos dramaturgas de la Generación Bradomín: Yolanda Pallín e Itziar Pascual ¡Larga vida al galardón!», *Estreno: cuadernos de teatro español contemporáneo* 1, 5-9.
- Egger, C. (2003). «Lieux et enjeux dans "Ciudad lineal" de Itziar Pascual», *Cahiers d'études romanes* 8, 109-119.
- Esteban Aranque, L. (2016). «Conversaciones sobre teatro y feminismo: lo personal es lo político. Entrevista a Itziar Pascual», *Cuadernos de Aleph* 8, 193-205.
- Freear-Papio, H. (2011). «Máscaras de identidad fragmentada en Pullus, el resplandor del lomo en las liebres huidizas de Beth Escudé y Mujeres de Itziar Pascual». In *Máscaras femeninas: ficción, simulación y espectáculo*, González Martín, V., Arriaga Flórez, M., Aramburu Sánchez, C. & Clavijo, M. M. (eds.), 493-506.
- Gabriele, J. P. (2003). «Personajes descentrados y realidades fragmentadas: aspectos posmodernos de la dramaturgia de Itziar Pascual», *Hecho teatral* 3, 135-150. Disponible in versione digitale:
<http://parnaseo.uv.es/Ars/Autores/Pascual/autor/Personajes%20descentrados.pdf>.
- _____ (2006). «Plotting Postmodern Being in Itziar Pascual's Père Lachaise», *Studia Neophilologica* 78, 2, 165-175. Disponible in versione digitale:

<http://parnaseo.uv.es/Ars/Autores/Pascual/obras/Plotting%20Postmodern%20Being.pdf>.

_____ (2016). «Globalización, flaneríe, badauderie y espacio urbano posmoderno en Ciudad lineal, de Itziar Pascual». In *Espacios urbanos en el teatro español de los siglos XX y XXI*, Bauer-Funke, C. (ed.), 177-184.

- Gabriele, J. P. & Leonard, C. (1996). *Panorámica del teatro español actual: Lluïsa Cunillé, Juan Mayorga, Antonio Onetti, Itziar Pascual y Margarita Sánchez*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- García Barrientos, J. L. (2005). «Dramatología del tiempo y dramaturgias femeninas (Diosdado, Ortiz, Pedrero, Reina, Resino)», in *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: espacio y tiempo: actas del XIV Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, Madrid, UNED, 28 al 30 de junio de 2004*, Romera Castillo, J. (ed.), 43-66.
- García-Manso, L. (2014). «Los fantasmas en el teatro de Itziar Pascual: memoria y construcción identitaria», *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico* 2, 2, 87-107. Disponible in versione digitale:
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4903851>.
- García Pascual, R. (2010). «Sensibilización y denuncia de malos tratos en el teatro español contemporáneo: Paloma Pedrero e Itziar Pascual», *Anagnórisis: Revista de investigación teatral* 1, 260-285. Disponible in versione digitale:
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3691622>.
- _____ (2015). «El teatro de Itziar Pascual», *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral* 348, 183-190.
- Hartwig, S. (2003). «La mirada del otro: la posición del espectador en el teatro español contemporáneo (Borja Ortiz de Gondra, Itziar

- Pascual, Angélica Liddell, Rodrigo García)», *Anales de la literatura española contemporánea*, ALEC 28, 2, 35-60.
- Henríquez, J. (2002). «Itziar Pascual y Antonia Bueno: Dos "Marías Guerreras" en el festival de Otoño», *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral* 295, 61-64.
 - Herrero Vecino, C. (2001). «Sangre mítica: el tratamiento de la guerra en la dramaturgia de Itziar Pascual y Eva Hibernia». In *El teatro y lo sagrado: de M. de Ghelderode a F. Arrabal*, Torres Monreal, F. (ed.), 347-360.
 - Korp, B. & Rutgers, N. (2002). «The American Premiere of Holiday Out by Itziar Pascual», *Estreno: cuadernos de teatro español contemporáneo* 2, 4-5.
 - Labarga, M. (2008). «Estrenos de Laila Ripoll e Itziar Pascual. Apuntes sobre dos retratos de mujer», *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral* 323, 122-124.
 - Monleón, Á. (2014). «Itziar Pascual Ortiz: La AMAEM Marías Guerreras. Asociacionismo de mujeres y acción cultural» [Reseña], *Signa* 25, 1233-1236. Disponible in versione digitale: https://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/signa/SIGNA_25.pdf.
 - Nieva de La Paz, P. (2017). «Los dilemas morales de las mujeres en el teatro de Itziar Pascual: reivindicación de la autonomía personal y derechos colectivos», in *Ser y deber ser: dilemas morales y conflictos éticos del siglo XX vistos a través de la ficción*, Hartwig, S. (ed.) 2017, 91-107.
 - Pallín, Y. (2015). «Itziar Pascual (2014). Eudy» [Reseña], *Acotaciones: revista de investigación teatral* 34, 279-282. Disponible in versione digitale: <http://www.resad.es/Acotaciones/index.php/ACT/article/view/27/40>.

- Piñeiro Barderas, S. M. (2012). *Estudio de las dramaturgas españolas (siglos XX y XXI) en el Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED*. Tesi disponibile in versione digitale:
https://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/tfm/Sonia_Pineiro.pdf.
- Pisa Cañete, M. T. (2012). «La problemática lingüística y social de la comunidad quebequense en "Les Belles-Soeurs" y su adaptación cultural en "Las cuñadas"», *Thélème: Revista complutense de estudios franceses* 27, 343-367. Disponible in versione digitale:
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4059868>.
- Recio, C. (2004). «Conversación con Itziar Pascual: el viaje iniciático de "Sirenas de alquitrán"», *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral* 302, 85-93.
- Rovecchio Antón, L. (2012). «Ariadna y Penélope: La subversión de un mito en el teatro de Itziar Pascual». In *Penelope e le altre: 33° Convegno Internazionale di Americanistica, Salerno, 11-13 maggio 2011*, Grillo, R. M. 20-27. Disponible in versione digitale:
https://www.academia.edu/3481805/Ariadna_y_Pen%C3%A9lope_La_subversi%C3%B3n_de_un_mito_en_el_teatro_de_Itziar_Pascual.
- _____ (2013). «Monólogos a dos voces: Mascando ortigas de Itziar Pascual y El árbol de la esperanza de Laila Ripoll», *Cuadernos de investigación filológica* 39, 63-76. Disponible in versione digitale:
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4518571>.
- _____ (2015). *Memoria e identidad en el teatro de Laila Ripoll, Angélica Liddell e Itziar Pascual*. Tesi dottorale disponibile in versione digitale:
<http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/65767>.

- Surbezy, A. (2005). «En busca de un futuro nuevotradición, transgresión y transición en Las voces de Penélope, de Itziar Pascual». In *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: espacio y tiempo: actas del XIV Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, Madrid, UNED, 28 al 30 de junio de 2004*, Romera Castillo, J. (ed.), 221-233.
 _____ (2008). «À la vie, à la mort: l'au-delà entre transgression et transition dans *Père Lachaise* et *El domador de sombras* de Itziar Pascual». In *L'autre dans ses oeuvres: de l'en-deçà à l'au-delà*, Dubois-Lacoste, M. (ed.), 447-458.
- Teruel Martínez, S. M. (2006). «Tres dramaturgas del siglo XXI: Itziar Pascual, Laila Ripoll y Diana de Paco Serrano». In *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI: actas del XV Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías : Madrid, UNED, 27 al 29 de junio de 2005*, Romera Castillo, J. (ed.), 801-812.
- Zatlin, P. (2000). «Cine en Teatro: Una noche de lluvia, de Itziar Pascual», *Acotaciones: revista de investigación teatral* 5, 93-102. Disponible in versione digitale: <http://www.resad.es/Acotaciones/index.php/ACT/issue/view/13>.
 _____ (2000). «The Theater of Itziar Pascual», *Estreno: cuadernos de teatro español contemporáneo* 1, 10-12.
- Zaza, W. L. (2006). «El ayer en el teatro de hoy la omnipresencia de la historia en el teatro de Itziar Pascual». In *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI: actas del XV Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías Madrid, UNED, 27 al 29 de junio de 2005*, Romera Castillo, J. (ed.), 823-835.

CAPITOLO V
ANALISI SEMIOTICA DI *FUGA*

1.- IL TESTO TEATRALE

Fuga non è una commedia, non è una tragedia. È, piuttosto, una breve cantata [...] Si potrebbe dire che Itziar Pascual ha scritto qualcosa simile a un poema lirico-musicale, il cui tema è una condanna della guerra, della crudeltà dei conflitti all'interno dei quali i popoli si distruggono a vicenda (López Sancho, 1995: 81).

Ben si prestano le parole di López Sancho a definire *Fuga*, quarta opera di Itziar Pascual, scritta nel 1992 e pubblicata nel 1993, a cui nel 2005 seguì una nuova versione ampliata¹⁴⁴: *Fuga non è una commedia, né una tragedia. Non lo è dal momento in cui non possiede, dal punto di vista strutturale, le tradizionali caratteristiche di una pièce teatrale: non presenta divisioni in atti, o scene, o quadri; non vi sono dialoghi tra i personaggi; non è possibile localizzare l'azione in un tempo e uno spazio ben determinati, né tantomeno stabilire una sequenza cronologica tra diversi discorsi dei personaggi.*

Partiamo dalle dimensioni spazio-temporali. L'opera presenta in scena un conflitto bellico illocalizzabile nel tempo diegetico: non vi sono didascalie che specifichino un momento storico preciso, tantomeno è possibile dedurlo dai discorsi dei personaggi. Potrebbe trattarsi di una qualsiasi guerra, da quella troiana di trentaquattro secoli fa, a quella nei Balcani (1991) ancora in corso al momento della stesura del testo, fino a poter arrivare anche ai nostri giorni con gli scontri in Siria, in Libia e in Afghanistan, tra i tanti. Anche dal punto di vista spaziale non vi sono rigorose determinazioni: la prima didascalia della prima edizione dell'opera indica un'immaginaria *Isla del Sueño*, un'isola, come spiegano i suoi abitanti, un tempo frizzante e rigogliosa ma ormai rasa al suolo, in cui non ci sono case ma soltanto macerie, e in cui la luce si nasconde avvolta da un fumo nero:

ARROJO: En Bellver la madrugada se levanta entre cadáveres. Y yo soy uno de ellos.

CAUTELA: ¿Has dicho Bellver? ¿Eres hija de la Isla del Sueño?

ARROJO: Sí. ¿No lo sabías?

CAUTELA: Temí que ya no existiera. Era isla cara a mi memoria

ARROJO: Apenas quedan unos cuantos supervivientes, escondidos entre los acantilados.

CAUTELA: ¿Y sus cultivos? Y sus olivos recios?

ARROJO: Calcinados.

¹⁴⁴ L'analisi del testo teatrale è condotta su quest'ultima edizione; la seguente analisi dello spettacolo, la prima del 1995, si rifà invece alla prima edizione.

CAUTELA: ¿Y sus noches de fiesta? ¿Y sus mercaderes?

ARROJO: Se especula con el sexo y el vino.

CAUTELA: ¿Y sus niños?

ARROJO: A los huérfanos los abandonan en las calles vacías. Bellver es un buque fantasma (Pascual, 2005c: 2).

Anche dal punto di vista spaziale, la città descritta da Pascual potrebbe richiamare qualsiasi città distrutta e sfigurata dalle continue battaglie, dal che si desume che l'autrice si serva volutamente dell'ucronia e dell'utopia dell'opera per «trattare con maggiori libertà il tema della guerra, senza allusioni concrete ai conflitti» (García-Manso, 2014: 92), creando così un conflitto bellico che riassume, rappresenti e denunci i conflitti di tutti i tempi e di tutti i Paesi.

Nella seconda edizione dell'opera, il viaggio nella città di Bellver è preceduto da un dialogo fra due *almas en pena*, Arrojo e Cautela, che camminano in una sorta di limbo ultraterreno, uno spazio situato «entre el sueño y la última vigilia» (Pascual, 2005c: 1). Ancora una volta per definire lo spazio compare la parola “sogno”, un termine in effetti da sempre caro ai drammaturghi che collegano l'attività onirica alla finzione teatrale (l'avevamo già visto nel primo capitolo); per citare alcuni esempi, è celebre il monologo di Sigismundo al finale del secondo atto de *La vida es sueño* di Calderón de la Barca (vv. 2148-2187):

*Es verdad; pues reprimamos
esta fiera condición,
esta furia, esta ambición
por si alguna vez soñamos.
Y sí haremos, pues estamos
en mundo tan singular,
que el vivir sólo es soñar;
y la experiencia me enseña
que el hombre que vive sueña
lo que es hasta despertar.
Sueña el rey que es rey, y vive
con este engaño mandando,
disponiendo y gobernando;
y este aplauso que recibe
prestado, en el viento escribe,
y en cenizas le convierte
la muerte (¡desdicha fuerte!);
¡que hay quien intente reinar,
viendo que ha de despertar
en el sueño de la muerte!
Sueña el rico en su riqueza
que más cuidados le ofrece;*

sueña el pobre que padece
 su miseria y su pobreza;
 sueña el que a medrar empieza,
 sueña el que afana y pretende
 sueña el que agravia y ofende;
 y en el mundo, en conclusión,
 todos sueñan lo que son,
 aunque ninguno lo entiende.
 Yo sueño que estoy aquí
 destas prisiones cargado,
 y soñé que en otro estado
 más lisonjero me vi. ¿Qué es la vida? Un frenesí.
 ¿Qué es la vida? Una ilusión,
 una sombra, una ficción,
 y el mayor bien es pequeño;
 que toda la vida es sueño,
 y los sueños, sueños son (Calderón de la Barca, 1969: 180-181)

O l'altrettanto famoso epilogo recitato da Puck in *A Midsummer Night's Dream* di Shakespeare (V.1):

*Se noi ombre abbiamo offeso,
 si rimedia, se pesate:
 son visioni, dormivate.
 Questo fragile e ozioso argomento,
 al pari di un sogno incoerente,
 gentili signori, non criticate...* (Shakespeare, 2014: 161)

O, ancora, il prologo de *La zapatera prodigiosa* di García Lorca:

EL AUTOR: [...] En todos los sitios late y anima la criatura poética que el autor ha vestido de zapatera con aire de refrán o simple romancillo y no se extraña el público si aparece violenta o toma actitudes agrias porque ella lucha siempre, lucha con la realidad que la cerca y lucha con la fantasía cuando ésta se hace realidad visible. [...] ¡Ya voy! No tengas tanta impaciencia en salir; no es un traje de larga cola y plumas inverosímiles el que sacas, sino un traje roto, ¿lo oyes?, un traje de zapatera. [...] También amanece así todos los días sobre las ciudades, y el público olvida su medio mundo de sueño para entrar en los mercados como tú en tu casa, en la escena, zapaterilla prodigiosa. (Va creciendo la luz.) A empezar, tú llegas de la calle. (Se oyen las voces que pelean. Al público.) Buenas noches. (Se quita el sombrero de copa y éste se ilumina por dentro con una luz verde, el Autor lo inclina y sale de él un chorro de agua. El Autor mira un poco cohibido al público y se retira de espaldas lleno de ironía.) Ustedes perdonen (García Lorca, 1982: 48-49)

Facendo riferimento al sogno, anche Itziar Pascual, dunque, rompe l'illusione scenica mostrando l'artificiosità del teatro, un teatro considerato come una visione, simile al reale ma non esattamente reale, un sogno rivelatore che scuote coscienze rimaste a lungo addormentate.

Nel descrivere il limbo in cui le due anime si trovano, Cautela, inoltre, utilizza anche un altro termine significativo, soprattutto per il popolo spagnolo: *frontera*. In particolare, parla della frontiera come di «un camino turbio de olvido» (Pascual, 2005c: 1), un'espressione che non può non far pensare ai dolorosi anni della Guerra Civile, agli innumerevoli esili volontari e non che si susseguirono in quel periodo, all'oblio a cui furono condannati tanto le vittime quanto i sopravvissuti, all'ingiusto abbandono della propria terra, della propria vita e dei propri amati.

Una lucida e dissacrante analisi di questo periodo è presente in modo più esplicito in un'opera successiva, *Varadas* (2002), composta da dieci brevi quadri, fra loro scollegati, che ritraggono momenti più strazianti di un esilio: la desolazione di chi perde tutto, l'opportunismo di chi guadagna sul dolore altrui, il rifiuto di sottostare al gioco dei potenti, la speranza di un futuro in cui non esista la fame e l'oscurità.

1. INTERCAMBIOS

A: [...] ¿Es usted... la Hiena?

B: *Quién te envía?*

A: *Vengo da parte de la Señora.*

B: *¿Y qué quiere la Señora?*

A: *Salir del país. Un salvoconducto. Y un guía hasta la frontera.*

B: *(Ríe ruidosamente.) ¿Y qué ofrece?*

[...] A: *¿Qué quiere, Hiena?*

B: *Todo. [...] Una vida no cuesta nada. Pero salvarla cuesta mucho. Mándale este mensaje a la Señora...*

3. DESPEDIDA

[...] B: *Esta noche sale el último barco. No saldrán más. Es el último. (Pausa.)*

A: *¿Y? Qué me quieres decir con eso? ¿Qué me quieres decir?*

[...] B: *Tenemos que irnos. Aquí estamos solas, a expensas de lo que pueda ocurrirnos.*

A: *Aquí estamos a salvo. Estamos en casa, en mi casa. ¿Quieres que deje todo lo que tengo, así como así? Aquí están muchos años de esfuerzo, de trabajo, de sacrificio. Letra a letra, mes a mes. ¿Y ahora quieres que salga corriendo? [...] Para irnos, las dos, no se sabe dónde, no se sabe con quién, a ninguna parte, a morirnos de hambre en alguna frontera, a morirnos de vergüenza con algún miserable que nos cachee, a morirnos de pena y de nostalgia viendo que lo nuestro se diluye...*

10. MEMORIA

A: *Y durante tres días y tres noches la oscuridad como única compañera...*

B: ... Era el último barco. El último. Centenares de mujeres, ancianos y niños se hacinaban en las tripas de aquel buque mercante. La humedad, aquel olor siniestro de encierro, el lamento frágil de unos niños hambrientos.

A y B: (Al unísono.) No olvidaré el olor húmedo. No teníamos agua, ni comida. Faltaba el aire. El comandante...(A se detiene.) ¿Era el comandante ?

B: ... Mandaba retroceder la travesía emprendida durante el día. Así durante tres jornadas, con sus respectivas noches.

A: Eso es. Tres días y tres noches. Sin saber qué ocurría. Nadie explicaba nada. Nadie sabía. ¿Por qué? Sólo hambre, sólo frío. [...] Tu madre lloraba; tan pequeñita...[...] Si viviera tu abuelo. Él se quedó aquí para luchar. Para resistir. Y yo allí, con tu madre en los brazos, tan chiquitita... (Pascual, 2004b).

Pascual ritorna a riflettere sulla frontiera anche nell'opera *Père Lachaise* (2003), attraverso le amare parole di Secundino Pérez, un «republicano extremeño exiliado a Francia tras la guerra civil» (Pascual, 2003: 3), che vaga sotto forma spettrale nel cimitero parigino per raccontare la sua storia e quella dei suoi compagni al nipote Cundo recatosi lì in visita, in modo tale da onorare la memoria e ridare dignità (e adeguata sepoltura) a tutti i caduti di quegli anni. Secundino ricorda il momento in cui si trovava a varcare la frontiera francese, un limite che lo separava da una Spagna ormai infernale e che gli garantiva salvezza, una salvezza che però richiedeva un prezzo, come nel mito di Orfeo: non guardarsi indietro, anche se alle sue spalle c'era tutto ciò che ancora amava.

*SECUNDINO: No mires atrás, Secundino.
Ahora no, me dije.
A mi espalda, el hambre, huellas sobre la nieve
y el silencio de los heridos.
[...] No mires atrás, Secundino.
No pensé en tres años de guerra,
ni en la voz de Dolores,
ni en el sueño republicano.
Pensé en la casa que dejaba,
las goteras del tejado sin arreglar.
Sólo pensé en las goteras.
Y la lluvia colándose por las vigas.
Si cierran el paso nos matarán, Secundino.
Somos demasiados para que lo cierren, ¿verdad?
[...] A mi espalda, nada, una huida hacia delante,
Y delante Francia, y un manojo de sombras que se perdía.
Los pasos torpes, la garganta seca,
camina, Secundino, no te pares, ahora no.
Sobre todo no mires atrás.
Alguien cayó al suelo, las botas resbalan
los cuerpos se han cubierto de fango y de plomo
cinco metros y ya, Secundino, ya está,
cuatro, tres, dos, control, los gendarmes.*

*Ni un paso. Ni uno solo. Miré. Y grité.
Muertos sí, mas no vencidos.
Muertos sí, mas no rendidos.
Alguien me empujó. Y seguí caminando.
[...]*

EL ILUSTRE ANÓNIMO: Olvida el pasado

SECUNDINO: ¿Qué sabes tú de mí? ¿Qué sabes del pasado?

EL ILUSTRE ANÓNIMO: La guerra terminó hace sesenta años. Y no ganó tu bando. [...] ¿Por qué te aferras a seguir aquí?

SECUNDINO: No es por mí. (Pausa.) Es por los compañeros. Siguen allí, junto al castañar. Allí los fusilaron. Amasijo de huesos sin nombre. Ni siquiera una tumba.

EL ILUSTRE ANÓNIMO: ¿Qué puedes hacer por ellos?

SECUNDINO: Yo fui el único que sobrevivió. Conseguí huir. Después la frontera, Francia, el exilio.

Después los nazis. Yo sé donde están. Si yo les olvido nunca les encontrarán. Los vivos olvidan con facilidad. Ya nadie se acuerda de la guerra (Pascual, 2003: 19-22).

«Nessuno si ricorda della guerra». È una constatazione che tanti drammaturghi nel periodo della Transizione hanno denunciato, e contro la quale Pascual continua ancora a lottare attraverso il suo teatro e attraverso i suoi personaggi. In *Fuga* il compito di svelare la cruda realtà della guerra è affidato a un «popolo che avanza verso l'abisso», come spiega l'autrice nel libretto dello spettacolo portato in scena al Teatro Pradillo e al Teatro Galileo¹⁴⁵, un gruppo di personaggi che pirandellianamente sembrano quasi sfuggire dal controllo della stessa mente creatrice. Sono nove personaggi in cerca d'autore, «vivi da poterli toccare, vivi da poterne udire perfino il respiro» (Pirandello, 2010: 20), che compaiono nell'immaginario di Itziar Pascual spinti dalla necessità di voler parlare:

[...] Mi dedicai ad ascoltare le voci della Stracciona, del Naufrago, del Soldato, della Sentinella, di Arianna, della Nutrice, del Coro delle Anime in Pena e di Anthropos, Signore di Bellver. Tra i pomeriggi di Ibiza e l'autunno di Madrid, maturarono i loro silenzi e le loro intenzioni.

Lungi dal formare un coro compatto, queste nove voci si contendono vicendevolmente le pagine e la scena senza mai congiungersi: non vi sono dialoghi fra loro, ma soltanto una «serie di monologhi scollegati» (Gabriele, 2003: 2), e in questo trova spiegazione la definizione che apre questa analisi, data

¹⁴⁵<http://blancarivera.es/imagenes/tr-19.pdf>.

da López Sancho, di *Fuga* come una cantata, ovvero, una composizione vocale-musicale scritta, appunto, per voci soliste.

Come spiega Gabriele, i personaggi di quest'opera, analogamente alla maggior parte dei personaggi del teatro contemporaneo, non mostrano alcuna intenzione di confrontarsi tra loro¹⁴⁶: «l'atto di parlare in *Fuga* è esclusivamente confessionale» (2003: 2-3), è ciò che Freud chiamerebbe una *talking cure* di gruppo. Ciascun personaggio sente semplicemente il bisogno di sfogarsi, di liberarsi dal peso ingombrante della propria storia, di provare a darle un senso per dare a sua volta un senso a se stesso; sono uomini postmoderni che «lottano disperatamente per conoscersi, per stabilire la propria identità» (Gabriele, 2003: 2), per determinare le proprie idee e i propri ideali.

La soggettività e la frammentarietà sono dunque le caratteristiche di questa storia: Pascual presenta i suoi personaggi come testimoni al banco di un tribunale che pretende spiegazioni sul perché degli eventi, che vuole *una* verità sulla guerra, e i cittadini di Bellver cercano di scagionarsi dalle accuse di colpevolezza raccontando la propria versione e la propria visione della guerra. Ma nell'opera, come nella vita, non ci sono buoni e cattivi in senso assoluto, non ci sono protagonisti e figure secondarie: tutti sono fili necessari per comporre la trama della storia, occupando una porzione di importanza e significazione all'interno del complesso dell'opera al fine di svelare «l'immagine globale della distruzione della guerra» (García-Manso, 2014: 91), smascherando, attraverso la parola, le meschinità del mondo che sessant'anni prima Picasso aveva eternato con le articolate e disfatte figure che popolano la sua *Guernica*; tutti divengono «portavoci della memoria di un popolo massacrato» (García-Manso, 2014: 92), testimoni preziosi per la ricostruzione di una verità che non potrà mai essere univoca, la cui tangibilità si dissolve in un gioco infinito di specchi.

Elencando in ordine di comparsa i vari interventi dei personaggi, prendono per primi la parola (nella seconda edizione) Arrojo e Cautela, seguiti da

¹⁴⁶ «La manifestazione finale dei personaggi decentrati è rappresentata dal crescente predominio del monologo sul dialogo all'interno dei drammi contemporanei» (D. Geis, *Postmodern Theatric(k)s: Monologue in Contemporary American Drama*, 1993: 35. Cit. da Gabriele, 2003: 11).

Harapienta¹⁴⁷, Nodriza, Náufrago, Soldado, General, Vigía, e nuovamente Arrojo e Cautela (seconda edizione), Ariadna, Náufrago, Arrojo e Cautela, Nodriza, Anthropos, Nodriza, Arrojo e Cautela (seconda edizione), Harapienta. I monologhi dei personaggi, inoltre, non seguono una linearità cronologica definita: sono delle testimonianze scollegate, che i differenti abitanti presentano al lettore e al pubblico lasciando a quest'ultimo il compito di ricostruire la storia. Prendendo in prestito un'affermazione di Jerelyn Johnson per l'analisi di *Himmelweg* di Juan Mayorga, opera demistificatoria del regime nazifascista, «il dubbio, l'insicurezza e la confusione sono necessarie nella ricostruzione del passato...» (2016: 299). Lo stesso Mayorga afferma che la ricostruzione oggettiva di un passato all'interno di un'opera teatrale è una pura illusione; piuttosto la sua struttura deve «costruirsi sull'interruzione, la frammentazione, la giustapposizione...» («Entrevista de Manuel Aznar a Juan Mayorga sobre *Himmelweg*», 2011: 273. Cit. Johnson, 2016: 301), deve «creare mappe che evidenzino punti, linee, accidenti rilevanti per l'uomo contemporaneo e forse per l'uomo futuro («El dramaturgo como historiador», 2011: 185-186. Cit. Johnson, 2016: 299).

In quest'opera polifonica, in questo «insieme simultaneo di più voci su diverse altezze sonore, che procedono in direzioni parallele o opposte»¹⁴⁸, l'autrice pertanto eredita e intensifica, anche in virtù del relativismo prospettico e della «futilità di concretizzare il reale» tipici dell'era postmoderna (Gabriele, 2003: 2), la magistrale lezione di Cervantes, che nel suo capolavoro più celebre racconta la vicenda dell'*ingenioso hidalgo* ricongiungendo, nel corso delle pagine, le parziali verità dei personaggi coinvolti. Al pari dell'autore del *Quijote*, la scrittura di Itziar Pascual, attraverso la corale rarefazione dei confini spazio-temporali, dell'unità dialogica e della coerenza interna dei suoi personaggi,

è incentrata sulla problematica della rappresentazione artistica con il fine di sfidare l'egemonia tradizionale della realtà dinanzi all'illusione e all'inefficacia dell'arte di rappresentare una visione totalizzante e coerente del mondo. È un teatro che sonda simultaneamente l'indefinito e l'effimero della vita e dell'arte per disarticolare categoricamente la nozione di qualsiasi autorità. L'arte teatrale

¹⁴⁷ Nella prima edizione dell'opera, invece, dal momento in cui sono assenti i personaggi di Arrojo e Cautela, Harapienta è la prima a intervenire.

¹⁴⁸ Cfr. la definizione di polifonia in <http://www.treccani.it/enciclopedia/polifonia/>.

è per Pascual uno strumento di scoperta e di investigazione... (Gabriele, 2003: 1).

Nella seconda edizione, l'autrice iscrive i racconti dei cittadini in una cornice che conferisce all'opera una maggiore compattezza strutturale, mediante l'inserimento di due personaggi appena accennati nella versione precedente: Arrojo e Cautela, «Almas en pena», come scritto nell'elenco delle *dramatis personae*, anch'esse antiche cittadine della *Isla del Sueño*. Sono fantasmi, figure cardine nella drammaturgia di Pascual come lo erano state per gli autori del periodo della Transizione democratica, in quanto “incarnazioni” della memoria e del passato. Come spiega Colmeiro (2011: 33), per la loro natura, «in quanto personificazioni del passato nel presente», i fantasmi compaiono nel teatro e nella letteratura spagnola come conseguenza del «trauma storico» subito dai cittadini del periodo pre e post franchista, un trauma che ingloba una guerra fratricida, una lunga dittatura e una mancata riparazione ai danni, un trauma che, come già detto nei capitoli precedenti, si era a lungo cercato di mettere a tacere e che invece trova voce anche attraverso queste emblematiche figure spettrali.

Se infatti dopo la morte di Franco «il nuovo progetto di modernità pretese l'esorcismo del passato» partendo da quello politico fino ad arrivare a coinvolgere la Storia in generale, se la trasformazione dello stato spagnolo comportò un rigoroso e cinico seppellimento di tutto ciò che era avvenuto prima della Transizione, «senza riaprire le vecchie ferite e senza fare domande», se i ricordi della Guerra Civile e della dittatura «si convertirono in un nuovo tabù culturale» (Colmeiro, 2011: 23), i fantasmi, al contrario, si assumono l'incarico di «ritornare [nel mondo] e di perseguire il presente» per «destabilizzare la versione autorizzata della storia, della realtà e dell'individualità» (Colmeiro, 2011: 33), riconsegnando al pubblico e al popolo spagnolo la propria autentica identità individuale e collettiva.

Andrea Huyssen, a tal proposito, segnala l'importanza della memoria, del legame con il passato storico, non solo nel ricostruire le proprie radici e gli eventi che hanno generato lo stato attuale delle cose, ma anche e soprattutto nel riconoscere le diversità – vecchie e nuove – di un paese e nel mostrare tolleranza «rispetto alle numerose complessità e varietà di identità nazionali, politiche,

culturali e personali» (*Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*, 1995. Cit. da Colmeiro, 2011: 23). Dimenticare equivale a definire se stessi e gli altri utilizzando parole bidimensionali e stereotipate imposte da altri, perché non se ne conoscono o non se ne ricordano altre. Dimenticare equivale a credere che ci sia solo un tipo di verità, un tipo di società, un tipo di razza, un tipo di lingua, ovvero quelle ufficiali, fissate da chi detiene il potere e detta leggi, equivale ad aderire ciecamente a una storia di parte, fatta dai grandi e dai vincitori, in cui i vinti e la moltitudine anonima non trovano spazio né voce. Proprio per questo il ricordo diventa «un luogo di lotta e di resistenza per i gruppi oppressi (minoranze linguistiche e etniche, dissidenti politici, donne, esiliati, migranti, ecc.) nella costruzione di identità culturali alternative in contrasto con i racconti ufficiali del passato che li hanno esclusi» (Colmeiro, 2011: 24). E un fantasma non è altro che un rappresentante di queste classi dimenticate, dei loro ideali condannati, delle loro sconfitte immeritate, delle loro passioni soffocate – Guillermo del Toro lo definisce non a caso «un sentimento sospeso nel tempo» (*El espinazo del diablo*. Cit. da Colmeiro, 2011: 28). Nella drammaturgia contemporanea è, difatti, un personaggio quasi sempre anonimo – e in *Fuga* anche significativamente femminile – la cui «apparenza non è stravagante, né straordinaria» (Pascual, 2005: 152): potrebbe essere una delle migliaia di vittime che giacciono in «tombe senza nome nelle fosse dei sentieri spagnoli, invisibili ma ancora presenti, [...] che aspettano il giorno in cui verrà fatta loro giustizia» (Colmeiro, 2011: 29), e che adesso chiede questa giustizia ai vivi, guidando «gli altri protagonisti dell'opera» e il pubblico «verso una riconfigurazione identitaria» di se stessi e della realtà che li circonda, e aiutandoli a risolvere e a comprendere i problemi del presente (García-Manso, 2014: 90).

Da Achille e Polidoro (nell'*Ecuba* di Euripide) a Tantalò (nel *Thyestes* di Seneca) al padre di Amleto (nell'opera omonima di Shakespeare), i fantasmi hanno sempre avuto questa funzione e questo potere: la loro apparizione sconvolge gli apparenti equilibri e le certezze illusorie, risvegliando i vivi dall'immobilità, dall'ignoranza, dall'atrofia spirituale, e imponendo loro di compiere un'azione decisiva in nome di quella verità rivelata. Le anime dei defunti, in sostanza, «ci ricordano che abbiamo bisogno di confrontarci con il nostro passato se vogliamo avanzare e

costruire un futuro migliore» (Colmeiro, 2011: 34), ci ricordano tanto i gravi errori della Storia come monito per non ricommetterli, quanto quelle antiche virtù ormai dimenticate affinché tornino ad essere emulate. È la stessa convinzione per la quale, in Italia, si era battuto Foscolo nel carme *Dei sepolcri* dinanzi al decreto di non dare degna sepoltura a centinaia di cadaveri seppelliti nelle fosse comuni senza una tomba e un'epigrafe che li distingua e li commemori – «a egregie cose il forte animo accendono/ l'urne de' forti» (vv. 151-152) –, ed è la stessa idea che capeggia nelle pagine di *Pére Lachaise*, ambientata proprio in un cimitero, o come scrive l'autrice nel definire lo spazio diegetico in «44 hectáreas para condensar la vida, la libertad, la dignidad y la memoria» (2003: 3), nonché in *Fuga*, in cui i due fantasmi, quasi ricalcando le orme della coppia più celebre di visitatori dell'aldilà, Dante e Virgilio, si aggirano tra le anime degli abitanti di Bellver, richiamando alla memoria le loro vicende e il loro vissuto (riassumendole brevemente all'inizio dell'opera mediante un'ellissi progressiva) affinché grazie alla loro testimonianza sia possibile riscrivere, sia possibile *tessere* una nuova storia in cui non esistano più il pianto, la guerra e la sterilità dell'anima:

CAUTELA: El olvido es una tierra yerma. Entre los surcos desgastados queda la verdad escondida. Puede que si alumbramos la memoria de la Isla del sueño, alguien inicie los nuevos tiempos.

ARROJO: ¿Cuáles?

CAUTELA: Los del hombre libre.

ARROJO: En mi idioma no existe la palabra paz. La sustituyeron por alto el fuego.

CAUTELA: Puede que tu llegada no sea inútil.

ARROJO: Ayúdame a recordar. Yo sola no puedo. Ayúdame.

CAUTELA: Te ayudaré. Tejeremos juntas el sentido de las viejas palabras. Y te hablaré de los primeros días de dolor, cuando la esperanza era tan sólo esperar a mañana. Te hablaré de la Madre doliente, que veló la alborada esperando a su hijo, y del Señor de Anthropos, que cayó a manos de un hilo plateado de amor materno. Te hablaré de la voz de la Harapienta, hermana de la Reina Naturaleza, y del temeroso súbdito y soldado, que le siguió en el combate acompañado por el hambre. Te hablaré del buen vigía, que desgastó su vista entre las olas ciegas. Te hablaré del Sol que acunó a la Isla del Sueño en sus días célebres. Y con ellos abrirás la primera página de tu desierta tierra.

ARROJO: Hagámoslo. Y que ellos pueblen nuestras fatigas (Pascual, 2005c: 2-3)¹⁴⁹.

¹⁴⁹ In questo e nei successivi passi, indico in sottolineato termini e frasi su cui mi soffermerò nell'analisi.

L'azione si sposta così, attraverso un'ellissi retrospettiva, nella desolata Isla del Sueño, agitata, come descritto nella didascalia, da una tempesta. A prendere la parola, a disfare (*destejer*), come dice lei stessa all'inizio del suo monologo, la rete di silenzio e oblio che imprigiona gli abitanti di Bellver, è il personaggio di Harapienta (in italiano, Stracciona). Itziar Pascual caratterizza questa figura già attraverso il nome, richiamando alla mente del lettore/pubblico l'immagine tipica della mendica che chiede l'elemosina per le vie della città in cambio della rivelazione delle sorti future. Ebbene, in virtù del suo essere a metà tra una reietta del mondo e una magica fattucchiera, Harapienta lancia una maledizione contro Bellver, una città «che dorme placidamente nell'ignoranza» (Pascual, 2005c: 3), popolata da uomini che chiudono gli occhi dinanzi alla devastazione della guerra, preferendo una passiva e incosciente sottomissione all'azione, o che guidati da una cieca follia continuano a seminare odio e distruzione in una terra già fin troppo arida.

*HARAPIENTA: ¡Si con mis manos pudiera destejer las redes de tu silencio!
 ¡Si con mi furia arrebatase a mordiscos tu contemplación vacía!
 Maldito el yugo bárbaro de las sirenas seductoras.
 Maldito para siempre el sonido de sus cadencias.
 Exilio, destierro y muerte: yo os invoco.
 Plagad con vuestras uñas esta tierra que duerme plácidamente en la ignorancia.
Tempestad y huracanes. Fuerzas todas de la naturaleza.
 Servidme de guía y de ejemplo.
 Que el rayo temple mi nervio herido.
 Que el rugir del viento sea un estímulo del avenir en mal trance.
 Que la sangre, espuma de las olas,
 vuelva a correr por las venas de estos mal nacidos.
¡Ayúdame lluvia!
 Que tu castigo riegue las conciencias sin aliento.
 Porque los dioses preparan su venganza sobre nosotros.
 Y esta noche los cielos serán mudos testigos de la tragedia (Pascual, 2005c: 3).*

Più avanti, verso la fine dell'opera, anche un altro personaggio, Nodrizza, lancerà una simile maledizione nel suo secondo monologo:

*Me gustaría recubrir el cielo con mi grito. Agrietarlo incluso.
 Que lo supiera el mundo. El universo entero.
 [...] Señor de las Aguas,
 maldícelos con la furia de la destrucción,
 porque a mí me han destruido con sus armas.
 [...] Pido fuerzas a las bestias más repugnantes del océano.
 Que la sangre se desplome sobre quien la vierte (Pascual, 2005c: 12-13).*

Harapienta e Nodriza, dunque, si scagliano contro il popolo di Bellver, meritevole di subire «l'esilio, il confino e la morte» per la sua ignavia e la sua empietà, e invocano per l'attuazione di questo castigo le forze della natura: tempeste e uragani.

L'immagine della tempesta è un topos assai frequente in ambito letterario e religioso, che generalmente simboleggia, come espresso dalla stessa Harapienta, la vendetta divina sulla malvagità della razza umana: è una tempesta quella scagliata sulla Terra, ad esempio, da Ea, divinità babilonese (*Epopèa di Gilgameš*), dal dio egizio Thoth (*Libro dei morti*, CLXXV) dal greco Zeus (Igino, *Fabulae*, 153; Ovidio, *Metamorfosi*, I, 347-415), dal Dio cristiano (*Genesi*, 6-7), per sterminare gli uomini in quanto «ogni disegno concepito dal loro cuore non era altro che male» (*Genesi*, 6, 5). È sempre una tempesta quella scatenata da Poseidone che ostacola Ulisse nel suo ritorno in patria per punirlo dell'accecamento di suo figlio Polifemo, e sarà un'altra tempesta, quella del Dio cristiano, a inghiottire la sua barca che dopo aver oltrepassato le invalicabili colonne d'Ercole era giunta alle porte del sacro e inviolabile monte del Purgatorio. E ancor più significativa – nonché stilisticamente affine a quella presente in *Fuga* – è la tempesta invocata e al tempo stesso subita da Re Lear in conseguenza dell'atto dissacrante di dividere il regno tra le sue figlie (III, 2):

*Soffiate, venti, e rompetevi le guance!
Infuriate! Soffiate! Voi, cateratte
e uragani, eruttate finché non avrete
sommerso i nostri campanili e annegato
i galli sui tetti!
[...] E tu, tuono che tutto scuoti,
spiana la spessa rotondità del mondo,
infrangi gli stampi della natura, distruggi
tutti i semi che fanno l'uomo ingrato!* (Shakespeare, 2015: 141).

Tutti questi riferimenti hanno in comune lo stesso peccato umano, quello che nell'antica Grecia veniva chiamato *hýbris*, e che corrisponde alla tracotanza, all'eccesso, alla superbia, all'arroganza, vizi resi simbolicamente nel discorso di Harapienta mediante il riferimento alle «sirene seduttrici». Anche questa immagine rappresenta un topos letterario di antiche origini: secondo la mitologia, le sirene erano creature fantastiche metà donne e metà pesci, dal volto incantevole e dalla voce ammaliante (molti studiosi le reputano, a ragione, figlie della Musa

del canto Melpomene), che si aggiravano tra le acque del mare per sedurre i marinai, i quali, distratti dal soave canto, dimenticavano il controllo della barca condannandosi a morte¹⁵⁰. Il primo autore a farne menzione è Omero, nel XII canto dell'*Odissea*: la maga Circe mette in guardia Ulisse, pronto a continuare il suo viaggio dopo la discesa negli inferi, sulla presenza di queste *femmes fatales* (vv. 39-46):

*Alle Sirene prima verrai, che gli uomini
stregano tutti, chi le avvicina.
Che ignaro approda e ascolta la voce
delle Sirene, mai più la sposa e i piccoli figli,
tornano a casa, festosi l'attorniano,
ma le Sirene col canto armonioso lo stregano,
sedute sul prato: pullula in giro la riva di scheletri
umani marcenti; sull'ossa le carni si disfano* (Omero, 2014: 331)

Ma non era solo la soave melodia ad attrarre gli uomini verso la morte: le Sirene, onniscienti, promettevano ingannevolmente di donare una parte della loro conoscenza agli uomini, ben consapevoli della dissennata brama di potere dei mortali (vv. 186-191):

*Nessuno mai si allontana di qui con la sua nave nera
se prima non sente, suono di miele, dal labbro nostro la voce;
poi pieno di gioia riparte, e conoscendo più cose.
Noi tutto sappiamo, quanto nell'ampia terra di Troia
Argivi e Teucri patirono per volere dei numi;
tutto sappiamo quello che avviene sulla terra nutrice* (Omero, 2014: 339).

Le sirene, pertanto, rappresentano i pericoli che derivano dal desiderio di oltrepassare i limiti dell'umano, mostrando come la ricerca della gloria, della ricchezza, della vanità, della supremazia porti l'uomo al naufragio della propria coscienza, alla perdita di autocontrollo, al non saper più distinguere ciò che è lecito da ciò che non lo è. Questo giudizio appare anche in Dante, nel XIX canto del *Purgatorio*, quando racconta di aver sognato quest'ibrida creatura che «cominciava a cantar sì, che con pena/ da lei avrei mio intento rivolto» (vv. 17-18). Nel sogno accorreva in suo aiuto il saggio Virgilio, che

150 Sul mito e sull'origine delle sirene cfr.
http://www.treccani.it/enciclopedia/sirene_%28Enciclopedia-Dantesca%29/;
http://www.treccani.it/enciclopedia/sirena_%28Enciclopedia-Italiana%29/;
[http://www.treccani.it/enciclopedia/sirene_\(Enciclopedia-dei-ragazzi\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/sirene_(Enciclopedia-dei-ragazzi)/).

*prende [la sirena] e dinanzi l'apria
fendendo i drappi e mostravami 'l ventre;
quel mi svegliò col puzzo che n'uscia (vv. 31-33).*

L'immagine di Virgilio che lacera le vesti di «quell'antica strega» (vv. 58) mostrandone il ventre putrido è altamente simbolica: sottolinea la bellezza soltanto apparente dei beni terreni, la cui cupidigia corrompe e divora l'animo umano.

Harapienta, dunque, in linea con la tradizione, stabilisce per i suoi concittadini che fomentano la guerra lo stesso castigo toccato a tutti gli uomini che come loro si sono lasciati sopraffare dal «giogo barbaro delle sirene», scatenando un diluvio che possa per sempre inabissare le loro «coscienze ansimanti» e che possa purificare dal male la Isla del Sueño. Il diluvio, infatti, oltre che una punizione, rappresenta un cammino di espiazione: l'acqua lava via le colpe e i crimini dell'umanità, portando a «un rinnovamento mentale, una pulizia spirituale» (Fusini, 2018).

Ecco il senso del naufragio: è un battesimo. La tempesta è simbolica; come il battesimo, è una prova grazie alla quale chi l'attraversa, ne esce purificato, sì che assistiamo a una specie di trasformazione. Il mare purificatore penetra e cambia, trasforma, muta... (Fusini, 2018)

In tutti i racconti sul diluvio universale, la divinità non stermina completamente la razza umana, ma salva sempre qualcuno, dei giusti (Noé, Utnapishtim, Deucalione e Pirra ecc.), che possono così ricominciare una nuova vita, dando al mondo una nuova generazione, retta e incorruttibile. In *Fuga* è presente la stessa speranza, che dopo un millenario susseguirsi di vittime e carnefici, «qualcuno», come aveva precedentemente detto il fantasma di Cautela, «inizi nuovi tempi» (Pascual, 2005c: 2), tempi di pace e «acque quiete» vagheggiati anche dalla Nodriza nel suo primo intervento nell'opera, che non a caso menziona anche «il volo della colomba» (Pascual, 2005c: 3), animale che già nella mitologia greca e romana era simbolo di armonia, amore e purezza, e che

divenne presso i cristiani emblema della redenzione e della pace, scelto come messaggero per annunciare a Noè, al termine del diluvio, la fine dell'ira divina¹⁵¹.

Nodriza (Nutrice), un altro *flat character* privo di nome proprio e significativamente caratterizzato attraverso il ruolo sociale, compare in scena, come indicato dalla didascalia, intonando una ninna nanna, un canto affine a quello delle sirene non soltanto nel suo proposito di incantare chi l'ascolta, ma anche, inaspettatamente, nel suo legame con la morte.

La ninna-nanna, definita da Rodrigo Caro le «reverenda madre di tutte le canzoni» (*Días geniales o ludricos*, 1978. Cit. da García Lorca, 2010: 1) costituisce uno dei generi musicali più antichi all'interno della tradizione culturale di un paese. È un «canto breve, popolare e intimo», che come spiega Pascual in molti casi è frutto di autori anonimi, la cui trasmissione (prima di una sua rivalutazione in ambito letterario) è stata affidata all'oralità e non all'accademia (2016: 66), caratteristiche analoghe agli altri antichi generi musico-letterari legati al patrimonio folklorico di una civiltà, dai poemi epici, ai miti, alle favole, ai *romances*.

Tuttavia, c'è una marcata differenza tra la ninna-nanna e le varietà appena citate, a prescindere dagli stili e dai temi affrontati, differenza che risiede nella paternità intellettuale di questo genere, o come sarebbe più opportuno dire in questo caso, la maternità. Infatti, le *canciones de cuna*, contrariamente a qualsiasi altra forma artistica, sono di esclusivo appannaggio femminile, raro privilegio, questo, dovuto in realtà alla condizione di marginalità e subordinazione della donna all'interno della società¹⁵²: la donna, e non l'uomo, ha inventato la ninna-nanna per il semplice fatto che è sempre stata l'unica figura presente in casa per occuparsi dei figli, era e ancora è, come scrivono Horan e Brenes García (1996:

¹⁵¹ «Poi mandò fuori la colomba per vedere se le acque fossero diminuite sulla superficie della terra. La colomba non trovò dove posare la pianta del suo piede e tornò a lui nell'arca, perché c'erano le acque sulla superficie di tutta la terra; ed egli stese la mano, la prese e la portò con sé dentro l'arca. Aspettò altri sette giorni, poi mandò di nuovo la colomba fuori dell'arca. E la colomba tornò da lui verso sera-; ed ecco, aveva nel becco una foglia fresca d'ulivo. Così Noè capì che le acque erano diminuite sopra la terra» (Gen. 8, 8-11).

¹⁵² Un privilegio oltretutto non riconosciuto dagli studi accademici: come spiega Gabriela Mistral, infatti, la donna è praticamente assente nella storia della musica, nonostante «sia colei che più canta in questo mondo» (*Colofón con cara de excusa*, 1945: 165. Cit. da Horan & Brenes García, 1996: 229).

221), «la guardiana dell'infanzia, la paziente e devota, la casalinga che custodisce il dolce focolare mentre aspetta [che] l'uomo giramondo» torni dai campi, dalle guerre, dal foro e dalla bottega, da quella vita fuori le mura domestiche che le è stata preclusa. Il padre del bambino non è difatti quasi mai menzionato dalle madri nei loro motivetti, e quando viene citato, è comunque rappresentato come figura «assente, perché è fuori in viaggio o perché sta lavorando» (Cerillo Torremocha, 2010: 7):

*El padre del niño
se fue a Villafranca,
y el aire solano
lo empujó «pa» casa.*

*Este niño tiene sueño
no tiene cama ni cuna.
A su padre carpintero
le diremos le haga una.*

Per questo suo costituire un cantuccio riservato in cui l'uomo è escluso su tutti i fronti, la ninna nanna è stata considerata nei tempi moderni «una forma del folklore che offre un'alternativa alla tradizione patriarcale in cui la donna è stata messa a tacere», ed è stata portata in auge da molti scrittori e scrittrici che le hanno studiate, raccolte, e inserite nelle loro opere come «spazio» privilegiato «per esprimere il loro dissenso» nei confronti di tutti i canoni imposti da una società conformista e *machista* (Horan & Brenes García, 1996: 228-229).

La ninna nanna, difatti, mostra come in un negativo, al di sotto delle tenere note sussurrate dalle madri, l'immagine di una fredda realtà dominata dalla disuguaglianza, dalla forza, dalla morte ingiusta: «nella ninna nanna» sostiene Pascual «poetica e politica si intrecciano» (2016: 68). A tal riguardo, García Lorca, in una conferenza dedicata proprio alle *nanas infantiles*, rileva «l'acuta tristezza» di questi canti all'interno della tradizione spagnola: le donne iberiche non cantano al loro bambino «cose gradevoli mentre giunge il sonno, ma lo fanno entrare a capofitto all'interno di una realtà cruda, introducendolo nella drammaticità del mondo»; più che una melodia che incanta il bambino per non farlo piangere e per farlo dormire, la ninna nanna sembra dunque «una lezione di disincanto» (2010: 2-7).

Il motivo per cui madri, nutrici, zie e sorelle scelgono i temi «più sofferenti e meno adeguati alla sensibilità» del bambino è da ricercare, come spiega García Lorca, nell'*áition* di queste melodie:

Non dobbiamo dimenticarci che la ninna nanna è stata inventata (e i suoi testi lo manifestano) da donne povere i cui bambini sono per loro una zavorra, una croce pesante che spesso non sono in grado sostenere. Ogni figlio, invece di essere un'allegria, è un disagio... (2010: 3).

Lo rivela, ad esempio, questa ninna nanna asturiana:

*Este neñin que teño nel collo
e d'un amor que se tyama Vitorio,
Dios que madeu, treveme llongo
por non andar con Vitorio nel collo (ibid.)*

Pertanto, continua Lorca, è naturale che nelle loro canzoni, le madri trasmettano ai figli «il proprio senso di riluttanza nei confronti della vita» (ibid.): l'uomo nero, le streghe, i lupi feroci sono incubi che fanno meno paura rispetto a una vita modulata sulle dolenti note di un *fandango*:

*Las mujeres de la sierra,
Para dormir a sus niños,
en vez de llamar al coco
les cantan un fandanguillo (Cerrillo Torremocha, 2010: 13).*

Fanno meno paura di una vita di lavoro e fatiche, in cui non è concesso perder tempo con un bambino capriccioso che non vuole dormire

*Duérmete, mi niño,
que tengo que hacer,
lavarte la ropa,
ponerme a coser (García Lorca, 2010: 4).*

Di una vita misera, in cui non si può garantire agiatezza al proprio figlio

*Tu madre no está
no tienes cuna;
eres pobre, como Nuestro Señor (García Lorca, 2010: 7).*

Di una vita in cui la donna è costretta a sopportare le umiliazioni di un marito assente, che torna a casa ubriaco e violento, pretendendo un piatto in tavola che lei non può dargli perché i soldi li ha spesi tutti lui nella locanda, e che per questo viene punita in quanto unica responsabile della contabilità in casa

*Todos los trabayos
son para las pobres muyeres,*

*aguardando por las noches
que los maridos vinieren.
Unos venían borrachos,
Otros venían alegres;
Otros decían: «Muchachos,
Vamos matar las mujeres».
Ellos piden de cenar,
ellas que darles no tienen.
«¿Qué ficiste los dos riales?
Muyer, ¡qué gobierno tienes!!»
«Cuatro cuartos cuesta el pan,
nueve la carne son trece,
dos el pimientu son quince,
dos el xabón diecisiete.
Echa la cuenta marido,
echa la cuenta si quieres,
que non te faltará un cuarto
aunque los diablos te lleve» (García Lorca, 2010: 9-10)¹⁵³.*

Di una vita in cui sembra più facile sperare in un futuro migliore nell'aldilà, che in un riscatto dalle ingiurie nel mondo terreno

*Duérmete, niño pequeño,
duerme, que te velo yo;
Dios te dé mucha ventura
en este mundo engañoso.
Morena de las morenas,
La Virgen del Castañar,
en la hora de la muerte
ella nos amparará (García Lorca, 2010: 9).*

Dinanzi alla brutalità del mondo, e dinanzi all'impossibilità di ribellarsi ad esso, la madre, però, spesso crea con le sue canzoni un'altra realtà in cui poter scappare e isolarsi con il proprio figlio (Horan & Brenes García, 1996: 203-231), dando forma, attraverso la sua voce, a un luogo fantastico dove regna la libertà, senza pianto e sudore, che può esistere, appunto, soltanto nella dimensione del sogno, soltanto nella dimensione dell'arte.

García Lorca, in *Yerma* e *La casa di Bernarda Alba*, si serve proprio di questa funzione creatrice e evasiva della ninna nanna, che anche nelle sue opere costituisce un fragile baluardo di resistenza nei confronti di una realtà limitante:

¹⁵³ Lorca riporta solo la prima parte della ninna nanna; la continuazione è stata presa da <https://www.biodiversidadvirtual.org/etno/Todos-los-trabajos-son-para-les-pobres-muyeres...-img78741.html>.

*A la nana, nana, nana
a la nanita le haremos
una chocita en el campo
y en ella nos meteremos (García Lorca, 1995: 57).*

*Ovejita, niño mío,
vámonos a la orilla del mar.
La horminguita estará en su puerta,
yo te daré la teta y el pan.
[...] ¡Ovejita!
Meee, meeee.
Vamos a los ramos del portal de Belén.
Ni tú ni yo queremos dormir;
la puerta sola se abrirá
y en la playa nos meteremos
en una choza de coral... (García Lorca, 2014: 132-134).*

La madre, dunque, «attraverso la ninna nanna, placa le angosce, domina le paure, infonde coraggio, dà conforto» (Cerrillo Torremocha, 2010: 18) a un bambino indifeso che ancora non comprende tutto il male che lo circonda; la *nana* sembra quasi un incantesimo, un sortilegio per allontanare da lui il dolore, l'ingiustizia, l'affanno. Persino la morte, come si legge in *Canción de la muerte*, una ninna nanna contemporanea scritta dalla poetessa cilena Gabriela Mistral:

*La vieja Empadronadora,
la mañosa Muerte,
cuando vaya de camino,
mi niño no encuentre.*

*La que huele a los nacidos
y husmea su leche,
encuentre sales y harinas,
mi leche no encuentre.*

*La Contra-Madre del Mundo,
la Convida-gentes,
por las playas y las rutas
no halle al inocente.*

*El nombre de su bautismo
-la flor con que crece-,
lo olvide la memoriosa,
lo pierda, la Muerte.*

*De vientos, de sal y arenas,
se vuelva demente,
y trueque, la desvariada,
el Oeste, y el Este.*

*Niño y madre los confunda
lo mismo que peces,
y en el día y en la hora
a mí sola encuentre¹⁵⁴.*

Horan e Brenes García definiscono a tal proposito la ninna nanna come un «rituale» che «ha come fine ingannare la morte» (1996: 232), che la mistifica anche quando è già sopraggiunta. Esempio e commovente è il canto scritto da Bertold Brecht in *Mutter Courage und ihre Kinder* (XII), intonato sul corpo della piccola Katrin, uccisa dai soldati, dalla protagonista che cerca di illudersi per un istante che la figlia stia soltanto dormendo:

MADRE COURAGE Forse si addormenta. (Canta)
Eja popeja,
che cosa fruscia tra la paglia?
Fuori c'è un bimbo che piange
e invece i miei sono contenti.
C'è di fuori un bimbo in stracci,
per te invece c'è la seta d'una veste d'angelo.
Quei bambini non han pane
ma per te, vedi, c'è un dolce.
Se non vuoi, dillo alla mamma.
Eja popeja,
che cosa fruscia tra la paglia?
In Polonia uno è sepolto,
l'altro chi sa mai dov'è (Brecht, 1970: 57).

Ancora più straziante è la *Nana al niño que nació muerto* di Gloria Fuertes

Original persona pequeñita
que al contrario de todos
no has nacido.
Vivete, niño, vivete
que viene el Coco
y se lleva a los niños
que duermen poco.
Late un momento rey
-la madre dice-
deja que me dé tiempo
a que te bautice.
Te iba a poner Tomás,
y ya te vas.
¿ Para qué habrás venido
sin más ni más?
¡ Qué frío tienes, hijo,
sin un temblor,

¹⁵⁴ Cfr. <http://www.gabrielamistral.uchile.cl/poesia/ternura/canciondecuna/Cancion-muerte.html>.

*creo que dentro estabas
 mucho mejor !
 - En el lago de llanto
 de tu madre
 jugabas en la orilla.....
 -¡Que el demonio se lleve
 tu canastilla!
 -Tiene ojos de listo,
 es un pequeño sabio.
 Y otra vecina dijo:
 -De buena se ha librado.
 Pequeño criminal
 dulce adversario
 -sin nacer ni morir
 a tu madre has matado-,
 mientras tú
 mi niño diferente
 ni blanco ni negro
 mientras tú...
 ¡Échate un sueño largo,
 mi niño azul (Fuertes, *Obras incompletas*, 1978: 147-148. Cit. da Cerrillo
 Torremocha, 2010: 14).*

In questo modo, ninna nanna e nenia, due canti apparentemente antitetici, si fondono tra loro; Pascual, riprendendo le argomentazioni della sociologa María Angeles Durán Heras, fa risalire questo legame al fatto che le donne, oltre ad assumere l'incarico di tutelare e badare i figli, sono le uniche (come abbiamo già accennato nel capitolo 3) ad occuparsi dei parenti malati e soprattutto le uniche che sin dalle origini sono addette al culto e della commemorazione dei morti: «loro hanno pianto e seppellito i cadaveri, loro hanno svolto i riti funerari, hanno avuto la responsabilità di chiudere il ciclo della vita» così come l'avevano aperto (2016: 67)¹⁵⁵. Come spiegano gli antropologi Richard Huntington e Peter Metcalf, nelle civiltà di tutti i tempi solo alle donne è concessa – e a volte imposta – la viva manifestazione del dolore, mentre gli uomini si occupano di lavare il cadavere, di vestirlo, di portarlo in corteo, di pregare, di recitare epitaffi e orazioni in suo onore, sempre con grande compostezza e decoro.

Le attività principali della cerimonia di sepoltura vengono suddivise in base al sesso [...] Le donne iniziano la loro lamentazione cerimoniale al momento della morte e la continuano a intervalli fino alla fine delle attività legate alla sepoltura

¹⁵⁵ Non a caso la morte e la sepoltura sottoterra vengono spesso visti come un ritorno al grembo materno, in virtù del legame fra maternità e Natura espresso, ad esempio, dai greci attraverso il mito di Demetra o di Gea.

[...]. *Le donne anziane sono le lamentatrici più perseveranti e per tutto il tempo sostengono le donne della casa nel loro cordoglio* (1985: 92).

Dinanzi alla morte, le donne, soprattutto nell'antichità e nelle società che ancora conservano un assetto rurale e arcaico, si strappano i capelli, si lacerano le vesti, piangono, urlano, spesso si percuotono e si feriscono volontariamente, fanno un patto di silenzio temporaneo o perpetuo (Huntington & Metcalf, 1985: 84-85), o, come riportato da García Lorca ne *La casa de Bernarda Alba*, si rinchiudono in casa per anni. Insieme a queste «manifestazioni estreme di angoscia, rabbia e aggressività», si realizzano anche altri gesti rituali che rappresentano un «tentativo di ripristinare l'equilibrio» naturale e sociale sconvolto dalla scomparsa del defunto: i cittadini contrastano infatti la morte «attraverso un aumento simbolico di vitalità» (Huntington & Metcalf, 1985: 85 e 170), bevendo, eseguendo danze, avendo rapporti sessuali, cantando.

Focalizzandoci su ciò che maggiormente ci interessa in questa analisi, il canto svolge nelle celebrazioni funebri una funzione apotropaica, contrastando il silenzio eterno a cui è stato condannato il defunto e celebrando la vittoria della vita al di sopra della morte. E in questo si ritrova l'intima connessione con la ninna nanna, intonata dalla madre per sottrarre alla morte il suo amato, tenendolo eternamente sospeso in quella candida e mite dimensione onirica dove tutto è possibile.

Su questa scia si muove anche Itziar Pascual, che in *Fuga* compone per la Nodriza un canto, – *La nana del fugitivo*, lo intitola la didascalia – che culli e vigili l'ultimo ed eterno sonno del figlio morto in battaglia¹⁵⁶.

*NODRIZA: Ventrán las noches turbias.
Y el sol de amapolas.
Ventrán las aguas quietas
y el vuelo de la paloma.
Niño de caracolas,
el de ojos negros
y risa ronca.
Niño de manos blancas
de espalda quieta*

¹⁵⁶ È interessante notare che sebbene questo personaggio sia la madre naturale, viene chiamata dalla drammaturga nutrice, rappresentando un primitivo archetipo, un prototipo che riunisca tutte le donne che in tutti i tempi della Storia hanno perso un loro caro a causa di uomini che hanno raggiunto il proprio trionfo sacrificando la vita altrui.

*y hojas rojas.
 Ven a mi abrazo, ven
 que yo ahuyentaré las sombras (Bis.)
 Niño de caracolas
 ven que te aleje
 de la sangre rota.
 Niño de besos nuevos
 ven que te arroje
 en lagos de sueños.
 Ola inquieta, risa clara.
 Ven que en la noche calma
 tu llanto sabe a pena
 y a palabra quebrada,
 niño de risa libre.
 Aliviaré tu cuerpo
 cuando el miedo te arranque,
 tus lágrimas del tiempo, tu llanto de tormento.
 Niño de risa dulce,
 besa el silencio,
 antes de que llegue el día
 y escuche tu lamento (Pascual, 2005c: 3-4).*

La ninna nanna si apre, come in altre canzoni della tradizione, con un «paesaggio astratto, [...] notturno [...] di effetto melancolico dei più belli che si possano realizzare» (García Lorca, 2010: 5). Attraverso la creazione di uno spazio assente, dove il mare è calmo e il cielo limpido è solcato dal volo di una colomba, ben differente dagli spazi patenti in cui madre e figlio si trovano realmente – una città rasa al suolo per la prima e, come vedremo in seguito, l’agitato fondo del mare per il secondo – Nodriza mostra al figlio il luogo beato che lo aspetta nella sua vita ultraterrena, un luogo che spera si palesi anche sulla terra. Se il primo verso («vendrán las noches turbias») si ricollega ancora all’immagine della scura notte mortifera predetta da Harapienta al finale del suo intervento, il secondo verso mostra l’ideale superamento della tensione, un superamento possibile, come abbiamo già visto, soltanto nella dimensione onirica e fittizia della ninna nanna: alla perfidia della notte, nell’immaginario della madre, seguirà per il figlio un giorno raggianti, illuminato da un sole dipinto con pennellate di rosso papavero.

Nella mitologia, il significato di questo fiore è strettamente connesso all’oblio e al sonno¹⁵⁷: il dio Morfeo, ritratto nei dipinti con un mazzo di papaveri

¹⁵⁷ Cfr. Gatto Trocchi, C., *Enciclopedia illustrata dei simboli*, 2004: 267-268. Disponibile in versione digitale:

in mano o tra i capelli, se ne serviva per produrre visioni nella mente degli uomini addormentati, e Demetra, per alleviare il dolore causato dal rapimento della figlia Persefone, si dice preparasse infusi con fiori di papavero, che diventa quindi anche simbolo di consolazione. Il papavero è inoltre connesso a Demetra come segno di fertilità: alla dea del grano e dell'agricoltura, come documenta Lucio Anneo Cornuto nel *Theologiae graecae compendium* (28), questo fiore veniva donato in offerta durante i misteri eleusini:

[...] Le offrono anche teste di papavero a ragione; infatti la loro rotondità rappresenta la forma della terra [...] le parti interne rassomigliano a luoghi cavernosi e sotterranei, inoltre producono innumerevoli semi come la terra.

Nella tradizione cristiana, per il suo color rosso sangue, il papavero è invece passato a simboleggiare il martirio e la morte di Gesù Cristo, e pertanto fu in seguito adottato per simboleggiare il sangue versato dai soldati caduti in battaglia, martiri immolatisi per la difesa della patria. Ne fa riferimento, ad esempio, Gabriele D'Annunzio nella lirica *Ditirambo I* contenuta nell'*Alcyone*:

*Vidi campo di rossi
papaveri vasto al mio sguardo
come letto di strage,
come flutto ancor caldo
sgorgato da una ecatombe.
Non mai più fervente rossore
veduto avean gli occhi miei grandi,
e tutta la mia vita tremava
dalle radici
come s'io mi svenassi
sul sacro tuo suolo
con vene giganti.*

Qualche anno dopo, nel componimento *In Flanders Fields*, il tenente colonnello John McCrae narra delle campagne del Belgio in cui «i papaveri sbocciano in mezzo alle croci» dei soldati morti durante la Prima Guerra Mondiale:

*In Flanders fields the poppies blow
between the crosses, row on row
that mark our place; and in the sky
the larks, still bravely singing, fly*

<https://books.google.es/books?id=Osowwagch8C&pg=PA268&dq=enciclopedia+illustrata+dei+simboli+papavero&hl=it&sa=X&ved=0ahUKEwj4meTu2vLeAhXL34UKHVbLAZwQ6AEIKTA#v=onepage&q=enciclopedia%20illustrata%20dei%20simboli%20papavero&f=false>

scarce heard amid the guns below.

*We are the Dead. Short days ago
we lived, felt dawn, saw sunset glow,
loved and were loved, and now we lie
in Flanders fields.*

*Take up our quarrel with the foe:
to you from failing hands we throw
the torch; be yours to hold it high.
If ye break faith with us who die
we shall not sleep, though poppies grow
in Flanders fields.*

Ispiratesi a questa poesia, due donne, l'americana Moina Bell Michael e la francese Anna Guerin, hanno in seguito trasformato questo fiore in un simbolo di risonanza interazionale (lo indossa, ad esempio, la famiglia Reale inglese durante il *Remembrance Day*): grazie alla vendita di papaveri artificiali, «raccolsero fondi a favore dei veterani delle guerre e riuscirono a sensibilizzare l'opinione pubblica su un tema molto doloroso, convincendo anche organizzazioni come la *National American Legion* e la *Royal British Legion* ad adottare il papavero come simbolo» di lutto e di commemorazione¹⁵⁸.

Il legame di questo fiore con la guerra e la morte è presente anche in un singolo del cantautore italiano Fabrizio de De Andrè, che menziona i papaveri ne *La guerra di Piero*:

*Dormi sepolto in un campo di grano
non è la rosa non è il tulipano
che ti fan veglia dall'ombra dei fossi
ma sono mille papaveri rossi.*

Oblio e ricordo, vita e morte: il fiore del papavero ricalca dunque il carattere antinomico della ninna nanna, insieme con un altro simbolo presente nel canto, l'acqua, di cui qualcosa si era già detto precedentemente in riferimento all'immagine della tempesta. Nodriza fa riferimento agli spazi marini in diversi punti della sua ninna nanna, apostrofando, ad esempio, il figlio «bimbo di conchiglie» e «onda inquieta». Il riferimento alla conchiglia non può che

¹⁵⁸ <http://fioriefoglie.tgcom24.it/2011/11/papavero-il-fiore-che-ricorda-i-caduti-in-battaglia/>.

rimandarci all'omonima poesia di Federico García Lorca, inserita proprio all'interno della sezione *Canciones para niños* del libro *Canciones*:

*Me han traído una caracola.
Dentro le canta
un mar de mapa.
Mi corazón
se llena de agua,
con pececillos
de sombra y plata.
Me ha traído una caracola.*

In questo componimento, Lorca pone in evidenza la stretta relazione simbolica esistente tra la vita umana e il mare: in quanto elemento fluido e in costante movimento, «simbolo di uno stato transitorio», l'acqua del mare costituisce la metafora della dialettica dell'esistenza umana, «immagine ambivalente» della vita, ma anche della morte (Chevalier, 1986: 54ss). Le sue «onde inquiete» (Pascual, 2005c: 4), avanzando e ritraendosi, sembrano quasi riprodurre il ritmo vitale del battito cardiaco, e non a caso, nella poesia, è proprio il cuore dell'autore a riempirsi d'acqua non appena egli avvicina al suo orecchio la conchiglia che, riproducendo il suono del mare, funge da tramite tra questo e l'uomo, rendendo maggiormente manifesto il legame che intercorre fra i due termini.

L'acqua entra nell'animo del poeta come fosse ossigeno, come un «soffio vitale» che lo rigenera, ma questa iniziale vitalità viene incrinata dal riferimento, nei versi successivi, ai «pesciolini d'ombra e d'argento». L'immagine del pesce, «tradizionalmente associata alla vita» (Oelker, 2003) nella sua duplice componente carnale (come simbolo di fertilità e sensualità) e spirituale (come simbolo di purezza e santità, in riferimento a Cristo), viene al contrario connotata negativamente in questa composizione mediante l'accostamento all'ombra, «espressione e simbolo della pena, del posso oscuro, della notte, della solitudine e della morte» (A. Sabugo, «Claves interiores de la poesía lorquiana», 1986: 483. Cit. da Oelker, 2003), e all'argento, un colore freddo che diventa per García Lorca un «pungente e doloroso simbolo della morte» (R. Xirau, «La relación metalmuerte en los poemas de García Lorca», 1973: 209. Cit. da Oelker, 2003).

In *Fuga* il contrasto tra vita e morte espresso attraverso l'immagine della conchiglia supera i confini prettamente metaforici evidenziati da Lorca: se il corpo del poeta si riempie d'acqua solo simbolicamente, il Náufrago, figlio della Nodriza è stato realmente sommerso dal mare, condannato, come recita lui stesso, a giacere in una «cella eterna senza gravità» tra il «silenzio delle alghe», e «i sussurri di un mondo che non esiste» (Pascual, 2005c: 5). Il figlio di Nodriza è un «niño de caracola», perché è un corpo vuoto, senza vita.

Anche il Náufrago – ennesimo personaggio contraddistinto da un *nomen omen* che rivela il suo carattere essenziale, l'essere morto in mare – è un fantasma come Arrojo e Cautela: appare sulla terraferma grazie a un «patto firmato con gli dei» (Pascual, 2005: 5) per chiedere ai vivi – alla madre e al Signore di Bellver in particolare – di aiutarlo a passare oltre il limbo marino in cui è stato confinato¹⁵⁹:

*He vuelto en busca de paz.
La mar me reclama; fruto soy de su lecho.
Pero me resisto a esa celda eterna sin gravedad.
Solo el final de la guerra me liberaría de ese encierro, Madre* (Pascual, 2005c: 4).

*Es por mi paz por la que imploro, Señor;
pero también por la de mi patria.
Las algas reclaman mi cuerpo
y sólo la quietud puede negárselo.
Dadme un consuelo, Señor* (Pascual, 2005c: 11-12).

Per il tipo di morte e l'apparizione alla madre, questo personaggio richiama per certi versi lo spettro di Polidoro nell'*Ecuba* di Euripide; il figlio della regina di Troia, infatti, compare in sogno alla madre per rivelarle di essere stato ucciso e gettato tra i flutti da Polimestore:

Vengo da porte d'ombra, dai recessi dei morti, dove l'Ade ha la sua reggia remota. Sono Polidoro, il figlio d'Ecuba [...] e di Priamo. La lancia greca minacciava Troia quando mio padre, preso dal terrore, mi mise in salvo qui, da Polimestore [...]. Insieme a me mandò, di furto, oro e oro, perché, caduta Troia, i superstiti avessero da vivere. [...] Ma quando, insieme con la vita d'Ettore, cadde Troia e la reggia fu distrutta e mio padre crollò presso l'altare, assassinato dal figlio di Achille, ah! per quell'oro l'ospite m'uccide, gettando il corpo nel gonfio del mare, per godersela lui, quella ricchezza. Così giaccio sul

¹⁵⁹ Facendo riferimento alle categorie attanziali in merito a questa situazione, Naufrago corrisponderebbe al Soggetto, l'Oggetto è costituito dal desiderio di pace, il Destinatario è rappresentato da sé stesso e dai cittadini di Bellver, la Nodriza fungerebbe da Aiutante, il Signore di Bellver e la guerra da Oppositori.

lido o nei marosi, sempre in balía del flusso e del riflusso, illacrimato, insepolto. Ora balzo, lasciata la mia spoglia, sopra il capo d'Ecuba. Cara madre! [...] Voglio una tomba, e apparirò nella risacca, ai piedi di una schiava... (Euripide, 2002: 379-380).

In realtà, al contrario di Polidoro, l'anima del Náufrago non è del tutto innocente: il confino tra le gelide acque del mare che gli «divora» la «pelle bruciata e fredda» (Pascual, 2005c: 5), rappresenta una sorta di punizione, di contrappasso, per il suo coinvolgimento diretto nella guerra contro la *Isla del Aire* dichiarata dal Signore di Bellver

*Llamabais con calor a la guerra amiga,
y [n]os ha devorado las entrañas (Pascual, 2005c: 11).*

Come un novello Prometeo, il Náufrago è tenuto a pagare per l'oltraggio fatto al dio, per l'arroganza di essersi sostituito a lui nel decretare chi vive e chi muore, come lui stesso confessa:

*Mis manos reseca de la sangre vertida.
Con el olor a pintura y algas.
Con una cruz blanca señalo esta puerta.
Con esta mano enciendo la luz sobre su estancia.
No vela, sino antorcha.
No fragor, sino hundimiento.
[...] Enemigo fui de la Isla del Aire entera
y no dudé en cubrirla de hierro y gritos cuando Vos [Signore de Bellver] los
solicitasteis (Pascual, 2005c: 11).*

Solo con la morte, Náufrago si rende conto dell'insensatezza delle proprie azioni, di essersi fatto trascinare dal delirio generale in una guerra ingiusta, non capendo di essersi così «consegnato alla morte con l'ingenuità di un sordo» (Pascual, 2005c: 12), trascinando con sé nell'abisso anche poveri innocenti che sono morti in nome di ideali altrui che non hanno mai appoggiato, ma soltanto subito:

*[...] La techumbre se desmorona sobre sus habitantes,
mujeres y niños principalmente.
Así hoy y mañana. ¿Mañana también?
Cuando no haya casas sino escombros
y la luz se esconda entre el humo negro... (Pascual, 2005c: 11).*

Riprendendo la metafora del tribunale proposta in precedenza, se il Náufrago fosse stato sotto processo e i due monologhi costituissero la sua testimonianza, l'avvocato chiamato in sua difesa avrebbe potuto convincere la

giuria della sua innocenza appellandosi all'ingenuità e all'incoscienza di questo soldato, un ragazzo troppo giovane per rendersi lucidamente conto delle conseguenze dei propri atti; un ragazzo che probabilmente aveva visto nella guerra, acclamata dai potenti come giusta e necessaria, soltanto una possibilità per superare la povertà, che per la fame si è lasciato manipolare da chi voleva questa guerra per i propri interessi e che giocava con la vita di soldati e cittadini come si fa in una partita a scacchi, sacrificando i propri pedoni, i cosiddetti "pezzi minori", per arrivare a mangiare il re nemico.

Questa accusa è difatti riportata nel discorso (successivo al primo intervento del Naufrago) di Soldado, un altro personaggio-tipo di cui Pascual si serve – insieme con le successive figure del Generale e di Anthropos, Signore di Bellver – per scagliare una violenta critica nei confronti dell'istituzione militare (Rovecchio Antón, 2015: 98):

*Yo amén Señor y nada más que sí Señor.
Como si hambre y deseo y miedo cupieran.
Y sí Señor otra vez y otra vez.
Y otra vez más por si todavía lo he olvidado.
Como si fuéramos tontos.
Como si fuéramos tributo y suministro. Paja, alimento del fuego.
Y cuando el fuego se apaga más. Y más todavía.
Y lo que usted diga, Señor. Como si yo no pudiera decir más.
¡Si yo hablara! Y las cosas que podría contar.
(Silencio)
Hablaría. Ya lo creo que hablaría.
(Silencio) (Pascual, 2005c: 5).*

Nel caratterizzare il Soldado, l'autrice ha ripreso alcuni tratti salienti di un personaggio assai tipico nel teatro e nella letteratura, già a partire dalla tradizione latina. La fisionomia del soldato è da sempre stata tratteggiata con tratti ridicoli e grotteschi: sempre affamato, credulone, privo di brilio intellettuale, fifone e ossequioso nei confronti dei propri superiori. Pascual eredita questi elementi della tradizione privandoli però della loro comicità, per renderli pirandellianamente umoristici¹⁶⁰; in questo modo al pubblico di *Fuga* non riuscirà più possibile ridere

¹⁶⁰ Lo stesso aveva fatto Brecht in *Madre Courage*, di cui riportiamo un breve passo tratto dall'ironico dialogo tra la protagonista e un giovane soldato (IV): GIOVANE SOLDATO [...] *Ho fame, io. Il pane, lo fanno con le ghiande e i semi di canapa e ne fanno anche poco. Quello va a puttane coi miei soldi, e io ho una fame ladra. Bisogna che l'ammazzi. MADRE COURAGE Capisco che hai fame. L'anno scorso il tuo capitano vi ha comandato di lasciare le strade, e vi ha*

dinanzi all'inefficienza di questo soldato, anch'esso misera vittima del sistema seppur non esente dalla colpa, considerato dai superiori – come lui stesso denuncia – alla stregua di un «tributo», di una «provvista»: «paglia, alimento per il fuoco» (Pascual, 2005c: 5). Come Náufrago, anche Soldado è un «semplice mandante che deve eseguire una serie di ordini, senza diritto di opinare», senza il diritto di «riflettere» (Rovecchio Antón, 2015: 98)

Sí Señor. No debo decir mis pensamientos en voz alta. No Señor. Sólo hablaba conmigo mismo.

No Señor. No debo hablar. No Señor. Lo sé Señor. Sólo pensaba. No Señor. No debo pensar Señor.

No Señor. Sí Señor. Sí Señor... (Pascual, 2005c: 6).

Parole che saranno successivamente ribadite anche in un intervento di Arrojo e Cautela:

*OS SERVIREMOS CARNE FRESCA HASTA QUE REVENTEIS. SEÑOR.
COMO GUSTEIS. SEÑOR (Pascual, 2005c: 12).*

Se i due soldati costituiscono il braccio esecutivo del potere militare, la mente – una di esse – è rappresentata dal General. Questo personaggio era già stato menzionato allusivamente dal precedente discorso del Soldato:

[...] El general – creo yo, digo yo –...

Anche questa caratterizzazione è topica: il generale borioso e spocchioso, una figura «ampollosa di parole e di gesti», temerario e spavaldo in apparenza ma «un codardo, un pover'huomo» nella sostanza, ha da sempre calcato le scene di tutto il mondo (A. Perruci, *Dell'arte rappresentativa premeditata, ed all'improvviso*, 2008: 145. Cit. da Pieri, 2011: 71). A queste qualità si aggiunge, come rivela il suo monologo, uno spiccato fanatismo bellico:

*[...] La llamada de la guerra incita.
Su paz es nuestro desasosiego; su tranquilidad, nuestra ruina.
Eso que llaman tiempos de paz es nuestro delirio.
Sin nada que hacer más que burdas tácticas.
Matando el tiempo con juegos de guerra.*

portati attraverso i campi per schiacciare il grano sotto i piedi [...]. Quello pensava che un altr'anno non sarebbe più stato da queste parti, e invece è ancora qui, e la fame è grande. Si capisce che sei furioso. GIOVANE SOLDATO Non me ne parlare, non ne posso più, io le ingiustizie non le sopporto. MADRE COURAGE Hai ragione: ma per quanto tempo? Per quanto tempo non le sopporti, le ingiustizie? Un'ora o due? (Brecht, 1970: 26-27).

Falsos mapas, falsas estrategias.
Todo falso. Sólo la guerra es cierta (Pascual, 2005c: 6-7).

Le parole del General compendiano le principali tesi belliciste che alcuni pensatori hanno sostenuto sin dai tempi dell'antica Grecia. Eraclito, ad esempio, considerava la guerra un elemento naturale, una componente dell'ordine razionale (*logos*) fondato sui contrari: affinché si mantenga un equilibrio – tanto nel macrocosmo quanto nel microcosmo sociale – non può esistere soltanto la pace, ma deve esserci, necessariamente, anche il suo polo opposto. Lo stesso affermerà nel Novecento il sociologo olandese Sebald Rudolf Steinmetz:

Ogni guerra è una necessità, al pari di ogni altro fenomeno, così com'è necessario tutto ciò che accade. Dato il mondo intero così com'era, ogni singola guerra era inevitabile (*Die Philosophie des Krieges*, 1907).

Per di più, secondo questi autori, è proprio dalla guerra che nasce una civiltà gerarchizzata e stabile: i conflitti bellici, spiega Eraclito, servono a distinguere i più forti dai più deboli, i potenti dai sudditi, i re dagli schiavi, generando così quella rigida suddivisione in classi che tutela l'armonia e la pace sociale:

Polemos [la guerra], è di tutte le cose padre, di tutte re, e gli uni rivela dei e gli altri uomini, gli uni fa schiavi e gli altri liberi (*Fr. 80*).

Filippo Tommaso Marinetti riprenderà questo concetto in molti dei suoi manifesti futuristi:

La Guerra non può morire poiché è una legge della vita. Vita = aggressione. Pace universale = decrepitezza e agonia delle razze. Guerra = collaudo sanguinoso e necessario della forza di un popolo («Contro Vienna e contro Berlino», *L'Italia futurista* 4, 1916).

Consideriamo come superata ed ancora superabile l'ipotesi della fusione amichevole dei popoli e non ammettiamo al mondo che un'unica igiene: la guerra. La mèta lontana dell'anarchia, e cioè una dolce affettuosità, sorella della viltà, ci appare come un'immonda cancrena che prepari l'agonia dei popoli («La guerra, sola igiene del mondo», *Figaro*, 02/02/1909).

Dai passi sopracitati si evince che la guerra, in realtà, più che costituire uno dei due piatti della bilancia, rappresenta per i sostenitori del bellicismo l'unico fattore in grado di tutelare la sopravvivenza della società. La pace è una «rovina», un «delirio», sostiene il General (Pascual, 2005c: 6), non soltanto per la sovrastruttura della società, ma anche per l'integrità morale dei suoi cittadini:

provoca rilassatezza e mollezza dei costumi, intorpidimento mentale e caos generale, mentre la guerra, spiega ad esempio Steinmetz, al contrario sviluppa le potenzialità intellettuali e favorisce l'esercizio della virtù, «incita» (Pascual, 2005c: 6) e dona agli uomini dilette eroici e onorevoli. Lo riferisce ironicamente anche Brecht, in *Mutter Courage* (I), attraverso le parole del Brigadiere:

BRIGADIERE Si vede che è troppo tempo che non hanno fatto guerra, da queste parti. Allora, dico io, come volete che ci sia una morale? La pace è roba da rammolliti; non c'è che la guerra per metter ordine. In tempo di pace, l'umanità fa cilecca. Gente, bestie, uno spreco da porci, come valessero zero. Tutti ingozzano quel che gli pare, un pezzo di formaggio sul pan bianco, e poi giù, anche una fetta di lardo sul formaggio. Quanti giovanotti e quanti cavalli ci saranno in questi paesi, Dio solo lo sa; nessuno li ha mai contati. Io sono arrivato in certi posti, che non c'era stata mai guerra da settant'anni e gli uomini non sapevano nemmeno come si chiamavano, non sapevano chi erano. Soltanto dove c'è guerra ci sono elenchi ben ordinati, liste di nomi, grano nei sacchi e sacchi in spalla, gente e bestie li contano proprio bene, e poi li portan via. Perché, si sa: senz'ordine, niente guerra!

RECLUTATORE Proprio vero!

BRIGADIERE Come tutte le cose buone, anche la guerra, da principio, è difficile. Ma poi, quando ha attaccato, tien duro. Allora la gente ha paura della pace, come chi gioca a dadi ha paura di smettere perché viene il momento di fare i conti, di vedere quanto s'è perduto. Ma da principio, davanti alla guerra, se la battono. Gli fa l'effetto di qualcosa di nuovo (Brecht, 1970: 2).

Se dunque la guerra rappresenta l'unico principio benefico e l'unica forza motrice del mondo, se «soltanto la guerra è certa», come sostiene il nostro generale, e «tutto [il resto è] falso» (Pascual, 2005c: 6-7), la pace allora cessa di esistere diventando, come scrive Platone, soltanto un'utopia, una parola vuota di significato:

Quella che la maggior parte degli uomini chiamano pace non è nient'altro che un nome, ma nella realtà delle cose, per forza di natura, c'è sempre una guerra, se pur non dichiarata di tutti gli stati contro tutti. (Le leggi, I)¹⁶¹.

¹⁶¹ A tal proposito, si legga il commento fatto dal Cappellano in *Mutter Courage* (VI): *Lei parla seriamente, vedo. Ce n'è sempre di quelli che vanno in giro dicendo: «Una volta o l'altra la guerra finirà». Ora io dico: non è affatto detto che la guerra debba finire una volta o l'altra. Naturalmente può succedere che ci sia una piccola pausa. Può darsi che debba ripigliar fiato la guerra; può perfino succederle una disgrazia, per così dire. Si sa, non si può mai essere sicuri non c'è nulla di perfetto su questa terra. Una guerra perfetta, di cui si può dire che non c'è da farle nemmeno la più piccola osservazione, probabilmente non esisterà mai. Tutt'a un tratto può incagliarsi, può trovare qualche imprevisto, non si può pensare a tutto. Chissà, una svista; ed ecco la fregatura. E dopo va a rimetterla in carreggiata, la guerra! Ma nei momenti difficili le verranno in soccorso gli imperatori, i re, e il papa. E così nell'insieme, la guerra non ha da temer nulla di serio e può far conto di aver vita lunghissima (Brecht, 1970: 32).*

In *Fuga*, Arrojo aveva già evidenziato questo stato delle cose nel primo dialogo con Cautela:

En mi idioma no existe la palabra paz. La sustituyeron por alto el fuego (Pascual, 2005c: 2)

osservazione che riecheggia il celebre paradosso ideato da Orwell in 1984, «la guerra è pace», slogan del Partito Grande Fratello, il cui obiettivo, tra i tanti, è proprio quello di distruggere le parole, «centinaia di parole ogni giorno», in modo tale da «semplificare al massimo le possibilità del pensiero», affinché nessuno possa più ribellarsi in nome di un ideale diverso da quello prescritto «perché non ci saranno parole per esprimerlo» (Orwell, 1983: 74-75).

All'eliminazione delle parole scomode al potere dominante, segue, com'è ovvio, anche l'eliminazione di chi quelle parole continuava ancora a pronunciarle, rischiando, commenta il General, di «far insorgere la plebe e di far demoralizzare la truppa» (Pascual, 2005c: 6). Soldado racconta a riguardo la vicenda della Maga, un personaggio assente dal *reparto* dell'opera e soltanto alluso nel suo discorso:

Hablaría de la Maga. [...] Palabras pronunciaba que resultaban mágicas. Y el duende las cubría de sabor a verdad caliente. En nuestros estómagos y cabezas, rebotaban como un plato de legumbres. Y el general-creo yo, digo yo- pidió la hoguera. [...] Parecía preocupado. ¡Como si una mujer pudiera vencer a un ejército! (Pascual, 2005c: 5-6).

«Come se una donna potesse vincere un esercito!». È proprio in questa battuta ironica e misogina del generale che risiede la chiave dell'opera: ciò che secondo la mentalità maschilista è soltanto un'ipotesi impossibile, in *Fuga* diventa una realtà. Pascual, attraverso i suoi personaggi femminili, mostra infatti al lettore e al pubblico che una donna può sì sconfiggere un uomo; lo dimostrano le maledizioni di Harapienta, i moniti di Arrojo e Cautela, il gesto finale di Nodrizza, la decisione della figlia del Signore di Bellver, Ariadna.

Ariadna fa il suo ingresso nel testo e sulla scena intonando un canto, la *Balada de la soledad de Ariadna*, come indicato dalla didascalia. Per la seconda volta, Itziar Pascual inserisce in *Fuga* una canzone, il che denota una chiara volontà dell'autrice di affidare ai codici musicali un ruolo centrale e non

puramente accessorio nel processo di significazione e di comunicazione dell'opera.

L'introduzione della musica all'interno di una *pieza* teatrale è una delle principali caratteristiche della drammaturgia europea contemporanea, che sulla scia della teoria wagneriana del *Gesamtkunstwerk* (opera d'arte totale) realizza nello spettacolo un connubio tra le differenti forme artistiche, dalla danza, alla poesia, alla musica, alle arti plastiche, fino ad arrivare – come si è già visto – all'inclusione del cinema, delle video proiezioni e di altri strumenti derivanti dal settore tecnologico imperante nell'era postmoderna.

Concentrandoci sull'ambito musicale, è necessario segnalare che la relazione fra musica e teatro, in realtà, non è una peculiarità innovativa ed esclusiva del teatro contemporaneo, anzi, come Wagner stesso afferma (*Die Kunst und die Revolution*, 1849) è una consuetudine che risale alle origini dell'arte teatrale, con la tragedia e la commedia greca, che con il passare del tempo si era abbandonata, o meglio diversificata, generando due differenti forme spettacolari:

Come segnala Maria del Carmen Bobes Naves [Semiótica de la escena: Análisis comparativo de los espacios dramáticos en el teatro europeo, 2001: 25], Aristotele nella Poetica indicava che la tragedia nacque «grazie a coloro che intonavano il ditirambo», che era un canto che corale in onore al dio Dioniso, di tono grave ed elevato, e che invece la commedia nacque grazie «a coloro che hanno creato i canti fallici», di genere allegro e con tono inferiore. Quello che all'inizio prese avvio con un'equilibrata esposizione musico-vocale, poco a poco si sbilanciò dando preferenza al testo rispetto alla musica (teatro di parola) o alla musica rispetto al testo (opera, zarzuela [e musical]) (Meseda Truchado, 2016: 183).

La musica è stata inclusa nel teatro non soltanto come suo componente principale, ma addirittura come elemento costitutivo, in quanto, per sua natura, rappresenta un mezzo di comunicazione più intenso e complesso rispetto alla semplice parola o alle arti visive¹⁶². La musica è grado di commuovere e di

¹⁶² In termini fisici, la musica non è altro che una serie di «frequenze prodotte dalle vibrazioni di corpi, trasmesse per risonanza alle particelle d'aria circostanti» che «raggiungono gli organi uditivi di senso: la membrana del timpano, l'orecchio interno, il nervo acustico e il cervello dove queste informazioni vengono elaborate» (Brumat, 2014). Il nostro cervello decodifica e organizza le informazioni uditive attraverso un codice interno che crea relazioni fra sistemi astratti di conoscenza e che coinvolge entrambi i suoi emisferi: il sinistro per la decifrazione del linguaggio in successione temporale, il destro – parte privilegiata delle emozioni e dell'immaginazione – per la creazione di un'immagine aurale e per la sua interpretazione a livello affettivo-emotivo (C. Palmer & C. L. Krumhansl, *Mental representations for musical meter*, 1990. Cfr. Brumat, 2014).

emozionare l'ascoltatore, di provocare in lui paura o gioia, inquietudine o tranquillità, di creare collegamenti empatici con il musicista, il cantante, o con gli altri ascoltatori¹⁶³. Ma c'è di più: fissandosi nella memoria, ha anche il potere di richiamare alla mente un ricordo appartenente al passato e il relativo stato d'animo.

Per questa sua capacità di ancorarsi alle emozioni e ai ricordi, la musica definisce pertanto l'identità di un individuo o della collettività; non a caso, la musicoterapia viene utilizzata con i malati di Alzheimer: «Sacks in *Musicofilia* [...] racconta, tra gli altri aneddoti, come i malati di Alzheimer, nell'ascoltare musica, siano capaci di incontrarsi di nuovo con loro stessi, di ricordare chi sono, almeno per un breve lasso di tempo» (Blasco Mena, 2016: 46). E lo stesso ci riporta Itziar Pascual nell'opera *Jaula*, in cui un uomo affetto da questa malattia non ricorda nulla di sé e della sua vita, se non qualche parola del *pasodoble Suspiros de España*, una canzone cara ai repubblicani durante guerra civile spagnola, alla cui fazione apparteneva anche il protagonista:

*HOMBRE: No acabo de entenderlo, pero a veces me pasa, sin saber por qué.
Se me cruza una melodía, una melodía tonta, y se me pega al paladar.
Y la llevo pegada a los sabores, a las ideas, me repite en el estómago.
Y como ha venido se marcha, porque viene el silencio o viene otra.
Así llevo varios días, con un pasodoble, y la letra viene e se va. [...]
Ay de mí, Pena mortal, ¿ Por qué me alejo España de ti?
¿Por qué me arrancas de...? ¿mi penar? ¿mi pesar? ¿mi callar?
¿Por qué me arrancas de mi callar? No estoy seguro. ¿Mi lugar?
¿Por qué me arrancas de mi lugar? No suena mal [...] (Pascual, 2004a: 122).*

In virtù di tutte queste peculiarità, i drammaturghi si sono serviti della musica nelle loro opere non in maniera «accidentale per sottolineare una scena», ma per «creare stati d'animo» (Heras, 2016: 109) e per emozionare il pubblico, attività nient'affatto passiva se pensiamo all'esatta etimologia del termine,

Nell'ascoltare una musica, il nostro cervello dunque crea delle immagini mentali che danno ordine e forma alle astratte onde sonore percepite, e che vengono associate a una determinata emozione e stato d'animo del nostro bagaglio esperienziale; questa associazione si registra poi nella memoria, che cataloga una musica e l'emozione suscitata creando un sistema di confronto che permette di differenziare le varie tipologie musicali elaborandole e interpretandole in maniera più economica e appropriata (C. Palmer & C. L. Krumhansl, 1990. Cfr. Brumat, 2014).

¹⁶³ Philip Tagg, musicologo inglese, a tal riguardo considera la musica un mezzo di comunicazione collettivo che delinea e potenzia l'identità di un gruppo i cui componenti sono accumulati da medesimi ideali, comportamenti, attitudini, affetti ecc... («An anthropology of Stereotypes in TV Music?», 1989: 3. Cfr. Viñuela Suárez, 2003: 12).

derivante dal latino *ex-movère*, muovere verso qualcosa (Blasco Mena, 2016: 46), il che ci riporta alla principale funzione del teatro, più volte sottolineata, di smuovere le coscienze spingendole verso l'azione.

Era questa, ad esempio, la funzione del coro greco, che non si limitava a raccontare gli accadimenti passati o gli eventi che avevano luogo fuori dalla scena, ma commentava l'azione, ammonendo la tracotanza e la nefandezza dei personaggi, e indirizzava il pubblico verso il comportamento corretto da seguire per non soccombere all'ira divina. Lo vediamo nell'*Antigone* sofoclea, nell'ultimo intervento del coro, dopo la morte della protagonista e dell'amante Emone, causata dal re Creonte, il quale per ragioni di stato aveva prevaricato le sacre e inviolabili leggi del sangue:

*Chiave della felicità
è la saggezza:
non dobbiamo
fare torto agli dei;
le parole superbe
degli uomini arroganti
si scontano con i gravi colpi
del destino e insegnano, in vecchiaia,
a essere saggi (Sofocle, Anouilh & Brecht, 2013: 59)*

Una funzione analoga al coro greco è svolta dal personaggio di Madre Courage, che nell'opera di Beckett intona spesso canti (abbiamo già visto la sua ninna nanna) che demistificano l'eroicità e la giustizia della guerra; lo vediamo in questo duetto con il figlio Eilif – arruolatosi come soldato nonostante il suo disaccordo – al quale era stata insegnata questa canzone proprio come monito sul triste destino di chi abbraccia le armi (II):

*EILIF: Si chiama: «La canzone della donna e del soldato».
(La canta, ballando con la sciabola una danza guerriera)
L'archibugio spara, squarciano le picche,
e l'acqua si inghiotte chi guada.
«Che si può contro il ghiaccio?
Sii prudente! la donna diceva ai soldati.
Ma il soldato allora, col suo piombo in canna
- rullavano i tamburi - ci rideva su:
non fa male a nessuno, marciare!
«Si vada a nord, si vada a sud,
sempre una lama sapremo impugnare!»
alla donna hanno detto i soldati.
Ah, rimorsi amari per chi non ascolta*

dei vecchi e dei savi il consiglio.
«Non rischiare troppo! Può finire male!»
la donna diceva ai soldati.
Ma il soldato allora, con la spada al fianco
le ride in viso e s'avvia sul guado.
Che male può fare mai l'acqua?
«Quando sopra i tetti sarà bianca la luna,
noi ritorneremo, ricordaci se preghi!»
alla donna hanno detto i soldati.
MADRE COURAGE (in cucina continua il canto, battendo col cucchiaino su una
pentola)
«Come il fumo ve n'andate! E scompare ogni calore,
quelle imprese non ci hanno scaldati!
Come svelto il fumo spare! Che il Signore vi protegga!»
la donna diceva ai soldati.
[...] E il soldato allora, con la spada al fianco,
cadde, e con lui la picca, la corrente lo rubò
e l'acqua inghiottì chi guadava.
Fredda sopra i tetti sta la luna bianca,
e coi ghiacci il soldato se ne va.
E che han detto alla donna i soldati?
«Come il fumo se n'è andato, è scomparso ogni calore,
le sue imprese non ci hanno scaldati.
Ah, rimorsi amari per chi non ascolta
dei vecchi e dei savi il consiglio!»
la donna diceva ai soldati (Brecht, 1970: 10-11).

Sin dalle origini, il teatro, soprattutto quello politico, ha perciò visto nella musica «un pilastro fondamentale per raccontare le ingiustizie che affliggevano il popolo. Per cantare la verità [...] e anche come valvola di sfogo» (Blasco Mena, 2016: 43). Ed è ciò che Pascual realizza in *Fuga*, prima con la ninna nanna di Nodriza, poi con il canto di Ariadna; «ogni musica ha qualcosa a che fare con qualcuno che abbiamo perso», sostiene Pascal Quignard (*Butes*, 2011: 73. Cit. Blasco Mena, 2016: 43): Nodriza ha perso il figlio, Ariadna ha perso il padre – non ancora morto, ma lontano da lei a causa della guerra – e soprattutto se stessa.

Crecí.
Entre rocas con sabor a sal.
Entre luces de novedad.
En la fiesta sin fin del ser.
Tal vez,
Nunca crecí de verdad.
Mis manos aprendieron a pedir.
No a ganar.
Y hoy, busco un lugar.
Donde la luz sólo se quiebre.
Para dar paso a la oscuridad.

*Sentí, que al nacer,
 Una estrella se fijaba en mí.
 Qué hermosa oportunidad,
 Volver a rehacer
 Lo que nunca hice de verdad.
Tal vez, haya aprendido tu nombre:
Soledad, Soledad.
Puede que al final,
Surja entre nosotras una hermosa amistad.
 A veces con temor sentí la llamada,
 Abatida en la sala del temblor.
Crecí
Y sola yo, busco una copa donde guardar
Mis lágrimas de luna y sol.
 Hazlo así, como yo.
Bebe su sabor.
Te reconfortará
 Si no hay frío,
 Si no hay calor (Pascual, 2005c: 9-10).*

Ariadna intona un canto che si potrebbe definire in un certo qual modo elegiaco: al pari dei poeti latini, delle *relictæ* che popolano le *Heroides* ovidiane, la giovane fanciulla si lamenta della propria condizione, di essere stata abbandonata da chi ama, costretta a crescere e invecchiare senza nessuno, con la solitudine come unica compagna. È presente il tradizionale *topos* del pianto consolatore, l'immagine della roccia che si affaccia sul mare dove la donna aspetta il ritorno dell'uomo, la volontà di cercare spazi silenziosi e scuri, lontani dal mondo, in cui potersi tormentare per le proprie sciagure, per il destino che mai concede quella vittoria così ardentemente desiderata.

Sembrerebbe, dunque, che il personaggio di Ariadna si conformi a quello stereotipo di donna debole, sottomessa, che bada diligentemente alla casa e cresce da sola i figli (o cresce da sola se stessa), in attesa che l'uomo torni da qualsiasi parte egli sia... se davvero torna. Lo ammette lei stessa, caratterizzando riflessivamente e esplicitamente il suo personaggio, dopo aver concluso la sua ballata:

*Espera, silencio y calma, [son] mis apellidos.
 Las horas se me escurren entre brocados y agujas.
 [...] Sentada en esta habitación de costura y tormento.
 Esperando a mi padre, Señor de Bellver. Y de mi vida.
 Esperando el día en que me mire y descubra mi rostro envejecido y frío.
 Hilando aguardo y el tiempo se consume con la rapidez de un chasquido.
 [...]Pertenezco a un mundo al que soy inútil:*

*ese es mi mayor estigma.
Manos blancas sobre la mesa. ¡Hermosa estampa!
Con la obiedad de un mal lienzo de pastoras.
Mirad este cuerpo en el desaliento y la tristeza* (Pascual, 2005c: 10).

Ancor prima del suo monologo, altri personaggi avevano già caratterizzato transitivamente con gli stessi tratti la sua figura: il Generale, descrivendo il momento della partenza del Signore della Isla del Sueño per la guerra, ricorda il tentativo della figlia di distoglierlo dal suo proposito:

Ni la mirada de su hermosa hija, Ariadna, pudo revocar su decisión (Pascual, 2005c: 6)

Vigía (Sentinella), raccontando il ritorno del Signore dopo il lungo periodo trascorso in battaglia, commenta:

*En la soledad de la Isla del Sueño ya nadie esperaba nada.
Salvo su hija Ariadna* (Pascual, 2005c: 7-8).

E Arrojo e Cautela, che si imbattono nel personaggio di Ariadna durante il loro viaggio nel passato, introducono la sua entrata in scena con questo dialogo:

*ARROJO: ¿Dónde estamos?
CAUTELA: ¿No reconoces estos muros de piedra gruesa? ¿Y esta luz que acaricia la estancia?
ARROJO: ¡No puede ser! (Cautela asiente) ¡El Castillo de Bellver! ¡El gran palacio de la Isla del Sueño! (Pausa) Yo lo conocí en ruinas. [...]¿Y estos brocados?
CAUTELA: Pertenecen a Ariadna, hija de Anthropos. Tuvo la tristeza de las tardes de otoño y una voz hermosa y doliente.
ARROJO: Esta habitación sabe a pena.
CAUTELA: Las orillas de Bellver se bañaron de noches en vela y cánticos [...]
ARROJO: ¿Y qué ocurrió?
CAUTELA: ¿A quién crees que esperaba? ¿Por quién son sus oraciones y súplicas? ¿No lo imaginas?
ARROJO: Por el Señor ausente.
CAUTELA: Sí. [...] Ahora escucha el latido de la luna* (Pascual, 2005c: 8-10).

Tutte queste immagini ricalcano le figure femminili *lanificae* e *domisedae* che abbiamo precedentemente analizzato nel capitolo III.2: da Andromaca che cerca invano di convincere il marito a non combattere, a Medea che commenta con amarezza la difficile vita delle donne in una società fatta da uomini, a Penelope e Lucrezia che aspettano Collatino sedute in casa a filare, ad Aretusa e

Cinzia che passano notti insonni senza il loro amato, e ancora alla Penelope ovidiana che conta il passare dei giorni vedendosi sempre più vecchia¹⁶⁴.

E difatti la stessa Ariadna, nel monologo, si identifica proprio con una di queste donne, con il prototipo di donna perfetta (secondo gli uomini) per antonomasia: Penelope. «No fue un nombre adecuado el mío», dice all'inizio del suo intervento, «Debieron llamarme Penélope».

Sofferamoci un attimo su questa affermazione. Ariadna è l'unico personaggio che nell'opera ha un nome proprio, mentre tutti gli altri sono qualificati da nomi comuni o allegorici, il che mostra la precisa intenzione dell'autrice di mettere in risalto questa figura femminile. Per di più, il nome scelto per lei da Pascual è tutt'altro che anonimo, dal momento in cui, rievocando la celebre eroina che inventò lo stratagemma del gomito per vincere il Minotauro, crea un "personaggio archetipo" (o "personaggio mito").

L'Arianna mitologica, come spiega Zerbetto, era un personaggio forte e astuto: figlia anche lei di un potente e scomodo signore, Minosse – «che ebbe una flotta ed estese il suo impero su gran parte delle isole dell'Egeo» (Tucidide, *Le storie* I, 4) – e della perversa e furba Pasifae, la principessa di Creta eredita dalla madre la «determinatezza», l'«impulsività» e il «coraggio nel violare le norme costituite e di tradire-ingannare con artifici estremi»¹⁶⁵, trasgredendo i decreti del padre, aiutando l'amato Teseo a uccidere il Minotauro (che non dimentichiamo, era suo fratellastro) e a fuggire dal labirinto, e abbandonando la patria per diventare regina di Atene (Lorenzi & Zerbetto, 2016: 6-7).

Arianna è perciò una delle pochissime figure letterarie indipendenti e tenaci: è lei a salvare un uomo, e non il contrario; è lei che dimostra un'acuta intelligenza, e con le limitate competenze a sua disposizione in una società maschilista in cui le donne sembravano non poter far altro che tessere, trasforma l'oggetto della sua sottomissione in un'arma per «contrastare l'incombente patriarcato che proprio in

¹⁶⁴«Io, che alla tua partenza ero una giovane donna, per quanto presto tu possa tornare, di certo ti sembrerò diventata una vecchia» (Ovidio, 2005: 9).

¹⁶⁵ Pasifae, ricorda Zerbetto, per farsi possedere dal toro escogita l'espedito di un baldacchino, fattosi costruire da Dedalo, «ad imitazione di giovenca all'interno del quale potersi nascondere [...] Dal bestiale connubio nascerà Asterione, comunemente indicato come il Minotauro» (Lorenzi & Zerbetto, 2016: 6).

quel periodo storico stava prevalendo» (Lorenzi & Zerbetto, 2016: 11), e per vivere libera secondo norme dettate unicamente dalla sua volontà¹⁶⁶.

L'Arianna di *Fuga* poteva essere esattamente come la sua antecedente, poteva contrastare il padre e scegliersi la vita che meritava, e invece si nega al progetto che l'autrice aveva per lei: decide di recitare soltanto l'ultima parte del mito, di emulare l'Arianna debole, abbandonata da Teseo sulla spiaggia di Naxos, che da una rupe guarda il mare che ha portato via l'uomo amato piangendo per la sua perdita. Non solo: arriva al punto di rinnegare il suo nome e di rinunciare a se stessa, ancora succube di quell'idea secondo cui una donna non poteva esistere se non relazionata ad un uomo; «la mancanza dell'“altro”, [...] rappresentato dalla figura del Signore di Bellver, impedisce ad Ariadna di poter affermare la propria identità» (Gabriele, 2003: 4), e pertanto la induce a vestirsi dei panni degradanti e stereotipati che la società patriarcale le ha cucito addosso.

Ma Ariadna è Arianna, non è Penelope: conserva ancora in sé il germe della ribellione, e dopo tanto tempo passato a recitare quella parte della docile donna che non le compete, inizia a chiedersi se sia giusto passare una vita aspettando e filando

Y para qué. De qué sirven tantas horas estúpidas, sentada en esta habitación
(Pascual, 2005c: 10).

E soprattutto, chi dovrebbe aspettare? Suo padre?

*Un padre que no es mi padre. Alejado en la distancia.
¿Le reconocería tal vez si ahora se presentara ante mí?
Por sus vestimentas y sus armas de plata, sin duda.
Y sus andares recios.
Pero no serían más que pasos sobre objetos.
Bien pudieran llevarlos otros, que fácilmente se harían pasar por mi padre*
(Pascual, 2005c: 10).

Ariadna in questo passo incarna anche il personaggio di Telemaco, figlio di Ulisse cresciuto senza mai conoscere il padre, del quale ha soltanto

¹⁶⁶ Certo, si potrebbe dire che anche Penelope abbia usato con astuzia l'arte della tessitura, ma il suo trucco non reggerà a lungo e soprattutto serviva a conservare il suo status di donna fedele e soggiogata all'uomo, non a sovvertirlo.

un'immagine ideale priva di sostanza, fatta di eroici racconti di altri, non di suoi ricordi (*Odissea* I, vv. 215-218):

*Di lui mi dice la madre, ma io non lo so.
Nessuno da solo può sapere il suo seme.
Oh! Fossi stato il figlio felice
d'un uomo, che la vecchiezza sopra i suoi beni raggiunge* (Omero, 2014: 13).

Ma contrariamente a Telemaco, la figlia del Signore di Bellver non può mettersi in viaggio per cercare il padre e riportarlo a casa, questo è un diritto concesso solo agli uomini. A lei spetta rimanere in casa, giocando a fare la figlia – e la moglie, in assenza di questa figura – paziente e fedele, mentre i suoi sudditi, fuori dalla campana di vetro in cui Ariadna è rinchiusa, subiscono le reali conseguenze di quel teatrino dell'orrore montato dal padre:

*¿Jugando?*¹⁶⁷
*Mientras mis súbditos se restriegan las manos contra el estómago
para sofocar el hambre y cambian sus vestidos de antaño por harapos.
La tregua mitigaría sus caras asustadas
Pero para ello debe volver el Señor de Bellver* (Pascual, 2005c: 10).

C'è qui un attacco alla logica della guerra, che certo potrebbe essere un altro *topos* legato al copione che Ariadna deve seguire per uniformarsi alle eroine dell'antichità, il cui amato è stato loro portato via dalla chiamata alla battaglia¹⁶⁸. Ma nel suo discorso Ariadna supera il modello elegiaco, rendendo la critica al bellicismo meno frivola e non più dovuta all'egoistico dolore provato per la distanza dell'uomo, ma derivante dalla comprensione del dolore patito da cittadini innocenti e indifesi a causa della guerra. In maniera analoga si esprimerà il Náufrago, nel suo secondo intervento, quando prega il Signore di Bellver di bloccare quella infinita schiera di capri espiatori portati in sacrificio come pegno per la gloria:

*[...] La techumbre se desmorona sobre sus habitantes,
mujeres y niños principalmente.*

¹⁶⁷ Si noti che il verbo *jugar* è il corrispettivo dell'inglese *play*, che corrisponde a “giocare” ma anche “recitare”. In italiano abbiamo una simile corrispondenza nell'espressione “giocare a fare qualcuno”, di cui ci si è appunto serviti per conservare questa doppia valenza del verbo spagnolo.

¹⁶⁸ Lo leggiamo, ad esempio, nella prima *Eroide* di Ovidio, in cui Penelope scrive a Ulisse (vv. 3-10): «Troia odiata dalle donne greche; Priamo e Troia tutta a malapena meritavano tanto! Oh, se allora, quando con la nave si dirigeva verso Lacedemone, l'adultero fosse stato sommerso dal furore delle acque! Io non sarei rimasta nel gelo di un letto vuoto e, abbandonata, non mi sarei lamentata dell'interminabile trascorrere dei giorni» (Ovidio, 2015: 3).

*Así hoy y mañana. ¿Mañana también?
Cuando no haya casas sino escombros
y la luz se esconda entre el humo negro,
¿Entonces? ¿Qué nos quedará entonces?
¿No veis Señor que lo digo por Vos?* (Pascual, 2005c: 11).

Náufrago si è però accorto troppo tardi, con la morte, della bestialità della guerra, e Ariadna, pur rendendosi conto, è ancora troppo debole e soggiogata dai preconcetti maschili per eguagliare la sua omonima antecedente, ponendo fine, per sempre, alle folli direttive del padre¹⁶⁹; a quello ci penserà Nodriza, lei può solo sperare che il padre ritorni per aggiustare le cose. Ancora una volta, la principessa di Bellver sembra intrappolata nel paradigma di Penelope, che temporeggia pazientemente in attesa che il suo uomo giunga a ristabilire l'ordine nella sua casa e nel suo regno. Perché il regno è di Ulisse, non il suo; lei è soltanto l'ologramma del marito posto momentaneamente a reggere Itaca per ricordare ai nemici che, nonostante l'assenza, nell'isola governava ancora il grande eroe che ha sconfitto Troia.

Ma ancora una volta, ecco lo scarto: impossibilitata all'azione, Ariadna aspetta sì suo padre, ma non perché lo ama, né perché gli manca. Ubbidisce, aspettando di portare a termine il suo ruolo, di vedere il valoroso Signore tornare dalla guerra e rioccupare il podio di sua competenza, ma dopo non ha alcuna intenzione di continuare a recitare quella parte, di rimanere accanto a un uomo che ha rinnegato sua figlia e il suo popolo. Se non c'è spazio per lei in quel mondo costruito dagli uomini con la violenza, in quel mondo in cui le donne sono condannate a ricucire le ferite e piangere i defunti, allora vorrà dire che fuggirà, rendendo onore almeno in parte al nome che le è stato dato, e creerà un nuovo mondo, *a room of one's own*, dove regni sovrana la voce dell'innocenza, dove nessuno debba più vivere aspettando soltanto di morire:

*[...] Podré huir de la Isla del Sueño.
Crearé mi propio mundo sin agujas ni hilos.
Vestiré a mi pueblo con escamas, para que no sepan lo que es la espera.
Un reino de sirenas para Ariadna...* (Pascual, 2005c: 11)

¹⁶⁹ Nel mito greco di Arianna non è il padre a morire, ma il Minotauro. Però, come spiega Zerbetto, Arianna si serve di Teseo [...] per liberarsi del Fratello (sul quale ipotizziamo venga "spostata", secondo una accezione freudiana, la valenza ambivalente e ostile nutrita nei confronti della figura paterna)» (Lorenzi & Zerbetto, 2016: 11).

Il tempo passato da sola ha dunque permesso ad Ariadna di scavare a fondo dentro di sé, giungendo a rifiutare la realtà precostituita dagli uomini e a costruirsi una propria storia, una propria vita. In questo la principessa di Bellver anticipa un personaggio di un'opera successiva dell'autrice, *Las voces de Penélope*, in cui la protagonista, o meglio le tre protagoniste, ciascuna alter-ego della moglie di Ulisse, dopo un iniziale periodo di sconforto e smarrimento provocato dall'essere state abbandonate – per vari motivi – dell'uomo che amano, si rendono però conto di aver perso la loro identità già molto tempo prima della sua lontananza, e di averla persa proprio a causa della sua presenza.

LA MUJER QUE ESPERA: El tiempo no cura nada, sólo enseña y mitiga. Aprendes a ver. Menos mitos, menos pedestales, menos héroes. Y también menos princesas de cuento.

[...]

PENÉLOPE: Aprendí a esperar, pero no como ellos creen. [...] Al principio -es verdad- esperaba por él. Esperaba la sorpresa de su barco en el horizonte; esperaba para compartir la educación de nuestro hijo. Esperaba para rehacer algo que no eran batallas en islas de sueños, naufragios y tempestades.

El tiempo me hizo menos dependiente. Asumí que aquel hijo era sólo mi hijo; que la historia de nuestro tálamo estaba perdida y obviada. [...]

Mis noches no pertenecieron a la triste defensa de mi patrimonio y de mi fidelidad. (Pausa.) Sé lo que están pensando. A Ulises no le importó mucho. Dio por sentado que su cuerpo y su ser eran imprescindibles, insustituibles, únicos...

Y la verdad....

[...] Sentí un cierto malestar al reencontrarlo. Me había hecho conmigo misma, en un lugar en el que no tenía que dar explicaciones, en el que podía ver crecer a Telémaco. Un lugar en el que me sentía bien siendo como era.

La espera me hizo más fuerte, más segura y descreída. Llegaban rumores constantes de regresos o tragedias. Y un día aprendí a esperar. A esperarme a mí misma. Y a proteger un poco ese lado del corazón que se hace arena o fuente, dependiendo de la luz que lo ilumina.

Aprendí a mirar mi sombra paseando por la orilla con una tristeza que construye futuro. Esa tristeza dio paso a la serenidad. Y la serenidad a la calma. Y la calma a la inquietud por ser yo, no la espera de otro.

Me esperé a mí misma. Esta es mi verdadera historia (Pascual, 2001: 28-30)

Se l'Arianna del mito si era servita del gomito per conquistarsi l'indipendenza, l'eroina di *Fuga* e le donne de *Las voces de Penelope* sfruttano a loro vantaggio un'altra virtù imposta alle donne, la pazienza:

Non confondiamo la pazienza con l'essere [semanticamente] pazienti, con l'essere oggetti passivi dinanzi a soggetti attivi¹⁷⁰, o con l'essere infermi – curiosi

¹⁷⁰ In semantica, una parola o un sintagma svolge il ruolo di paziente quando è coinvolta passivamente nell'evento attivato da un agente/soggetto che compie la data azione; ad esempio,

espedienti del linguaggio –. Non confondiamo la pazienza con il nichilismo, con questa insensatezza della prudenza [...] che sempre ci sussurra: «Fallo domani. Hai tempo». Non confondiamo la pazienza con l'accettazione del «le cose stanno così», come se non fossero possibili altri mondi, altri spazi più liberi, più belli, più giusti. O, meglio, non confondiamola con il linguaggio della cannonata, con l'imposizione di ciò che è fatto; con la perversa applicazione della legge del più forte, dell'autorità intesa come grido. L'unica pazienza per noi possibile in questi tempi è quella del dissidente. È la pazienza che cammina sicura verso la sua meta... (Pascual, 1998).

Lo spiega anche Penelope, nel suo monologo finale:

La espera es una forma de resistencia. Es un acto silencioso de reafirmación. En lo que somos, en lo que sentimos, en lo que esperamos. El tiempo no es un enemigo; es un compañero de viaje (Pascual, 2001: 29)

E la meta di quel viaggio sognato da Ariadna, lo spazio assente evocato nel suo discorso, così diverso e utopico da quello diegetico, è un regno di sirene¹⁷¹. Nuovamente ritorna l'immagine delle sirene, questa volta presentata da Pascual con accezione positiva, simboleggiando la libertà di azione e pensiero, la tenace resistenza alla violenza e alle offese (con il riferimento alle squame), e forse, anche la rivincita sulla società degli uomini: Ariadna e i suoi sudditi passano, infatti, dall'essere vittime del patriarcato all'essere suoi potenziali carnefici, in grado di poter far naufragare, una volta riacquistata quella voce a lungo soffocata, l'insana superbia maschilista.

È questa la nuova riscrittura del mito omerico, la nuova speranza dell'Arianna ideata da Pascual, di quella «signora che doveva chiamarsi Penelope» (Pascual, 2005c: 11), ma che alla fine ha deciso di interpretare una storia diversa e di essere semplicemente se stessa, soltanto se stessa, e non ciò che un uomo voleva che lei fosse.

Se il personaggio di Ariadna costituisce l'alter-ego (e il superamento) di Penelope, è inevitabile che nel Signore di Bellver si riverberi la figura di Ulisse, non a caso anch'egli re di un'isola. Già prima del suo intervento, altri personaggi,

nella frase “il gatto mangia il topo”, “topo” è l'entità paziente (o l'oggetto) in quanto subisce l'azione compiuta dal soggetto “gatto”.

¹⁷¹ Riferendoci nuovamente al modello attanziale, in questo caso il Soggetto è Ariadna, l'Oggetto è il regno di sirene (metafora della libertà), il Destinatario è lei stessa insieme ai cittadini di Bellver, e l'Antagonista, ancora una volta, Anthropos.

attraverso una caratterizzazione trasversale, avevano sottolineato il legame tra le due figure: Harapienta, nel primo discorso, aveva non a caso alluso alle «sirene seduttrici» (Pascual, 2005c: 3), creature, lo abbiamo visto, intimamente legate alla storia dell'eroe di Itaca; e il Generale, nel monologo in cui ricorda la partenza del Signore, già menzionato per la caratterizzazione di Ariadna, si esprime con queste parole:

*¿Quién recuerda el primer día del primer mes de guerra?
De nada sirvieron los llantos de mujeres y cortesanos.
[...] Ni la mirada de su hermosa hija, Ariadna, pudo revocar su decisión. Las blancas rocas del Bellver ondearon estandartes de triunfo a su marcha* (Pascual, 2005c: 6).

Parole che sembrano ricalcare quelle utilizzate dallo stesso Ulisse nel raccontare a Dante la sua storia (*Inf.* XXVI):

*[...] Quando
mi diparti' da Circe
[...] né dolcezza di figlio, né la pieta
del vecchio padre, né 'l debito amore
lo qual dovea Penelopé far lieta,
vincer potero dentro a me l'ardore
ch'i' ebbi a divenir del mondo esperto,
e de li vizi umani e del valore;
ma misi me per l'alto mare aperto...* (vv. 90-100).

Ricollegarsi alla versione dantesca del mito e non alla traccia omerica che celebrava l'eroe greco come un leale marito, nostalgico della patria e della famiglia dai quali era lontano soltanto a causa della spietata volontà di dei e ninfe, è già un chiaro segno dell'intento di Pascual di demistificare la figura di Ulisse, svelando la vera identità di un uomo preso a modello dalla società maschilista per la sua intelligenza e il suo ardore, ma che in realtà, come vedremo, era soltanto un traditore e un assetato di guerra e di gloria, e che per questa sua follia (e Dante appunto parla di «folle volo») condusse se stesso e quanti lo seguivano verso la rovina.

Non a caso, Pascual sceglie di dare a questo novello Ulisse in nome di *Anthropos*, termine greco che significa, semplicemente, “uomo”. Se la scelta di Ariadna era servita a innalzare il suo personaggio femminile, respingendo la sua immedesimazione con Penelope e ribaltando in questo modo la tradizionale

accezione maschilista della donna sottomessa e priva di identità propria, attraverso la scelta di Anthropos, l'autrice passa dalla difesa al contrattacco, contestando e demolendo duramente gli ideali e i postulati su cui si basa la società patriarcale.

Battezzando il Signore di Bellver con il nome comune per antonomasia, la drammaturga, infatti, da una parte intende condannare il suo personaggio a una sorta di *damnatio memoriae*, un contrappasso che lasci nell'anonimato e nell'oblio chi per tutta la vita si è interessato solo e unicamente del raggiungimento della fama e del potere; del resto era stato proprio Ulisse, nell'inganno a Polifemo, a dire di chiamarsi Nessuno, e in *Fuga* questa beffa – come accade in tutte le beffe – gli si ritorce contro. Dall'altra parte, Pascual rende Anthropos un personaggio universale, facendo rispecchiare nella sua figura tutti gli uomini che nel corso della Storia si sono macchiati le mani di sangue per il proprio tornaconto, infliggendo loro, di conseguenza, il medesimo castigo del Signore.

Già con la scelta del nome appare dunque evidente che «l'urgenza del vero», che per l'autrice di *Fuga* corrisponde al demitizzare la giustezza delle guerre, «porta a vedere e dire le cose come sono, al di là degli schemi soliti, dei luoghi comuni e anche delle leggi che regolano il mondo, fino all'eversione, alla ribellione verso gli stereotipi, sia letterari che morali e politici: fino alla rivoluzione ...» (Napoli, 2011: 14).

Una conferma del progetto di demistificazione della figura di Ulisse e del tipo d'uomo che rappresenta, ci è offerta anche ne *Las Voces de Penélope*, quando la protagonista che personifica la Penelope omerica, nel rivelare al lettore-pubblico la *verdadera historia* (Pascual, 2001: 30) dell'Odissea, fa capitolare, uno dopo l'altro, tutti i falsi miti che ruotano attorno al simulacro di suo marito:

Asumí [...] que [Ulises] sólo volvería cuando se sintiera satisfecho de sí mismo. [...] Me imaginaba seres hermosos, fascinadoras reinas que le cautivaban con inteligencia y seducción. Las hubo. Para cuando lo supe el dolor se había transformado en distancia. [...] Me preguntaba por el sentido de aquella ausencia, de aquel ir en busca de bienes, ese infinito deseo por lo que no tenía. Ese querer siempre más. A veces me pregunto qué le hizo volver. No lo hizo por mí. La vez me ha hecho intuir que fue un acto de demostración. Había salido triunfante de las batallas,

nadie podía con su tenacidad. Un guerrero sin oda no es nadie (Pascual, 2001: 29).

Anche il ritorno dell'Ulisse di *Fuga* è dettato dalle medesime ragioni: non per nostalgia della figlia, né per amore verso la sua patria, ma per ricercare il consenso dei cittadini e ricevere da loro il trionfo meritatosi grazie alle sue gesta, come leggiamo nel discorso di Vigía:

*Sobre las olas, nuevamente el Señor de Anthropos, dueño de Bellver,
con la apariencia de un mendigo,
ilustre y sosegado,
apegado a la proa como un perro pescador,
vigía de sí mismo y de su regreso.
Volvía sin tributos para su tierra.
Las voces del triunfo le aclamaron a su marcha,
el vacío y el hambre, le recibieron.
[...] En las bodegas de Bellver se buscaron los últimos toneles, para celebrar el
regreso de su señor.
El cántico de poder ansiaba....* (Pascual, 2005c: 7-8).

Ma soprattutto, Anthropos ritorna per incitare un popolo già piegato e consumato dalla guerra a continuare a combattere per lui. Mi correggo, a continuare a combattere per la difesa e la salvezza della città minacciata dal nemico. L'ironia non è casuale, anzi riproduce a pieno quella che è la principale qualità attribuita al personaggio di Ulisse: l'astuzia. Tutti conosciamo il celebre espediente del cavallo di legno che ha sancito la vittoria dell'esercito acheo nella guerra di Troia, e altrettanto famoso è l'inganno ai danni di Polifemo per scappare con i suoi compagni dalla Terra dei ciclopi. Ovidio nelle *Metamorfosi* (XIII), ci racconta altri episodi per mezzo del valoroso Aiace, durante la disputa che si tenne fra lui e Ulisse in merito a chi fra i due fosse più degno di possedere le armi del defunto Achille, disputa che fu vinta da Ulisse per mezzo, appunto, della sua grande capacità retorica. Aiace nel suo discorso fa costante riferimento al carattere subdolo e meschino del re di Itaca, in grado di sconfiggere il nemico non grazie al valore dimostrato in battaglia, ma soltanto attraverso sotterfugi e ingannevoli parole:

*Certo è più sicuro battersi con parole ipocrite, che a mano
armata affrontarsi! Ma io non sono portato all'eloquenza,
come costui non lo è all'azione; quanto io valgo in campo,
nella mischia spietata, altrettanto vale lui nel parlare.
[...] Porti a confronto lui l'eccidio di Reso, dell'imbelle Dolone,*

*il rapimento di Èleno, figlio di Priamo, o del Palladio:
niente fatto alla luce del sole, niente senza Diomede al fianco.
Dunque, se gli assegnate queste armi per meriti così mediocri,
dividete il premio e la parte maggiore vada a Diomede.
Ma perché darle a Ulisse, a lui che agisce sempre di nascosto,
senz'armi in mano e inganna l'incauto nemico con la frode?*

Ulisse risponde a queste e altre accuse confutandole abilmente una ad una, passando poi a dimostrare la legittimità della sua eloquenza, grazie alla quale l'esercito argivo ha conquistato vittorie più grandi rispetto a quelle guadagnatesi sul campo di battaglia.

*Troppo lungo sarebbe riferire tutto quanto feci
di utile con l'ingegno e il braccio nel corso di questa eterna guerra
[...] E tu che hai fatto intanto, tu che altro non sai se non combattere?
servivi a qualcosa? Se invece vuoi sapere cosa ho fatto io:
bene, tesi insidie ai nemici, cinsi di difese le trincee,
esortai i compagni a sopportare con serenità la noia
del lungo assedio, li istruii sul modo di approvvigionarsi
di armi e viveri, fui mandato in missione dov'era necessario.
[...] Tu servi solo col tuo corpo,
io con la mente, e come chi comanda la nave precede il ruolo
del rematore, come il generale è più importante dei soldati,
così io supero te: nella mia persona migliore è la mente
della mano, anzi tutta la mia forza è nella mente.*

Anzi, senza la sua parola e il suo ingegno, afferma Ulisse, non solo non ci sarebbe stata alcuna vittoria sul campo, ma non ci sarebbe stata proprio la guerra. È stato lui, a convincere Agamennone e Clitemnestra di sacrificare la figlia Ifigenia, pegno chiesto dagli dei per far salpare verso troia le navi ferme in Aulide a causa della mancanza di vento:

*Una crudele predizione impose ad Agamennone
d'immolare la sua innocente figliola alla spietata Diana.
Il genitore si rifiuta, s'adira contro gli stessi dei:
è un re, ma pur sempre un padre. Con l'arte della mia parola
io converto la sua tenerezza paterna al bene pubblico.
Oggi, sì, posso confessarlo, e il figlio di Atreo mi perdoni:
vinsi una causa difficile davanti a un giudice maldisposto.
Ma poi, per il bene comune, per il fratello e per ciò che spetta
al comando supremo, accetta di pagare la gloria col sangue.
E mi mandano dalla madre: questa non devo esortarla,
ma ingannarla con l'astuzia. Se per caso ci fosse andato Aiace,
le vele sarebbero ancora in attesa d'un vento favorevole.*

È stato lui, inoltre, a trovare Achille e a ricondurlo sul campo di battaglia: una parte considerevole della gloria di questo eroe è dunque suo merito.

*Sapendo che suo figlio Achille doveva morire, la Nereide
Teti l'aveva travestito, e tutti, sì, compreso Aiace,
si erano lasciati ingannare dagli abiti che indossava.
Per ridestare in lui gli istinti bellicosi allora, tra gli oggetti
femminili, io infilai le sue armi. L'eroe non si era strappato
le vesti di fanciulla ancora, che, mentre afferrava scudo e lancia,
io gli dissi: "Figlio di una dea, tu sei destinato a Pergamo,
perché cada. Che aspetti ad annientare il prestigio di Troia?"
E imponendomi a lui, spinsi quel prode a prodi imprese.
Perciò mie sono le sue gesta
[...] Per tacere d'altri, fui io a dirvi chi era in grado d'annientare
il crudele Ettore: per merito mio giace il famoso Ettore!
Io chiedo queste armi per quelle armi con le quali scoprii
Achille: gliel diedi ch'era vivo, ora che è morto le rivoglio.*

E sempre lui si è introdotto a Troia con il compagno Diomede, travestiti da mercanti, per rubare la Statua della dea Pallade, simulacro che secondo la tradizione aveva il potere di difendere il territorio che la custodiva, il cui furto decretò l'inizio della disfatta della città nemica:

*[...] Ulisse
osa passare tra le sentinelle, avventurarsi nella notte
e fra spade feroci penetrare non solo dentro le mura
di Troia, ma persino in cima alla rocca e strappare
la dea al suo tempio per portarla fra noi attraverso i nemici.
Se non avessi fatto questo, invano il rampollo di Telamone [Aiace]
avrebbe abbracciato uno scudo di sette pelli taurine.
Quella notte da me fu determinata la sconfitta di Troia,
e l'ho vinta mettendola in condizione d'essere vinta¹⁷².*

E ancora, grazie al suo discorso riuscì a spronare l'esercito acheo, che stava disertando a causa di un inganno ordito dagli dei, a proseguire la battaglia:

*Ecco che su consiglio di Giove, Agamennone, ingannato
da un sogno, ordina di abbandonare la guerra intrapresa.
[...] Senza esitare allora: "Che fate?" io dissi. "Quale pazzia vi spinge,
o compagni, a lasciare Troia ormai già conquistata?
Che mai porterete in patria dopo dieci anni, se non disonore?"*

¹⁷² Questo episodio, insieme a quello di Achille, è ricordato anche da Dante nella *Divina commedia* (XXVI, vv. 55-63): «Là dentro [nella fiamma] si martira / Ulisse e Diomede, e così insieme / a la vendetta vanno come a l'ira; / [...] Piangevisi entro l'arte per che, morta, / Deidamia ancor si duol d'Achille, / e del Palladio pena vi si porta.». Deidamia è l'amante di Achille da cui ebbe anche un figlio, Neottolema; il riferimento al pianto si collega alla tragica fine dell'eroe "dal piè veloce" durante la guerra di Troia. Se dunque è vero che Ulisse abbia il merito di aver riportato Achille in battaglia, consentendogli di uccidere Ettore, è anche vero che è colpevole della sua morte.

*Con questi ed altri argomenti (la rabbia mi rendeva più eloquente)
riportai indietro i fuggiaschi dalla flotta già pronta a salpare.
L'Atride raduna i compagni annichiliti dal terrore;
[...] E mi levo a parlare incitando contro il nemico quei codardi
e con la mia parola gli restituisco il coraggio perduto.*

Tra travestimenti e discorsi suggestivi, è indubbio che la più grande arma sfruttata da Ulisse sia la parola, mediante la quale riesce a raggirare re, soldati e cittadini, inducendoli a compiere il suo volere. Che questa sia una qualità disonesta e non una virtù, come l'eroe invece crede, ce lo conferma Dante, che lo pone con Diomede nella bolgia infernale dei consiglieri fraudolenti, condannandoli a bruciare in eterno dentro una lingua di fuoco; il contrappasso qui è chiaro: coloro che in vita hanno usato la lingua in modo impudente e infido, sono adesso intrappolati nelle loro stesse parole scottanti. Ancora una volta, chi beffa viene beffato a sua volta.

Ma c'è di più: l'Ulisse dantesco non viene condannato solo per la fallacia delle sue parole, ma anche perché si è spinto e ha spinto i suoi compagni (sempre grazie alla sua capacità oratoria) oltre i limiti umani e i decreti divini, varcando le colonne d'Ercole per conoscere luoghi e genti ancora ignoti:

*Quando venimmo a quella foce stretta
dov'Ercule segnò li suoi riguardi,
acciò che l'uom più oltre non si metta:
da la man destra mi lasciai Sibilia,
da l'altra già m'avea lasciata Setta.
"O frati", dissi "che per cento milia
perigli siete giunti a l'occidente,
a questa tanto picciola vigilia
d'i nostri sensi ch'è del rimanente,
non vogliate negar l'esperienza,
di retro al sol, del mondo senza gente.
Considerate la vostra semenza:
fatti non foste a viver come bruti,
ma per seguir virtute e canoscenza" (vv. 107-120).*

È in virtù di questo che viene punita l'eloquenza di Ulisse: per non essere stata indirizzata verso il bene e per aver soddisfatto soltanto la propria avidità di supremazia – qui simboleggiata dal desiderio di accedere a una conoscenza interdotta all'uomo, nelle altre imprese dalla bramosia di gloria e notorietà – e per aver compromesso col proprio progetto egoistico anche la vita di altri uomini.

Della stessa colpa è tacciato l'Ulisse di *Fuga*, alla cui abilità dialettica e manipolatrice aveva già alluso il General:

*Las palabras encendidas de Anthropos apedrearon a la multitud.
Y la turba abrazó el sonido vibrante de la gloria* (Pascual, 2005c: 6).

Anche Anthropos, come nella versione dantesca, utilizza «parole infiammant» per condannare a morte certa i suoi cittadini, chiamandoli alla battaglia e mascherando la morte sotto le vesti di un nobile sacrificio che darà loro eterno onore. Lo si vede più chiaramente nel discorso pronunciato alla folla una volta tornato in patria (Pascual, 2005c: 14-15), che analizziamo integralmente commentando ogni sezione:

Hijos de la Isla del Sueño. Súbditos y amigos fieles.

Figli sudditi e amici fedeli. Il Signore di Bellver inizia il suo discorso creando un collegamento affettivo tra sé e i cittadini, in modo tale che il popolo provi empatia e condivide le sue emozioni, i suoi desideri e le sue richieste. La relazione affettiva serve inoltre a presentare il signore come un sovrano buono, che ha a cuore la felicità e la vita dei suoi cittadini come fossero suoi figli.

"Que mis ejércitos sean las olas y los vientos, los pájaros y árboles de mi amada isla". No voy a recordaros nuestro himno. Pero sabed que en noches terribles, estas palabras han resonado con fuerza dentro de mí.

Qui Anthropos, attraverso una preterizione, menziona al popolo l'inno della patria, l'inno che definisce la loro identità di cittadini, ricordando loro in modo implicito il dovere a cui sono chiamati in quanto abitanti della *Isla del Sueño*, ovvero quello di combattere per la propria città.

*Ningún guerrero hubiera podido soñar con un ejército como el que me ha brindado esta tierra.
Sin temor al horror ni a lo más terrible- no quiero que mis palabras sirvan para confundir y dispersar el temor, por lo que os oculto los detalles más escabrosos- se lanzaron contra el enemigo.*

La *captatio benevolentiae* continua, questa volta celebrando la forza e il valoroso coraggio dell'esercito nella lotta per la difesa della patria; un elogio che riecheggia alcuni versi famoso Epitaffio di Pericle al popolo ateniese, in cui il sovrano commemora il valore dei suoi grandi soldati: «Tralascero di ricordare le

loro imprese belliche, ciò che con ciascuna di esse fu conquistato o se con slancio abbiamo, noi o i padri nostri, respinto l'invasore, fosse barbaro o greco a noi ostile...» (Tucidide, *Storie* II, 34-36)¹⁷³.

*Y sin embargo, súbditos comprensivos, la Fortuna no nos fue fiel.
En noches de tempestad singular hubiera querido contar con el
océano como aliado cuando fue mi mayor adversario.
Él me ha arrebatado mis mejores hombres, muchos más que el enclenque tropel
de damiselas al que en la Isla del Aire llaman ejército.*

Come un perfetto principe machiavelliano, Anthropos fa qui riferimento alla Fortuna, dando la colpa al destino avverso, e non alla sua inettitudine per la perdita della battaglia, comportamento frequente in tutti gli uomini che compiono azioni in nome di ideali privi di logicità e aderenza alla realtà. Ce l'hanno insegnato Don Quijote, con gli incantatori, e Roberto de la Grive, con l'immaginario fratello Ferrante (cfr. U. Eco, *L'isola del giorno prima*): ogni volta che la realtà delle cose fa crollare i progetti folli e illusori costruiti dall'uomo, questi, piuttosto che ammettere la propria debolezza, si fabbrica un'illusione ancora più grande a cui imputare il fallimento delle proprie azioni.

*Sabréis, pues, que marché en busca de una paz segura -la de la conquista-
y no puedo ofrecéroslo.
Marché en busca de tierras y la Isla del Aire se rebeló con el empuje de sus
vientos.
Marché en busca de un camino de gloria y de bienestar para todos vosotros y os
he traído una hilera
de cadáveres sin nombre.
Nuestras morgues han perdido sus límites. Lo sé.
De la misma forma que nuestros asilos y orfanatos. Lo sé también.
Esta isla está poblada por mujeres de luto y por niños descalzos y hambrientos.
Pero os pido fe y confianza.*

Anthropos fa ammenda ai propri errori, anticipando tutte le accuse che il popolo potrebbe attribuirgli e dichiarandosi colpevole, nuovamente per muovere il popolo a compassione nei confronti di un uomo, anzi un sovrano, che con dignità e umiltà ammette i propri sbagli. Oltretutto, a suo dire, i crimini commessi sono stati fatti in buona fede, nel tentativo di cercare nuove terre per il popolo e di garantirgli benessere e pace; una pace che è possibile raggiungere soltanto

¹⁷³Cfr. http://www.filosofico.net/Antologia_file/AntologiaT/TUCIDIDE_%20L%20ENCOMIO%20DI%20PERICLE%20.htm.

attraverso la guerra, il che mostra, com'è ovvio, l'adesione del Signore di Bellver alle teorie belliciste precedentemente citate. Questa guerra è una guerra giusta, e pertanto non può che condurre alla vittoria: i cittadini devono soltanto aspettare con pazienza, continuando a confidare in lui e nelle sue azioni unicamente rivolte verso il bene pubblico... Si sa, per un politico privato e pubblico spesso si confondono...

Abandonar la lucha ahora sería como tirar por la borda la memoria de nuestros seres queridos.

¿Queréis que su muerte haya sido en vano?

¿Queréis que sus hijos no tengan motivo para ser huérfanos?

Qui Anthropos, già dimentico dell'ammenda appena fatta, ribalta le carte in tavola: nonostante sia stato lui la causa degli innumerevoli defunti lasciati sui campi di battaglia, delle donne rimaste vedove, dei figli senza padre, tuttavia addossa il peso di quelle morti sui cittadini, i quali, non riprendendo le armi, è come se uccidessero per la seconda volta quei soldati che hanno invece combattuto per la vita di tutti i presenti, il cui sacrificio risulterebbe un atto vano se nessuno prendesse il loro posto in battaglia... e nella tomba.

Yo una cosa os pido. Dadles una oportunidad a vuestros hijos y nietos, para apreciar en el futuro el valor de sus actos.

Que no queden para la historia pequeña como alocados e ilusos, sino como héroes y guerreros sin igual posible.

Yo os pido un minuto de reflexión y calma, aunque las lágrimas cubran sus mortajas.

Por el bien de su memoria y de sus hijos, seguidme en el combate.

Partecipare alla guerra, secondo Anthropos, non serve solo a garantirsi una vittoria immediata contro il nemico, ma rende possibile anche la costruzione di un futuro migliore per le successive generazioni, i quali, grazie alle eroiche ed eterne azioni dei loro predecessori, avranno degni e onorevoli esempi da seguire per diventare a loro volta uomini virtuosi e coraggiosi, pronti a emulare le gesta dei padri... diventando altra carne da macello pronta per i bisogni del Signore di Bellver.

Os habla -pensadlo también-, quien regresa de la muerte y ansía la tranquilidad de su hogar, quien podría ahora regodearse ante el calor del fuego.

Mas no podría permanecer ni un instante amparado en la comodidad de Palacio, cuando mi pueblo sufre penurias.

Nuovamente Anthropos si pone sullo stesso piano dei cittadini: anche lui è stanco di combattere, di vedersi circondato da morti; anche lui ha una casa, dei cari che lo aspettano e che non vorrebbero partisse in guerra. Ma lo scrupolo di lasciare il suo amato popolo nell'indigenza e la volontà di punire coloro che hanno causato questa miseria, lo smuovono dal suo desiderio di una vita tranquilla, spingendolo a rinunciare agli affetti e sacrificare la sua stessa vita... o meglio, quella degli altri.

Permitidles un reposo debido y justo, aun cuando sus cuerpos ya no estén con nosotros, sino en el océano.

Nella conclusione, il Signore si appella nuovamente ai defunti, qui menzionati come anime in pena con un conto in sospeso e che per questo chiedono aiuto ai vivi, al pari del Naufrago; ma contrariamente a quanto afferma il figlio della Nodriza, la pace eterna sarà da loro raggiunta, così come per i vivi, soltanto attraverso il proseguimento della guerra. Ovviamente.

Il discorso di Anthropos, per i meccanismi di persuasione che utilizza, potrebbe confondersi con gli innumerevoli sermoni scritti e pronunciati dai *leaders* dei regimi dittatoriali dell'ultimo secolo. Ad esempio, rimanendo in ambito spagnolo, possiamo confrontare le parole del Signore di Bellver con i discorsi del generale Francisco Franco, «nei quali si possono individuare [le medesime] strategie di *esaltazione* – delle virtù militari, della Spagna, del Movimento, della *Crociata*, e perfino delle istituzioni dello stato¹⁷⁴ –, così come strategie di *paura* – in cui si ricorre alla minaccia esterna come fattore di legittimazione della sua insurrezione [...] –, e anche strategie di *favore* – in cui si ricorda il sacrificio realizzato dai militari che si sono ribellati per il bene della Nazione –...» (Eiroa San Francisco, 2012: 74).

Per quanto riguarda il primo e il terzo punto, «tra i valori basilari del discorso nazionalista della guerra», tanto in Franco quanto in Anthropos, «si ritrovano l'esaltazione dei valori emozionali, l'idealizzazione del destino condiviso tra i combattenti [tra cui capeggia il dittatore] e l'insieme della

¹⁷⁴ Nel discorso di Anthropos la Spagna si converte nell'*Isla del Sueño*.

popolazione, l'esaltazione dei sentimenti di fratellanza tra coloro che condividono l'esperienza bellica, così come il culto degli eroi e dei caduti» (Eiroa San Francisco, 2012: 77).

In virtù di questo, è assai frequente l'utilizzo nei discorsi del pronome personale "noi" e del possessivo "nostro/i", che contribuiscono «a creare l'effetto di unanimità nel gruppo a cui appartiene il locutore» e a «consolidare la legittimità orizzontale, intragruppo» (Llera, 2001). Lo vediamo nel discorso di Anthropos nelle espressioni «nuestro himno», «la Fortuna no nos fue fiel», «nuestras morgues», «nuestros asilos y orfanatos», «nuestos seres queridos», «sus cuerpos ya no estén con nosotros» (Pascual, 2005c: 14-15).

«Altra figura di comunione non meno rilevante», spiega Llera (2001), «consiste nell'uso della seconda persona, che traduce il carattere appellativo dell'ideologia» e che chiama in causa il destinatario come soggetto attivo, spingendolo a prendere una posizione circa le istanze fatte dall'emittente. Nel discorso del signore di Bellver, l'uso della seconda persona plurale è frequente: «os pido fe y confianza», «queréis que su muerte haya sido en vano? Queréis que sus hijos no tengan motivos para ser huérfanos?», «una cosa os pido. Dadles una oportunidad a vuestros hijos...», «os pido un minuto de reflexión y calma», «permitidles un reposo debito y justo» (Pascual, 2005c: 15).

Collegata a questo punto è anche la frequente abitudine di parlare al posto dei cittadini e di riportare ciò che essi pensano e credono, quando in realtà quei pensieri e quelle credenze sono proprie dell'emittente, che così facendo induce i destinatari a ritenere certe e indubitabili tali idee in quanto elaborate, apparentemente, da loro stessi. Lo vediamo, ad esempio, in un discorso di Franco pronunciato durante il *Congreso de Excombatientes* a Segovia (19/10/1952):

Vosotros sabéis muy bien que no se trató de la victoria de un grupo o de una clase [...]. Nuestros Ejércitos fueron compuestos, como vuestra propia naturaleza acusa, por la nación en armas... (Cit. da Llera, 2001)

E in quello di Anthropos:

No voy a recordaros nuestro himno. Pero sabed que en noches terribles, estas palabras han resonado con fuerza dentro de mí. [...]

Sabréis, pues, que marché en busca de una paz segura - la de la conquista..
(Pascual, 2005c: 14).

Proseguendo l'analisi delle differenti strategie di persuasione, una delle tecniche di cui si serve più frequentemente un regime dittatoriale per far presa sulle folle è quella di innestare meccanismi di «odio verso un gruppo, di inculcare un senso di insicurezza e di paura» generato dalla minaccia del nemico, «in cambio dell'offerta di sicurezza e forza per combattere queste minacce fittizie...» (Eiroa San Francisco, 2012: 76). Come spiega Orwell in *1984*, questi meccanismi sono molto utili al potere per rafforzare la propria autorità sui cittadini, in quanto «la consapevolezza d'essere in stato di guerra, e quindi del continuo pericolo che da essa deriva, fa parere del tutto naturale quel rimettere il potere in mano a una casta minore» (1983: 219).

Leggiamo, a riguardo, un altro discorso di Franco:

La guerra de España no es una cosa artificial: es la coronación de un proceso histórico, es la lucha de la Patria con la antipatria, de la unidad con la secesión, de la moral con el crimen, del espíritu contra el materialismo, y no tiene otra solución que el triunfo de los principios puros y eternos sobre los bastardos y antiespañoles (27-VIII-1938: Declaraciones a la Agencia Havas).

Dal punto di vista retorico, il discorso presenta tre efficaci figure in grado di esercitare una forte influenza sull'uditorio: l'opposizione dicotomica, la ripetizione e la prosopopea.

Per quanto riguarda la prima, «il gioco dei contrari» mostra la profonda differenza tra i valori della Patria e quelli dei nemici, tra le virtù da abbracciare e i malcostumi da rinnegare: «il secondo termine dell'opposizione, connotato negativamente» rappresenta «ciò che deve essere segregato, escluso [e vinto] dalla prima categoria. Se ci si serve dell'esposizione dialettica è solo per definire il parassita» (Llera, 2001). Anche nel discorso di *Anthropos* è presente una simile opposizione, non nei confronti del nemico ma nei riguardi dei cittadini, per mostrar loro il tipo d'uomo che potrebbero diventare grazie alla partecipazione alla guerra e ciò che invece saranno se rinunceranno alla causa:

Que no queden para la historia pequeña como alocados e ilusos, sino como héroes y guerreros sin igual posible (Pascual, 2005c: 15)

Il ricorso alla ripetizione, invece, «è uno dei procedimenti chiave di cui la propaganda e la pubblicità si servono per promuovere desideri e idee» (Llera, 2001), in quanto la ritmica e ammaliante ripetizione di alcune parole, fissa maggiormente nella mente e nella memoria del destinatario il messaggio che si vuole inculcare. Nel discorso del Signore di Bellver, abbiamo due esempi di anafora:

Marché en busca de paz segura...
marché en busca de tierras...
marché en busca de un camino de gloria e bienestar para todos vosotros
(Pascual, 2005c: 14).

in cui «la *gradatio* ascendente moltiplica ancora di più sul lettore gli effetti del discorso» (Llera, 2001), e:

Queréis que su muerte haya sido en vano?
Queréis que sus niños no tengan motivo para ser huérfanos? (Pascual, 2005c: 15).

Infine, per quanto riguarda la prosopopea, si nota che il *Caudillo*, nel discorso sopracitato, non nomina espressamente i nemici, ma elenca soltanto una serie di valori astratti contro i quali il popolo, portatore di quei valori positivi posti nel discorso in opposizione antinomica rispetto agli altri, ha il dovere e l'onore di scontrarsi¹⁷⁵.

L'utilizzo di concetti astratti, come Destino, Pace, Unità, Missione, Morale, Crime, Ordine ecc., «trasferisce il pubblico recettore verso uno scenario sublime. [...] L'uso di termini astratti non è innocuo, bensì permette di isolare il messaggio dal contesto, elevandolo su un piano quasi spirituale [...]. Sono valori che possiedono una grande forza figurativa e positiva, che difficilmente possono essere respinti. Chi si potrebbe opporre alla *Pace*, alla *Giustizia*, alla *Morale*, all'*Ordine*...? Chi non vorrebbe combattere i Disastri, la Decadenza, l'Egoismo...?» (Eiroa San Francisco, 2012: 75)¹⁷⁶.

¹⁷⁵ Allo stesso modo, Anthropos combatte contro l'*Isla del Aire*, che è come dire che combatte chisciottescamente contro i mulini a vento, contro il nulla.

¹⁷⁶ Come spiega Theodor Adorno, «il fatto che i termini utilizzati dal gergo [politico] abbiano risonanza indipendente dal contesto e dal contenuto concettuale, come se dicessero qualcosa di più elevato di ciò che significano, bisognerebbe designarlo con il termine "aura"» (*La ideología como lenguaje*, 1971: 13. Cit. da Llera. 2001).

La Patria, pertanto, passa da essere un concetto territoriale a rappresentare «un concetto profondamente emotivo, intimo, infuso di aura sacrale» (Llera, 2001). Lo Stato diventa un culto da professare e difendere devotamente, e difatti una parola cardine dei discorsi di Franco e del Signore di Bellver è “fede”, termine che da un lato, collegandosi alla sua matrice religiosa, introietta nei cittadini una piena e cieca accettazione delle idee e degli ordini dell’ autorità, senza lasciare loro margini di manovra per congetturare o mettere in discussione lo stato delle cose prestabilito e inviolabile; «come si doveva aver *Fede* in Dio [...], bisognava aver *Fede* nelle promesse e nelle parole del *Caudillo*...» (Llera, 2001) e di Anthropos. Dall’altro lato, l’acostamento della fede alla guerra, carica l’azione bellica di un valore sacrale, «santificando la violenza come un ricorso legittimo e uno strumento di rigenerazione...» (E. Gentile, «La sacralización de la política y el fascismo», 2004: 57. Cit. da Eiroa San Francisco, 2012: 77). Non a caso, Franco spesso definiva la guerra civile come una *Crociata*, che è appunto una locuzione religiosa usata per quelle guerre che avevano l’obiettivo di riconquistare un territorio caduto in mano agli infedeli (Eiroa San Francisco, 2012: 80).

Così facendo, si legittima il conflitto «perché salva il popolo dall’apocalisse», si legittima l’operato dettato dalla «necessità storica» del dittatore, che viene visto come un «Eroe Redentore», nonché si legittima l’intervento attivo nella guerra da parte dei cittadini, che «come i martiri, sono disposti a immolarsi per perseguire un obiettivo che ritengono sacro» (Llera, 2001). La guerra di Franco, così come quella del Signore di Bellver, non è un capriccio dettato dalla volontà del singolo o di un gruppo, ma una guerra giusta e necessaria che gode del favore divino, una crociata per la difesa della patria contro l’empio nemico che la minaccia. Si legga a riguardo un discorso del *Caudillo* (19/07/1937: Declaraciones a *ABC* de Sevilla):

Al Ejército no les es lícito sublevarse contra un partido ni contra una Constitución porque no le gustan; pero tiene el deber de levantarse en armas para defender a la Patria cuando está en peligro de muerte (Cit. da Llera 2001).

«Individuare un simbolo esteriore come nemico», qualunque esso sia e a prescindere dalla sua effettiva esistenza, è dunque «imprescindibile per un regime

che pretenda mantenere in ordine i propri affari interni, perché pone manifesta la distinzione tra dentro e fuori», tra bene e male, tra civiltà e barbarie. «L'assenza di una negazione esteriore priva l'ordine interno di gran parte del suo splendore» (Harry Pross, *La violencia de los símbolos sociales*, 1983: 63. Cit. da Llera, 2001), nonché, priva il dittatore di una causa nobile e accettabile che possa spingere l'esercito a combattere per lui, e il popolo a tollerare e sopportare il costante stato di miseria causato dalla guerra.

Lo spiega anche Umberto Eco, nelle pagine del *Cimitero di Praga*:

Occorre un nemico per dare al popolo speranza. [...] Il senso dell'identità si fonda sull'odio, sull'odio per chi non è identico. Bisogna coltivare l'odio come passione civile. Il nemico è l'amico dei popoli. Ci vuole sempre qualcuno da odiare per sentirsi giustificati nella propria miseria (2010: 399-400).

Parlando di odio è inevitabile il rimando al romanzo di Orwell e ai “Due Minuti di odio” giornalieri stabiliti dal Partito del Grande Fratello, durante i quali i cittadini dell'Oceania davano catarticamente sfogo al proprio malessere inveendo contro il principale nemico della Patria: Emmanuel Goldstein, «il rinnegato, l'apostata», «a capo di un vasto esercito fantasma, una vasta trama di complotti clandestini intesa al rovesciamento dello Stato» (Orwell, 1983: 37). In realtà, Goldstein e il libro da lui scritto, in cui venivano rivelate le scottanti verità sul regime del Grande Fratello, non sono mai esistiti: il libro è stato anzi redatto dagli stessi membri del Partito, che hanno trovato un comodo capro espiatorio da offrire ai cittadini per distrarli dalla realtà dei fatti, per non far rendere loro conto che la causa della loro miseria è proprio il Partito. Lo spiega un suo membro, O' Brian: «il Partito ricerca il potere esclusivamente per i suoi fini. Il bene degli altri non ci interessa affatto...» (Orwell, 1983: 291).

In base a queste considerazioni, il personaggio di Anthropos appare dunque la riproduzione perfetta di tutti quei politici che nel corso della Storia si sono serviti della guerra per giungere al potere o per mantenere intatte le squilibrate gerarchie sociali e la netta separazione fra classi dirigenti e classi subalterne, fra chi comanda e chi è sottomesso.

Eppure, in nome di quel relativismo prospettico di cui si è parlato, Pascual, nella prima parte del suo intervento – a cui segue il discorso pronunciato alla folla

appena analizzato – fa apparire in scena questo terribile autocrate sotto una veste totalmente differente, più umana e vulnerabile. E forse, il nome Anthropos deriva anche da questo, dal ricordare e far ricordare allo stesso personaggio che oltre e ben prima di essere un re, un guerriero, un carnefice, il Signore di Bellver è soltanto un uomo, debole, solo e insicuro come tutti, che come tutti commette errori e passi falsi, anche se, certamente, i suoi errori hanno conseguenze difficilmente perdonabili.

Anthropos inizia il suo monologo parlando con se stesso:

*¿Quién dijo que el poder regala?
Sólo una sensación innoble.
Soledad.
Rodeado de fieles, súbditos todos. Sombras.
Y en el centro yo.
Tan vacío como una caracola.
[...] ¡Tan solo! A los ojos de todos, vacíos, pupilas sin tacto,
señor y dueño. De la nada.
Si yo pudiera librarme de este castigo que me ensalza.
[...] He cumplido mi promesa.
Contra el aire y contra el viento, con mis columnas enfervorecidas;
y ahora me queda el vacío.
(Maldición en el silencio).*

In maniera analoga a sua figlia Ariadna, anche Anthropos rinnega il suo ruolo: l'essere al potere dona supremazia, forza, fierezza, rispetto... certo, ma il prezzo da pagare in questo patto con il diavolo è la solitudine. Le grandi responsabilità a lui affidate e la posizione la preminenza rispetto ai cittadini hanno isolato il re dal resto del mondo a tal punto da portarlo a confessare di essere il «signore e padrone di niente» e di nessuno.

Il nulla. Questo è alla fine ciò che ha conquistato il Signore di Bellver con il suo dominio e le sue guerre, questo è il glorioso traguardo, il grande ideale in nome del quale ha spinto centinaia di innocenti verso la morte. Il potere non dona nulla, se non «una sensazione ignobile», non riempie di nulla, anzi lascia nell'anima un vuoto e una fame che si cerca di colmare divorando gli altri. È un peso, il potere, un castigo mascherato da premio a cui Anthropos farebbe volentieri a meno, se potesse e se davvero volesse.

In queste considerazioni, Anthropos presenta alcuni tratti in comune con il personaggio di Creonte nella versione di Antigone scritta da Anouilh. Il nuovo re di Tebe prende suo malgrado il comando della città a seguito della guerra fratricida tra i due figli di Edipo (suoi nipoti), ed è costretto a condannare a morte Antigone per aver cercato di seppellire il cadavere del fratello Polinice, ormai nemico della Patria, contravvenendo alle sue disposizioni. Disposizioni che lui stesso definisce «ignobili», «stupide, mostruosamente stupide» (Sofocle, Anouilh & Brecht, 2013: 96), e delle quali vorrebbe tanto sbarazzarsi:

CREONTE: Una mattina mi sono svegliato re di Tebe. E Dio sa se desideravo altro nella vita che essere potente...

ANTIGONE: Bisognava dire no, allora!

CREONTE: Potevo. Solamente mi sono sentito all'improvviso come un operaio che rifiutava un lavoro. Non mi è sembrato onesto. Ho detto sì. [...] Credi allora che si abbia il tempo di fare il raffinato, di sapere se bisogna dire «sì» o «no», di domandarsi se non bisognerà pagarla troppo cara, un giorno, e se dopo si potrà ancora essere un uomo? (Sofocle, Anouilh & Brecht, 2013: 96)

Prima di questo dialogo, già il prologo aveva caratterizzato in modo analogo il suo personaggio:

Ha delle rughe, è stanco. Gioca al gioco difficile di guidare gli uomini [...]. Qualche volta, la sera, [...] si domanda se non sia vano guidare gli uomini. Se quello non è un compito sordido da lasciare ad altri... (Sofocle, Anouilh & Brecht, 2013: 64)

Da questo passo, si denota un'altra somiglianza tra i due regnanti, ovvero, la considerazione del tutto negativa del popolo. Nel dialogo con Antigone, Creonte, paragonando lo Stato a una barca, afferma:

Fa acqua da tutte le parti, piena di crimini, di stupidità, di miseria... E il timone va di qua e di là. L'equipaggio non vuole più fare niente, non pensa che a saccheggiare la stiva, e gli ufficiali stanno già costruendosi una piccola zattera confortevole, solo per loro, con tutta la scorta di acqua dolce per trascinare almeno le loro ossa via da lì. E l'albero scricchiola, e il vento fischia, e le vele si strappano, e questi bruti [...] non pensano che alla loro pelle, alla loro pelle preziosa e ai loro piccoli affari (Sofocle, Anouilh & Brecht, 2013: 97-98).

Anthropos, invece, per descrivere il popolo traditore, si serve dell'immagine delle sirene adulatrici: ancora una volta, il simbolo della sirena, che comparare per la terza volta nell'opera, viene caricato di un'accezione negativa, rappresentando in questo caso la capacità dell'uomo di lusingare viscidamente l'altro per il conseguimento del proprio tornaconto. Nel XII libro

dell'Odissea, infatti, le sirene, cercando di attirare Ulisse nella loro trappola, iniziano il loro discorso con una *captatio benevolentiae* per ammaliare l'eroe (v. 184):

Qui, presto vieni, o glorioso Odisseo, grande vanto degli Achei... (Omero, 2014: 339)

Il Signore di Bellver, riprende questa figura mitologica per criticare la doppiezza del popolo, sempre pronto ad adulare il re senza mai contraddirlo, quando crede di poterci guadagnare qualcosa, e al tempo stesso sempre rapido a tradirlo quando non ottiene quanto sperato:

Tan vacío [...] oyendo sirenas que adulan. Acostándome con la traición cada noche [...] Entre fieras y hombres, obediencia. Sin orgullo ni fiereza que les distinga. ¿Es que nadie va a agasajarme con un reproche? ¿Es que no hay palabras para la crítica? O la adulación o el odio. Esta tierra no tiene templanza. A los que me odian, los que me adulan preparan patíbulos. Con la conciencia limpia de un buen servicio. Sin contratiempos.

Questa riflessione sul popolo non è in realtà nuova: Machiavelli, ad esempio, scrive nel *Principe* (XVII)

Perché delli uomini si può dire questo generalmente: che sieno ingrati, volubili, simulatori e dissimulatori, fuggitori de' pericoli, cupidi di guadagno; e mentre fai loro bene, sono tutti tua, offeronti el sangue, la roba, la vita, e figliuoli come di sopra dissì, quando il bisogno è discosto; ma, quando ti si appressa, e' si rivoltano. E quel principe che si è tutto fondato in sulle parole loro, trovandosi nudo di altre preparazioni, rovina...

E Shakespeare, in *Antony and Cleopatra* (I, IV) fa dire a Ottavio:

*Ci hanno insegnato, da che esiste il mondo,
che chi è al potere è amato
fin quando lo mantiene;
mentre chi è sceso in basso, mai amato
finché ne è stato degno,
viene apprezzato solo quando manca.
La marmaglia comune, come un giunco
in balia della corrente,
va avanti e indietro,
schiava della marea cangiante,
e marcisce col proprio movimento* (Shakespeare, 2012: 65).

Giocare a fare il re non è quindi un mestiere gratificante. «Bisognava dire no», ma né Creonte, né Anthropos l'hanno fatto, scontandone le conseguenze: il re di Tebe si macchia le mani col sangue non solo di Antigone, ma di suo figlio Emone, che segue la sua amata nella morte, e anche di sua moglie Euridice, che per la disperazione si toglie la vita:

CORO: E tu sei solo adesso, Creonte

CREONTE: Solo, sì. (Un silenzio...) (Sofocle, Anouilh & Brecht, 2013: 97-98).

E anche Anthropos è ormai solo, «vuoto come una conchiglia»: Pascual qui riporta lo stesso termine utilizzato dalla Nodriza nella ninna nanna per il figlio, creando così un legame tra i due personaggi e anticipando l'infelice epilogo che il Signore di Bellver condividerà con il suo fedele soldato. Ricollegandoci alla versione dantesca del mito del re di Itaca, Anthropos e il Naufrago, come Ulisse e Diomede, «insieme a la vendetta vanno come a l'ira».

La vendetta del Signore della Isla del Sueño cade per mano nella Nodriza, che dopo il discorso alla folla del Signore di Bellver, sentendo parlare dei caduti in battaglia che giacciono nell'oceano, tra i quali c'è suo figlio, si fa avanti per controbattere le parole del signore, stringendo tra le mani un coltello insanguinato, come scritto nella didascalia¹⁷⁷. Prima di questo intervento, la madre del Náufrago era già comparsa un'altra volta, dopo la ninna nanna, meditando su come porre fine alle sofferenze del figlio:

¿Y qué puedo hacer? ¡Qué puedo, más que gritar de rabia por lo que me han quitado!

Arrastrándome a mi también la corriente... de la venganza.

Mi mano busca el puñal como la oscuridad al tiento.

Y ni siquiera a la justicia tengo derecho, porque mi hijo, ¿Mi hijo?

¿Me sorprende hablando con una sombra? A una sombra llamo yo con nombre querido y grato.

El que fue mi desvelo y mi amor me pide paz desde la inexistencia.

¹⁷⁷Sembra dunque che prima di parlare, la Nodriza abbia già regolato i conti con l'assassino di suo figlio, dal momento che compare in scena con il coltello già macchiato di sangue; oppure, il sangue sul coltello è proprio il suo, poiché, come lei stessa anticipa nel suo discorso, e come Cautela spiega ad Arrojo subito dopo, la Nodriza, oltre a uccidere Anthropos decide di seguire le sorti del figlio e di cercarlo nella corrente per riscaldarlo dal freddo della morte, «e ogni notte, tra i coralli e la brina, intonerò una ninna nanna che ti faccia addormentare» (Pascual, 2005: 16).

Paz para los torturadores y asesinos, por una isla en la que, un día, pueda compartir arena y agua y mar con quienes arrancaron de mí a lo que más quería. [...] Paz me piden los restos de mi amor... (Pascual, 2005c: 12-13).

Precedentemente avevamo evidenziato la somiglianza tra il Naufrago e il fantasma di Polidoro: adesso anche la Nodriza ricalca il personaggio di Ecuba, quando rivela ad Agamennone di voler vendicare la morte del figlio uccidendo Polimestore:

ECUBA: [...] Se medito la morte all'omicida, ti voglio consapevole, non complice. Se quando il Trace subirà la sorte che subirà, si tenta di soccorrerlo, tu vietalo, per me, senza parere. Al resto, sta' tranquillo, penso io.

AGAMENNONE: Ma che vuoi fare? Con la vecchia mano stringere spade e uccidere quel barbaro? O col veleno? E chi t'aiuta? Chi ti darà una mano? Dove trovi amici?

ECUBA: Là dentro c'è una folla di Troiane [...] Punirò l'assassino insieme a loro.

AGAMENNONE: Ma sono donne! Vinceranno i maschi?

[...] ECUBA: M le donne non vinsero gli Egizi? Non spantarono, a Lemno, tutti i maschi? E così sia. Tu lascia stare... (Euripide, 2002: 403).

«Ma sono donne! Vinceranno i maschi?»: le parole di Agamennone assomigliano notevolmente a quelle pronunciate dal nostro Soldato, «come se una donna potesse sconfiggere un esercito!». Ebbene, la Nodriza, come Ecuba, ribalterà definitivamente questo stereotipo, accontentando i desideri del Signore di Bellver che tanto desiderava cittadini che avessero il coraggio di dire «no». La madre del Naufrago alla fine decide di impugnare quel pugnale: «Que la sangre se desplome sobre quien la vierte», afferma concludendo il suo secondo intervento, e successivamente, in delirio, si presenta dinanzi al Signore di Bellver che aveva appena terminato di incitare i cittadini a continuare la guerra:

¡Guerra decíais!

No os puedo oír bien.

Os hablo a Vos, Señor y dueño de esta Isla que habría de llamarse Maldita.

Vos habéis privado a mi hijo de la paz perpetua.

Es justo entonces que vuestra paz quede alterada de igual modo para siempre.

Caballos desbocados corren por mi frente y sus galopes resuenan en mis sienas.

¡Hijo! Lo intenté.

Quise reparar el mal.

Pero no pude.

Esos miserables no merecían tus manos.

Estos mal nacidos no merecían tenerte entre ellos.

Sangre pulcra entre ponzoña y estiércol.

Pero ya está hijo. No te preocupes (Pascual, 2005c: 15-16).

Siamo alla fine dell'opera: Anthropos è morto, la guerra è finita, Nodriza si è finalmente ricongiunta al suo amato figlio nella pace eterna, e forse anche Ariadna avrà raggiunto quel felice regno di sirene in cui non esiste sofferenza. «Nell'Isola del Sogno il tempo si fermò», commenta Cautela ormai al termine del suo viaggio nel tempo, e dal silenzio si levò la voce risoluta di Harapienta:

CAUTELA: [...] La voz de la Harapienta llamó al pueblo de Bellver.

ARROJO: ¿Y lo llamará?

CAUTELA: Y lo llama. Hay preguntas que se arrastran por la Eternidad para ser contestadas.

Dejémosles solos.

ARROJO: ¿A quiénes?

CAUTELA: La Harapienta envía su voz entre las sombras. Puede que esta noche alguien la escuche. Vamos.

(Cautela y Arrojo salen de escena) (Pascual, 2005c: 16).

Harapienta inizia il suo discorso con una semplice domanda: *por qué*

Por qué.

Si las injurias superan a los halagos.

Si las palabras amargas crecen frente a las felices.

¿No son bastantes ya?

¿No bastan ya los llantos desconsolados de nuestras madres y las vuestras, que unidas, podrían salar con sus lágrimas los ríos de la Tierra entera?

¿No han gemido suficiente, ante los despojos carcomidos que la guerra les ha devuelto, cuando a ella entregaron sus hijos más fieros y robustos?

¿No han tejido suficientes mortajas, para cubrir los mares con la vergüenza de esta barbarie?

¿No os aplacan los rituales mortuorios que han teñido de oscuro la luz de nuestra isla?

[...] ¿Habremos de vender nuestro futuro a la peste? ¿A la miseria y al cólera, gran legado para nuestros hijos?

[...] Disemináis el escarnio y la mentira, la soberbia y la altanería. ¿Para qué?

Vuestras mujeres ya no tienen palabras para expresar el dolor.

Sólo silencio y gemidos.

¿A cuántos habéis matado ya?

¿A cuánto asciende tu botín de carne y ojos, huesos y heridas?

¿No te basta todavía esa hilera de espectros que camina por la nada con tu nombre en los labios?

¿Cuántos hijos suplicantes deberás ver para que la clemencia manche tus manos bañadas en sangre?

¿Cuántas desposadas, viudas y madres en la soledad, deberán gemir desde la noche?

Miráis el poder como los perros a la Luna.

Ansiándola, la llamáis cada noche y aferráis su imagen en las aguas, pero como la Luna, se os escapa.

¿Quién os dio poder para quemar los campos? ¿Quién os otorgó el derecho a romper los vínculos más sagrados?

¡Qué estirpe degenerada es ésta,

*que sus vástagos sólo saben despojar y apuñalar,
destruir y herir, aplastar y matar!* (Pascual, 2005c: 16-18).

Prima di lei, anche Arrojo e Cautela avevano fatto una simile domanda:

*QUIEN VIVE. QUIEN SOIS. SI UNA PATRIA CONVERTISTEIS EN SOMBRA.
QUE FUERZA OS ARRASTRA A LA NADA. EN EL AIRE VIBRAN LAS
ANTORCHAS ILUMINADAS DE SANGRE Y ALARIDOS. QUE HORROR NO
VIERAIS QUE ENMUDECIO A LA MISMA PESTE. ¿NO TENEIS BASTANTE?*
(Pascual, 2005c: 12)¹⁷⁸.

E Nodrizza, nella sua seconda comparsa, aveva iniziato il suo monologo in questo modo:

*Ha llegado el momento de la pregunta.
¿En qué creéis todavía?
¿Acaso es posible creer en algo?* (Pascual, 2005c: 12).

È in queste domande che si rivela la chiave dell'opera, l'obiettivo che l'autrice si è posto scrivendo *Fuga*. La funzione del teatro, l'abbiamo detto, non è dare risposte, ma porre l'uomo dinanzi a una domanda che possa spingerlo alla riflessione e all'azione; e Pascual, dopo aver raccontato le infelici storie di Ariadna, del Soldato, del Naufrago, dopo aver assistito al doloroso canto della Nodrizza, al grido di aiuto di Harapienia, alle tiepide giustificazioni del Generale e all'orazione di Anthropos, si serve di questi quattro personaggi (non dimentichiamolo, femminili) per interpellare il suo pubblico, per avere una risposta da tutti coloro che pensano che danneggiare l'altro sia l'unico modo per salvare se stessi.

Chi siete? In cosa credete? Sarà Anthropos a rispondere a questa domanda quando riconoscerà di essere il re «de la nada». Niente. Tutti quegli uomini che si sono sempre reputati tanto grandi e tanto potenti, alla fine non sono niente e non credono in niente. E perché combattere se non si crede in niente? Si combatte, appunto, per il niente. Perché nessun motivo, soprattutto quelli per cui si fa una guerra, il potere e i soldi, è abbastanza valido per compensare i lutti, le sofferenze e gli oltraggi a cui si condanna un popolo innocente. Nessun futuro migliore può realizzarsi con il ricorso alla guerra, perché i figli non potranno far altro che ereditare la crudeltà dei padri, il pianto delle madri, l'impotenza e la remissività

¹⁷⁸ Lo stampatello è dell'autrice.

dei cittadini. Nessun torto, nessuna colpa, nessuna ragion di stato può giustificare l'assassinio di un'altra persona, di un uomo che dovrebbe essere un fratello, sacro sangue del proprio sangue, e non un rivale. Lo dice la stessa Harapienta:

Enemigos son -decís vosotros-.
Palabra cruel que habéis inculcado a vuestros sucesores, antes de que pudieran aferrar una espada.
Enemigos que como nosotros ansían el final y no saben pedirlo.
[...] Los enemigos -por si no lo sabéis-,
creen en Dios. No es el nuestro. Lo sé. Lo sabéis. Pero es un Dios.
Los enemigos beben agua y comen pan,
cuando nuestros ataques y los suyos se lo permiten.
Los enemigos tienen hijos como los nuestros,
y sus madres también les amamantan.
Los enemigos tienen Sol y Luna
-la misma que nosotros, aunque no os guste escucharlo-.
Los enemigos usan palabras -no las nuestras-
y con ellas nombran a la alegría y al odio, al hambre y a la tristeza.
¿Tenéis frío? Ellos también.
¿Tenéis hijos? Ellos también.
Y ellos también temen la muerte.
No. No me digáis que son cobardes y miserables. Porque nosotros también.
Solo aquel que sepa colocar en la más alta torre de Bellver un estandarte blanco, no merecerá ese sobrenombre.
La Isla del Aire tiene noche y día.
Tiene -tenía- reposo y vida.
Ahora la cubren los cánticos de los muertos.
Que la ira de sus Dioses y los nuestros,
de las tempestades de nuestro único mar,
castiguen y golpeen hasta el agotamiento a quienes consienten esta masacre sin causa.
Miradlos bien. Que no son bestias, sino hombres.
Que no aúllan; hablan.
Y antes de clavarles la última daga, pensad si están preparados -como vosotros- para morir.
Es más fácil sembrar la envidia que mitigarla.
Es más fácil odiar que perdonar.
Pero miradles bien antes de degollarles.
Que las víctimas también pueden ser hijos de la miseria.
Que la clemencia alimenta clementes.
Y quién sabe si algún día.
Vosotros podríais necesitarla (Pascual, 2005c: 18-19).

È sicuramente questo il passo più critico dell'opera, in cui Harapienta mette a nudo il pubblico di fronte a se stesso e alle sue riflessioni. Dall'inizio dei tempi, l'uomo ha sempre giustificato la violenza e l'offesa disumana (a volte non sono necessarie le armi per uccidere qualcuno), nascondendosi dietro la montatura

di un nemico, di un altro essere umano che sta dalla parte del torto per la sua religione, per la sua razza, per le sue tradizioni e i suoi ideali.

Da sempre l'uomo ha visto la diversità come un fattore da contrastare e annientare: ce lo insegnano le colonizzazioni greche e romane, la conquista dell'America Latina, le Crociate, l'Olocausto e l'Apartheid, la guerra in Siria e il terrorismo dell'Isis; ce lo insegnano l'omofobia, il razzismo, la prostituzione e la violenza sulle donne. Ma dov'è questa diversità? In base a quali principi un uomo, un popolo è migliore dell'altro? Chi ha deciso quale sia la regola e quale l'eccezione? «Guardateli bene. Che non sono bestie, ma uomini», dice Harapienta. Guardateli bene, perché sono uomini come tutti gli altri, come tutti noi; è la stessa denuncia che appare anche nel romanzo di Orwell, quando spiega che il Partito

esige che non vi siano contatti con gli stranieri [...]. A parte i prigionieri di guerra, il cittadino qualunque dell'Oceania non vede mai un abitante dell'Eurasia o dell'Estasia [...]. Se gli si consentisse di avere contatti con stranieri, scoprirebbe che sono persone come lui e che la maggior parte di quanto gli è stato detto è pura menzogna. Il mondo chiuso e separato nel quale vive andrebbe in pezzi e potrebbero svanire la paura, l'odio e l'ipocrisia su cui si basa il suo morale (Orwell, 1983: 223).

Ma può mai uno Stato fondarsi sulla paura, sull'odio, sull'ipocrisia? Sono questi i valori che rendono grande un uomo, che lo rendono degno di essere chiamato tale? Sono le domande che Itziar Pascual, attraverso la sua opera, vuole far risuonare nella memoria del pubblico, nella memoria di ogni uomo che ritiene l'odio superiore all'amore, la violenza superiore alla clemenza. Il teatro forse non cambierà concretamente il mondo, tantomeno le azioni umane, ma può servire da coscienza, facendo riecheggiare quel grido degli oppressi lasciato in sospenso nelle notti di Bellver.

Affinché, da ora in poi, dinanzi ad ogni atto ingiusto e meschino, dinanzi al pensiero di ferire l'altro, possano ritornare in mente quelle semplici domande in grado di salvare dalla tempesta. Chi siete? In cosa credete?

2.- LO SPETTACOLO¹⁷⁹

Fuga fu messa in scena per la prima volta nel 1995, dal 20 al 23 aprile, presso il Teatro Pradillo, una sala alternativa aperta cinque anni prima dalla compagnia La Tartana Teatro nel distretto di Chamartín di Madrid. È questo il primo esordio dell'autrice a teatro, che affida la direzione dell'opera al regista Guillermo Womutt, in collaborazione con la compagnia *Araira Teatro*. Le musiche sono di Albert Rober e Mateo López Feijoo; Guillermo Womutt, Itziar Pascual e Maite Dono gestiscono la struttura vocale; i costumi sono ideati da Silvia Valle, la regia luci è diretta da Gloria de Pedro e Natxo Gaita, e la fotografia è di Beatriz Olalde. Per quanto riguarda il *reparto*, gli interpreti sono i seguenti:

Nieves Mateo: Harapienta

Esperanza L. Tamayo: Nodriza

Fernando Gomez: Náufrago

Manuel Agredano: Soldado

Guillermo Womutt: General

Angel Solo: Vigía

Maite Dono: Ariadna

Blanca Rivera: Coro delle *Almas en penas*

Mateo Lòpez Feijoo: Anthropos



In alto, Nieves Mateo (Harapienta).
In basso, Fernando Gomez (Náufrago).
A sinistra, Maite Dono (Ariadna).

¹⁷⁹ La ripresa dello spettacolo è conservata nell'archivio della *Teatroteca del Centro de Documentación Teatral*. Cfr. <http://teatroteca.teatro.es/opac/#index>.

Come si è detto in precedenza nell'analisi del testo, Pascual non ha precisato nelle didascalie alcuna indicazione di regia, pertanto tutti i segni teatrali che a breve passeremo in rassegna – dalla scenografia, agli accessori, alle musiche, all'illuminazione, ai costumi e i movimenti dei personaggi, ecc. – sono stati ideati secondo la volontà e l'arbitrio del regista e dei suoi collaboratori.

- SCENOGRAFIA E OGGETTI

Womutt ha immaginato per *Fuga* uno spazio drammatico assolutamente stilizzato, ben lontano dai canoni di verosimiglianza del teatro tradizionale, per rimanere fedele alla distanza ucronica e utopica proposta dall'autrice nel suo testo. Non c'è un fondale che riproduce la Isla del Sueño con le sue rocche e il paesaggio marittimo, né oggetti o decorazioni che rappresentino strade, palazzi o la reggia di Anthropos e Ariadna.

«Bellver è una nave fantasma» (Pascual, 2005: 2), aveva detto Arrojo nel descrivere il funereo aspetto della città a causa della guerra, e Womutt traduce questa desolazione in uno spazio scenico pressoché vuoto. Dall'inizio alla fine dello spettacolo saranno infatti presenti sulla scena soltanto pochissimi elementi: lunghi teli di stoffa bianca e due sgabelli di legno di foggia antica modello Savonarola.

I teli bianchi vengono utilizzati tre volte dagli attori in maniera significativa: all'inizio dello spettacolo, prima del monologo di Harapienta¹⁸⁰, i personaggi entrano dalle quinte di destra avanzando lentamente nell'ombra verso il centro del palcoscenico. Ariadna si siede su uno sgabello coperto dal telo, prendendolo tra le mani; Náufrago, che entra trascinando un telo arrotolato, si posiziona in ginocchio alla sua destra; dietro di lui, il General, più avanti,

¹⁸⁰ Bisogna ricordare che questa messa in scena si basa sulla prima stesura dell'opera (1993), in cui non compaiono le figure di Arrojo e Cautela, solo accennate in questa edizione con il nome di *Almas en penas* e che intervengono unicamente in quella che sarebbe la terza comparsa della seconda edizione – si tratta del discorso che inizia con «QUIEN VIVE. QUIEN SOIS. SI UNA PATRIA CONVERTISTEIS EN SOMBRA...» (Pascual, 2005c: 12). Mancando il “prologo” dei due fantasmi, lo spettacolo inizia dunque *in medias res* con il primo discorso di Harapienta, ovvero quello che inizia con «¡Si con mis manos pudiera destejer las redes de tu silencio! ...» (Pascual, 2005c: 3).

Soldado. Dopo quasi un minuto di immobilità, i personaggi si muovono: Náufrago afferra con entrambe le mani il telo, tirandolo prima da una parte, poi dall'altra; Soldado, con gesti secchi e lenti, si slega dalla corda di stoffa che gli avvolge il collo; Ariadna, fissando il vuoto con guardo assente, tira delicatamente a sé il lenzuolo che strige fra le mani;

C'è adesso da domandarsi il significato dei teli in questo primo contesto: una prima interpretazione potrebbe considerarli come dei lacci, delle catene che, com'è evidente con Soldado, intrappolano e soffocano la libertà dei cittadini Bellver, sottomessi al pesante giogo di Anthropos e alla sua guerra insensata.

Oppure, quel tirare e ritirare potrebbe simbolicamente rappresentare l'intento di ricomporre la trama di una storia ormai dimenticata, come Arrojo e Cautela affermano nel dialogo iniziale della seconda edizione dell'opera¹⁸¹. Ogni personaggio, l'abbiamo visto, costituisce per Pascual – e per molti drammaturghi dopo la Transizione – il prezioso filo di una tela da ritessere da capo, disfacendo quell'ordito menzognero che la storia ufficiale aveva confezionato, per mostrare al pubblico una verità certamente più scomoda, ma più vicina al reale.

La seconda volta in cui i personaggi si servono dei teli è durante l'intermezzo successivo al monologo di Harapienta. Conclusa la sua invocazione, un suono che riproduce il vento, le «tempeste e uragani» chiamati da lei in appello (Pascual, 2005c: 3), inonda la sala, e quattro personaggi, due sul proscenio e due sul fondo del palco, agitano i quattro teli bianchi simulando onde agitate del mare. La musica e il movimento dei teli, insieme con il cambiamento delle luci e il loro colore di cui parleremo in seguito, simboleggiano dunque il nuovo spazio diegetico – il mare, di notte – che fa da cornice ai due monologhi successivi: la ninna nanna di Nodriza, e il discorso di Naufrago.

¹⁸¹ «ARROJO: Ayúdame a recordar. Yo sola no puedo. Ayúdame. CAUTELA: Te ayudaré. Tejeremos juntas el sentido de las viejas palabras...»(Pascual, 2005c:2).

La terza volta, a usare il telo è soltanto Ariadna, che prima di cantare la *Balada de la Soledad de Ariadna* (Pascual, 2005c: 9-10), si siede di nuovo sullo sgabello. L'*Alma en pena* le si avvicina distendendo lungo il palco il telo bianco che la figlia di Anthropos ha tra le mani, poi si allontana facendo ondeggiare le larghe maniche del suo vestito. Il telo e lo sgabello su cui Ariadna è seduta per quasi tutta la durata dello spettacolo sono oggetti scenici che notevolmente caratterizzano il suo personaggio: entrambi infatti indicano il ruolo stereotipato conferito alla donna dalla società maschile, in cui l'essere *lanifica* e *domiseda* è, come si è a lungo ripetuto, il «maggiore marchio» identitario, se non l'unico (Pascual, 2005c: 10).



Al contrario, sull'altro sgabello poggiato su una piccola pedana, a



simboleggiare un trono, siede l'esponente di punta della società maschile: il Signore di Bellver, padre di Ariadna. I due sgabelli, con la coppia di personaggi a essi collegati, sembrano dunque costituire i poli opposti di un contrasto che va a di là del semplice confronto generazionale rappresentando quella netta

separazione tra vincitori e vinti, tra dominatori e sottomessi di cui si è parlato nel capitolo precedente tanto per il ruolo della donna, quanto per le teorie belliciste.

I due sgabelli indicano pertanto due modi differenti di vedere e raccontare la storia, tanto quella particolare di *Fuga* quanto quella ufficiale, ma rappresentano anche due possibilità di fare concretamente la Storia: dal un lato c'è la guerra incessante e inumana di Anthropos, che condanna gli uomini a morire e le donne

a piangere in silenzio; dall'altro, il regno di sirene di Ariadna dove non esistono violenza e attesa, né alcun tipo di stereotipo classista.

- ILLUMINAZIONE

All'inizio dello spettacolo, il palcoscenico si presenta al pubblico avvolto nel buio, appena illuminato, da destra, dalla tenue luce bianca di un faro laterale basso. Per tutta la messa in scena, la luce si manterrà flebile, mai abbagliante, e illuminerà i personaggi sempre con faretto di taglio, alti o bassi, o a piombo, mai frontalmente in modo diretto¹⁸², creando forti contrasti di luce e ombre sui personaggi. Questo tipo di illuminazione da una parte determina il tempo diegetico della storia, quasi sempre notturno come indicano implicitamente i discorsi dei personaggi¹⁸³, ma soprattutto è intimamente connessa con quanto detto in precedenza sul relativismo prospettico della realtà e sul carattere ambivalente dei personaggi, che possiedono una porzione di ragione e torto simultaneamente.

Questa duplicità è decisamente più evidente in *Anthropos*, che dopo la prima parte del suo monologo – in cui riflette, seduto sul trono e illuminato dall'alto da un faretto a piombo, sulla triste e solitaria vita di chi detiene il potere – si alza per iniziare



il discorso alla folla in prossimità del proscenio. Una luce alta di colore caldo lo

¹⁸² Eccezion fatta per l'ultima parte del discorso alla folla di *Anthropos*, pronunciata sul proscenio illuminato da una luce frontale diretta.

¹⁸³ Harapienta, ad esempio dice nel suo monologo iniziale «Y esta noche los cielos serán mudos testigos de la tragedia» (Pascual, 2005c: 3); Nodriza, nella ninna nanna canta «Niño de risa dulce,/ Besa el silencio,/ Antes de que llegue el día/ y escuche tu lamento» (Pascual, 2005c: 4); Náufrago si lamenta del suo confino affermando «¡Es tan fría la noche!» (Pascual, 2005c: 5); Vigía, veglia sulla città di notte «La noche sabe a susurros. A escuchas entrecortadas» (Pascual, 2005c: 7); infine, Arrojo e Cautela, nella seconda edizione dell'opera, per introdurre il canto di Arianna dicono: «Ahora escucha el latido de la luna» (Pascual, 2005c: 10), così come, nel lasciare la scena a Harapienta e al suo secondo monologo, affermano «La Harapienta envía su voz entre las sombras. Puede que esta noche alguien la escuche» (Pascual, 2005c: 16).

illumina trasversalmente a destra, mentre sulla parte sinistra si riflettono le luci blu che illuminano il resto della scena. Questa doppia illuminazione, significativamente di colore freddo e caldo, rappresenta visivamente il carattere ambivalente del Signore di Bellver, come dimostra l'enorme dissonanza tra le due parti del suo monologo.

Un altro interessante gioco di luce si verifica durante l'intervento di Ariadna. Durante il canto, ma soprattutto durante il monologo, su di essa si riflette una luce non omogenea, che crea delle fasce d'ombra sul corpo come se entrasse



da una finestra chiusa da grate. La reggia di Bellver in cui la fanciulla aspetta il ritorno del padre è dunque rappresentata scenicamente come un carcere, e in effetti per lei lo è, come per tutte le donne che soprattutto nel passato sono state condannate al confino in casa per badare ai figli e alle faccende domestiche. Ed è per questo che,

seduta al suolo e guardando in alto con aria sognante, Ariadna spera un giorno di evadere da quelle mura, per andare alla ricerca del suo regno di sirene.

È in quest'atto che risiede il significato del titolo, di cui ancora non si era discusso. Come spiega Vilches de Frutos, «la fuga» corrisponde a un «meccanismo di difesa dell'essere umano dinanzi alla pressione di chi ha il potere» (1997: 581); un meccanismo che non sempre dimostra codardia, ma anzi rivela il coraggio e la volontà di cambiare le cose, di «correre in avanti» (Garrido, 1995) lasciandosi alle spalle tutto ciò che danneggia, piuttosto che sperare che un giorno questo possa smettere di far male.

Fuggire a volte è una decisione molto più audace, e difficile, che restare. Lo dimostrano le innumerevoli donne che tacitamente subiscono dagli uomini ogni sorta di violenza, da quella fisica a quella psicologica, non soltanto dentro le mura di casa, ma anche fuori, a lavoro, nei locali, per le strade della città, non

ribellandosi e rimanendo così ingabbiate in pregiudizi e stereotipi che reprimono la loro reale identità. Lo dimostrano i cittadini che si piegano e annuiscono agli ordini dei governanti, che girano la testa dall'altra parte fingendo di non vedere il marcio attorno a loro, perché vige il motto “se non lo vedo, non esiste”.

Per ultimo, si segnala il cambiamento di colore delle luci in alcuni punti dello spettacolo: durante l'intermezzo con il rumore del vento, mentre Nodriza canta la ninna nanna e nel successivo monologo di Náufrago, e infine durante il discorso di Vigía, si accendono dall'alto delle luci a piombo di colore blu, ad indicare, insieme con la musica o con altri oggetti – come i teli o la piccola lanterna che Vigía utilizza nel suo monologo¹⁸⁴, uno spazio e un tempo diegetico notturno e marino.

- MUSICHE E SUONI

Le musiche e i suoni, realizzati da Albert Rober, sono stati prodotti con l'ausilio di tastiere elettriche, sintetizzatori e supporti informatici che permettono di ricreare una vasta gamma di suoni senza l'impiego di strumenti musicali tradizionali; a questa strumentazione vengono affiancati, durante la messa in scena, alcuni elementi sonori non digitali, tra cui le campane tibetane.

All'inizio dello spettacolo, prima e durante la comparsa dei personaggi, domina sulla scena uno spazio sonoro generato mediante la sovrapposizione di vari suoni di differente altezza, che riproduce perfettamente l'aria cupa e aspra che avvolge gli abitanti della cittadina. Le iniziali note acute e dissonanti che aprono la messa in scena, intervallate da un fruscio che sembra riecheggiare un pesante respiro umano, sono in seguito inserite in un sottofondo basso e grave che aumenta di intensità per poi nuovamente affievolirsi. La musica disarmonica creata da Rober sembra quasi un grido, «un grido contro la violenza» (Garrido, 1995).

¹⁸⁴ Oltre a caratterizzare il tempo, la lanterna di Vigía caratterizza anche il suo stesso personaggio e il suo ruolo.

Sempre con questo sottofondo, dopo che i cittadini della Isla del Sueño si posizionano al centro della scena, entra in scena Harapienta, agitando uno strumento a sonagli simile a quello utilizzato dagli sciamani durante i sacri riti ancestrali. Si muove intorno ai personaggi suonando il *bell stick* come se stesse purificando l'ambiente prima del suo rituale; questo strumento musicale, pertanto, serve a caratterizzare il suo personaggio e il suo discorso: l'invocazione di «tutte le forze della Natura» (Pascual, 2005c: 3) per punire la follia bellicista del Signore di Bellver.



Un altro strumento musicale che caratterizza un personaggio è il rullante, che suona fuori scena, scandendo una marcia militare che introduce le frasi iniziali di Soldado, parole che connotano il suo personaggio-tipo – di poco acume e asservito con passività e rassegnazione agli ordini imposti dall'alto – ma che in realtà rivelano una forte critica al sistema militare:

Yo amén Señor y nada más que sí Señor. Como si hambre y deseo y miedo cupieran. Y sí Señor otra vez y otra vez. Y otra vez más por si todavía lo he olvidado. Como si fuéramos tontos. Como si fuéramos tributo y suministro. Paja, alimento del fuego. Y cuando el fuego se apaga más. Y más todavía. Y lo que usted diga, Señor. Como si yo no pudiera decir más (Pascual, 2005c: 5).

La marcia cessa e Soldado continua il suo monologo, demistificando la figura del General¹⁸⁵; ma improvvisamente il rullante riprende a suonare e Soldado ritorna a interpretare quella macchietta comica sotto la quale cela, ironicamente, il suo reale carattere:

Sí Señor. No debo decir mis pensamientos en voz alta. No Señor. Sólo hablaba conmigo mismo. No Señor. No debo hablar. No Señor. Lo sé Señor. Sólo pensaba. No Señor. No debo pensar Señor. No Señor. Sí Señor. Sí Señor... (Pascual, 2005c: 6).

¹⁸⁵ «Y el general-creo yo, digo yo- pidió la hoguera...», «[...] el general. Parecía preocupado. ¡Como si una mujer pudiera vencer a un ejército!» (Pascual, 2005c: 5-6).

Il suono del rullante sembra dunque cadenzare le diverse parti del discorso di Soldado, marcando quei punti in cui l'autrice si è servita della comicità per dissacrare con maggior forza, mediante il riso, le rigide gerarchie che reggono la società, qui rappresentate dal rapporto fra un soldato semplice e il suo superiore.

Riprendendo il filo della storia, finito il discorso di Harapienta parte il rumore del vento di cui si è parlato in precedenza, che introduce gli interventi di Nodriza e Naufrago. Questo suono, che appunto indica un cambiamento di spazio diegetico, si ripeterà in seguito anche per preannunciare il discorso di Vigía, la sentinella che di notte, dall'alto delle torri, fissa il nulla eterno del mare, quel mare che «ha il sapore dell'attesa e del silenzio», «di sussurri», «di ascolti intermittenti» (Pascual, 2005c: 7).

Dopo la raffica di vento ha inizio la ninna nanna di Nodriza¹⁸⁶, una melodia allegra, creata sempre digitalmente, in cui si distinguono suoni di strumenti a fiato e a corda, e percussioni. Il canto è eseguito dal vivo da Esperanza Tamayo (Nodriza), Nieves Mateo (Harapienta) e Maite Dono (Ariadna), che successivamente canterà la *Balada de la soledad de Ariadna*¹⁸⁷, dai toni affini a questa prima canzone.

La musica della ninna nanna si ascolterà nuovamente, verso la fine dello spettacolo, dopo l'uccisione di Anthropos da parte di Nodriza per vendicare la morte del figlio, gesto non esplicitato visivamente nello spettacolo, sostituito da alcuni gesti e da una musica dal ritmo incalzante, in cui dominano le percussioni, che crea acusticamente la situazione di tensione tra i due personaggi. Nodriza, pronta a raggiungere il figlio nella corrente – «intonerò una ninna nanna che ti addormenti» (Pascual, 2005: 16), gli dice come se lo avesse realmente di fronte a lei – si allontana dalla scena sulle note *Nana del fugitivo*. La melodia della ninna nanna si trasforma poi in un suono d'organo e trombe trionfali, simboleggiando la vittoria conquistata finalmente dagli oppressi.

¹⁸⁶ «Vendrán las noches turbias./ Y el sol de amapolas...» (Pascual, 2005c: 3-4).

¹⁸⁷ «Crecí, Entre rocas con sabor a sal. Entre luces de novedad...» (Pascual, 2005c: 9-10).

- COSTUMI E ACCONCIATURE

I costumi ideati da Silvia Valle per la messa in scena di *Fuga* rispecchiano e caratterizzano i vari ruoli dei personaggi all'interno della storia.



Harapienta per esempio indossa, in linea con il suo nome e il suo ruolo di sciamana di cui si è discusso nel capitolo precedente, un abito beige cencioso e logoro, con una manica più lunga dell'altra; ha dei lunghissimi capelli bianchi acconciati in *dreadlocks* e legati con le sue stesse ciocche, e porta sull'attaccatura dei capelli una fascia di tessuto.

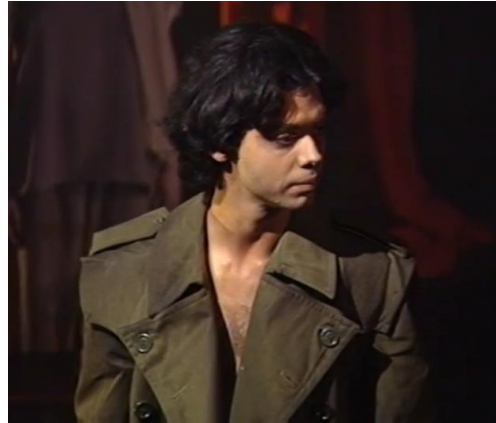
Nodriza, indossa un abito di stoffa grezza marrone chiaro, simile a un saio, e porta un manto dello stesso colore che partendo dal capo la avvolge il corpo. Per il suo abbigliamento, nonché per il ruolo che incarna – una madre che piange il giovane figlio strappatogli dalle braccia dai potenti – sembra rievocare la figura della madre delle madri, la Madonna, un richiamo ancora più accentuato quando illuminata dai fari blu che fanno sembrare il suo abito azzurro, rimandando all'iconografia tradizionale della Vergine. Il figlio Náufrago, invece, è a torso nudo, a simboleggiare il suo confino negli abissi del mare.



Gli abiti di Ariadna sono candidi e semplici come la sua personalità: lungi da sfoggiare eleganti abiti degni del suo rango, indossa una mantellina di tessuto leggero color panna, ricamata ai bordi con dei fiori, che copre una canotta color tortora; le ciocche superiori dei capelli sono raccolte da un nastro merlettato.

La Alma en pena, in consonanza con la sua natura spettrale, indossa una veste color latte, con larghe maniche trasparenti, e ha il viso coperto da un velo.

I costumi di General e di Soldado rivelano il loro rango sociale: General, un *trench-coat* verde militare, un cappotto doppio petto che originariamente veniva usato esclusivamente, appunto, dagli ufficiali dell'esercito; Soldado indossa una camicia mimetica, sbottonata, e dei pantaloni grigio tortora.



Tutti gli abiti dei cittadini di Bellver presentano dunque delle tonalità



tenui, che contrastano nettamente con il costume di Anthropos, il quale indossa un ampio mantello rosso, colore collegato alla dignità regale, che lo distingue e lo pone in posizione di superiorità rispetto al resto dei personaggi. Ma rosso anche come il colore del sangue versato dagli innocenti

a causa della sua insensata guerra, e come il sangue che a breve verserà lui stesso.

- PARALINGUISTICA

La recitazione degli attori, per nulla enfatica e artificiosa, rispecchia e rivela il carattere e le emozioni dei cittadini di Bellver, procedendo di pari passo con l'andamento dei loro discorsi.

I due monologhi di Harapienta, per esempio, sono recitati da Nieves Mateo con tono pacato ma risoluto, aumentando di intensità nei punti di maggior pathos, come nell'invocazione delle forze della natura, o nelle domande del suo discorso finale.

Náufrago, parla del suo triste castigo tra le onde dell'oceano con espressione contrita e una voce da cui traspare sofferenza; al contrario, General,

recita il suo elogio alla guerra con voce sprezzante e saccente, in linea con il ruolo sociale di preminenza che detiene.

Soldado inizia il monologo con ritmo serrato – di pari passo con la sua rapida andatura a tempo di marcia – come mosso dalla frenesia di poter finalmente parlare e rivelare i suoi pensieri¹⁸⁸. Si ferma poi al centro della scena quando cessa la musica, continuando pacatamente il discorso. Riferisce l’episodio della Maga, ridendo e parlando con tono brioso, una recitazione che lo tipizza nella sua figura grottesca tradizionale, seppur con intento umoristico e ironico, come si è già osservato.

Vigía, nel raccontare del ritorno di Anthropos a Bellver, parla con tono enfatico (più che altro ironico), alternato a un tono più dimesso nei punti in cui descrive la triste condizione della città all’arrivo del Signore:

<i>Sobre las olas, nuevamente el Señor de Anthropos, dueño de Bellver,</i>	}	Enfatico
<i>con la apariencia de un mendigo,</i>		
<i>ilustre y sosegado,</i>	}	Dimesso
<i>apegado a la proa como un perro pescador,</i>		
<i>vigía de sí mismo y de su regreso.</i>	}	Enfatico
<i>Volvía sin tributos para su tierra.</i>		
<i>Las voces del triunfo le aclamaron a su marcha,</i>	}	Dimesso
<i>el vacío y el hambre, le recibieron.</i>		
<i>En la soledad de la Isla del Sueño ya nadie esperaba nada.</i>	}	Enfatico
<i>Salvo su hija Ariadna.</i>		
<i>En las bodegas de Bellver se buscaron los últimos toneles,</i>	}	Dimesso
<i>para celebrar el regreso de su señor.</i>		
<i>El cántico de poder ansiaba</i>	}	Enfatico
<i>y se quebró en sus manos como pergamino viejo</i>		
(Pascual, 2005: 7-8).		Dimesso

¹⁸⁸ Difatti, nel suo discorso, Soldado afferma: «¡Si yo hablara! Y las cosas que podría contar./ (Silencio)/ Hablaría. Ya lo creo que hablaría.» (Pascual, 2005c: 5).

Anthropos inizia la prima parte del suo discorso parlando della sua solitudine, dell'ipocrisia e della passività del popolo con rabbia e delusione, un tono che cambia notevolmente nella parte successiva, quando si rivolge alla folla con voce composta e a tratti declamatoria.

Nodriza, nel suo ultimo monologo, dopo aver ucciso il Signore di Bellver, è in evidente stato di shock: sente voci e rumori – «cavalli imbizzarriti corrono lungo la mia fronte e il rumore dei loro zoccoli risuona nelle mie tempie» (Pascual, 2005c: 15), dice velocemente sussurrando tra sé. Subito dopo si rivolge al figlio con voce lacrimevole e andamento lento, fissando con lo sguardo vuoto un punto della platea come se davvero lo vedesse¹⁸⁹. Ripete poi da capo il discorso, a mezza voce, mentre si allontana dal centro della scena per seguire lo stesso destino di Náufrago.

Infine, occorre segnalare che durante i singoli interventi dei personaggi, tutti gli altri attori, che rimangono sempre in scena, intervengono talvolta nei discorsi altrui per anticiparne o ripeterne coralmemente e a gran voce alcune parole chiave. Nel primo monologo di Harapienta, per esempio, «exilio», «destierro y muerte» e «ayúdame lluvia» (Pascual, 2005c: 3), quest'ultima ripetuta diverse volte consecutivamente come fosse la formula di un sortilegio; oppure «Madre», il vocativo ripetuto da Náufrago quattro volte nel suo primo monologo (Pascual, 2005c: 4-5); l'aggettivo «falso», nel finale del discorso del General, quando afferma che «solo la guerra es cierta» (Pascual, 2005c: 7); le interrogative «QUIEN VIVE. QUIEN SOIS.», « QUE FUERZA OS ARRASTRA A LA NADA» e «QUE HORROR NO VIERAIS QUE ENMUDECIO A LA MISMA PESTE», e l'affermazione finale «COMO GUSTEIS [SEÑOR]» dell'intervento dell'*Alma en pena* (Pascual, 2005c: 12).

- CINESTETICA E PROSSEMICA

I gesti e i movimenti compiuti dagli attori durante la messa in scena possono dividersi in tre categorie: gesti che caratterizzano lo spazio e il tempo

¹⁸⁹ «¡Hijo! Lo intenté. Quise reparar el mal...» (Pascual, 2005c: 15-16).

diegetico, gesti che sostituiscono il discorso dei personaggi e gesti che accompagnano (simultaneamente, anteriormente o posteriormente) l'espressione verbale.

Per quanto riguarda la prima categoria, si è già parlato del movimento dei teli da parte dei personaggi per simulare, insieme alla musica e all'illuminazione, uno spazio marittimo di notte. Nodriza, sempre in questa scena, si stringe a sé coprendosi col mantello a causa freddo, quello stesso freddo patito dal figlio negli abissi e da quale lei vuole proteggerlo con il suo abbraccio e il suo canto¹⁹⁰. Il figlio invece, sdraiato al suolo, rotola lentamente, come mosso dalla corrente del mare; poi, durante la ninna nanna cantata dalla madre, danza con passi lenti appena accennati come fluttuando nell'oceano.

Il rumore del vento ritorna anche all'inizio del monologo di Vigía, facendo sì che gli altri personaggi si muovano oscillando le braccia – nuovamente, il corpo-oggetto dell'attore semantizza con altri elementi lo spazio diegetico.

Per quanto riguarda i movimenti che sostituiscono la parola, insieme con i gesti appena citati, che chiaramente rientrano in questa categoria in quanto non vincolati all'espressione verbale (eccezion fatta per la danza di Náufrago), si segnalano prima di tutto le azioni dei personaggi a inizio spettacolo con i teli, di cui si è già discusso circa il loro significato. A questi si aggiunge il gesto Náufrago, una degli ultimi personaggi ad entrare in scena, che con espressione di sofferenza guarda, abbassando il capo, i palmi delle mani fra loro sovrapposti, rialzando poi lo sguardo vitreo verso un punto indefinito – segni che caratterizzano il suo personaggio e la disperazione dovuta alla morte del figlio.

¹⁹⁰ «NÁUFRAGO: [...] ¡Es tan fría la noche! ...» (Pascual, 2005: 5), «NODRIZA: [...] Te alcanzaré para que no sientas frío./ Y cada noche,/ entre corales y escarcha,/ entonaré una nana que te adormezca.» (Pascual, 2005c: 16)



Un altro gesto significativo è compiuto dalla sciamana sul finale del monologo di Anthropos. Durante il discorso alla folla, Harapienta si avvicina al trono del Signore di Bellver portando tra le mani dei piccoli cristalli bianchi luccicanti: si posiziona dietro lo sgabello, guardando con occhi sbarrati le mani che

lasciano cadere sulla seduta i piccoli granelli.

È il segno che la clessidra del tempo di Anthropos è stata svuotata e che la sua vita è ormai giunta al termine. Successivamente, dopo la sua morte e durante il monologo finale, sempre Harapienta, muovendosi lungo la scena, si avvicina nuovamente verso il trono: lo solleva, lo capovolge e lo rimette a terra – un gesto che sancisce la fine ufficiale dell'autocrazia e l'inizio di quei «nuovi tempi»



anelati da Arrojo e Cautela (Pascual, 2005c: 2) ... se gli uomini troveranno il coraggio di iniziarli.

L'uccisione di Anthropos da parte di Nodriza, come si è detto, non viene



esplicitata né visivamente né verbalmente, ma è resa simbolicamente attraverso la musica e i gesti dei due personaggi. Nodriza distende un braccio verso Anthropos, il quale, lentamente, si toglie il mantello. La musica si ferma, il Signore di Bellver

volta le spalle a Nodriza, e illuminato frontalmente, sposando la mano sinistra che

gli copriva il ventre, mostra una ferita su di esso. Guardando verso l'alto con espressione terrorizzata, cerca tremante di sfregare tra loro i palmi come per pulirsi, senza risultato, sporcandoli completamente di sangue. Questa volta del suo sangue. Allunga le braccia, mostrando al pubblico le mani insanguinate, poi abbassa lo sguardo, guardandosi le mani e portandosele al petto, macchiandoselo mentre si allontana verso sinistra. Il tutto, senza pronunciare una singola parola.

Tra i gesti che accompagnano il discorso e che caratterizzano i personaggi, rientrano, partendo dall'inizio, i movimenti enfatici di Harapienta, che durante il suo sortilegio agita il *bell stick* e alza le braccia verso il cielo per chiamare in appello le forze della Natura.

Concordano con l'espressione verbale anche la postura e le azioni di Náufrago, che una volta finito il canto della madre, si avvicina verso il proscenio e si siede sulle ginocchia, parlando con la schiena ricurva, come piegato dal dolore, con le mani leggermente distese in avanti che durante il monologo porta sul viso per coprirsi la «pelle bruciata e fredda» (Pascual, 2005c: 5).¹⁹¹.



Il suono del rullante annuncia l'entrata di Soldado, che inizia a parlare,



come abbiamo visto, a passo di marcia, percorrendo il proscenio da destra a sinistra, e viceversa, mentre gli altri personaggi camminano velocemente lungo il palcoscenico, dal fondo al proscenio e viceversa. Soldado si ferma al centro del palco e continua il suo monologo compiendo gesti buffi e grossolani, che caratterizzano, insieme

¹⁹¹ «He vuelto en busca de paz. La mar me reclama; fruto soy de su lecho...» (Pascual, 2005: 4-5).

con il tono, il suo personaggio. Alla battuta: «Sí Señor. No debo decir mis pensamientos en voz alta...» (Pascual, 2005c: 6), il rullante riprende a suonare e Soldado si mette sull'attenti pronto a eseguire gli ordini – un gesto ancora una volta umoristico e ironico.

Dopo di lui entra General, che parla camminando lentamente in tondo,



assumendo una postura autoritaria, con le braccia dietro la schiena, e che guarda alternativamente con aria di sfida i cittadini di Bellver che lo circondano e il pubblico. Come per il General, anche la posa di Vigía caratterizza il suo personaggio, seduto o rannicchiato sulle ginocchia, nell'atto di scorgere qualcosa durante il suo turno di guardia.

Altri gesti significativi sono il braccio teso di Alma en pena, che durante il suo grido d'accusa indica Anthropos chiedendogli il senso di tanto dolore¹⁹²; la postura di quest'ultimo, durante la prima parte del suo monologo, eseguita a testa bassa, come sconfitto,



sfregandosi poi il viso tra le mani per riprendersi da quello stato di vulnerabilità



prima di iniziare il discorso al popolo; infine, i gesti di Nodriza, durante il suo ultimo monologo, quando si porta la mano all'orecchio, cercando di far tacere i cavalli imbizzarriti che sente nella sua testa, e quando si toglie il manto dal capo per andare incontro alla morte.

¹⁹² «QUIEN VIVE. QUIEN SOIS. SI UNA PATRIA CONVERTISTEIS EN SOMBRA....» (Pascual, 2005: 12).

Lo spettacolo si chiude con le domande di Harapienta, che si distacca dal gruppo dei cittadini, correndo verso l'angolo sinistro del proscenio. Inizia a parlare: «Por qué» (Pascual, 2005: 16). Un silenzio. Si gira e corre verso l'angolo opposto. «Por qué», per la seconda volta. Di nuovo silenzio. Ripete «por qué», per la terza volta. Nel testo, «por qué» compare una sola volta. L'anafora è una trovata del regista, che si serve di questa figura retorica in maniera analoga ai grandi demagoghi che abbiamo analizzato nel capitolo precedente, ovvero, per eternare queste parole nella memoria del pubblico. Il peso e l'importanza di questa domanda reiterata è ancor più pressante anche grazie all'alternanza tra parola e silenzio e ai rapidi movimenti dell'attrice.

Dopo l'ultimo «por qué» il discorso continua, e Harapienta cammina guardando il pubblico, svolgendo la funzione pragmatica di personaggio-drammaturgo, in quanto soprattutto in questo monologo finale questo personaggio sembra fungere da portavoce autorizzato delle intenzioni ideologiche dell'autrice. Gli altri personaggi, durante il suo discorso, iniziano a sedersi sul palco uno dopo l'altro. Harapienta termina di parlare e si siede insieme agli altri.

Si girano tutti, guardando verso il pubblico, un gesto che indica il passaggio di testimone e un cambio di ruolo tra attori e



spettatori, lasciando a loro, adesso, il compito di agire e di continuare la Storia, nel mondo reale.

Cade il buio sulla scena.

Acta est fabula.

Gli spettatori si svegliano dal sogno.



Pradillo, 12. 28002 Madrid. Tel. (91) 416 90 11. Fax. 416 99 68
 Taquilla en el teatro desde las 20 h. los días de función. Venta anticipada en Caja de Cataluña, Tel. 538 33 33

FUGA

PROGRESION VITAL PARA UNA PUESTA EN ESCENA
 un texto de Itziar Pascual

ARAIRA TEATRO

Del 20 al 23 de Abril, a las 21 h.

FICHA ARTISTICO Y TECNICA

Intérpretes:

Harapienta-Nieves Mateo, *Nodriza*-Esperanza L. Tamayo, *Náufrago*-Fernando Gomez, *Soldado*-Manuel Agredano, *General*-Guillermo Womutt, *Vigia*-Angel Solo, *Ariadna*-Maite Dono, *Coro de Almas en Pena*-Blanca Rivera, *Antrophos*, *Señor de Belver*-Mateo Lopez Feijoo.

Música original-Albert Robert. *Estructura vocal*-Mateo L. Feijoo, Guillermo Womutt, Itziar Pascual, Maite Dono. *Espacio escénico*-Araira Teatro. *Diseño y realización de vestuario*-Silvia Valle. *Diseño de iluminación*-Gloria De Pedro, Natxo Gaita. *Fotografía*-Beatriz Olalde. *Producción*-Araira Teatro. *Logotipo de compañía*-Mateo L. Feijoo. *Texto y letras de las canciones*-Itziar Pascual. *Dirección de escena*-Guillermo Womutt.

Araira Teatro quiere agradecer la colaboración a todos cuantos han apoyado este proyecto y de forma muy especial a Claudia Faci (Asesoría de movimiento), Elisa Sanz (Asesoría del Espacio Escénico), Encarna de las Heras y Ana Jelin.

"No tengáis miedo. No es el fin del mundo.
 Los hombres son aún preliminares.
 Esas bombas son piezas neolíticas.
 No existe nunca Régimen
 sin sus asesinatos aplaudidos.
 Somos un torpe esbozo en la galaxia.
 No tengáis miedo. No es el fin del mundo".

Jorge Guillén
 (En estos años de tormenta).



Locandina e immagini dello spettacolo

2.1. - RICEZIONE

Con Itziar Pascual la parola svolge il ruolo di portavoce dell'autore, all'interno di una proposta rituale che [...] in Fuga equivale a un lamento davanti a un mondo, a una storia ripetuta, che si comprende fin troppo...

Queste sono alcune delle considerazioni del drammaturgo Ignacio Amestoy, riportate nella rivista *Primer Acto* (1995: 85), a riguardo della prima messa in scena di *Fuga* presso il Teatro Pradillo. Tralasciando i commenti riguardanti recitazione, regia, scenografia e musiche, Amestoy si sofferma principalmente su un particolare dello spettacolo: il contenuto. Nell'opera di Pascual è difatti il discorso dei personaggi, «il suono della parola» a essere il vero «protagonista» in scena (Amestoy, 1995: 85).

Si è a lungo parlato in precedenza della ripresa da parte dell'autrice del teatro e della tradizione classica: lo abbiamo visto con le figure di Ariadna e Anthropos, con la funzione della musica e del canto e anche con la scelta di non mostrare concretamente in scena l'omicidio del Signore di Bellver, in maniera analoga alle tragedie greche. Da queste, Pascual eredita anche un'altra importante lezione: in *Fuga* «è presente, come nei testi dei tragici greci, una volontà di realizzare a pieno nel fatto scenico la proposta testuale» (Amestoy, 1995: 85).

Come si era detto nel capitolo sulla drammaturgia contemporanea, il fatto di dare alla parola un'importanza nodale è una costante del teatro spagnolo a cavallo tra i due secoli: è come se i personaggi di queste opere riscattassero l'uomo postmoderno dalla gabbia di silenzio e incuria che si è costruito all'interno di una società che fa troppo rumore, in cui ogni giorno, ogni secondo si sentono e si leggono notizie di ogni genere e spot pubblicitari, post sui social media, commenti e foto sulle piattaforme online. Frivolezze. L'uomo nella postmodernità parla, ma non parla per davvero. Non ascolta e non dialoga, come mostrano i personaggi di *Fuga*, che però, sentendo l'urgenza di sfogarsi e di raccontare la propria sorte, decidono di «disfare la rete del silenzio» (Pascual, 2005c: 2) che sempre riveste gli eventi più traumatici e amari della Storia.

«Dopo la guerra non si raggiunge una migliore comprensione di ciò che è successo, ma soltanto il difficile convivere con il dolore e la paura», spiega

Garrido recensendo l'opera di Pascual su *EL SIGLO* (1995: 49), dolore e paura che il più delle volte si cerca di esorcizzare attraverso l'oblio, attraverso un comune patto di silenzio stipulato tanto dai vinti quanto dai vincitori per non riaprire ferite che ancora sanguinano. È stato così per la guerra civile e per la dittatura di Franco, ed è così per tutti i conflitti e le meschinità del Mondo di cui poco si conosce e ancor meno si vuole conoscere.

I personaggi di *Fuga*, al contrario, intraprendono coraggiosamente un cammino di riconoscimento di se stessi e della realtà, e il primo passo di questo cammino è proprio parlare e ricordare ciò che è successo: «ricordare per dimenticare e inoltre imparare», per «fuggire in avanti», per superare la paura (Garrido: 1995: 49).

«Animo. Ogni passo è un brivido lenito», dice infatti Cautela ad Arrojo all'inizio dell'opera (Pascual, 2005c: 1); ma «camminare per attenuare la paura richiede coraggio e false illusioni» (Garrido, 1995: 49). Una di queste, come spiega López Mozo, è credere che, alla fine di questo viaggio, perdonare «i torturatori e gli assassini», «condividere sabbia e l'acqua e il mare» (Pascual, 2005c: 12) con coloro che hanno calpestato la vita e la dignità di tanti innocenti, possa essere l'unica soluzione per raggiungere la pace, tanto quella interiore quanto quella socio-politica. «La clemenza alimenta clementi», dice alla fine dello spettacolo l'autrice attraverso la voce di Harapienta (Pascual, 2005c: 19). Ma, commenta López Mozo su *Reseña*,

ci sarebbe da domandare alle vittime reali se sarebbero disposte a mostrare la generosità chiesta dall'autrice attraverso i personaggi fittizi. [...] In qualunque caso, lo sviluppo dell'opera è un tema da dibattere o, per lo meno, un motivo di riflessione a spettacolo finito (1995: 24).

E in effetti si è già sottolineato essere proprio questo l'obiettivo che l'autrice si è posta con *Fuga*: presentare al pubblico una tesi, o meglio più tesi, che possano poi stimolare negli spettatori una riflessione più profonda, portandoli a effettuare il medesimo cammino di coscienza e conoscenza intrapreso dai cittadini di Bellver, portandoli a soppesare ogni atto giusto e ingiusto, per quanto piccolo sia, della loro vita.

È per questo motivo che l'andamento meditativo e la parola costituiscono i principali elementi dello spettacolo, è per questo che López Mozo definisce *Fuga* una «poesia drammatica», in cui l'autrice «cerca, in ogni momento, il termine adeguato», raggiungendo l'apice della liricità nelle due canzoni, che seppure «appaiano estranee» allo spettacolo, tuttavia «introducono dolcezza dove abbonda la durezza» (1995: 24)¹⁹³. *Fuga* è una lunga e frammentata poesia in cui anche le pause e i silenzi dei cittadini di Bellver sono frasi lasciate sospese: «anche attraverso questi [silenzi] si esprimono i personaggi. Sono pause che invitano a leggere i loro volti e a riflettere sull'inutilità di tanto dolore» (López Mozo, 1995: 24).

Nell'opera, nello spettacolo in particolare, non c'è azione drammatica, come commenta criticamente López Sancho (1995: 81). È vero, ma non c'è azione perché tutto è ormai già successo: «la guerra tra la *Isla del Sueño* e la *Isla del Aire* ha cancellato il passare del tempo», scrive Galindo su *ABC* (1995: 81), e gli abitanti della *Isla del Sueño* utilizzano questo vuoto per fare i conti con ciò che è successo, prima di passare nuovamente all'azione.

È la morale che l'autrice vuole suggerire al suo pubblico: fermarsi e pensare prima di agire, per stimare la portata e le conseguenze delle proprie azioni. Anthropos non l'ha fatto, lasciando una figlia senza il padre, una madre senza il figlio e un popolo senza speranze. E come lui, tanti altri uomini che non hanno compreso la sottile differenza tra ambizione e prevaricazione.

La Storia si ripete sempre, lo sappiamo, ma soltanto per coloro che non hanno il coraggio di cambiare e di cambiarla. E Pascual, in *Fuga*, non fa altro che domandare questo cambiamento.

¹⁹³ Una considerazione negativa delle canzoni, o meglio della base musicale, è presente, anche in López Sancho: «Ariadna [...] quando canta si trova soffocata dall'enorme potenza del sottofondo musicale che, come succede solitamente adesso in questi tipi di montaggio, distrugge tutto, specialmente la parola cantata degli attori» (1995: 81).

3.- CONCLUSIONI

Le pagine di *Fuga* mi hanno accompagnato per un anno, quasi ogni giorno. Mi hanno conquistato sin dall'inizio, inspiegabilmente, perché un'opera che racconta di guerre e miseria d'animo è in realtà ben lontana dalle mie preferenze in ambito letterario. Oltre tutto, non è di certo un testo di facile lettura, ancor meno per una studentessa alle prime armi con la lingua spagnola. Tuttavia, mi piaceva, così tanto da decidere di scriverne una tesi; nel corso del tempo, analizzandola parola per parola, ho capito perché fosse stata questa, la mia scelta.

Fuga non è altro che la storia di un popolo che decide di ricordare, di combattere contro l'oblio e l'oscurità. Anni fa, lessi una frase di José Saramago, scritta nel romanzo *Ano da morte de Ricardo Reis*:

Il mondo dimentica, te l'ho già detto, il mondo dimentica tutto. [...] Il mondo dimentica a tal punto da non accorgersi neanche della mancanza di ciò che ha dimenticato (2010: 237).

Fa riflettere per la sua dura schiettezza questo passo. Porta a chiedersi come sia possibile dimenticare, come sia possibile far finta di non ricordare momenti che anche in minima parte ti hanno sfiorato la pelle o ti hanno guardato dritto negli occhi.

Il mondo dimentica, con così tanta facilità che si è stati costretti a istituire delle giornate della memoria e del ricordo, affinché tutti, almeno una volta l'anno, possano soffermarsi sul proprio passato. Quantomeno, ammettere la sua esistenza per ventiquattro ore. Poi di nuovo il silenzio.

Il mondo dimentica. Non tutti. Non Itziar Pascual. *Fuga* è un'opera che porta in scena la memoria, che rivendica l'importanza del passato, che obbliga il lettore e lo spettatore a confrontarsi con se stesso e con tutto ciò che lo circonda.

ARROJO: Ayúdame a recordar. Yo sola no puedo. Ayúdame.

CAUTELA: Te ayudaré. Tejeremos juntas el sentido de las viejas palabras (Pascual, 2005c: 2).

Inizia così l'opera, con una richiesta d'aiuto, la stessa che Pascual spera possa giungere dal suo pubblico. Arrojo vuole ricordare, per comprendere quello che successe alla sua città, e Cautela la accompagna in questo cammino, dove

insieme, con l'aiuto delle ombre di Bellver, riscopriranno quelle vecchie parole ormai dimenticate da tutti. Quali sono queste parole dimenticate? Il calore di una madre che canta per il figlio, la supplica per la pace, il sogno di un mondo più lieto, la vanità della fama e la solitudine di chi crede di avere tutto, la ribellione contro l'oppressione, l'appello alla clemenza, la verità.

Fuga è un atto di verità, una sfrontata rivelazione di tutto ciò che l'uomo non vuole ascoltare. È una domanda che riecheggia e rimbalza silenziosamente nei differenti monologhi dei personaggi: perché? Perché si strappa un figlio dalle braccia della propria madre per farlo combattere, e morire, in una guerra non sua? Perché, in generale, si combatte una guerra? Perché si distruggono delle vite per potere e denaro? Perché le donne continuano ad essere considerate l'appendice, la banale costola dell'uomo, come uno splendido trofeo da esporre sulla mensola o un cane fedele che aspetta il ritorno del padrone? Perché si considera il prossimo un nemico, quando in realtà è identico a te, quando nelle sue vene scorrono le tue stesse paure e le tue stesse speranze? Perché *odium vincit omnia*, e non l'amore?

L'opera di Pascual è grande perché invece di incrociare le braccia e fare spallucce davanti all'assurdità del mondo, l'autrice ha deciso coraggiosamente di domandarsi e domandare la ragione delle cose:

*MUJER: Tengo un puñado de preguntas.
Un puñado grande.
Tal vez puedan ayudarme.
No consigo verles, siquiera.
Pero confío en que puedan ayudarme.
No sé quienes son.
Pero ojalá tengan algo que darme.
Una palabra, un puñado de palabras.
Tal vez una respuesta. (Pausa) (Pascual, 2004c).*

Questo è l'inizio di un'altra *pieza*, intitolata significativamente *Por qué*. È un lungo monologo, in cui una donna non fa altro che scagliare contro il pubblico una serie di domande, dalle più buffe:

*¿Por qué las goteras se presentan sólo en los días de ausencia?
¿Por qué siempre llega antes el Metro del andén de enfrente?
¿Por qué me florecen las patatas y las cebollas y se me mueren todas las plantas?
¿Por qué los vecinos me cuelan en el buzón las propagandas que no quieren?*

¿Por qué el paquete de tabaco siempre se acaba cuando se han cerrado los estancos? ¿Por qué cuando me acuerdo y voy al estanco lo han cerrado ya?
¿Por qué están tan buenos los donuts de chocolate en las tiendas de chinos?
¿Por qué el Circular tarda veinte minutos y cuando llega vienen dos seguidos?
¿Por qué son adictivas las patatas fritas onduladas, el chocolate y la nostalgia?
¿Por qué se corta la leche el día que no tienes otro brik en la despensa?
[...] ¿Por qué tengo sueños que nunca consigo recordar para apuntarlos a tiempo?
¿Por qué mis vecinos lanzan colillas, plásticos, servilletas y mondas de fruta al patio?
¿Por qué son tan cerdos mis vecinos?
¿Por qué son tan caros los cartuchos de tinta para la impresora?
¿Por qué no son reciclables si son tan caros?
¿Por qué cuando soy puntual alguien llega tarde?
¿Por qué cuando llego tarde todos son puntuales?
¿Por qué está lleno el contenedor de vidrio cuando llevo mis botellas?
¿Por qué pierdo las llaves siempre que voy a mudarme de casa?
¿Por qué los bolígrafos de la mesilla están secos cuando voy a usarlos?
¿Por qué se da por entendido que todo el mundo tiene televisión y teléfono móvil?
¿Por qué se desconecta el módem cuando te he escrito un mensaje irreplicable?
¿Por qué cuando vuelvo a conectarme el mensaje se ha borrado?
[...] ¿Por qué los mecheros se quedan siempre en el fondo del bolso?
[...] ¿Por qué los periódicos regalan tantas cosas inservibles los domingos?
[...] ¿Por qué me cuesta tanto mirarte a los ojos?
¿Por qué tengo acné juvenil pasados los 35?
[...] ¿Por qué caducan los yogures, las mermeladas y los afectos? (Pascual, 2004c).

alle più serie:

¿Por qué en la radio tienen más espacio los programas de OVNIS que los de cultura?
¿Por qué ser amable es un gesto de pobres, de perdedores o de emigrantes?
[...]¿Por qué tardan tanto en dar una cita los gestores culturales si no programan a nadie?
[...] ¿Por qué existe el Fondo Monetario Internacional si sólo ha servido para hundir países?
[...] ¿Por qué pito en todos los controles del aeropuerto si no llevo nada metálico?
¿Por qué en los controles tienen derecho a cachearte, a vaciar tu maleta y a interrogarte?
¿Por qué es más importante la seguridad que la libertad?
¿Por qué dejan pasar el contrabando mundial de armas y a mí me ponen pegas?
[...] ¿Por qué cachean a las actrices de este país si acuden al Congreso de los Diputados?
[...] ¿Por qué no desgravan todos los trabajos que no cobro?
¿Por qué no desgrava la buena educación?
[...]¿Por qué se puede matar a una mujer? (Pascual, 2004c).

Si è ripetuto tante volte, in questa analisi, che è proprio in questo che risiede la funzione del teatro: nel farsi tutte quelle domande che la gente, per

mancanza di tempo o di volontà, o per paura delle risposte, non si pone. Pascual, in *Fuga*, inizia brillantemente questo progetto, con un testo in cui stempera l'asprezza dei contenuti con la delicatezza e la poeticità delle sue parole. E la compagnia di *Araira Teatro* con la regia di Guillermo Womutt lo porta a termine, attraverso una messa in scena in cui gradatamente fa emergere dalla fitta nebbia dell'oblio storico le sagome sfocate dei cittadini di Bellver.

Portare in scena il testo di *Fuga* è un'operazione per nulla agevole, è vero. La frammentarietà delle scene e l'incomunicabilità dei personaggi rendono l'opera tutt'altro che armonica e compatta. Ma lungi dall'essere un difetto, questa disarmonia non fa altro che rispecchiare la relazione, o meglio la mancata relazione, tra gli abitanti della Isla del Sueño, ossia tra gli abitanti del Mondo reale. Il senso di disagio e di incompletezza che il pubblico avverte durante tutto lo spettacolo, tra flebili luci, suoni stridenti, e la mancata cooperazione fra gli attori, non è altro che un catartico effetto generato dalla presa d'atto di vedere riflessa sul palco la sua stessa società, con i suoi rapporti interpersonali alienanti e privi di solidarietà reciproca.

«*Fuga* non è una commedia, non è una tragedia», si è detto al principio di questa analisi: «è una cantata corta di musica» (López Sancho, 1995:81), è un inno di speranza affinché un giorno, qualcuno, svegliatosi dal torpore e dall'abulia, possa finalmente credere che davvero l'amore può vincere su tutto.

E possa iniziare a lottare per questo.

APPENDICE: LA DONNA NELLE ARTI SCENICHE

Si riportano in questa sede alcuni dati ricavati dagli studi francesi e spagnoli in merito alla situazione della donna nelle arti sceniche.

Reine Prat, nel 2006, analizza il settore degli spettacoli in Francia (2006. Cfr. Pascual, 2014: 83-86):

Chi gestisce gli organismi [culturali-artistici]? Sono gli uomini a dirigere:

- Il 92% dei teatri consacrati alla creazione drammatica.
- L'89% delle strutture adibite ai musical.
- L'86% degli istituti per l'insegnamento.
- Il 78% delle scuole con vocazione pluridisciplinare.
- Il 71% dei centri di ricerca.
- Il 59% delle accademie nazionali di coreografia.

Chi dirige la rappresentazione?

- Il 97% delle musiche che ascoltiamo nei teatri è composta da uomini.
- Il 94% delle orchestre in programma sono dirette da uomini.
- L'85% dei testi recitati in una rappresentazione teatrale sono scritti da uomini.
- Il 78% degli spettacoli che vediamo sono messi in scena da uomini.
- Il 57% sono coreografati da un uomo.

Chi dispone di risorse finanziarie?

- Nel 2003, la media delle sovvenzioni assegnate alle scene nazionali per la totalità dei suoi partners è di 2.096.319 €.
- Quando gli spettacoli sono diretti da un uomo, questa media ammonta a 2.347.488 €.
- Quando sono diretti da una donna, la media delle sovvenzioni percepite è di 1.764.349 €».

A tutto ciò si aggiunge che:

- Fino al 2005, nessuno dei cinque grandi teatri nazionali francesi era stato gestito da una donna.
- L'86% delle istituzioni pubbliche volte all'insegnamento artistico sono amministrate da un uomo, nonostante la donna sia

numericamente maggiormente presente nei processi formativi delle arti sceniche.

- Se si sceglie una donna per un posto di alto livello – scelta dovuta alla mancanza di un uomo che possa occuparlo, o ad alcune specifiche caratteristiche dell’impiego – tale posto sarà in ogni caso congiunturale o particolarmente problematico: un progetto di riorganizzazione, una situazione delicata da gestire, conflitti non risolti. «È raro che si pensi di mettere una donna in un posto in cui “va tutto bene”».

Per quanto riguarda la situazione in Spagna, invece:

- Il 66% delle 1200 artiste intervistate (attrici, ballerine, direttrici di scena ecc.) non hanno figli; il 12% ha invece partorito quando non lavorava; e solo il 13% ha potuto combinare la gravidanza con il lavoro (studio AISGE).

- Lo stipendio medio di un interprete si aggira tra 900 e 856 € per gli uomini, e tra 900 e 621 € per le donne (studio AISGE).

- Durante la X edizione del Premios Max de las Artes Escénicas del 2007, tra i candidati iscritti provenienti da tutta la Spagna, gli autori erano 80, mentre le autrici solo 15; gli adattamenti e le traduzioni realizzati dagli uomini sono state 74 (l’81,31% del totale), dalle donne 17 (il 18,68%); le candidature per il premio destinato al miglior interprete erano composte da 199 uomini e 166 donne per il miglior interprete non protagonista, e da 408 uomini e 252 donne per il migliore interprete protagonista (Projete Vaca).

- Nella stagione 2006-2007 del Teatre Lliure di Barcellona, il 78,26% delle rappresentazioni è stato diretto da uomini, il 21,73% da donne; il 61,06% degli interpreti erano uomini, il 38,93 donne (Projete Vaca).

- Nella stessa stagione, al *Teatre Nacional de Catalunya* di Barcellona, il 90,47% degli spettacoli è stato realizzato da un uomo,

il 9,52% da una donna; il 59,77% degli interpreti erano uomini, il 40,22% donne.

Altre notizie giungono dal quotidiano *El Mundo*, che il 24 marzo 2004 pubblicò la «Cronología teatral de la democracia», in cui elenca gli autori di spicco in un periodo che va della Costituzione fino ai nostri giorni.

Di ogni anno si evidenzia soltanto uno spettacolo o eccezionalmente due. In alcuni casi si aggiunge un riferimento a altre messe in scena dello stesso anno. Ebbene, compaiono in totale una quarantina di autori maschi e solamente quattro drammaturghe: meno del dieci per cento. Di queste, inoltre, solo due sono considerate come autore principale dell'anno: Ana Diosdado (1988) con Los ochenta son nuestros e Agelica Lidell (2001) con El matrimonio Palavraskis; un'altra, Yolanda Pallín, figura nella seconda messa in scena indicata nell'anno 1999, dopo Cartas de amor a Stalin di Juan Mayorga, anche se condividendo la paternità dell'opera Las manos con due uomini, José Ramón Fernández e Javier G. Yagüe; infine, Paloma Pedrero compare con La llamada de Lauren... solamente nella sezione delle altre messe in scena del 1985, anno in cui si distinguono La taberna fantástica di Alfonso Sastre e Bajarse al moro di José Luis Alonso de Santos (García Barrientos, 2005: 44-45).

Infine, occorre ricordare che dall'anno di creazione del Premio Cervantes (1976) fino ad oggi, solo quattro donne hanno ricevuto questo riconoscimento, rispetto a trentanove uomini: María Zambrano (1988), Dulce María Loyanz (1992), Ana María Matute (2010), e Elena Poniatowska (2013) (Pascual, 2014: 95).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Alonso de Santos, J. L. (2007). *Manual de teoría y práctica teatral*. Madrid: Editorial Castalia.
- Álvarez Calleja, M.A. (2003). «Reinterpretación de las heroínas trágicas en las memorias de Sandra Cisneros». In *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX*, Romera Castillo, J. (ed.), 355- 364. Madrid: Visor Libros.
- Amell, S. (2006). «El teatro último de Ignacio Amestoy: de la historia a la contemporaneidad». In *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, Romera Castillo, J. (ed.), 319-330 . Madrid: Visor Libros.
- Amestoy, I. (1995). «Memoria y fuga de Itziar Pascual», Primer Acto 259, 83-85.
- Andò, V. (2005). *L'ape che tesse. Saperi femminili nella Grecia antica*. Roma: Carocci editore.
- Aristotele (1987). *La Politica*. Bari: Editori Laterza.
- Baeza Angulo, E. & Buono, V. (2013). «La solitudine domestica delle matrone elegiache», *Ágora. Estudios Clásicos em Debate* 15, 33-49.
- Berruto, G., Cerruti, M. (2011). *La linguistica. Un corso introduttivo*. Torino: UTET.
- Blasco Mena, L. (2016). «Sentido de los códigos musicales en la actualización del teatro político». In *Teatro y música en los inicios del siglo XXI*, Romera Castillo, J., Gutiérrez Carbajo, F. & García Pascual, R. (eds.), 41-59.
- Bobes Naves, M.d.C. (1997). *Semiología de la obra dramática*. Madrid: ARCO/LIBROS.
- Bonaccorsi, A. D. (2017). «Puestas en escena de obras de dramaturgas en la cartelera de ABC de Madrid (1980-1984), *Signa* 26, 43-66. Disponibile in versione online

file:///C:/Users/Sabrina/Downloads/Dialnet-PuestasEnEscenaDeObrasDeDramaturgasEnLaCarteleraDe-6123105.pdf
[29/10/2018].

- Brecht, B. (1970). *Madre Courage e i suoi figli. Cronache della Guerra dei Trent'Anni*, a. c. di Leiser, R. & Fortini, F. Torino: Giulio Einaudi Editore. Disponibile in versione digitale: [http://copioni.corrierespettacolo.it/wp-content/uploads/2016/12/BRECHT%20Bertolt__Madre%20Courage%20e%20i%20suoi%20figli__null__U\(19\)-D\(6\)__Storico__0.pdf](http://copioni.corrierespettacolo.it/wp-content/uploads/2016/12/BRECHT%20Bertolt__Madre%20Courage%20e%20i%20suoi%20figli__null__U(19)-D(6)__Storico__0.pdf).
- Brumat, M. (2014). «Descrizione Fisica e Psicologica della Musica». Forum online: <http://www.percezionedellamusica.it/descrizione-fisica-e-psicologica-della-musica/>
- Bueno, A. (2005). «La cristalización de la sal. Espacio, tiempo... y reposo en la dramaturgia». In *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: espacio y tiempo*, Romera Castillo, J. (ed.), 129-136. Madrid: Visor Libros.
- Calderón de la Barca, P. (1969). *La vida es sueño*. Madrid: Espasa Calpe.
- Cantarella, E. (2010). *L'ambiguo malanno. Condizione e immagine della donna nell'antichità greca e romana*. Milano: Feltrinelli.
- Cerillo Torremocha, P. C. (2007). «Amor y miedo en las nanas de la tradición hispánica», *Revista de Literaturas Populares* VII, 2, 318-339.. Disponibile in versione digitale: <http://biblioteca.org.ar/libros/153024.pdf>.
- Checa Puerta, J. (2006). «Últimos estrenos de Juan Mayorga: ¿un punto de inflexión en la escena madrileña actual?». In *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, Romera Castillo, J. (ed.), 383-398 . Madrid: Visor Libros.
- Chevalier, J. & Gheerbrant, A. (1986). *Diccionario de los símbolos*. Barcellona: Editorial Herder. Disponibile in versione digitale: https://archive.org/stream/documents.mx_e-book-jean-chevalier-diccionario-de-los-simbolospdf/documents.mx_e-book-jean-chevalier-diccionario-de-los-simbolospdf_djvu.txt.

- Colmeiro, J. F. (2011). «Nation of Ghosts?Haunting, Historical Memory and Forgetting in Post-Franco Spain», *452°F: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* 4, 17-34. Disponibile in versione digitale: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3743669>.
- Columella, L. G. M (1977). *L'arte dell'agricoltura e libro sugli alberi*, a.c. di Calzecchi Onesti, R. Torino: Giulio Einaudi editore.
- Cordone, G. (2010). «Presentación». In «La obra dramaturgica de Itziar Pascual», *Boletín Hispánico Helvético* 15-16, 229-231.
 _____ (2012). «*Les dramaturges femmes dans l'Espagne contemporaine. Le tragique au féminin*. Emmanuelle Garnier [Reseña]», *Signa* 21, 729-732.
- Della Corte, F. (1967). *Ovidio: Heroides*, I- II. Genova: Libreria editrice Mario Bozzi.
- De la Encarnación López, E. (2005). «Otra forma de escritura posible». In *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: espacio y tiempo*, Romera Castillo, J. (ed.), 141-144. Madrid: Visor Libros.
- De Marinis, M. (1982). *Semiotica del teatro*. Milano: Bompiani
- Díez Borque, J. M. (1975). «Aproximación semiológica a la “escena” del teatro del Siglo de Oro español». In *Semiología del teatro*, García Lorenzo, L., Díez Borque, J. M. (eds.), 49-92. Barcellona: Editorial Planeta.
- Díez Ménguez, I., López Sánchez, L. & Blázquez García, M. (2006). «Ensayo de una bibliografía teatral en España de autores del nuevo milenio (2000-2005) en sus diversas manifestaciones». In *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, Romera Castillo, J. (ed.), 427-492 . Madrid: Visor Libros.
- Di Meo (2013). *Lanificium e silenzio: testimonianze letterarie di due virtù del “modello matronale romano”*. Tesi disponibile in versione online <http://dspace.unive.it/bitstream/handle/10579/3956/818669-1166525.pdf?sequence=2> [29/10/2018].

- Doll, E. J. (2006). « *La infanta de Velázquez*, de Jéronimo López Mozo, y la intertextualidad postmoderna». In *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, Romera Castillo, J. (ed.), 493-504. Madrid: Visor Libros.
- Doménech Rico, F. (2006). «El retorno del compromiso. Política y sociedad en el teatro último (Juan Mayorga y Ernesto Caballero)». In *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, Romera Castillo, J. (ed.), 505-518 . Madrid: Visor Libros.
- Eco, U. (1975). *Trattato di semiotica generale*. Milano: Bompiani.
 _____ (1979). *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. Milano: Bompiani.
- Eiroa San Francisco, M. (2012). «Palabra de Franco. Lenguaje político e ideología en los textos doctrinales». In *Coetánea: III Congreso Internacional de Historia de Nuestro Tiempo*, Navajas Zubeldía, C. & Iturriaga Barco, D. (eds.), 71-88. Disponible in versione digitale:
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4051664>.
- Escalonilla López, R. A. (2006). «Palabra y emoción en el teatro del siglo XXI: *Hoy, el diario de Adán y Eva*, de Mark Twain». In *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, Romera Castillo, J. (ed.), 519-532 . Madrid: Visor Libros.
- Esiodo (1994). *Le opere e i giorni*, a.c. di Costa, V. Pordenone: Edizioni Studio Tesi.
- Euripide (2002). *Le tragedie*, a.c. di Beltrametti, A. Torino: Giulio Einaudi editore.
- Fedele, M. R. (2013). «Figurazioni del femminile nella tradizione culturale del mito e della filosofia greca», *Nuova Secondaria Ricerca* 3, 24-42.
- Fernández Poncela, A. M. (2012). «Sexismo léxico-semántico y tensiones psíquicas “¿Por qué Dios creó a la mujer bella y tonta?”», *Educación* 48/1, 175-196.

- Floeck, W. (2006). «Del drama histórico al teatro de la memoria. Lucha contra el olvido y búsqueda de identidad en el teatro español reciente». In *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, Romera Castillo, J. (ed.), 185-210. Madrid: Visor Libros.
- Floeck, W. et alii (eds.) (2008). *Dramaturgias femeninas en el teatro español contemporáneo: entre pasado y presente*. Hildesheim: Olms.
- Fox, M. (2006). «El recuerdo de la Guerra Civil en el teatro español del siglo XXI». In *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, Romera Castillo, J. (ed.), 549-564. Madrid: Visor Libros.
- Fusini, N. (2018). «La tempesta il naufragio e la purificazione», *La rivista culturale*. Disponible in versione digitale:
<https://larivistaculturale.com/2018/01/04/la-tempesta-il-naufragio-e-la-purificazione/>.
- Gabriele, J. P. (2003). «Personajes descentrados y realidades fragmentadas: aspectos posmodernos de la dramaturgia de Itziar Pascual», *Hecho teatral* 3, 135-150. Disponible in versione digitale:
<http://parnaseo.uv.es/Ars/Autores/Pascual/autor/Personajes%20descentrados.pdf>.
- Galindo, C. (1995). «Fuga desembarca en el C. C. Galileo», *ABC*, 6/12/1995, 81.
- García Barrientos, J. L. (2001). *Cómo se comenta una obra de teatro. Ensayo de método*. Madrid: Editorial Síntesis.

_____ (2005). «Dramatología del tiempo y dramaturgias femeninas (Diosdado, Ortiz, Pedrero, Reina, Resino)». In *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: espacio y tiempo*, Romera Castillo, J. (ed.), 43-66. Madrid: Visor Libros.
- García Gual, C. (1998). «Sobre la interpretación literaria de mitos griegos: ironía e inversión del sentido». In *Mitos: Actas del VII Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica (Investigaciones*

Semióticás VII) celebrado en la Universidad de Zaragoza del 4 al 9 de noviembre de 1996, I, 34-41.

- García Lorca, F. (1982). *La zapatera prodigiosa. Farsa violenta con bailes y canciones populares de los siglos XVIII y XIX en dos partes, con un solo intervalo*. Madrid: Alianza Editorial.
- _____ (1995). *Yerma. Poema trágico en tres actos y seis cuadros*. Madrid: Espasa Calpe.
- _____ (2010) «Las nanas infantiles». Disponible in versione digitale: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/157654.pdf>.
- _____ (2013). *Nozze di sangue*, a. c. di Pittarello, E. Venezia: Marsilio editori.
- _____ (2014). *La Casa di Bernarda Alba*. a. c. di Icolari, M. Milano: Leone Editore.
- García Lorenzo, L. (1975). «Elementos paraverbales en el teatro de Antonio Buero Vallejo». In *Semiología del teatro*, García Lorenzo, L. & Díez Borque, J. M. (eds.), 103-126. Barcellona: Editorial Planeta.
- García-Manso, L. (2014). «Los fantasmas en el teatro de Itziar Pascualmemoria y construcción identitaria», *Brumal 2*, 2, 87-107. Disponible in versione digitale: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4903851>.
- García Martínez, A. (2006). «La “red” y el teatro: *Mutation - # 02 Vuelvo enseguida/ We’ll be right back*, de Lubricat, y *24/7*, de Yolanda Pallín, José Ramón Fernández y Javier G. Yagüe». In *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, Romera Castillo, J. (ed.), 721-734 . Madrid: Visor Libros.
- García May, I. (2006). «El bluff de la postmodernidad». In *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, Romera Castillo, J. (ed.), 113-118 . Madrid: Visor Libros.
- Garrido, L. (1995). «Fuga» [Reseña], *El Siglo 18-12-1995*, 49.

- Gonzáles Arias, L. M. (1998). «Re/tejiendo el mundo: la re/escritura de mitología como estrategia de la literatura de mujeres». In *Mitos: Actas del VII Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica (Investigaciones Semióticas VII) celebrado en la Universidad de Zaragoza del 4 al 9 de noviembre de 1996*, II, 506 – 511.
- Gutiérrez Carbajo, F. (2006). «Teatro breve en los inicios del siglo XXI. Los cuadros de Alonso de Santos». In *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, Romera Castillo, J. (ed.), 225-270 . Madrid: Visor Libros.
- Hartwig, S. (2006). «Ante los monstruos: la “estética de feria” en el teatro contemporáneo». In *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, Romera Castillo, J. (ed.), 211- 224 . Madrid: Visor Libros.
- Heras Toledo, G. (2006). «Reflexiones sobre líneas y tendencias de la puesta en escena a comienzos del siglo XXI». In *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, Romera Castillo, J. (ed.), 75-86. Madrid: Visor Libros.
- _____ (2016). «Espacio sonoro / espacio musical: claves esenciales para la puesta en escena contemporánea». In *Teatro y música en los inicios del siglo XXI*, Romera Castillo, J., Gutiérrez Carbajo, F. & García Pascual, R. (eds.), 105-112.
- Horan, E.R & Brenes García, A. M. (1996). «Las canciones de cuna de Gabriela Mistral y Federico García Lorca: tradición literaria e historia actual», *Letras Peninsulares* 9, 219-237. Disponible in versione digitale: https://www.academia.edu/1293177/Las_canciones_de_cuna_de_Gabriela_Mistral_y_Federico_Garc%C3%ADa_Lorca_tradici%C3%B3n_literaria_e_historia_actual.
- Huerta Calvo, J. (ed.) (2003). *Historia del teatro español, II Del siglo XVIII a la época actual*. Madrid: Gredos.
- Huntington, R. & Metcalf, P. (eds.) (1985). *Celebrazioni della morte. Antropologia dei rituali funerari*. Bologna: Il Mulino.

- Jódar Peinado, P. (2017). «El deseo de éxito y libertad: figuras femeninas marginadas por la cultura patriarcal en cuatro dramaturgas españolas del siglo XXI». In *Teatro y marginalismo(s) por sexo, raza e ideología en los inicios del siglo XXI*, Romera Castillo, J. (ed.), 338-350. Madrid: Editorial Verbum.
- Johnson, J. (2016). «La doble función de la canción de cuna de "Himmelweg" de Juan Mayorga». In *Teatro y música en los inicios del siglo XXI*, Romera Castillo, J., Gutiérrez Carbajo, F. & García Pascual, R. (eds.), 298-306.
- Liddell, A. (2005). «Un minuto dura tres campos de exterminio; la desaparición del espacio y del tiempo». In *Dramaturgías femeninas en la segunda mitad del siglo XX: espacio y tiempo*, Romera Castillo, J. (ed.), 67-76. Madrid: Visor Libros.
- Llera, J. A. (2001). «La retórica del poder en los discursos de Franco», *Espéculo: Revista de Estudios Literarios* 18. Disponible in versione digitale: <http://webs.ucm.es/info/especulo/numero18/discurso.html>.
- López Hoya, S. (2012). «Memoria de la guerra civil en las escritoras españolas. Marina Mayoral y María del Mar Mañas (eds.) [Reseña]», *Signa* 21, 747-750.
- López Mozo, J. (1995). «Fuga. Poesía dramática», *Reseña* 269, 24.
 _____ (2006). «Chequeo al teatro español. Perspectivas». In *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, Romera Castillo, J. (ed.), 37-74. Madrid: Visor Libros.
- López Sancho, L. (1995). «Fuga, cantata antibélica en el Centro Cultural Galileo», *ABC* 8/12/1995, 81.
- Lo Porto, V. M. R. (2012). Puestas en escena de obras de dramaturgas en la cartelera de ABC de Madrid (1990), *Signa* 21, 369-393. Disponible in versione online
<file:///C:/Users/Sabrina/Downloads/Dialnet-PuestasEnEscenaDeObrasDeDramaturgasEnLaCarteleraDe-3831778.pdf>
 [29/10/2018].

- Meseda Truchado, E. (2016). «La música complementa la escena». In *Teatro y música en los inicios del siglo XXI*, Romera Castillo, J., Gutiérrez Carabajo, F. & García Pascual, R. (eds.), 182-195.
- Muñoz Cáliz, B. (2006): « La creación escénica de Jesús Campos en el panorama teatral de principios del siglo XXI». In *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, Romera Castillo, J. (ed.), 701-720. Madrid: Visor Libros.
- Napoli, F. (2012). «Penelope in versi: tessitrici di parole e passioni». In *Penelope e le altre: 33° Convegno Internazionale di Americanistica, Salerno, 11-13 maggio 2011*, Grillo, R. M. (ed.), 13-19.
- O' Connor, P. (1998). *Mujeres sobre mujeres: teatro breve español*. Madrid: Funtamentos.
- Oelker, D. (2003). «Comentario de un poema de Federico García Lorca», *Acta Literaria* 28,123-137. Disponible in versione digitale: https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-68482003002800009.
- Oliva. C. (2004). *La última escena. Teatro español de 1975 a nuestros días*. Madrid: Cátedra.

_____ (2006). «Experiencias de un espectador experimental. Algunas ideas sobre la modernidad escénica en España en los albores del siglo XXI». In *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, Romera Castillo, J. (ed.), 87-102 . Madrid: Visor Libros.
- Omero (1998). *Iliade*, a.c. di Ciani M. G. & Avezzù, E. Torino: Unione tipografico-editrice torinese.

_____ (2014). *Odissea*, a.c. di Calzecchi Onesti, R. Torino: Giulio Einaudi editore.
- Orozco Vera, M. J. (2006). «El teatro breve del nuevo milenio: claves temáticas y artísticas». In *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, Romera Castillo, J. (ed.), 721-734 . Madrid: Visor Libros.

- Ortega y Gasset, J. (2009). «Miseria e splendore della traduzione». In *La teoria della traduzione nella storia*, Nergaard, S. (ed.), 181-206. Milano: Bompiani.
- Ovidio Nasone, P. (1998). *I Fasti*, a.c. di Canali, L. Milano: Biblioteca Universale Rizzoli.
- _____ (2015). *Eroidi*, a.c. di Salvadori, E. Milano: Garzanti.
- Pascual, I. (1998). «La edad de la paciencia», *Primer Acto 276*, 117-118.
Disponibile in versione digitale:
<http://parnaseo.uv.es/Ars/Autores/Pascual/voces/afe.htm>.
- _____ (2001). *Las voces de Penélope*. Disponibile in versione digitale:
<http://www.cervantesvirtual.com/obra/las-voce-de-penelope--0/>.
- _____ (2002). «Dos mujeres y un destino». In *Zahra. Favorita de Al-Andalus*, Bueno. A, 9-14. Madrid: Damos la palabra.
- _____ (2003) *Père Lachaise*. Disponibile in versione digitale:
<http://www.cervantesvirtual.com/obra/pere-lachaise--0/>.
- _____ (2004a). «Jaula, Benigno, Mujeres», *Gestos* 38, 113-135.
- _____ (2004b) «Varadas». In *Teatro breve entre dos siglos*, 338-405.
Madrid: Cátedra.
- _____ (2004c) *Por qué*. Disponibile in versione digitale:
http://parnaseo.uv.es/Ars/Autores/Pascual/por_que/preguntas.pdf.
- _____ (2005a). «Arquitecturas del sueño, paisajes de la memoria». In *Dramaturgías femeninas en la segunda mitad del siglo XX: espacio y tiempo*, Romera Castillo, J. (ed.), 77-83. Madrid: Visor Libros.
- _____ (2005b). «Las Marías Guerreras: una experiencia dramaturgica». In *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: espacio y tiempo*, Romera Castillo, J. (ed.), 153 – 160. Madrid: Visor Libros.

_____ (2005c). *Fuga*. Disponibile in versione digitale:
<http://www.celcit.org.ar/bajarArchivo.php?id=200&t=publicaciones&c=dla&e=pdf&f=200.pdf> [03-11-2014].

_____ (2007). *¿Un escenario de mujeres invisibles? El caso de las Marías Guerreras*. Málaga: Publicaciones de la Universidad de Málaga.

_____ (2011). «Hijas del aire y otras piezas breves», *Artezbai: Colección Textos Teatrales* 71.

_____ (2014). *La AMAEM Marías Guerreras: asociacionismo de mujeres y acción cultural*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat de Jaume.

_____ (2016). «Nanas y canciones de cuna en mi teatro». In *Teatro y música en los inicios del siglo XXI*, Romera Castillo, J., Gutiérrez Carbajo, F. & García Pascual, R. (eds.), 65-72.

- Paz Gago, J.M. (2006). «La pantalla en escena. Las tendencias tecnológicas en el teatro del siglo XXI». In *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, Romera Castillo, J. (ed.), 151-162. Madrid: Visor Libros.
- Pérez-Rasilla, E. (2006). «La recepción crítica del teatro alternativo. Los tres primeros años del siglo XXI en la revista *Reseña*». In *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, Romera Castillo, J. (ed.), 129-150. Madrid: Visor Libros.
- Pieri, M. (2011). «Il soldato spagnolo in commedia nel '500: dalla cronaca storica alla stilizzazione teatrale». In *Leyendas negras e leggende auree*, Profeti, M.G. & Pini D. (eds.), 71-86. Firenze: ALINEA editrice. Disponibile in versione digitale:
https://www.academia.edu/10873145/Il_soldato_spagnolo_in_commedia_nel_500
- Piñeiro Barderas, S. M. (2012). *Estudio de las dramaturgas españolas (siglos XX y XXI) en el Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías d la UNED*. Tesi dottorale disponibile in versione online
https://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/tfm/Sonia_Pineiro.pdf [29/10/2018].

- Pirandello, L. (2010). *Trilogia: Sei personaggi in cerca d'autore. Ciascuno a suo modo. Questa sera si recita a soggetto*. Milano: Feltrinelli.
- Plinio Secondo, G. (1983). *Storia naturale IV. Medicina e farmacologia*, a.c. di Capitani, U. & Garofalo, I. Torino: Giulio Einaudi editore.
- Plutarco (1990). *Precetti coniugali*, a.c. di Martano, G. & Tirelli, A. Napoli: M. d'Auria editore.
- Ramírez De Haro, I. (2006). «Censura, subvenciones y amiguetes: el teatro con adjetivo». In *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, Romera Castillo, J. (ed.), 103-112 . Madrid: Visor Libros.
- Resino, C. (2005). «Personejes femeninos en mi obra: de *Ulises no vuelve a Pop y patatas fritas*». In *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: espacio y tiempo*, Romera Castillo, J. (ed.), 83-94. Madrid: Visor Libros.
- Romera Castillo, J. (1999). «Teoría y técnica del análisis narrativo». In *Elementos para una semiótica del texto artístico*, Talens, J., Romera Castillo, J., Tordera, A. & Hernández Esteve, V. (eds.), 113-156. Madrid: Cátedra.
- _____ (2006a). *Literatura, teatro y semiótica: Método, prácticas y bibliografía*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia
- _____ (2006b). «Sobre el teatro (musical) y globalización en España». In *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, Romera Castillo, J. (ed.), 119-128 . Madrid: Visor Libros.
- _____ (2007). «A tantas y a locas... de amar (algunos ejemplos en la dramaturgia femenina actual)». In *Transgression et folie dans les dramaturgies féminines hispaniques contemporaines*, Roswita / Emmanuel Garnier (ed.), 21-36. Carnières-Morlanwelz, Bélgica: Lansman Éditeur. Disponible in versione online:
http://portal.uned.es/portal/page?_pageid=93,24003562,93_24003563&_dad=portal&_schema=PORTAL [29/10/2018].

_____ (2008). «De la historia a la memoria: recursos mitológicos y autobiográfico en algunas dramaturgas españolas del exilio». In *Dramaturgias femeninas en el teatro español contemporáneo: entre pasado y presente*, Floeck, W. et alii (eds.), 123-137. Hildesheim: Olms. Disponible in versione digitale: http://portal.uned.es/portal/page?_pageid=93,24003562,93_24003563&_dad=portal&_schema=PORTAL [29/10/2018].

_____ (2011a) *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.

_____ (2011b). «Las dramaturgas y el SELITEN@T». In *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia. Disponible in versione digitale: http://portal.uned.es/portal/page?_pageid=93,24003562,93_24003563&_dad=portal&_schema=PORTAL [29/10/2018].

_____ (2013). *Teatro español: siglos XVIII-XXI*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.

_____ (2016). «Dramaturgas argentinas estudiadas en el SELITEN@T». In *Hispanismos del mundo. Diálogos y debates en (y desde) el Sur (Actas del XVIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas)*, Funes, L. (ed.), 457-466. Buenos Aires: Miño y Dávila Editores. Disponible in versione digitale: http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/Buenos_Aires_ramaturgas_argentinas.pdf [29/10/2018].

- Romera Castillo, J. (ed.) (2003). *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Visor Libros.

_____ (2005). *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: espacio y tiempo*. Madrid: Visor Libros.

_____ (2006). *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros.

_____ (2017). *Teatro y marginalismo(s) por sexo, raza e ideología en los inicios del siglo XXI*, Romera Castillo, J. (ed.), 338-350. Madrid: Editorial Verbum.

- Romera Castillo, J., Gutiérrez Carbajo, F. & García Pascual, R. (eds.) (2016). *Teatro y música en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Editorial Verbum.
- Rosati, G. (1989). «Epistola elegiaca e lamento femminile». In *Lettere di eroine*, Ovidio Nasone, P., 5-46. Milano: Biblioteca Universale Rizzoli.
- _____ (1992). «L'elegia al femminile: le *Heroides* di Ovidio (e altre *heroides*)», *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 29, 71-94. Pisa: Giardini editori e stampatori.
- Roswita / Emmanuel Garnier (ed.) (2007). *Transgression et folie dans les dramaturgies féminines hispaniques contemporaines*. Carnières-Morlanwelz, Bélgica: Lansman Éditeur.
- Rovecchio Antón, L. (2012). «Ariadna y Penélope. La subversión de un mito en el teatro de Itziar Pascual». In *Penelope e le altre: 33° Convegno Internazionale di Americanistica, Salerno, 11-13 maggio 2011*, Grillo, R. M. (ed.), 20-27. Disponibile in versione digitale:
https://www.academia.edu/3481805/Ariadna_y_Pen%C3%A9lope_La_subversi%C3%B3n_de_un_mito_en_el_teatro_de_Itziar_Pascual.
- _____ (2015). *Memoria e identidad en el teatro de Laila Ripoll, Angelica Liddell e Itziar Pascual*. Tesi dottorale disponibile in versione online:
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=103178> [29/10/2018].
- Rovecchio Antón, L. & Urban Baños, A. (2010). «Entrevista a Itziar Pascual», *Anagnórisis* 1, 303-312. Disponibile in versione digitale:
http://www.anagnorisis.es/pdfs/Entrevista_Itziar_Pascual.pdf [31/10/2018].
- Saramago, J. (2010). *L'anno della morte di Ricardo Reis*. Milano: Feltrinelli.
- Segre, C. (1974). *Le strutture e il tempo*. Milano: Einaudi.
- Serrano, V. (2005). «El espacio y el tiempo de la mujer en la dramaturgia femenina finsecular». In *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: espacio y tiempo*, Romera Castillo, J. (ed.), 95-108. Madrid: Visor Libros.

- Shakespeare, W. (2012). *Antonio e Cleopatra*, a.c. di Lombardo, A. Roma: Newton Compton editori.
- _____ (2013). *Sogno di una notte di mezza estate*, a.c. di Lombardo, A. Milano: Feltrinelli.
- Sofocle, Anouilh & Brecht 2013, *Antigone: Variazioni sul mito*, a. c. di Ciani, M.G. Padova: Marsilio.
- Suárez, E. (1993). «Mujer y marginalidad». In *Población y desigualdad social en México*, Béjar Navarro, R. & Hernández Bringas, H. H. (eds.), 389-408. Cuernavaca: CRIM-UNAM.
- Suárez, I. C. (2000). «Feminismo y postcolonialismo: estrategias de subversión». In *Escribir en femenino: poéticas y políticas*, Suárez Briones, B., Martín Lucas, B. & Fariña Busto, M. J. (eds.), 73-84. Disponible in versione online: http://www.bivipas.unal.edu.co/bitstream/10720/673/1/243-feminismo_postcolonialismo.pdf [29/10/2018].
- Suárez, L.V. (2003). «La construcción de las identidades de género en la música popular», *Dossiers feministes* 7, 11-32. Disponible in versione digitale: <http://www.e-revistas.uji.es/index.php/dossiers/article/view/726>.
- Spang, K. (1991). *Teoría del drama. Lectura y análisis de la obra teatral*. Pamplona: Universidad de Navarra.
- Surbezy, A. (2005). «Tiempo, espacio y postmodernidad en las dramaturgias femeninas actual: ¿continuidad, alternancia o trasgresión?». In *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: espacio y tiempo*, Romera Castillo, J. (ed.), 161-174. Madrid: Visor Libros.
- Talens, J. (1999). «Práctica artística y producción significativa. Notas para una discusión»; «Teoría y técnica del análisis poético». In *Elementos para una semiótica del texto artístico*, Talens, J., Romera Castillo, J., Tordera, A. & Hernández Esteve, V. (eds.), 17-112. Madrid: Cátedra.
- Tibullo, A. & Properzio, S. (1973). *Opere*, a. c. di Namia, G. Torino: Unione tipografico-editrice torinese.

- Tito Livio (1989). *Storia di Roma dalla sua fondazione*, vol. 9, a. c. di Cardinali, L. Milano: Biblioteca Universale Rizzoli.
- Tordera Sáez, A. (1999) «Teoría y técnica del análisis teatral». In *Elementos para una semiótica del texto artístico*, Talens, J., Romera Castillo, J., Tordera, A. & Hernández Esteve, V. (eds.), 157-202. Madrid: Cátedra.
- Ubersfeld, A. (1989). *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra.
- Urrutia Gómez, J. (1975). «De la posible imposibilidad de la crítica teatral y de la reivindicación del texto literario». In *Semiología del teatro*, García Lorenzo, L. & Díez Borque, J. M. (eds.), 269-292. Barcellona: Editorial Planeta.
- Vallejo, A. (2006). «Mi visión del teatro a principios del siglo XXI». In *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, Romera Castillo, J. (ed.), 285-294 . Madrid: Visor Libros.
- Vilches De Frutos, M. F. (1997). «La temporada teatral española 19941995», *Anales de la literatura española contemporánea* 22, 3, 565-609. Disponibile in versione digitale:
https://www.jstor.org/stable/27741383?readnow=1&seq=42#page_scan_tab_contents
- Zerbetto, R. (2016). «Polisemia del mito e rispecchiamenti archetipici». In *Arianna. Dalla vicenda mitica alla sindrome clinica*, Lorenzi, P. & Zerbetto, R. (eds.). Roma: Alpes Editore. Disponibile in versione digitale:
<https://cstg.it/wp-content/uploads/2016/11/ARIANNA-def-PDF.pdf>.

RINGRAZIAMENTI

Ringrazio innanzitutto la professoressa Ravasini, che con la sua passione e dedizione mi ha trasmesso l'amore per la letteratura e il teatro spagnolo, un amore che spero possa accompagnarmi in questo nuovo cammino che mi aspetta. Grazie per avermi dato l'opportunità di prender parte al premio di studio Global Thesis, e per la disponibilità e la fiducia mostratemi in questi mesi.

Ringrazio il professor Romera Castillo, un mentore e una guida fondamentale in questi sei mesi. Devo a lui tantissimo, e non saprei da dove cominciare. Lo ringrazio per aver nutrito il mio interesse per la drammaturgia, per avermi dato la possibilità di assistere agli spettacoli più significativi del panorama teatrale madrileni di questi mesi, per aver avuto l'onore di conoscere alcuni dei grandi autori della contemporaneità, illustri studiosi di semiotica e di drammaturgia femminile, docenti universitari, e tante, tantissime altre figure, i cui nomi mi hanno accompagnato in quest'ultimo percorso di studi e che dalle copertine di un libro, magicamente mi si sono palesati davanti agli occhi come in un sogno. Ma il più grande onore, decisamente, è stato quello di aver potuto collaborare con lui in questo periodo. Lo ringrazio per avermi fatto crescere dal punto di vista universitario e formativo, per aver ampliato notevolmente i miei orizzonti indirizzandomi verso la semiotica teatrale, per il suo paziente e indispensabile appoggio in questa tesi. Spero di essere stata per lei una degna allieva, ho cercato di dare il meglio di me per esserlo.

Ringrazio i miei genitori e i sacrifici che hanno sempre fatto per vedermi felice, per garantirmi una vita piena di benessere e fortuna che la maggior parte delle volte, da ingrata, non benedico. Ringrazio mia madre, la mia insostituibile compagna di viaggio e la mia migliore amica, che in questi ultimi anni non si è spostata di un solo centimetro dal mio fianco, sempre presente nei momenti belli e in quelli meno piacevoli... tra cui rientrano le infinite ripetizioni degli esami che è stata costretta ad ascoltare e supervisionare ogni giorno!

Ringrazio mio padre, l'uomo di cui ho e sempre avrò più stima al mondo. Grazie per esserci stato e per l'amore che mi hai dato, sempre e comunque, nonostante la distanza e le difficoltà. Grazie per aver accettato e incoraggiato le mie scelte

anche quando le non comprendevi, per avermi lasciata libera di inseguire i miei sogni, per quanto irragionevoli fossero.

Ringrazio mio fratello, che in realtà non ha alcun merito in questo percorso, ma non importa, colgo l'occasione per dirgli che lo amo immensamente, più di quanto sembri, e che sono orgogliosa dell'uomo che sta diventando. Chissà, così smetterà di prendermi in giro perché studio aria fritta, secondo lui.

Ringrazio mia nonna, che da anni mi protegge e veglia su di me da lassù... Un lavoro sicuramente estenuante, soprattutto durante i mesi a Madrid!

Ringrazio mio nonno, a cui devo gran parte di ciò che sono e a cui dedico questa tesi. A lui che avrebbe dovuto essere qui oggi, fiero del suo genio, facendomi fare le solite figuracce raccontando a tutti i momenti più imbarazzanti della mia infanzia. Mi manchi, non puoi immaginare quanto.

Ringrazio la mia bizzarra famiglia non di sangue che mi ha adottato dieci anni fa, e che da allora non ha smesso di volermi bene e di credere in me.

Ringrazio quel piccolo gruppo di disperati incontrato un giorno di sei anni fa per i corridoi dell'università, e che ancora adesso, sempre nella disperazione, continua ad essere il mio team vincente, tra domande esistenziali su esami e tesi, pettegolezzi e confessionali, colazioni e pranzi sociali, telecronache dettagliate di Sanremo e un *pincho de tortilla* nei locali di Madrid. Ringrazio in particolar modo Giovanni, senza il quale non mi sarei mai laureata né la prima, né la seconda volta, per il semplice motivo (tra i tanti) che non sarei stata presente nemmeno a una lezione in cinque anni, se lui non mi avesse detto, ogni santo giorno, aula e ora.

Ringrazio le mie splendide ragazze del Piso del Amor di Malasaña, che sono state la mia ancora e la mia casa in questi sei mesi. Grazie ad Alice, con cui ho condiviso davvero ogni istante delle mie giornate, dalla colazione con gli occhi ancora sbarrati ai risvegli in vasca idromassaggio, dai pranzi tristi ipocalorici ai kebab comprati alle cinque del mattino, dagli scleri per l'università alle serate memorabili, dai racconti di vent'anni di vita agli abbracci dove non servono parole; a lei che ha migliorato i miei giorni, e che spero migliorerà anche i miei

domani. Grazie a Juju, che è stata per me una madre, una sorella, una complice; grazie per l'appoggio che mi hai dato, per le parole di conforto che ogni giorno, sedute sul tuo balcone, mi hai dedicato; grazie soprattutto per avermi fatto ricordare chi sono e chi voglio continuare a essere. Grazie a Elwenn, la mia italiana acquisita, che ogni mattina, prima di andare al lavoro, passava dalla sala da pranzo in cui studiavo per darmi un bacio, e che al ritorno faceva altrettanto; lei, che quando mi vedeva stanca e giù di tono, mi sorrideva e mi faceva ballare canticchiando una canzone, e allora tutto tornava al suo posto. Grazie a Livia, al suo sorriso contagioso che faceva brillare tutta la casa, e a Auri, che mi portava il mio dolce preferito dopo una lunga giornata di studio.

Ringrazio i miei folli italiani a Madrid, che hanno reso le mie giornate così uniche e indimenticabili, che per raccontarle non basterebbero nemmeno queste trecento pagine di tesi. Grazie a Sofia, la mia piccola atleta con cui in questi mesi ho corso lungo gli impervi sentieri della Barra Libera; a lei che non abitava con me, ma che ha vissuto a casa mia più di quanto ci stessi io; a lei che adesso che siamo tornate in Italia mi chiama tre volte al giorno ed è come se fosse ancora di fronte a me; a lei che mi ha contagiato la sua felicità e la sua dolcezza; a lei che è una certezza, che lo rimarrà sempre. Grazie a Leo, la persona più fintamente responsabile del gruppo; a lui che un momento prima mi accompagnava a teatro e un momento dopo si intrufolava nei privé; a lui che mi redarguiva per studiare e poi si lamentava per la mia eccessiva serietà, perché in fondo la vita va presa sul serio soltanto dal lunedì al venerdì... poi il sabato si passa a cercare disperatamente il cibo nel frigo delle coinquiline altrui e a dormire due ore prima di andare al Prado con tua madre. Grazie a Paki, ai suoi brindisi di rito prima di ogni cena, alla sua camera che è stata un rifugio per gli accampati, alla sua passione per i quadri nelle docce e per gli scarichi da riparare; a lui che riusciva sempre a strapparti un sorriso anche quando avresti voluto ucciderlo. Grazie a Maria, che resterà la migliore in classifica in assoluto, senza dilungarci in troppe disquisizioni inutili; a lei che con la sua voce ti faceva sentire a casa, al sud, che portava l'allegria e il buonumore dovunque andasse. Grazie a Sofia (numero due, asse Palermo-Francia), alla laureata più famosa del Coyote e dell'Icon, con il suo immancabile salame portato ad ogni cena; a lei e a quella serata allucinante in cui

mi ha fatto da spalla seguendomi per tutta la casa, e quelle che ci aspettano nei sobborghi parigini. Grazie a Nicola, che per mesi è stato un brutto snob eremita, ma che almeno alla fine si è fatto più che perdonare; a lui e alla sua ricetta della felicità che, fortunatamente, ha passato a tutti. Grazie a Valentina, socia fondatrice del Club del polpo – *Compartir es vivir*; a lei che mi ha assecondato nelle trovate più insensate che mi passavano per il cervello, da *Lavapiés* al *Moonlight*, senza troppi indugi.

Ringrazio Angela, la mia pazza londinese che non mi ha mai abbandonata anche se lontana. A lei che mi ha sempre supportata, che mi ha dato forza quando mi mancava e che mi ha dato, e sempre mi darà, tanti giorni splendidi che mai dimenticherò. *Distancia separa cuerpos, no corazones*.

Ringrazio Arianna, che tra mille cose (e poi mille chilometri) ha trovato sempre un modo per starmi vicina e ascoltare le mie innumerevoli paturnie. A lei che ha condiviso con me uno dei momenti più belli della sua vita, regalandomi un pezzetto di quella smisurata felicità.

Ringrazio Annachiara, Flavia, Rachele, Francesco e tutti i miei amici di sempre.

Ringrazio il 15 febbraio 2014. Senza quel giorno tutto questo forse non sarebbe mai esistito: non mi sarei mai appassionata così intensamente allo spagnolo, non avrei scelto una tesi in drammaturgia, né avrei mai vissuto questa esperienza incredibile a Madrid che porterò con me per sempre. Grazie al giorno in cui ho imparato a credere che la vita ti sorride proprio quando meno te lo aspetti, che dopo qualsiasi tempesta, per quanto brutta possa essere, sempre e comunque ci sarà un sole pronto a splendere per te.

Ringrazio me stessa per essermi messa alla prova, in questi mesi, con un lavoro di tesi del tutto inaspettato, nel vivere lontana da casa, nel parlare un'altra lingua in cui non ho mai trovato un corrispettivo adeguato alla parola "gentile". A me che nonostante tutto continuo ancora a credere che l'arte, come l'amore, possa davvero salvare il mondo.

E grazie a Dio, per avermi donato questa vita meravigliosa.

