

TEATRO E GUERRA CIVILE.
IL LINGUAGGIO DRAMMATICO *DE URGENCIA*

Silvia Monti

L'insurrezione militare del 18 luglio del 1936 avviene in un momento di grande vitalità per la cultura spagnola, al culmine di quella straordinaria stagione creativa che non a caso è stata definita la *edad de plata* delle lettere ispaniche¹; età d'argento a cui l'esito della guerra civile conseguente all'*alzamiento* si incaricherà di porre un brusco finale. Tuttavia la guerra non soffoca la vita culturale del paese, ma paradossalmente la potenzia, seppure in modo settoriale e settario. Non solo l'attività culturale interna riceve nuovo impulso dalla situazione bellica, ma la Spagna in guerra catalizza l'interesse di vasti settori della cultura europea e americana; uscita dalla sua condizione di isolamento, la penisola iberica assume agli occhi dell'opinione pubblica mondiale le valenze di uno spazio mitico in cui si scontrano in senso reale e metaforico, con la penna o con le armi, i più brillanti portavoce dei diversi schieramenti ideologici.

Il grande fermento culturale degli ultimi anni della Dittatura di Primo de Rivera e di quelli della Repubblica si materializza allo scoppio della guerra in una serie di iniziative concrete stupefacenti per quantità e spesso anche per qualità². Quanto a quest'ultima, basti pensare all'alto livello sia di contenuti che formale di una rivista come *Hora de España*, fondata a Valencia alla fine del 1936 da un gruppo di giovani scrittori e artisti e che mantiene inalterate le proprie caratteristiche fino all'ultimo numero, stampato a Barcellona a metà gennaio del '39, pochi giorni prima della caduta della città³.

1. Cfr. J.C. Mainer, *La edad de plata (1902-1939)*, Madrid, Cátedra, 1983.

2. Un elenco parziale delle iniziative culturali degli intellettuali repubblicani durante la guerra si può vedere in F. Caudet, *Las cenizas del Fénix. La cultura española en los años 30*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1993, pp. 440-442. Imprescindibile anche la consultazione del classico libro di M. Zambrano, *Los intelectuales en el drama de España*, Madrid, Hispamerca, 1977 (la prima ed. fu pubblicata a Santiago de Chile, Ed. Panorama, 1937).

3. L'avventurosa uscita di questo ultimo numero, dato fino a poco tempo fa per disperso, è ricostruita in Caudet, *Las cenizas del Fénix*, cit., pp. 305-316.

È evidente come nel fervore di iniziative culturali, il teatro acquisti un'importanza strategica sia nella zona nazionale e ancor più in quella repubblicana, dato il suo statuto di mezzo di comunicazione di massa dell'epoca. Ci si rende conto che il teatro può tornare ad essere, come ai tempi di Moratín e ancor prima a quelli di Lope, il principale strumento di educazione delle masse. L'abbondanza e la sovrapposizione di iniziative spontanee ed ufficiali nel campo dello spettacolo rende difficile tracciare un profilo dell'attività teatrale di questi anni convulsi; esistono infatti studi documentati ma tutt'altro che completi, a cominciare da quello ormai classico di Marrast⁴. Ancora più difficile forse stabilire da un punto di vista critico il valore di testi e messe in scene, dato il forte condizionamento esterno con cui venivano prodotti. Se infatti la scrittura teatrale è quella che più di ogni altra è influenzata da circostanze, committenti e destinatari, in quel contesto tali fattori acquistarono un peso ancor più determinante. Tuttavia non tutto ciò che si rappresenta durante la guerra è teatro politico. Anche nella zona repubblicana, che è privilegiata in questo studio⁵, dopo la collettivizzazione dei teatri e la sindacalizzazione dei lavoratori dello spettacolo⁶, continuano le rappresentazioni dei drammi di Echegaray, del *Tenorio* di Zorrilla, di *zarzuelas*, *vodeviles* e dei *sainetes* dei fratelli Quintero, tanto che la programmazione teatrale a Madrid e Barcellona al momento dell'occupazione franchista sembra a prima vista non differire troppo da quella dell'inizio del conflitto.

E proprio contro questo stato di cose si leva la voce degli intellettuali più impegnati che lamentano in numerose occasioni l'inadeguatezza dei testi proposti al pubblico⁷. Tuttavia lo sforzo inteso a dar vita a un teatro di contenuti innovativi, se non rivoluzionari, si scontra con le ristrettezze dei mezzi disponibili e le resistenze dell'ambiente teatrale, ma soprattutto con la mancanza di un repertorio adeguato, assai difficile da improvvisare.

4. Il saggio di R. Marrast, *El teatro durante la guerra civil española*, Barcelona, Institut del Teatre, 1978, si occupa solo della zona repubblicana. Si vedano anche: F. Mundi Pedret, *El teatro de la guerra civil*, Barcelona, PPU, 1987; F. Collado, *El teatro bajo las bombas en la guerra civil*, Madrid, Kaydeda, 1989; C. Oliva, *El teatro desde 1939*, Madrid, Alhambra, 1989; Aa.Vv., *El teatro durante la guerra civil española*, Cuadernos de "El Público", 15, 1986; A. Sánchez Vidal, *La literatura en la guerra civil*, in F. Rico (ed.), *Historia y crítica de la literatura española*, Barcelona, Crítica, 1984, VII, pp. 754-786.

5. Per la produzione di spettacoli nella zona nazionale v. C. Oliva, *op. cit.*, pp. 12- 15 e J. Rodríguez Puértolas, *Literatura fascista española*, Madrid, Akal, 1986.

6. V. F. Burguet i Ardiaca, *Ascensión y caída del Sindicato Único de Espectáculos de CNT*, in Aa.Vv., *El teatro durante la guerra civil...*, cit., pp. 33-49.

7. Cfr. J. Monleón, "El mono azul". *Teatro de urgencia y romancero de la guerra civil*, Madrid, Ayuso, 1979, pp. 179-185, dove si riproduce un articolo di José Luis Salado, critico teatrale de "La Voz", apparso nel n. 45 de "El Mono Azul".

Por decreto teníamos la responsabilidad para todos los teatros del Consejo Nacional del Teatro, pero había poquísima obra de tipo revolucionario dentro del teatro clásico español, si es que las hay. ¿*Fuenteovejuna*? Es forzar las cosas. ¿*La Numancia*? Es una obra colectiva y muy por la independencia, pero no. Tampoco había nada en el teatro romántico español. Entonces había que hacer obras nosotros mismos...

ricorderà Max Aub in una intervista molti anni più tardi⁸.

“Che fare?” si domanda infatti Alberti all’inizio del 1938 sulle pagine del *Boletín de Orientación Teatral*⁹, in uno degli articoli più citati a proposito del teatro di guerra:

¿Qué hacer? Los viejos autores conocidos, los pocos que subsisten en nuestra zona¹⁰ y siguen disponiendo de sus veinticuatro horas para trabajar, o no saben escribir como la situación presente lo exige o no han comprendido aún la importancia del teatro como instrumento de lucha y cultura (...). Poco, muy poco, casi nada se ha hecho en este sentido. Lo que hasta ahora ha caído en mis manos no responde a las exigencias actuales ni a los medios de que disponemos para su realización. Las piezas que se vienen representando (...) además de ser, por lo general, complicadas y malas, reflejan en muy poco la lucha, la transformación, la nueva fase creadora de nuestro pueblo. Urge el “teatro de urgencia”. Hacen falta estas obritas rápidas, intensas — dramáticas, satíricas, didácticas... — que se adapten a la composición específica de los grupos teatrales. Una pieza de este tipo no puede plantear dificultades de montaje ni exigir un gran número de actores. Su duración no debe sobrepasar la media hora. En veinte minutos escasos, si el tema está bien planteado y resuelto se puede producir en los espectadores el efecto de un fulminante.

E continua con un invito a collaborare rivolto a “giovani scrittori, soldati, contadini, operai”. Ma i risultati saranno tutt’altro che brillanti e il *teatro de urgencia* in quanto tale potrà contare principalmente sui testi brevi scritti per l’occasione da autori giovani, ma in parte già sperimentati, come Rafael Dieste, Miguel Hernández, Max Aub o lo stesso Alberti, su rielaborazioni di drammi classici, tra cui la *Numancia* di Cervantes o sulla proposta di opere straniere come *La tragedia ottimista* del russo Vsevolod Vischniewski. Gli ultimi due sono gli unici testi “politici” di un certo respiro e con pretese artistiche, tra quelli promossi dall’*Alleanza degli intellettuali antifascisti*¹¹, che ottennero un discreto successo sia di critica che di pubblico.

8. L.A. Kemp, *Diálogos con Max Aub*, “Estreno”, III, 2, 1977, p. 15 (l’intervista risale al 1970). Il *Consejo Central del Teatro* era stato istituito con decreto del 22 agosto 1937; Presieduto da Josep Renau, vi figuravano come vicepresidenti Antonio Machado e Maria Teresa León e come segretario Max Aub.

9. R. Alberti, *Teatro de urgencia*, “Boletín de Orientación Teatral”, 1, (15 febbraio 1938), p. 5. Il “Boletín” era organo del *Consejo Central del Teatro*. Uscì, con cadenza bisettimanale, fino al primo di giugno dello stesso anno.

10. Ricordo che all’inizio del conflitto erano morti Unamuno e García Lorca e pochi mesi prima Valle Inclán. Il teatro spagnolo si ritrovava in poco tempo orfano dei tre maggiori innovatori della drammaturgia del Novecento.

11. La Alianza promosse un’intensa attività teatrale con la costituzione della cooperativa teatrale *Nueva Escena*, trasformata poi in *Teatro de Arte y Propaganda*, diretta da Maria Teresa León, e con la formazione di vari gruppi di *Guerrillas del teatro*.

Ma il teatro di guerra più rappresentativo rimane forse quello che risponde alle esigenze espresse da Alberti nell'articolo appena citato, di brevità, semplicità e incisività. Quest'ultima caratteristica viene quasi automaticamente associata alla comicità. I pezzi meglio riusciti, quelli accolti con maggiore entusiasmo dal pubblico e che entrano a far parte del repertorio delle varie formazioni di *Guerrillas del teatro*, si iscrivono più spesso di quanto ci si potrebbe aspettare nell'ambito della farsa. La comicità, il riso sembrano servire a rinforzare lo spirito patriottico più efficacemente dei drammi seri, operando attraverso un meccanismo stimolo-risposta rovesciato rispetto alla logica. La componente persuasiva del teatro politico prevede infatti, secondo un percorso razionale e diretto, appelli alle convinzioni ideologiche dei destinatari, presentando i nemici come pericolosi perché "cattivi". La "cattiveria", cioè la connotazione negativa, spazia dalla ferocia alla slealtà, passando per un gran numero di altre gravi pecche, enfatizzate in certi casi al limite dell'inverosimile, con la finalità di suscitare nello spettatore sdegno e riprovazione, e di conseguenza stimolare il desiderio di combattere per scongiurare un loro temibile trionfo. Perciò in questi casi la vittoria del nemico viene evocata come possibile. *Pedro López Garcia* di Max Aub¹² è un buon esempio del funzionamento di tale meccanismo.

Nelle farse invece, la componente propagandistica opera in modo opposto. I nemici vengono dipinti come deboli, stupidi, degradati, in qualche modo ridicoli e oggetto di burle. In questo modo si punta a rafforzare l'autostima degli spettatori insinuando il dubbio sulla reale potenza dell'avversario e la convinzione che possa essere facilmente vinto. L'approccio satirico-burlesco tende quasi sempre a decodificare il discorso dell'avversario, a smascherarlo e a sostituirlo con uno più aderente alla realtà. In particolare vengono presi di mira il tono e i contenuti sacrali della propaganda nemica¹³, mettendo in rilievo la distanza tra la realtà oggettiva, così come si presenta agli occhi di chiunque, e la visione che il linguaggio delle classi egemoni intende dare. Considerazioni simili sulla satira politica erano già state elaborate all'interno del nutrito dibattito teorico sul *compromiso* degli intellettuali, che si era svolto in Spagna negli anni antecedenti la guerra, come dimostra l'articolo di Francisco Carreño sulla caricatura politica (ma estensibile alla satira politica in generale), apparso in *Nueva Cultura* nell'aprile del '36, di cui riporto un passaggio:

La caricatura politica, la caricatura revolucionaria... tiene por objeto expresar... la gran verdad de las cosas... y la risa que esta caricatura provoca en las multitudes no es

12. Per una valutazione di questo testo si vedano il mio *Sala d'attesa. Il teatro incompiuto di Max Aub*, Roma, Bulzoni, 1992, pp. 81-87 e L. Basalisco, *Il messaggio politico nell'"auto" "Pedro López Garda"* di Max Aub, Verona, Libreria Universitaria Editrice, 1983.

13. Cfr. Caudet, *Las cenizas del Fénix*, cit, p. 455.

producto de lo absurdo de su representación, de su falta de lógica, sino por lo que se descubre y pone al desnudo: la realidad de las cosas más “serias” y de mayor apariencia... Es decir que la caricatura revolucionaria muestra en la mayoría de los casos una doble realidad simultánea: “lo que quieren” las clases dirigentes de la sociedad que sean los hombres y las cosas a los ojos del vulgo, y lo que éstos son en realidad: he ahí lo cómico de la caricatura política¹⁴.

Dal momento che questa seconda modalità di funzionamento della componente propagandistica mi sembra più interessante da analizzare, ho scelto per illustrarla due tra i testi più noti del *teatro de urgencia* del periodo bellico, che si iscrivono nell’ambito della farsa politica: *Nuevo retablo de las maravillas* di Rafael Dieste e *Radio Sevilla* di Alberti.

NRM fu pubblicato nel primo numero di “Hora de España”¹⁵, di cui Dieste era uno dei fondatori, con il sottotitolo *Mascarada en un acto*, ma non consta nessuna sua rappresentazione durante la guerra, al contrario di altri testi di questo autore¹⁶. Dieste vantava una discreta esperienza teatrale, come direttore del *Teatro Guiñol* delle *Misiones Pedagógicas*, per il quale aveva scritto e messo in scena numerose farse¹⁷, e all’inizio del conflitto era stato nominato direttore del teatro Español di Madrid¹⁸. La scelta di ricorrere a un famoso *entremés* di Cervantes si spiega forse proprio con il suo precedente impegno nelle *Misiones Pedagógicas*, nel cui repertorio, come in quello della *Barraca*, gli *entremeses* cervantini insieme ai pasos di Lope de Rueda avevano un posto di rilievo. La riscoperta del teatro classico nelle sue versioni più popolari rispondeva infatti alle esigenze di ritorno alle origini, di valorizzazione della tradizione più autentica, fatte proprie dagli intellettuali della II Repubblica.

Il titolo *Nuevo retablo de las maravillas* allude al procedimento di attualizzazione cui viene sottoposto il testo dell’*entremés*. L’aggettivo nuevo sottolinea che non solo si presenta un caso di stupidità umana in cui un tabù ideologico privo di fondamento è messo alla berlina, ma che, benché antico e notorio, lo stesso caso continua a ripetersi. *L’engaño a los ojos*, come lo definisce Américo Castro, studiandolo nell’opera di Cervantes¹⁹, è infatti un motivo tradizionale che si presta a smascherare false credenze in ogni epoca e in ogni cultura²⁰. Se nell’esempio XXXII del Conde Lucanor,

14. F. Careño, *El arte de tendencia y la caricatura*, “Nueva Cultura”, marzo-aprile 1936, apud Caudet, *Las cenizas del Fénix*, cit, p. 456.

15. I, gennaio 1937, pp. 65-79. Cito da questa edizione.

16. Cfr. gli studi citati di Marrast e Mundi Pedret.

17. Cfr. P Introduzione di M. Aznar Soler alla sua edizione di R. Dieste, *Teatro*, Barcelona, Laia, 1981, 2 voll.; e E. Irizarry, *La creación literaria de Rafael Dieste*, La Coruña, Ediciós do Castro, 1980.

18. Secondo una dichiarazione dello stesso Dieste riportata in M Aznar Soler, *Pensamiento literario y compromiso antifascista de la inteligencia española republicana*, Barcelona, Laia, 1978, p. 219.

19. A. Castro, *El pensamiento de Cervantes*, Barcelona, Noguer, 1972, pp. 82-90.

20. Sull’interpretazione di questo motivo cito gli importanti saggi di M Molho, *El retablo de las maravillas*, in *Cervantes: raíces folklóricas*, Madrid, Gredos, 1976, pp. 37-214 e di L. Terracini, *Burladores entre paños y retablos: invariantes y variables*, in *Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo*, Madrid, Csic, 1986, pp. 43-51.

De lo que contesció a un rey con los burladores que fizieron el paño, ci si fa beffe dell'ossessione per l'ascendenza legittima e nel testo di Cervantes oltre a questa viene presa di mira la mania della *limpieza de sangre*, in NRM la satira si appunta sul timore delle classi dominanti nei confronti dei "rossi". Infatti — spiega Fantasio, l'erede di Chanfalla — "las peripecias y figuras" di questo nuovo *retablo* possono essere viste solo da chi non sia contagiato "de marxismo, sindicalismo, anarquismo y demás plagas", perché "hay más marxistas de lo que parece y algunos, quizá los más peligrosos, lo son sin saberlo".

Dieste conserva inalterata la struttura del testo cervantino, con Fantasio e Monica nei panni di Chanfalla e Chirinos e l'aiutante Rabelin nella parte omonima. Sostanzialmente identico lo svolgimento della burla, sottolineato anche da riferimenti intertestuali espliciti:

FANT. - ... Vamos a ser fieles al antiguo modelo que celebró Cervantes. Allí fue un toro el primer número. Vedle ya asomar por lo alto de un cerro.

È evidente che citando Cervantes, Fantasio da una parte strizza l'occhio allo spettatore reale, dall'altra rincara lo scherno ai danni dei personaggi che assistono all'immaginario spettacolo, mettendo in rilievo anche la loro ignoranza della letteratura classica.

La messa in opera del "teatro meraviglioso" è preceduta, in questa versione, da una breve sequenza che serve a contestualizzare l'azione, anche se in modo indeterminato²¹. Prima dell'arrivo dei teatranti, la scena è occupata da tre spaccapietre che concludono faticosamente una giornata di lavoro per un salario da fame: «para cuatro lentejas y pan duro». La comparsa dei saltimbanchi, col loro aspetto e il loro linguaggio colorito e scherzoso, sposta immediatamente il tono della rappresentazione, che rimane poi scanzonato e festoso per tutta la durata dell'atto. Il luogo dove i tre nuovi arrivati si ritrovano è sconosciuto, ed ecco quindi sorgere il dilemma circa l'atteggiamento da assumere a seconda che ci si trovi nella zona nazionale o in quella repubblicana: «Nadie salude hasta ver cómo saludan ellos» ordina Fantasio all'avvicinarsi di una coppia di *campesinos*. Una simile situazione d'imbarazzo si vedrà anche all'inizio di *Radio Sevilla* e figura in molti altri testi teatrali di questo genere; allude all'assurdità della guerra civile, in particolare alla difficoltà di identificare il nemico in persone del tutto simili, figli di una stessa patria, che parlano la stessa lingua.

21. Indeterminata la collocazione spaziale in un qualsiasi luogo della Spagna rurale controllata dai ribelli; preciso invece, forzatamente, il riferimento all'attualità del conflitto in corso, anche se le allusioni storiche concrete sono limitate all'*alcalde cedista* e al dittatore portoghese Salazar Oliveira.

I due contadini, prima di allontanarsi, informano che in quel luogo «mandan ellos todavía», e aggiungono: «Primero humillan, después matan, después afrentan a los muertos». Si tratta di un'informazione ridondante per lo spettatore, poiché già dalla scena iniziale era chiaro che ci si trovava nella zona nazionale. Del resto la ridondanza è una delle componenti fondamentali del linguaggio propagandistico, che deve assicurarsi di essere chiaramente intellegibile a tutti gli strati della popolazione.

Con il sopraggiungere della variopinta compagnia dei “notabili” del paese, che saranno vittime dell'inganno, inizia la sequenza centrale, quella più apertamente satirica. Tipica del *teatro de urgencia*, nonché della farsa in generale, è la stilizzazione dei personaggi che vengono identificati per il loro ruolo sociale e caratterizzati da un unico tratto psicologico, di norma esagerato e caricaturizzato. Ecco infatti un Alcalde della CEDA, il Latifondista avaro, il Señorito frivolo e inconcludente, la timida Remilgada e la sventata Tarasca, il Prete ultraconservatore, la Marchesa decaduta e il Generale tutt'altro che eroico. Come in tutto il teatro politico repubblicano, anche qui bersaglio della satira sono le gerarchie civili, militari ed ecclesiastiche, che difendono gli interessi di una nobiltà superata dai tempi e di una borghesia corrotta e incapace.

Nel teatro immaginario di Fantasio si susseguono due episodi, quello già ricordato dell'arrivo del toro, e un secondo suddiviso in tre fasi: la comparsa di soldati tedeschi e marocchini, salutati con giubilo dai presenti; la momentanea apparizione — per errore, dice Fantasio — di miliziani rossi; infine la trionfale entrata a Madrid — sempre immaginaria —, a cui segue un indiatolato festino, interrotto bruscamente dall'arrivo, questa volta “reale”, dei miliziani della Repubblica, che mette in fuga definitivamente il gruppo dei notabili. Costoro sono dunque sbeffeggiati agli occhi degli spettatori non solo globalmente come vittime dell'imbroglio di Fantasio, ma anche singolarmente da una sorta di “auto-ridicolizzazione” derivante dalle loro comiche reazioni alle presunte visioni. Questo stesso meccanismo, reso possibile dal fatto che ci troviamo in un caso di “teatro nel teatro”, permette all'autore di far assumere ai rappresentanti della parte avversa la responsabilità del messaggio ideologico, in una sorta di autodenuncia involontaria, rendendolo meno esplicito, ma probabilmente più efficace, rispetto alla propaganda diretta, che risulterebbe eccessivamente retorica e quindi meno credibile, oltre che mal tollerata in uno spettacolo teatrale. Vediamo a questo proposito un esempio. All'immaginario arrivo delle truppe tedesche il Generale rompe in un entusiastico saluto:

GEN. ¡Yo os saludo, salvadores de España, antiguos bárbaros de encendida pelambre, que hoy hacéis microscopios, productos químicos y gases asfíxiantes! ...

E in precedenza il Prete aveva dovuto mitigare la sua eccitazione con un «Lástima que sean protestantes». Come si vede, sono gli stessi fautori deirintervento nazista ad accusare i loro alleati di essere barbari, protestanti e di produrre gas asfissianti.

Nel finale, fuggite le autorità all'annuncio del sopraggiungere — reale — dei miliziani, contadini e teatranti si scatenano in un ballo liberatorio al quale si unisce il trombettiere d'ordinanza, passato dalla loro parte, perché confessa «estaba con ellos porque no había medio de escapar»; emblema questo di queirinvito rivolto alle classi subalterne, ignare delle contrapposizioni ideologiche, a collaborare con la Repubblica, anch'esso ovviamente spesso presente nel teatro di guerra, esplicito o sottinteso. E Fantasio conclude l'atto consegnando il messaggio finale con l'annuncio dell'avvento di un'era in cui non saranno più necessari i suoi trucchi perché «¡aquí empiezan las verdaderas maravillas, las que se ven cuando los ojos están claros y libres!», contrapponendo cioè trucchi e mistificazioni delle classi egemoni alla semplicità e chiarezza di visione dei lavoratori in un —auspicato — regime di libertà, tolleranza e giustizia.

La componente propagandistica di un testo mantenuto in gran parte sui toni brillanti della satira tradizionale, della pantomima comica, ricompare, fortemente accentuata, nella connotazione politica della didascalia finale:

Monica saca un pañuelo colorado que llevaba oculto y lo agita en el aire. Fantasio hace un giro rápido y se detiene cuando Rabelín inicia la Internacional. Todos levantan jovialmente el puño.

Si tratta in questo caso di un messaggio persuasorio diretto, che però Dieste, con buona intuizione e con il senso scenico che gli deriva dalla sua pratica teatrale, preferisce affidare a codici extralinguistici (visivo, gestuale, musicale), piuttosto che a quello verbale, che risulterebbe eccessivamente retorico; l'autore tenta in tal modo di conciliare le esigenze didattico-politiche, cioè l'*urgencia* del momento, con quelle interne di un testo teatrale, nel quale la componente cosiddetta manipolativa (o persuasoria), anche se evidente, deve essere contenuta entro certi limiti, per non trasformarsi in un vero e proprio comizio²².

Sicuramente più conosciuto e studiato²³, *Radio Sevilla* fu scritto tra la fine del '36 e l'anno successivo²⁴. Pubblicato nel n. 45 de "El Mono Azul" (maggio 1938) e nello stesso anno nel volume collettivo *Teatro*

22. Cfr. M. De Marinis, *Semiótica dei teatro*, Milano, Bompiani, 1982, pp. 164-178; si veda anche A. Serpieri, *La retorica a teatro*, "Strumenti Critici", 41, 1980, pp. 149-179.

23. V. R. Marrast, *Aspects du théâtre de Rafael Alberti*, Paris, Société d'Édition d'enseignement Supérieur, 1967; R. Doménech, *Introducción al teatro de Rafael Alberti*, "Cuadernos Hispanoamericanos", 87, 1972, n. 259, pp. 95-126; G. Torres Nebrera, *El teatro de Rafael Alberti*, Madrid, Sgel, 1982; H. Hermans, *El teatro político de Rafael Alberti*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1989; J. Monleón, *Tiempo y teatro de Rafael Alberti*, Madrid, Primer Acto/Fundación Rafael Alberti, 1990.

24. V. Hermans, *El teatro político de Rafael Alberti*, cit, pp. 70 e 160.

de urgencia dell'editrice Signo²⁵, fu rappresentato più volte nel corso della guerra²⁶. Si tratta della drammatizzazione di un famoso romance dallo stesso titolo, pubblicato da Alberti, sempre sul *Mono Azul*, nell'ottobre del '36. Il *romance*, inserito integralmente nel testo della farsa, era una feroce parodia delle conversazioni notturne del generale Queipo de Llano, trasmesse da Radio Sevilla e ben note anche nella zona repubblicana. Queipo era un personaggio eccentrico, schieratosi con Franco per opportunismo, senza essere né monarchico, né falangista. Nelle sue trasmissioni proferiva una valanga di impropri contro i "rossi", esaltante le imprese nazionaliste con tanta focosità da arrivare, si dice, a rivelare segreti militari alla parte avversa, che seguiva le sue trasmissioni con grande attenzione. All'accusa di essere spesso ubriaco, pare rispondesse «pues, ¿por qué no?», elogiando la qualità del vino e delle donne di Siviglia. Insomma una figura che si prestava facilmente alla caricatura²⁷.

In RS troviamo alcune affinità con la farsa di Dieste, anche se siamo di fronte in questo caso a un testo più complesso, che utilizza un linguaggio teatrale maggiormente elaborato. Come NRM, la *pieza albertiana* si può scomporre agevolmente in tre sequenze che corrispondono alle tre fasi tipiche del teatro *agit-prop*: esposizione, agitazione, propaganda; inoltre viene utilizzato anche qui il ricorso al "teatro nel teatro", in questo caso con un'evidente finalità didattica. La variopinta scena che ha luogo nella sede dell'emittente durante la trasmissione viene mediata infatti agli occhi degli spettatori dalla presenza di due personaggi, il Soldato e la Ragazza, che la introducono e la commentano poi nel finale, anticipando e incanalando le reazioni degli spettatori reali. Anche questo è un caso di ridondanza informativa dovuta alla necessità per l'autore di assicurarsi che il messaggio politico sia interpretato correttamente.

La divisione tra il mondo del Soldato e della Ragazza, appartenenti alla Spagna leale, e quello del grottesco quadro flamenco in cui si muovono gli altri personaggi non potrebbe essere più evidente. Oltre a stabilire una netta separazione spaziale — i due si incontrano davanti al sipario chiuso, mentre la sede dell'emittente è collocata non solo al di là del sipario, ma addirittura all'interno di un ulteriore *frame* teatrale, una «gran caja de cerillas de la época monárquica» —, l'autore ricorre a due forme di enunciazione diverse: il verso del *romance* per i ragazzi e la prosa per Queipo e i suoi. E uno schema volutamente manicheo: tutto quello che succede al di là del sipario sarà negativo, mentre lo spettatore è spinto a identificarsi subito con i due giovani.

25. *Radio Sevilla* è stato ripubblicato in *El poeta en la calle*, Madrid, Aguilar, 1978, pp. 761-786 e in Aa.Vv., *El teatro durante la guerra civil*, cit, pp. 61-72. Cito da quest'ultima edizione.

26. Cfr. Marrast, *El teatre durant...*, cit, pp. 95 e 97.

27. Cfr. Hermans, *El teatro político de Rafael Alberti*, cit, pp. 160-161.

Come in NRM anche qui, e in forma ancora più evidente, i “nemici” non vengono attaccati direttamente, ma assumono un ruolo ridicolo agli occhi degli spettatori in gran parte attraverso un procedimento di involontaria “auto-degradazione”, anche se nella seconda parte della sequenza centrale, all’arrivo dell’ufficiale tedesco e di quello italiano, si vedranno costretti a subire coscientemente una serie di assurde umiliazioni. Di nuovo è il ricorso al “teatro nel teatro” a permettere il funzionamento di tale meccanismo, potenziato dal fatto che all’interno della scatola di cerini si svolgono due tipi di enunciazione diversi: da una parte la trasmissione di Queipo, diretta a presunti radioascoltatori, e dall’altra tutto ciò che succede intorno, a microfono spento, e che i presunti radioascoltatori non sentono o non dovrebbero sentire, ma che gli spettatori reali sentono e vedono. Infine la scatola di cerini, che racchiude la sala dell’emittente, funziona come una sorta di teatrino dei burattini, nel quale i personaggi che vi agiscono vengono automaticamente degradati al rango di fantocci.

La satira albertiana prende di mira, oltre alle fanfaronate del generale ribelle, il falso folclore del flamenco e della festa taurina, esaltato da Queipo e dai suoi seguaci. È evidente che Alberti non intende offendere le autentiche tradizioni popolari spagnole, delle quali era un fervente ammiratore, ma solo denunciare l’uso mistificatorio che ne facevano le gerarchie dei ribelli. Alberti lancia i suoi strali tutt’altro che innocui in molte direzioni. Il generale ribelle non ha scampo. Dalla sua passione per il vino, alla vanità, dall’autoproclamata virilità, all’incontinenza verbale, alla megalomania, tutti gli aspetti della sua personalità vengono ferocemente attaccati. Come si è detto, l’irrisione opera anche qui principalmente attraverso un procedimento di degradazione o di auto-degradazione, e questo a sua volta utilizza in particolare l’assimilazione di Queipo e i suoi al mondo animale. Fin dall’inizio infatti il generale è annunciato con i versi del *romance* satirico:

VOZ. - ¡Atención! ¡Radio Sevilla!,
 Queipo de Llano es quien ladra,
 quien muge, quien gargajea,
 quien rebuzna a cuatro patas.

E nelle parole del Soldato e della Ragazza, Queipo e la sua corte vengono identificati con cani, asini, tori, rospi, cavalli, cimici, avvoltoi... Ma è poi il generale stesso ad autoidentificarsi con un cavallo, quando prende il microfono per declamare per intero il *romance*, di cui riproduco solo una parte:

QUEIPO.-(...)
 Esta noche tomo Málaga.
 (*Bebe una copa*)
 El lunes tomé Jerez;
 (*otra*)
 martes, Montilla y Cazalla;
 (*otra*)
 miércoles Chinchón, y el jueves,

borracho, y por la mañana
todas las caballerizas
de Madrid, todas las cuadras,
mullendo los cagajones,
me darán su blanda cama.
(*Entra Catite, el rejoneador*).
¡Oh, qué delicia dormir
teniendo por almohada
y al alcance del hocico
dos pesebreras de alfalfa!

Se all'inizio della sua autopresentazione, Queipo è solo un generale ubriaco che si paragona a un cavallo, successivamente l'identificazione prende consistenza e la trasformazione in animale sembra avvenire realmente:

(*Imitando los gestos de un caballo*)
Ya se me atiranta el lomo,
ya se me empinan las ancas,
ya las orejas me crecen,
ya los dientes se me alargan,
(...)

Il generale finirà infatti per correre a quattro zampe con in groppa Catite il *rejoneador*, in una grottesca corrida in cui la prostituta Clavelona funge da toro. È da notare che cavallo e toro, animali nobili e spesso presenti con tutt'altre valenze nella scrittura albertiana, assumono qui un valore totalmente negativo e che poi i versi «ya se me atiranta el lomo...» evocano un altro animale, il lupo, attraverso un evidente riferimento intertestuale alla fiaba di Cappuccetto Rosso. Ma il lupo-Queipo, apparentemente minaccioso, è solo un lupo da favola, che come quello sarà vittima della sua stessa ingordigia. È uno dei tanti esempi della voluta ambiguità polisemica della scrittura albertiana di questo testo, che si avvale di una molteplicità di segni — iconici, verbali, sonori — in una accumulazione costante tendente a deformare in senso grottesco la realtà del campo avverso.

Anche l'entrata in scena dell'ufficiale tedesco e di quello italiano, seguiti da una rappresentanza dei loro eserciti, serve a livello ideologico a completare il messaggio politico, aggravando l'autodegradazione dei protagonisti di fronte agli spettatori, e nello stesso tempo ad arricchire a livello spettacolare la rappresentazione. I soldati italiani appaiono infatti

de negro, facinerosos, bigotudos, llenos de plumas los sombreros, pistolones al cinto y un inmenso sable desvainado. Van seguidos por TRES SOLDADOS NAZIS, finos, rubios, afeminados, depiladas las cejas, pintados los labios etc.

Al suono della chitarra si metteranno a ballare, gli italiani con le tre Señoritas e i tedeschi coi tre Señoritos del quadro flamenco.

Poco dopo termina la trasmissione con Queipo che imita di nuovo un cavallo davanti al microfono per poi stramazzone, esausto, a terra. A un colpo secco della chitarra, tutti rimangono immobili e mentre la scatola di cerini si chiude lentamente, riprende il dialogo tra i due giovani nel proscenio. È la sequenza conclusiva, la fase di propaganda, costituita da una breve scena in cui il Soldato e la Ragazza invitano con versi risaputamente retorici tutta la popolazione a giudicare la testa di Queipo, che nel frattempo è rimasta intrappolata fuori della scatola. E come in una subitanea messa in atto dell'appello, la didascalia finale recita:

Entran gentes armadas de palos, escobas, escopetones etcétera y, golpeando en ronda la cabeza de QUEIPO, cantan mientras, con la música del “Trágala”, letras alusivas al momento, cuya invención correrá a cargo del director literario del grupo que represente esta obrilla.

L'accumulazione di segni, che caratterizza *Radio Sevilla* in confronto ad altri testi del *teatro de urgencia*, e che testimonia ancora una volta le doti di esuberanza creativa del suo autore, ha come scopo la trasmissione di un semplice messaggio: Queipo è solo un fantoccio facilmente manipolabile, la sua testa può essere decapitata, i Nazionali possono essere vinti. Tuttavia la necessità di assicurarsi la comprensione di tutti, porta a un eccesso di retorica patriottica che suona poco gradevole alle nostre orecchie e forse anche a quelle di una parte degli spettatori del tempo. Ma per emettere un giudizio critico motivato, non possiamo fare a meno di tener conto ancora una volta delle circostanze in cui questi testi venivano scritti e recitati.

La farsa di Dieste appare troppo ingenua e prevedibile? Quella di Alberti eccessiva, irriverente e forse un po' volgare? Altri testi che qui non abbiamo esaminato peccano di evidenti falli strutturali? È vero. Ma il teatro di guerra non poteva permettersi sottigliezze nell'intreccio, né raffinatezze nel linguaggio. L'efficacia del messaggio doveva prevalere su qualsiasi criterio estetico.

Después de este desorden impuesto, de esta prisa,
de esta urgente grámatica necesaria en que vivo,
vuelva a mí toda virgen la palabra precisa,
virgen el verbo exacto con el justo adjetivo

scrive lo stesso Alberti in *Entre el clavel y la espada*. Siamo nel 1939. È passato poco più di un anno dalla pubblicazione dell'articolo citato sopra. La guerra civile è terminata. Ma è terminata con la sconfitta della Repubblica. Per il poeta, in esilio a Parigi, sono ancora molto lontani gli auspicati giorni di quiete durante i quali potrà scrivere una poesia svincolata da «questa urgente grammatica necessaria». È ancora Alberti a indicarci dunque una chiave di interpretazione per questa letteratura *de urgencia*, poesia e teatro, che aveva con tanta passione contribuito a suscitare. Il teatro prodotto negli anni della guerra civile non poteva che basarsi su una necessaria “grammatica d'emergenza”.