

Teatro e politica in Spagna: avanguardie e guerra civile

di *Carla Perugini*

Nel febbraio del 2009, con un articolo in prima pagina sulla “Repubblica”, che proseguiva per altre due nella sezione “Spettacoli & Cultura” del quotidiano, Alessandro Baricco lanciava un sasso nello stagno dell’inveterato costume delle sovvenzioni statali al teatro, con la provocatoria proposta di dirottarle su un *medium* oggi ben più accessibile e diffuso, quale la televisione, nonché sul luogo deputato per l’educazione culturale, ovvero la scuola. «Chiudete i Teatri Stabili e aprite un teatro in ogni scuola» era il suo proclama¹. Senza voler entrare nella polemica che ne è seguita, m’interessa qui sottolineare le motivazioni che lo scrittore ricapitolava per giustificare l’inveterata prassi, perché, *mutatis mutandis*, sono le stesse che legittimarono le direttive politiche dell’epoca di cui tratta questo mio articolo, e non solo di quella.

Baricco le individua in «due buone ragioni»: la prima, quella di allargare l’accesso ai luoghi della cultura a ceti normalmente esclusi o lontani da essa; la seconda, di permettere la sopravvivenza di repertori fuori dalle logiche di mercato. Come terza, e non per importanza, vi aggiunge quella di plasmare dei «cittadini informati, minimamente colti, dotati di principi morali saldi e di riferimenti culturali forti».

Sembra quasi di rileggere il progetto settecentesco dell’*ilustrado* Moratín, quando inveiva contro il cattivo gusto dei suoi contemporanei, sia italiani sia spagnoli, i quali molto più amavano assistere a commedie piene di effettacci, esagerazioni e inverosimiglianze, che a quel teatro educativo, dignitoso, morale e di buon gusto di cui i governanti avrebbero dovuto farsi promotori². Il piano di Baricco richiama pure il piano di socializzazione del teatro, messo in opera fin dai primissimi tempi dal governo della Repubblica spagnola, in nome di un rinnovamento che doveva investire modalità, gestione e finalità di un’istituzione considerata evidentemente molto importante dal potere politico.

Sì, perché fra teatro e politica ci sono sempre state delle affinità elettive, orientabili in senso positivo o negativo, che hanno reso l’arte drammatica, anche per questo aspetto, un genere a parte nel campo letterario, grazie alle potenzialità propagandistiche che essa possiede.

Se al più vasto ambito della letteratura la lega la produzione di un testo scritto, testimone di un genere canonico fra i più antichi, è pur difficile riconoscerle la stessa autosufficienza di una qualsiasi altra forma letteraria, data

l'inevitabile destinazione del testo stesso alla rappresentazione, il che sposta e dilata il tradizionale rapporto di uno a uno, libro/lettore, verso un incalcolabile destinatario collettivo, che non della lettura si servirà per entrarvi in contatto, ma del coinvolgimento dei sensi della vista e dell'udito (e magari, per certe forme d'avanguardia, anche dell'odorato). E, se pure normalmente la posizione del destinatario è simile a quella del lettore, sprofondata com'è in una poltrona, lo spazio che l'accoglie sarà ben altro da quello intimo e riservato di una stanza, ma s'illuminerà di riflettori e sarà condiviso con un pubblico in mezzo a rumori e suoni, ubbidendo a una serie di ritualità inevitabili (entrate, uscite, intervalli, sipari, battimani, fischi...), trasferendo il potenziale lettore (che può avvicinarsi al testo scritto prima o dopo della rappresentazione) nell'affine ma diversa categoria dello spettatore.

Immersi come siamo nella società dell'immagine non ci stupisce riconoscere il millenario *appeal* che la visione di un dramma ha potuto esercitare sul suo pubblico. Ben più efficace della lettura silenziosa, il messaggio visivo e auditivo, accompagnato dalla spettacolarità della scenografia, della musica, della gestualità, dalle scelte registiche e dalla interpretazione attoriale, provoca delle reazioni immediate e istintive, che, nel prolungamento della relazione col testo scritto, possono anche diluirsi o interrompersi. Non a caso la funzione catartica delle emozioni e delle passioni, mediate da quelle agite sulla scena, è riconosciuta da Aristotele come specifica del teatro (*Poetica*, 6, 25-30). Come poteva la politica non riconoscere in esso un eccellente amplificatore del proprio messaggio, viste anche le notevoli affinità che legano entrambi i discorsi?

Dalla rappresentanza alla rappresentazione, se lo spettacolo sovente s'è fatto politico, ancor più spesso è stata (è) la politica a farsi spettacolo, adoperando quei mezzi e quei trucchi della parola e del gesto enfatizzati dalla distanza fra chi parla e chi ascolta, dalla preminenza fisica dell'oratore, che sta in alto e al centro dell'attenzione, dal suo essere, al pari dell'attore, un commediante. Come scriveva Ramón Sender in un rivoluzionario libro del 1931, manifesto dichiarato della nuova concezione di un "teatro di massa"³, «El actor del teatro burgués es un comediante. El político burgués [...] es también un comediante. El pueblo llama "comediantes" a los unos y a los otros. A los actores con indiferencia, y a los políticos con desdén»⁴.

È un discorso, per entrambi, rivolto alle masse, obbligatoriamente ottimista, in cui non tanto alla vicenda individuale si presta attenzione quanto a quella collettiva, restando l'individuo molto spesso determinato solo dalla sua funzione, tanto da giustificare la predilezione, nel teatro politico delle avanguardie e della guerra civile, per la marionetta. Comune ai due discorsi, in una manicheistica visione del mondo, è anche la ridicolizzazione e la demonizzazione dell'avversario – più spesso sentito come nemico –, l'esaltazione della propria parte, l'intento pedagogico, e, come nota Hub Hermans

a proposito del teatro politico di Alberti, la fiducia in un cambiamento da parte del popolo, che prende in mano le proprie sorti, sovvertendo così la fatale sottomissione al destino tipica del teatro antico⁵.

Queste note critiche, che sembrerebbero configurare una letteratura drammatica di puro valore propagandistico e di solo interesse documentario, devono invece, per essere obiettive, calarsi nel contesto specifico dell'epoca e del paese in cui tale letteratura nacque, sì da poterne apprezzare anche i risultati positivi in senso artistico, che pure ci furono, sia pur sommersi da una preponderante produzione "d'urgenza".

Questo termine, riferito a un teatro in funzione di «arma de guerra»⁶, come lo definisce Miguel Hernández, formato, come sollecita Rafael Alberti, da «obritas rápidas, intensas – dramáticas, satíricas, didácticas... –, que se adaptan técnicamente a la composición específica de los grupos teatrales»⁷, senza troppe pretese, è legato, più propriamente, agli anni della guerra civile (e quindi ne parleremo più avanti), anche se una letteratura sociale, preferibilmente di tipo narrativo, aveva già avuto una certa diffusione nei primi decenni del Novecento⁸. Ma, al di là delle opere politicamente impegnate, è un po' tutto il teatro del nuovo secolo che reca in sé una volontà eversiva, di ribellione verso l'ordine borghese, di ardita sperimentazione formale, che sfocia, coscientemente o meno, in volontà politica.

L'avanguardia reca già nel nome il suo carattere bellicoso, di confronto aspro con un nemico identificato con quel teatro borghese naturalistico o psicologico o frivolo, da *vaudeville*, che era stato messo in crisi, insieme alla sua classe di riferimento, dalla prima guerra mondiale. Come in tutti i movimenti antagonisti e radicali, anche gli autori che nella loro gioventù furono avanguardisti finirono per cambiare genere in seguito al trionfo o all'oblio che toccò alle loro opere⁹. I giovani espressionisti tedeschi come Piscator e Brecht, una volta scelto di militare nelle file del marxismo, fecero autocritica¹⁰. Breve fu anche la traiettoria del Proletkult russo, che, nell'entusiastica confusione dei primi tempi della rivoluzione, aveva potuto dare vita a un'"arte proletaria" i cui capofila furono geni del palcoscenico come Mejerchol'd e Majakovskij: *Mistero buffo* fu montato per la prima volta nel 1919. Per molto tempo le possibili derive anarchiche che preoccupavano Lenin non costituirono una remora alla libera espressione artistica delle varie forme teatrali, ma, dal 1925 in poi, la stretta dirigista del potere politico su modi e finalità dell'attività drammaturgica si farà sempre più pressante, fino a suonarne le campane a morto del realismo socialista nel primo congresso degli scrittori del 1934, per bocca di Gor'kij e Ždanov. Accusato di introdurre idee controrivoluzionarie, il Teatro Mejerchol'd chiuse, come era già successo a quello di Stanislavskij¹¹.

In Spagna, benché le informazioni sulle nuove drammaturgie europee fossero aggiornate e frequenti (ogni rivista o quotidiano aveva la sua pagina

teatrale), il cartellone degli spettacoli continuava ad essere legato alle forme tradizionali di tipo *costumbrista* o psicologico, mentre un gran numero di sale offriva rappresentazioni di *zarzuelas*, *sainetes* e *vodevil*. Il pubblico spagnolo manteneva intatta la sua antica passione per il teatro, ma pretendeva sempre le stesse formule, tanto che i vari tentativi di svecchiamento del teatro proposti fin dall'inizio del secolo dai vari Unamuno, Azorín, Gómez de la Serna o Valle Inclán, finirono per rimanere letteratura, senza passare alla scena, oppure trovarono uno sbocco in piccoli teatri *de arte* o *de cámara*, riservati a un pubblico selezionato¹². Molto si disquisiva e si teorizzava di avanguardie fra i giovani intellettuali, ma ben poche furono le opere prodotte.

Fra queste, le più interessanti furono scritte sotto il forte impatto del teatro di marionette (*teatro de guiñol*). La "supermarionetta" che nel *Drama for Fools* di Gordon Craig sostituiva l'attore, mettendo in ridicolo il manierismo e il naturalismo delle scene negli anni intorno alla prima guerra mondiale, sottolineava l'aspetto ludico ma anche simbolico dello spettacolo, e insieme ne faceva una parodia, decostruendo metodicamente le convenzioni drammatiche con formule leggere e antiaccademiche¹³. Elemento portante ne era la musica, in linea con le avanguardie di tutt'Europa, che perseguivano un progetto di spettacolo totale, fusione di tutte le arti liberate da qualsivoglia ordine gerarchico, a cui diedero il proprio contributo personaggi del calibro di «Stravinsky, Eric Satie, Arthur Honegger o Manuel de Falla del lado de los músicos, Picasso, Larionov, Miró, Sonia Delaunay o Manuel Ángeles Ortiz del de los pintores, junto a personajes indefinibles como el Diaguilev de los Ballets Rusos»¹⁴.

In Spagna, in cui Cervantes aveva dato dignità letteraria ai teatrini di marionette, molti se ne fecero seguaci. Rafael Dieste promosse e diresse, per le Misiones Pedagógicas della Repubblica, un "Teatro de Guiñol", per il quale scrisse diverse farse, delle quali così giustificava la scelta:

Toda pretensión de remedar la naturaleza es condenarse de antemano al fracaso. [...] el actor se librará de la servidumbre que implica la mera imitación, y no pretenderá encarnar al personaje, sino *representarlo*, según los modos que convienen al espíritu de la pieza¹⁵.

Ed Eduardo Blanco-Amor, scrittore in galego e castigliano di farse per teatrini durante la guerra civile e più tardi durante il suo esilio in Argentina, scriveva:

Al ser escritas para voces enmascaradas y ademanos mecánicos el autor irresponsabiliza su texto, sin deshumanizarlo, pues prescinde de la implicancia plástica, carnal, del actor – esa cosa tan densa – y lo pone al servicio de una fantasmagoría de espectros que, empero, sólo muy relativamente pueden comportarse de un modo espectral¹⁶.

Ammiratore e propagandista dei principi teorici di Craig e del suo seguace italiano Vittorio Podrecca fu, in Spagna, il regista e giornalista Cipriano Rivas Cherif, che si fece promotore della fortunata visita a Madrid del “Teatro dei Piccoli” nella stagione 1924-25¹⁷. Fiducioso nelle infinite potenzialità della marionetta, Rivas Cherif scriveva:

¿qué mejor enseñanza para libertar al teatro de la tiranía pseudoartística que padece siglos ha, que el retorno a los antiguos modos de la *commedia dell'arte* improvisada sobre un argumento inocente por máscaras sujetas a un carácter tradicional? El Guiñol infantil, la marioneta ingrávida, la improvisación; he aquí, tal vez, los elementos más asequibles para la creación de un teatro libre, desmoralizador, antinacional¹⁸.

Ai giovani autori spagnoli prestarono attenzione i circoli intellettuali stranieri, se è vero che *El retablo de Maese Pedro* di Falla, sulla scorta della narrazione cervantina, si rappresentò a Parigi e a Bristol nel 1924¹⁹, solo un anno dopo la prima che il musicista aveva organizzato in casa di García Lorca, per la festa dell’Epifania, insieme a un’operetta di *guiñol* andata perduta di Federico, *La niña que riega la albabaca y el príncipe preguntón*. Nel 1926 fu ripresa ad Amsterdam con la regia di Buñuel al suo debutto, mentre a Parigi, nel 1923, aveva avuto un certo successo la Supermarionetta della “farsa tragicómica de hombres y muñecos, en tres actos y un prólogo”, *El señor de Pigmalión*, di Jacinto Grau, poi riproposta a Praga nel 1925. Teatro di marionette furono anche, nella prima produzione di Lorca, le farse de *Los títeres de cachiporra* (*Tragicomedia de don Cristóbal y la seña Rosita e Retablillo de don Cristóbal*), mentre «cierto tono de guiñol»²⁰ trascorre anche nelle precoci “farsas para personas” de *La zapatera prodigiosa* e *Amor de don Perlimplín*.

Con il personaggio di don Cristóbal, Lorca non faceva che dare nuova vitalità all’antica dimestichezza spagnola con il teatro di marionette, com’era quello della “Tía Norica” di Cadice, confermando così la presenza di diversi tradizionalismi nella generazione del Ventisette, coabitazione abbastanza insolita per dei tentativi «paradójicamente esgrimidos como elementos vanguardistas»²¹.

È un fatto, però, che la giovane generazione di autori si proponeva uno svecchiamento del repertorio teatrale all’insegna di una riteatralizzazione che privilegiasse il silenzio sulla parola, il gesto violento e il movimento spezzato sulla declamazione di maniera, un interprete più fantoccio o marionetta che attore, la compresenza della musica, della danza e della pittura sulla scena, col fine di riavvicinare alle origini del dramma un teatro involgarito dagli eccessi del naturalismo e dell’illusionismo.

José Ortega y Gasset suscitò la reazione sdegnata di Miguel de Unamuno per aver recensito con entusiasmo un balletto russo, *El murciélagos*, mes-

so in scena a Parigi e poi a Madrid nel 1921, che gli sembrava paradigmatico del teatro nuovo di fronte a quello «al uso» in Spagna, buono solo per essere letto, ma non per essere rappresentato. Il valore dello spettacolo consiste, egli affermava, in elementi para o extra teatrali, «música, color, escenificación, decorado, movimiento escénico»²². Di fronte alla rivendicazione di un teatro della parola, della lettura e dell'idea, che Unamuno considerava un'argine contro il teatro-spettacolo e il nascente pericolo del cinema, Ortega sottolineava invece la necessità per esso di non essere una riproduzione della realtà e dei suoi problemi, ma piuttosto una metafora vivente, una metafora visibile, impersonata da un attore che doveva trasformarsi «en otra cosa; mejor dicho, en mil cosas: acróbata, danzarín, mimo, juglar, haciendo de su cuerpo elástico una metáfora universal»²³.

E proprio la settima arte diventa il nuovo oggetto di desiderio e di culto dei giovani ribelli: muto come si conviene agli entusiasti della pantomima, enfatizzato nei gesti dalla mancanza della parola e perciò stesso antinaturalistico e marionettistico nei gesti, il cinematografo incoronò come nuovi idoli Stan Laurel ed Oliver Hardy, Charlie Chaplin, Harold Lloyd e Buster Keaton. Ad essi dedicarono poesie, dialoghi o copioni cinematografici Rafael Alberti (*Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*, 1929), Federico García Lorca (*El paseo de Buster Keaton*, 1925, *Viaje a la luna*, 1929-30), Ramón Gómez de la Serna (*Charlot*, 1930)²⁴.

Dai primitivi entusiasmi di fine secolo per la pantomima da parte di Jacinto Benavente, a quelli novecenteschi di Gregorio Martínez Sierra, Ramón Pérez de Ayala, José Bergamín, Felipe Sassone, Ramón del Valle Inclán, Tomás Borrás, Manuel Machado, Mauricio Bacarisse o Ignacio Sánchez Mejías, coadiuvati nei loro tentativi di rinnovamento da musicisti della taglia di Manuel de Falla, Joaquín Turina, Ernesto e Rodolfo Hallfter, Óscar Esplá, Gustavo Durán, Federico Elizalde, da pittori e scenografi quali Picasso, Maruja Mallo, Benjamín Palencia, le figure del clown, della maschera, della marionetta, occupano per qualche decennio la scena contro «la podredumbre de la actual escena española», come avrebbe gridato Alberti alla tumultuosa prima del suo *Hombre deshabitado* il 26 febbraio del 1931²⁵. Ma, a quest'epoca, lui e i suoi compagni di strada avevano già abbandonato (o stavano per farlo) lo spirito gratuitamente ludico e provocatorio della scrittura teatrale, per rivolgerlo, in forme considerate popolari e accessibili alle masse, verso un «compromiso» che farà esclamare a Lorca: «En nuestra época, el poeta ha de abrirse las venas para los demás. Por eso yo, [...] me he entregado a lo dramático, que nos permite un contexto más directo con las masas»²⁶.

È significativo il cambiamento di direzione che subisce quella stessa generazione di scrittori che aveva aspirato a una «deshumanización del arte» (per dirla col titolo di uno dei più famosi saggi di Ortega y Gasset), a una pu-

rezza della poesia e a una destinazione elitaria dell'opera d'arte, negli anni intorno al 1930, fra vocazioni repubblicane e ribellioni alle dittature dei generali Primo de Rivera prima e Berenguer poi, fra cui il fallito tentativo insurrezionale guidato dal capitano della guarnigione di Jaca, in Aragona, Fermín Galán. Condannato alla fucilazione per colpa della sua improvvida impazienza, che lo aveva isolato rispetto al più vasto disegno di ribellione nazionale, la sua fine suscitò una grande emozione popolare che lo convertì in un eroe. Gli furono dedicate numerose opere, in verso, in prosa, al cinema e al teatro, fra cui il «romance de ciego en tres actos; diez episodios y un epílogo» di Rafael Alberti²⁷ del 1931, che inaugurò la nuova stagione di teatro politico del già contestato autore drammatico.

Con il debutto al Teatro de la Zarzuela il 26 febbraio del 1931 della sua prima opera rappresentata, *El hombre deshabitado*, «auto sacramental sin sacramento», Alberti aveva infatti suscitato un enorme scandalo, non più soltanto fra rinnovatori e *putrefactos* (come i giovani della generazione del Ventisette schernivano i rappresentanti del teatro ufficiale), ma fra sostenitori della Repubblica e sostenitori del regime. Il debutto si trasformò, grazie al focoso intervento dell'autore dal palco, in un comizio a favore dei capi repubblicani condannati al carcere. Un telegramma d'adesione inviato da Unamuno fece scattare in piedi tutto il pubblico che finì per rovesciarsi per strada, invano ostacolato dalla polizia²⁸. Abbandonato lo sperimentalismo formale d'avanguardia fine a sé stesso, di cui s'era fatto portavoce con le sue due operette buffe del 1926, *La pájara pinta* e *El colorín colorado*, scritte in un linguaggio parzialmente inventato accompagnato da musica e ballo, Rafael Alberti, ritornando al teatro, vi impresse una virata in senso politico, pur senza rinunciare ad esplorare diversi terreni espressivi, dal *romance* al mistero, alla cantata, al dramma realista, alla riscrittura di un classico (*Numancia* di Cervantes, 1937), alla farsa.

La parabola dello scrittore andaluso è rivelatrice di come, pur nella varietà degli esperimenti e dei generi, gli autori degli anni Venti e Trenta mantengano delle costanti che, se da un lato li tengono legati all'avanguardia degli esordi, dall'altro li congiungono alla matrice iberica primitiva e classica, con una spiccata predilezione per la letteratura popolare. Da qui l'interesse per il metro tradizionale del *romance*, spesso inserito nella prosa della *pièce* (quando non ne costituisca l'intera ossatura, come succede per il *Fermín Galán*), o per la farsa, che, per il suo carattere di grossolano divertimento e di attacco senza sfumature o diplomazie verso i nemici di classe, ben si prestava a veicolare messaggi politici a un pubblico spesso analfabeta o poco raffinato nei gusti artistici. Come scriveva Manuel Altolaguirre, sottolineando l'elementarità dei personaggi e dei dialoghi, nonché la loro stereotipata rappresentanza di classe: «Teatro antifascista de gran sencillez de forma y gran unanimidad en su contenido, redactado con la mayor simplicidad, pa-

ra que pueda ser aceptado por un público que no entiende de sutilezas literarias»²⁹. Per il linguaggio semplice, l'argomento tratto dall'attualità e lo schematismo ideologico, queste *piezas breves* avevano la stessa funzione *agit-prop* del teatro di "agitka" (propaganda) praticato in URSS, per esempio da Majakovskij e Višnevskij³⁰. Il salto era compiuto: le erratiche volontà eversive della nuova generazione, non più interessate a *épater les bourgeois*, si canalizzavano ormai in un progetto politico sempre più determinato, di cui il teatro sarebbe stato un efficace mezzo di divulgazione.

Ne derivava, di conseguenza, una ricerca del nuovo che non più si rivolgesse solamente al "come" della messa in scena, ma anche al "cosa" essa intendeva comunicare al pubblico, interpretandosi il teatro come uno strumento d'intervento sulla realtà e sull'uomo, in una prospettiva di lotta e di trasformazione³¹, di cui la immediata traduzione in catalano e in castigliano del testo di Erwin Piscator, *Das politische Theater* (1929), aveva posto i fondamenti.

Si volle anche attribuire, acriticamente, a parte della produzione drammatica del Siglo de Oro una portata rivoluzionaria che era ben lungi dal possedere: emblematica, in tal senso, fu la lettura data in campo comunista di *Fuenteovejuna* come rivendicazione democratica del potere da parte del popolo, sull'esempio della messa in scena moscovita, che considerava il dramma di Lope niente meno che «el origen del teatro comunista»³². Gli anarchici, invece, elessero come proprio modello il teatro pre-barocco di Lope de Rueda, itinerante e popolare³³. In ogni caso, la riproposizione dei classici rientrava nella concezione didattica ed educatrice che del teatro avevano gli intellettuali della Repubblica.

Con lo scoppio della guerra civile il governo s'interessò da subito al «teatro concepito come parte di quel vasto progetto pedagogico ereditato dagli uomini della *Institución Libre de Enseñanza*»³⁴. Il 26 luglio del 1936 la Generalitat de Catalunya crea la Comissaria d'Espectacles di Catalogna, fra luglio e agosto nazionalizza i teatri e li socializza, equiparando il salario per tutti i lavoratori dello spettacolo, dal macchinista all'attore, dall'elettricista al regista. A Madrid il 20 gennaio del 1937 si crea una Junta de Espectáculos, con rappresentanti politici e sindacali, che deciderà su tutti gli spettacoli di teatri e cinematografi della città³⁵.

L'intento pedagogico e censorio del governo, tuttavia, s'ebbe presto a scontrare con la realtà della situazione storica e con i contrasti politici e sindacali. Mentre, infatti, la requisizione dei teatri da parte dei due grandi sindacati rivali, CNT (anarchica) e UGT (socialista), creava reciproche accuse di favoritismi, la campagna moralizzatrice sul teatro trovava ben più forti ostacoli nella passione del pubblico per spettacoli leggeri, frivoli e disimpegnati, sia perché tradizionalmente radicati sulle scene spagnole, sia perché la condizione bellica, con il suo carico di angosce, privazioni e bombardamen-

ti, favoriva la diversione piuttosto che l'impegno. Emblematico esempio ne fu la visita che Erwin Piscator, su invito della Generalitat, compì a Barcellona nel dicembre del 1936. Al drammaturgo tedesco, che aveva rivoluzionato le scene in nome di un teatro proletario in «lotta contro le dannose influenze che i film pornografici, le idiozie dei varietà e le scene antiartistiche esercitano sulle masse dei lavoratori»³⁶, l'omaggio organizzato dai sindacati e dal governo in suo onore consistette in un folkloristico assemblaggio di numeri in costume tradizionale e commedie ridanciane, a cui l'allibito ospite rispose per le rime, il giorno dopo, con una conferenza in cui esprimeva tutta la sua riprovazione per la situazione del teatro in Catalogna³⁷.

Da più parti, sia nell'ambiente intellettuale sia in quello politico, si levavano alti lai sulla quantità di «chabacanerías, de vulgaridades, de chistes retorcidos»³⁸ che infestavano gli scenari, nonostante la volontà di ricondurre il teatro a strumento ideologico e di lotta. Altro motivo di protesta era dato dal monopolio di pochi impresari che decidevano sul repertorio e su quali compagnie dovessero girare e dove³⁹, influenzando, per ciò stesso, sul gusto del pubblico, non diversamente da come oggi viene eterodiretto da media ben più potenti e invasivi. Già prima dello scoppio della guerra, Max Aub, intellettuale europeo per formazione e origini, aveva presentato al presidente Manuel Azaña un progetto integrato di riforma del teatro nazionale che includeva tutti i generi, compresi il cinema, l'opera, la radio, la danza e la *zarzuela*, prevedendo la fondazione di scuole specifiche e di conservatori⁴⁰.

Le circostanze belliche impedirono la sua attuazione, ma ad esso si ispirò l'anno seguente il *Consejo Central del Teatro*⁴¹ e le sue linee di tendenza furono tenute in conto, a quarant'anni di distanza, nella riorganizzazione dei *Teatros Nacionales*, intrapresa dal governo democratico⁴².

Infatti, consapevole dell'insufficienza degli sforzi prodigati, il ministero dell'Istruzione decise, il 22 agosto del 1937, di procedere a una riforma che accentrasse ulteriormente la direzione e l'orientamento di tutte le attività teatrali, favorisse la creazione di gruppi e scuole, la requisizione di locali adatti ed esercitasse un controllo «velando también por que el contenido de los espectáculos teatrales no sea contrario a la línea de la República y del Frente Popular»⁴³. Inutile dire che la censura "a fin di bene" del governo legittimo fa il paio con quella esercitata nelle zone occupate dai nazionalisti, in una *Weltanschauung* uguale e contraria di dirigismo della cultura e delle scelte del popolo, identificato con il pubblico. La ricerca di questo pubblico nuovo e diverso, secolarmente distante dal teatro colto per la sua appartenenza di classe, è uno degli obiettivi principali di quel Teatro de Arte y Propaganda diretto da M. T. León che garantiva già dal nome «la elevación

cultural y el contenido social de los espectáculos» e insieme la decisione di «acabar con cuantos espectáculos sean contrarios al interés de la República y dañosos para la educación de nuestro pueblo»⁴⁴. Poiché fra i destinatari d'elezione un posto importante lo occupava l'esercito, nel dicembre dello stesso anno furono create le *Guerrillas del Teatro*, insieme al lancio di un concorso per opere di repertorio, comiche o drammatiche, in una qualsiasi delle lingue della penisola, la cui durata non superasse la mezzora, «siempre que contribuyan a enaltecer y exaltar el espíritu de la lucha antifascista»⁴⁵. Questo teatro itinerante seguiva le orme dei precedenti *La Barraca* di García Lorca, *Las Misiones Pedagógicas* dirette da Alejandro Casona, *El Bubo* di Max Aub, che, oltre che riproporre pezzi classici per lo più di radice popolare, avevano in repertorio opere moderne, non solo dei suddetti direttori delle compagnie stesse, ma anche di autori quali Ramón del Valle Inclán, Rafael Alberti, Miguel Prieto, César Arconada, Miguel Hernández, María Teresa León, Rafael Dieste, Eduardo Blanco-Amor, Germán Bleiberg, Santiago Ontañón..., mentre in Catalogna si pubblicavano pezzi brevi, farseschi e satirici, su due settimanali umoristici, il "Papi-tu" e "La Esquella de la Torratxa"⁴⁶.

L'affannosa ricerca di un repertorio adatto recava con sé due corollari: la cronica mancanza di pezzi sufficienti a coprire l'estesa domanda dei fronti militari e la fretta con cui si redigevano, il che comportava spesso il sacrificio della qualità a vantaggio della quantità. Lo notava uno dei più attivi esecutori della *consignia*, Rafael Alberti:

La prisa, la necesidad de variar de programas, la "urgencia" política del momento hacen que a veces estas obrillas sean literalmente descuidadas. No importa. Tienen eficacia teatral y política. No pedimos más ni menos al joven teatro de urgencia⁴⁷.

Come suggerisce José Monleón: «El concepto de calidad, bajo los bombardeos, cambiaba de sentido»⁴⁸. Quello che interessava gli scrittori era attirare nuovo pubblico per convincerlo della bontà e della giustezza delle scelte rivoluzionarie, sia per educare i cittadini della nuova Spagna, quella che, nei loro auspici, sarebbe uscita vittoriosa dalla contesa, sia per stanare e sconfiggere i tanti "quintacolonnisti" e disfattisti occultati nel territorio repubblicano.

Questo teatro d'urgenza, o di circostanza, nella sua varietà di esiti, che vanno da un mero effetto predicatorio e propagandistico ad opere ben riuscite, non può essere sbrigativamente liquidato come un prodotto dei tempi, senza più alcun interesse che non sia documentaristico. Né lo si può etichettare in maniera approssimativamente omogenea. L'autore di un ottimo studio sul genere, l'inglese Jim McCarthy, ha provato a indicarne dei criteri di selezione:

First, the play's content will derive specifically from the Civil War. Second, the *direct* intention of the play will be encourage in the spectator a "correct" pro-Republican ideological position. Finally, through the achievement of the second criterion, the play will seek to inculcate values and delineate perspectives which will nurture the spectator as an ideal Republican combatant or citizen⁴⁹.

Spesso, però, erano gli stessi scrittori a provare insofferenza verso una produzione che finiva per prescindere da qualsiasi livello di qualità, tanto che al Congreso por la Defensa de la Cultura, nel luglio del 1937, fu presentata una mozione collettiva, firmata da intellettuali di fama, che si faceva portavoce di una preoccupazione diffusa:

En tanto que la propaganda vale para propagar algo que nos interesa, nos importa la propaganda. En tanto que es camino para llegar al fin que ambicionamos, nos importa el camino, pero como camino. Sin olvidar en ningún momento que el fin no es, ni puede ser, el camino que conduce a él. Lo demás, todo cuanto sea defender la propaganda como un valor absoluto de creación, nos parece tan demagógico y tan falto de sentido como pudiera ser, por ejemplo, defender el arte por el arte o la valentía por la valentía⁵⁰.

Così pure, sul "Mono azul", settimanale della Alianza de Intelectuales Antifascistas, diretto dalla coppia, legata nella militanza e nella vita, María Teresa León e Rafael Alberti, uscirono, nell'ottobre del 1937, articoli, oltre che della stessa León, di Luis Cernuda, Santiago Ontañón e Jesús García Leoz, che lamentavano il perdurare di un repertorio futile e inadatto alle circostanze, nonché la bassa qualità delle nuove opere. María Teresa invitava i suoi compagni di strada a non dare «gato por liebre» a un pubblico che, se messo davanti alla scelta fra un'opera rivoluzionaria di pessimo livello e una leggera, sia pure vecchio stile, non avrebbe dato certo prova di cattivo gusto scegliendo la seconda⁵¹.

Queste contraddizioni accompagnarono la produzione di un teatro repubblicano all'interno del più vasto disegno culturale che la Repubblica democratica portò avanti fin dal primo momento, consapevole che una rivoluzione politica ed economica che non fosse anche culturale sarebbe stata incompleta. Biblioteche circolanti, teatro e cinema itineranti, salvaguardia del patrimonio artistico nazionale, scolarizzazione diffusa e lotta all'analfabetismo, furono i mezzi con cui il giovane e precario governo cercò di cambiare i mali atavici del paese. Ovunque, a difesa dei tesori librari e artistici minacciati dalle bombe, si levavano cartelli che invitavano il popolo a dimenticare di non esserne stato il destinatario originale: «El Tesoro Artístico Nacional te pertenece como ciudadano: ¡Ayuda a conservarlo!», «Los libros son tus armas de mañana: ¡Ayuda a conservarlos!»⁵².

Purtroppo tutti gli sforzi della parte migliore della Spagna degli anni Trenta erano destinati al fallimento, e il teatro si rivelò un'arma spuntata

come le altre di fronte allo strapotere dei fascismi europei alleati, che, come s'è detto tante volte, fecero sul suolo iberico le prove generali della successiva guerra mondiale. Ci sembra forse ingenua la pretesa dei meno avvertiti fra i repubblicani di voler educare il gusto di un popolo a forza di proclami, sventolii di bandiere in scena e canti rivoluzionari intonati in coro col pubblico. Potremmo riflettere sul pensiero di Gramsci nei suoi *Quaderni del carcere* sulla vittoria del fascismo «perché aveva saputo dare una risposta (reazionaria) a domande che reazionarie non erano». Aggiunge lo storico Carlo Ginzburg: «Un conto è respingere risposte scadenti o irrilevanti sul piano intellettuale; un altro respingere le domande che le hanno generate»⁵³. È sintomatico constatare come, alla domanda di teatro da parte del pubblico, dirigenti repubblicani e dirigenti nazionalisti rispondano allo stesso modo:

Habiendo sido encuadrada en la Delegación Provincial de Prensa y Propaganda de Falange Española Tradicionalista y de las Jons la Sección de Teatro Azul, cuyo cometido siguiendo las indicaciones de la Jefatura Nacional de Teatro, es el de dar nuevas normas y fijar direcciones al nuevo teatro Nacional, inspirándolo en lo que corresponda en los nuevos modos Nacional-sindicalistas, resucitar en la escena las antiguas modalidades del esplendoroso teatro del Siglo de Oro y convertirnos en la nueva cátedra por medio de la cual “deleitándolas se instruya a las masas”⁵⁴.

Col che il cerchio si chiude sulle parole di Alessandro Baricco con cui avevo aperto questo studio...

Negli ultimi tempi della dittatura franchista, quando ormai tanti segnali ne annunciavano l'imminente fine, una combattiva rivista, “Primer Acto”, fece un'inchiesta fra quaranta professionisti della scena su cosa pensassero di censura, teatro sociale e teatro politico. Ne venne fuori una diffusa concezione del teatro come politica, anche da parte di coloro che lo negavano, se è vero che, come rispondeva il drammaturgo José Ruibal, «Aún en el caso del teatro de evasión la carga política es la evasión misma»⁵⁵. O anche, che ogni messa in scena, da parte di un regista, ne dimostra le scelte ideologiche (regista José Manuel Garrido), mentre altri sottolineavano la volontà di cambiamento implicita in un'opera d'arte, che perciò stesso la rende politica. È la stessa idea guida di Bertolt Brecht, rievocata, nello stesso numero, in un'intervista a Hans Meyer, già regista del Berliner Ensemble, che rileva anche le contraddizioni di un'opera che esige la distruzione del teatro borghese e del mondo capitalista mentre viene rappresentata nei teatri borghesi del mondo capitalista...

Sono le ambiguità forse inevitabili fra aspirazioni legittime di cambiamento, condizionamenti politici ed esigenze artistiche. Dell'esperienza spagnola dei primi decenni del Novecento, in una critica e particolarissima tem-

perie storica e culturale, rimane, come insegnamento del passato e monito per il presente, la pericolosità della manipolazione dei frutti del pensiero quando sono messi al servizio di un'ideologia, e quando scrivere per il popolo ingenuo e incolto è a volte solo un alibi per scrivere, come succedeva nel realismo socialista, «l'elogio del governo e del partito in modo tale che persino il governo e il partito lo capiscano»⁵⁶!

Note

1. A. Baricco, *Lo spettacolo è finito*, in "la Repubblica", 24 febbraio 2009, p. 31.
2. L. Fernández de Moratín, *Viage a Italia*, Espasa Calpe, Madrid 1988.
3. R. J. Sender, *Teatro de masas*, Editorial Orto, Valencia 1931.
4. Ivi, p. 49.
5. H. Hermans, *El teatro político de Rafael Alberti*, Universidad de Salamanca, Salamanca 1989, p. 231.
6. M. Hernández, Nota previa a *Teatro en la guerra* [1937], Losada, Buenos Aires 1997, t. II, p. 947.
7. R. Alberti, *Teatro de urgencia*, in "Boletín de Orientación Teatral", 1, 15 de febrero de 1938, ora in R. Alberti, *Prosas encontradas*, Recopilación y prólogo de R. Marrast, Seix Barral, Barcelona 2000, p. 262.
8. Cfr. quanto scrive, a proposito di *Fermín Galán*, Eladio Mateos, curatore del volume: R. Alberti, *Teatro*, I, *Obras completas*, Seix Barral, Barcelona 2003, p. 653.
9. G. Pillement, *La condición del autor de vanguardia*, in J. Jacquot y colaboradores (comp.), *El teatro moderno. Hombres y tendencias*, Conferencias de Arrás, del 20 al 24 de junio de 1957, Eudeba (Editorial Universitaria de Buenos Aires), Buenos Aires 1967, p. 47.
10. C. Demange, *El expresionismo alemán y el movimiento revolucionario*, in Jacquot (comp.), *El teatro moderno*, cit., p. 168.
11. Cfr. N. Gurfinkel, *La política teatral rusa y el realismo*, in Jacquot (comp.), *El teatro moderno*, cit., pp. 198-219.
12. Si veda S. Montí, *Narciso de Max Aub y el teatro de vanguardia de los años veinte*, in *Max Aub y el laberinto español. Actas del Congreso Internacional*, Valencia-Segorbe, 13-17 de diciembre de 1993, Ayuntamiento de Valencia, Colección Encuentros, Valencia 1996, pp. 243-4.
13. Cfr. M. Chénétier-Alev, M. Duvillier, "The Drama for Fools – Le Théâtre pour les fous": *Les pièces pour marionnettes d'Edward Gordon Craig*, in "Revue d'Histoire du Théâtre", 4, 2008, pp. 305-18.
14. E. Mateos Miera, *Rafael Alberti: Primer teatro*, in VII *Encuentro con la poesía*, Fundación Rafael Alberti, El Puerto de Santa María 2000, p. 141.
15. R. Dieste, *Revolución y rebelión del teatro. Misterio polemístico (sobre Gordon Craig) en una jornada*, in "PAN", 7, julio de 1935, ora in *Teatro I*, Laia B, Barcelona 1981, p. 91.
16. E. Blanco-Amor, *Farsas para títeres*, Edición bilingüe, Ediciós do Castro, La Coruña 1973, p. 14.
17. M. C. Gil Fombellida, *Rivas Cherif, Margarita Xirgu y el teatro de la II República*, Fundamentos, Colección Arte, Madrid 2003, pp. 44-53.
18. Ivi, p. 49.
19. D. Gagen, *Puppets and Politics: Rafael Alberti's dos farsas revolucionarias*, in "Quinquere. New Studies in Modern Languages", 7, 1, January 1984, p. 54.
20. M. García Posada, Prólogo a F. García Lorca, *Teatro completo*, I, Debolsillo, Barcelona 2004, p. 19.
21. C. Real Ramos, *El fin de la vanguardia histórica: la tradición como vanguardia en la generación del 27*, in C. Prestigiacomo, M. C. Ruta (a cura di), *Dai modernismi alle avanguardie*.

Atti del Convegno dell'Associazione degli ispanisti italiani, Palermo 18-20 maggio 1990, Flaccovio, Palermo 1991, p. 167.

22. T. Salas, *Unamorte y Ortega: una pequeña polémica sobre Teatro*, in "Espéculo. Revista de estudios literarios", Universidad Complutense de Madrid, 2007 (www.ucm.es/info/especulo/numero36/unamorte.html).

23. Ivi.

24. Cfr. E. Peral Vega, *Pantomima y cine*, in *De un teatro sin palabras. La pantomima en España de 1890 a 1939*, Anthropos, Barcelona 2008, pp. 111-24.

25. R. Alberti, *La arboleda perdida*, I, Alianza, Madrid 1998, p. 335.

26. F. García Lorca, *Diálogos de un caricaturista salvaje*, in "El Sol", Madrid, 10 de junio de 1936, p. 4.

27. R. Alberti, *Fermín Galán* (1931), in Id., *Teatro*, I, cit., pp. 229-340.

28. Alberti, *La arboleda perdida*, cit., p. 335.

29. M. Altolaguirre, *Nuestro teatro*, in "Hora de España", 9, septiembre de 1937, cit. in R. Marrast, *El teatro en Madrid durante la guerra civil. Una experiencia de teatro político*, in Jacquot (comp.), *El teatro moderno*, cit., p. 276.

30. Hermans, *El teatro político de Rafael Alberti*, cit., p. 57.

31. M. Castri, *Piscator ovvero Prospero*, Introduzione a E. Piscator, *Teatro político*, Einaudi, Torino 2002, p. X.

32. Hermans, *El teatro político de Rafael Alberti*, cit., p. 68. Si tratta di un articolo di un giornale comunista olandese ("Volksdagblad", 14-V-1937) su una conferenza data da C. Rivas Cherif sul teatro spagnolo contemporaneo.

33. L. M. Gómez Díaz, *Farsa y esperpento en tiempos de guerra*, in "El Público. Cuadernos", 15, 1986, p. 54.

34. S. Monti, *Sala d'attesa. Il teatro incompiuto di Max Aub*, Bulzoni, Roma 1992, p. 64.

35. Tutte le disposizioni ufficiali inerenti il teatro durante la guerra civile sono riportate in appendice al volume di R. Marrast, *El teatre durant la guerra civil espanyola. Assaig d'història i documents*, Publicacions de l'Institut del Teatre, Edicions 62, Barcelona 1978.

36. E. Piscator, *Il Teatro Proletario (1920-21)*, in Id., *Teatro politico*, cit., p. 40.

37. Cfr. *Cronología. El teatro durante la Guerra Civil Española*, in "Cuadernos El Público", 15, junio de 1986, p. 8.

38. M. R. Vázquez, *Ya tenemos teatro revolucionario. Venciste, Monakoff* [sic], *inicial de renovación*, in "Solidaridad Obrera", 27-VII-1937, cit. in Marrast, *El teatre durant la guerra civil espanyola*, cit., p. 144.

39. Cfr. M. Bilbatúa, *Teatro de agitación política. 1933-1939*, Cuadernos para el diálogo, s.a., Edicusa, Madrid 1976, pp. 12-3.

40. J. Aguilera Sastre, *El debate sobre el teatro nacional durante la dictadura y la República*, in D. Dougherty, M. F. Vilches de Frutos (coords. y eds.), *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia. 1918-1939*, CSIC, Fundación Federico García Lorca, Tabacalera S. A., Madrid 1992, p. 182.

41. Ne facevano parte Antonio Machado e María Teresa León come vicepresidenti, Max Aub come segretario, Jacinto Benavente, Margarita Xirgu, Enrique Díez-Canedo, Cipriano Rivas Cherif, Rafael Alberti, Alejandro Casona, Manuel González, Francisco Martínez Allende, Enrique Casal Chapí e Miguel Prieto come membri (cfr. Marrast, *El teatre durant la guerra civil espanyola*, cit., p. 255).

42. Monti, *Sala d'attesa*, cit., p. 66.

43. Decreto a firma del presidente della Repubblica Manuel Azaña e del ministro della Pubblica Istruzione Jesús Hernández Tomás del 22 agosto 1937, in Marrast, *El teatre durant la guerra civil espanyola*, cit., p. 245.

44. Decreto a firma del presidente della Repubblica Manuel Azaña e del presidente del Consiglio Juan Negrín del 28 ottobre 1937, in Marrast, *El teatre durant la guerra civil espanyola*, cit., p. 255.

45. Ivi, p. 259.

46. Si possono leggere in F. Foguet i Boreu, *Teatre de guerra i revolució. 1936-1939. Antologia de peces curtes*, Arola, Tarragona 2005. C'è anche una farsa intitolata *Radio Sevilla*, come quella di Alberti.

47. R. Alberti, Prefación del volumen colectivo *Teatro de urgencia*, Signo, Madrid [1938], in Marrast, *Prosas encontradas*, cit., p. 264.

48. J. Monleón, *El mono azul. Teatro de urgencia y romancero de la guerra civil*, Endymion, Editorial Ayuso, Madrid 1979, p. 109.

49. J. McCarthy, *Political Theatre during the Spanish Civil War*, University of Wales Press, Cardiff 1999, p. XVIII.

50. A. Sánchez Barbudo, A. Gaos, A. Serrano Plaja, A. Souto, E. Prados, E. Vicente, J. Gil-Albert, J. Herrera Petere, L. Varela, M. Hernández, M. Prieto, R. Gaya, *Ponencia colectiva*, in "Hora de España", 8, agosto de 1937, cit. in Monleón, *El mono azul. Teatro de urgencia y romancero de la guerra civil*, cit., p. 279.

51. M. T. León, *Gato por liebre*, in "El Mono Azul", 36, 14 de octubre de 1937, ora in Id., *Obras dramáticas. Escritos sobre teatro*, Edición de G. Torres Nebrera, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, Madrid 2003, pp. 403-5.

52. *Propaganda Cultural*, Valencia 1937 (si tratta di un opuscolo illustrato conservato nella Biblioteca de Catalunya).

53. C. Ginzburg, *Il filo e le tracce. Vero, falso, finto*, Feltrinelli, Milano 2006, p. 155.

54. Ordre del cap provincial de FET y de las JONS, Alfonso de Zayas, de 30 de maig de 1938, cit. in A. Nadal, *El teatre a les Illes*, in F. Foguet i Boreu (comp.), *Teatre en temps de guerra i revolució (1936-1939)*, Generalitat de Catalunya, Punctum, Barcelona 2008, p. 183.

55. M. Gómez, *1971: así piensan 40 profesionales de la escena española sobre censura, teatro social y teatro político*, "Primer Acto", 131, Abril 1971, p. 13.

56. C. Fuentes, *Geografía del romanzo*, Il Saggiatore, Milano 2006, p. 103.

