

Non solo Lorca. Il teatro spagnolo nella rivista *Sipario* (1970-80)

Ines Ravasini

Università degli Studi di Bari «Aldo Moro», Italia

Abstract This article examines Italian reception of Spanish and Spanish-American theatre in the pages of *Sipario*, an important Italian magazine of performing arts, with particular attention to the 1970s. This is a significant period in Spanish history, characterised by the transition from dictatorship to democracy, and it is interesting to observe how the historical contingency influenced the critical reception in those years. The work focuses both on the reception of performances and on essays and contributions of a critical nature published in the journal. Through a detailed review of articles and reviews, this article intends to reconstruct a picture of the presence of Hispanic culture in this specialised magazine and offer a critical reading of it.

Keywords Spanish theatre. Italian reception of Spanish theatre. Stage reception. Literary transfer. Cultural magazines. *Sipario*.

Sommario 1 Alcune domande preliminari. – 2 La rivista. Brevi cenni storici. – 3 La selezione del corpus. – 4 Teatro (e cinema) spagnolo e ispanoamericano in *Sipario*.

1 Alcune domande preliminari

Che ruolo ha avuto una rivista specialistica come *Sipario* nella diffusione della cultura spagnola e ispanoamericana nell'Italia nel secondo Novecento? Gli articoli di critica teatrale, cinematografica, musicale... pubblicati sulle sue pagine hanno condizionato il campo letterario italiano (Bourdieu 1992) e, se sì, in che direzione? Che spazio vi ha occupato la cultura spagnola (teatro, cinema, musica, danza), anche in rapporto ad altre culture (Even-Zohar 2002)? Nella prospettiva delineata nell'introduzione a questo volume, la rivista costituisce un caso interessante perché, trattando non solo di autori e testi ma

anche e soprattutto dello spettacolo dal vivo, riesce in qualche modo a dare una misura potremmo dire concreta della presenza ispanica nel sistema culturale d'arrivo italiano, attraverso le traduzioni pubblicate nei suoi fascicoli ma anche grazie ai *reportages*, alle inchieste, alle interviste e alle recensioni. In particolare, l'attenzione prestata alle trasposizioni sceniche, portatrici di riletture interpretative, spesso di contaminazioni fra generi, consente di mettere a fuoco specifiche modalità della ricezione della drammaturgia ispanica in Italia e l'interpretazione che se ne offriva, aspetti questi che possono essere compresi nel fenomeno del transfer culturale (Even-Zohar 1990; Toury 1995).

Nelle pagine che seguono ci si occuperà dunque di *Sipario*, longeva rivista di teatro e spettacolo, scandagliata principalmente nella prospettiva della presenza del teatro spagnolo (e in minor misura del cinema) in Italia e dello spazio che nel corso degli anni il periodico ha dedicato all'ambito ispanico (considerando anche la cultura latinoamericana), cercando di cogliere il significato e le ragioni di tale presenza, tenendo sullo sfondo la storia della rivista e l'evoluzione della sua linea editoriale, non estranea al mutare del 'clima culturale' che si respirava in Italia.

2 La rivista. Brevi cenni storici

Fondata a Genova nel 1946 da Gian Maria Guglielmino e Ivo Chiesa, che ne fu primo direttore,¹ la rivista *Sipario. Rassegna mensile dello spettacolo*, edita da L'Isola, seguiva gli eventi del teatro italiano, fornendone anche un'ampia documentazione iconografica, con il duplice scopo di informare e di invitare alla riflessione, dedicando particolare attenzione sia al teatro scritto che alla messa in scena. Nel 1947 la rivista diventa proprietà della casa editrice Bompiani² e nel 1951 ne assume la direzione Valentino Bompiani,³ affiancato dalla

1 Ivo Chiesa (Genova, 1920-2003), oltre ad essere uno dei fondatori di *Sipario*, è stato impresario teatrale, giornalista, produttore discografico e commediografo, direttore del Teatro Stabile di Genova dal 1955 al 2000. Uomo di teatro e giornalista già attivo come regista negli anni della guerra, Gian Maria Guglielmino (Genova, 1922-Roma, 1985) fu tra i protagonisti della rinascita del teatro italiano del dopoguerra, avvertendo l'esigenza di un rinnovamento del panorama nazionale; fondò il Teatro d'Arte a Genova di cui fu direttore artistico e collaborò con numerose testate come critico di teatro e di cinema.

2 Fra il 1949 e il 1966 tuttavia è edita da Ulisse, per poi tornare a Bompiani fino al 1971.

3 Editore, scrittore e drammaturgo, Valentino Bompiani (Ascoli Piceno, 1898-Milano, 1992) fondò nel 1929, a Milano, la casa editrice V. Bompiani e C., specializzata in edizioni letterarie e di cultura, che ha contribuito al rinnovamento dell'editoria italiana tra le due guerre e nel secondo dopoguerra. È anche autore di alcune apprezzate commedie: *Delirio del protagonista* (1937), *La conchiglia all'orecchio* (1941), *Albertina* (1945).

preziosa collaborazione di Franco Quadri come caporedattore.⁴ Nel 1970 la redazione si sposta a Roma e la direzione passa nelle mani di Tullio Kezich che, già assiduo collaboratore sin dal 1950, resterà al fronte della rivista fino al 1974, coadiuvato da Giorgio Polacco e Franco Quadri. Anche la casa editrice nel frattempo è cambiata giacché, dal 1971, la rivista è edita dalla romana Sipario. Il sottotitolo si fa ora più specifico con la dizione *Rivista di teatro e cinema*. A Kezich subentra Giacomo De Santis che si manterrà alla guida del periodico fino al 1984,⁵ tranne che per un breve periodo, nel 1980,

4 Critico e studioso di teatro, scrittore, saggista, giornalista, traduttore, editore e direttore artistico, Franco Quadri (Milano, 1936-2011) lavorò dal 1959 al 1961 come redattore della rivista *Almanacco Letterario Bompiani* per poi passare come caporedattore alla rivista *Sipario* e da queste pagine pubblicò nel numero di novembre 1966, il *Manifesto per un Nuovo Teatro* di cui fu uno degli autori e promotori, iniziando così un percorso che lo portò, assieme a Giuseppe Bartolucci, Ettore Capriolo ed Edoardo Fadini, ad organizzare nella primavera del 1967 ad Ivrea il Convegno per un Nuovo Teatro, da cui nacque l'Associazione Nuovo Teatro. Grazie all'impegno di questa nuova associazione, Franco Quadri riuscì a portare in Italia tournée di compagnie come Teatro Studio de la Habana e l'Odin Teatret di Eugenio Barba, il Living Theatre e l'Open Theater. Per *Sipario* poi curò alcuni importanti numeri tematici come *Stanislavskij, Il teatro polacco, Shakespeare in Italia, Teatro della Crudeltà, Futurismo e Nuovo Teatro Americano*, portando in quegli anni la rivista ad essere un punto di riferimento per il teatro internazionale. Nel 1970 fondò la rivista *Ubu* e nel 1977 la casa editrice Ubulibri, entrambe attente al rinnovamento del panorama teatrale e ai nuovi orizzonti della scena. Tra le moltissime iniziative da lui promosse e gli incarichi ricevuti, si ricorda infine la direzione dal 1983 al 1986 della Biennale di Venezia - Sezione teatro e, negli anni Novanta, l'ideazione e direzione dell'Ecole des Maîtres, scuola di perfezionamento per giovani attori. Ai fini del nostro discorso non è irrilevante ricordare che Quadri curò nel significativo anno 1976, per la Biennale di Venezia, il volume *Teatro in Spagna dopo* con testi di Arrabal, Benet, Buero Vallejo, Espert, Nieva, Sastre, Ruiz Ramón, Monleón, Els Joglars e molti altri.

5 Ne traccia un affettuoso ricordo la sua collaboratrice Pieranna Rusconi: «La sua passione per la musica in particolare, ma anche per il teatro, per il cinema, la poesia e la letteratura, lo portò ad intraprendere un'altra avventura che mi fece fare un altro pezzo di strada insieme a lui: l'avventura della rivista *Sipario*, un mensile a tiratura nazionale che si occupava e si occupa ancora oggi di 'tutto quanto fa spettacolo'. Questa 'avventura' durò sette anni nel corso dei quali io assunsi il 'ruolo di segretaria di redazione', al fianco di De Santis in veste di Direttore, Paolo Luca Donati in veste di Direttore responsabile e Tiziano Sala, responsabile grafico, oggi prezioso collaboratore di Giacomo Fumeo, con Marco Calvetti che ogni tanto ci regalava qualche arguto titolo. Durante quegli anni negli uffici di Via Ghislanzoni, che erano gli stessi del *Giornale di Lecco*, giungevano pezzi da una miriade di collaboratori, tra i più accreditati a livello nazionale nelle diverse discipline dello spettacolo e giungevano anche, dalle case cinematografiche, dai teatri stabili e dai teatri dell'opera di tutta Italia, bellissime fotografie inedite che andavano a corredare gli articoli di *Sipario*. [...] Ricordo ancora i nostri viaggi romani per motivi di lavoro, durante i quali ebbi modo di incontrare pianisti, musicisti, compositori, direttori d'orchestra, registi, autori di teatro, scrittori e giornalisti. E, a questo proposito, non posso dimenticare l'incontro nella redazione romana di *Sipario*, per il passaggio di consegne, con l'allora Direttore Tullio Kezich e con i suoi redattori Giorgio Polacco e Franco Quadri; l'incontro con Dacia Maraini nella casa romana in cui viveva con Alberto Moravia, invitata da Giacomo a scrivere una pièce teatrale pubblicata poi su *Sipario*; l'incontro con Giorgio De Chirico al Bar Rosati di Piazza del Popolo; l'incontro con il poeta Rafael Alberti, grande amico di Fede-

in cui sarà sostituito da Stefano De Matteis e Renata Molinari. Dopo tale breve sospensione, la rinnovata nomina di De Santis alla direzione coincide con un nuovo cambiamento editoriale e dal 1976 si assiste a un susseguirsi di editori diversi, sempre di area lombarda ma sicuramente meno prestigiosi (dal 1976 la Nuova Sipario Editrice di Lecco proprietà dello stesso Giacomo De Santis e poi dal 1980 la Cooperativa Sipario, dal 1981 Phono Publishing Company, e dal 1984 C.A.M.A.,⁶ quest'ultime tutte di Milano). L'ultimo cambiamento editoriale coincide con la nomina di un nuovo direttore, l'attore, regista e direttore artistico Matteo Maria Giorgetti.⁷ Cambia nuovamente il sottotitolo che diventa *Mensile italiano dello spettacolo*, poi *Un mese di spettacolo*.

Dal 1997 la rivista ha un sito web sul quale è possibile consultare gli indici dei numeri dal 2000 al 2019 e che dà accesso a una serie di strumenti fra cui gli indici tematici, l'elenco delle pubblicazioni di testi teatrali curate dalla rivista, una lista di testi stranieri tradotti in italiano a disposizione delle compagnie per la rappresentazione.⁸ Per quanto riguarda la storia di *Sipario*, al di là del sintetico profilo pubblicato attualmente sul sito, Franco Quadri (1966) curò un importante numero speciale dedicato al ventennio 1946-66; in occasione dei quarant'anni dalla fondazione, la rivista ha affidato a Domenico Manzella (1986-92) il compito di tracciare un quadro della sua storia attraverso una serie di oltre venti contributi pubblicati nell'arco di sette anni; infine, è da registrare un monografico dedicato ai «50 anni di *Sipario*» (1997), a firma di vari collaboratori, che include anche il catalogo dei testi teatrali pubblicati dalla rivista fra il 1946 e il 1996. Sulla scia del cinquantenario si pubblicarono anche i contributi di Arrigoni (1996-97) dedicati al decennio 1986-96.

Se guardiamo al profilo culturale della rivista, in oltre settant'anni di attività essa ha ospitato articoli dei più importanti critici e drammaturghi del XX secolo accompagnati da un ricco corredo di immagini (disegni di artisti collaboratori ma soprattutto fotografie di spettacoli); inoltre ha pubblicato centinaia di testi di commediogra-

rico García Lorca e Pablo Neruda, nella sua bella casa romana di Trastevere, nel corso del quale lo invitammo a venire nella città di Lecco, cosa che puntualmente si realizzò», pubblicato il 2 febbraio 2016 sul blog *Scritto a casaccio: Giorgio (Jordi) Valle*, <https://jeyvalle.wordpress.com/2016/02/02/mintrufolo-per-parlare-ancoradi-giacomo-de-santis/>.

6 La sigla sta per Centro Attori Manifestazioni Artistiche, casa editrice di Mario Giorgetti.

7 Formatosi al Piccolo Teatro di Milano, ha lavorato con Strehler, Costa, Missiroli fra gli altri. Ha fondato la Compagnia Informativa 65 e la Contemporanea del Centro Attori di Milano. Ha diretto vari teatri fra cui il teatro Olimpico di Vicenza e il Teatro d'Arte di Milano. Oltre a numerose regie, è stato interprete in lavori teatrali e televisivi.

8 <https://www.sipario.it>.

fi italiani e stranieri. È stata ed è un punto di riferimento per addetti ai lavori e semplici appassionati e, oltre ad informare gli specialisti, ha sicuramente contribuito a formare un pubblico e creare una rinnovata idea di teatro a livello nazionale coesa sul piano culturale e ideologico, ottemperando a quello che è stato uno degli obiettivi peculiari dei periodici culturali del dopoguerra almeno fino agli anni Settanta (Mondello 2000, 175). Ovviamente una storia così lunga e priva di interruzioni ha comportato cambiamenti nell'assetto della rivista, in parte dovuti alla personalità dei direttori che si sono susseguiti, in parte dettati dal clima culturale dei diversi decenni. Più o meno ogni decade ha visto introdurre delle novità che abbracciano aspetti differenti: dall'attenzione prestata ai diversi ambiti dello spettacolo (prevalentemente teatrale agli esordi e sotto la guida di Bompiani e Quadri; con grandi aperture verso il cinema e i festival cinematografici con Kezich; particolarmente attenta alla lirica sotto De Santis, ma anche all'operetta e a generi come il jazz e la musica folk e pop; più generalista negli ultimi decenni); altre trasformazioni riguardano l'assetto strutturale dei singoli numeri (la presenza o meno di sezioni specifiche, l'introduzione di rubriche più o meno variegata, la distribuzione delle recensioni all'interno dei singoli numeri...) fino a toccare la veste grafica che rimasta più o meno invariata fino alla fine degli anni Settanta, dagli anni Ottanta diventa decisamente più *glamour*: patinata, con foto a colori, un certo sovraccarico di pubblicità anche estranea al settore dello spettacolo e persino una curiosa rubrica «Sipario gifts», che altro non è che un inserto pubblicitario, una sorta di consigli per gli acquisti di oggetti di gusto e di lusso in omaggio al design.

Si delinea dunque un corpus ricco e articolato, non solo per via dei diversi ambiti dello spettacolo presi in esame (teatro, cinema, opera lirica, danza, televisione) ma anche e soprattutto in ragione della varietà di tipologie di contributi che la rivista ospita: *reportages*; saggi critici su questioni teoriche; articoli su singoli autori/musicisti/registi o su singole opere; inchieste e dibattiti su grandi temi di attualità, non ultimo lo stato del mondo dello spettacolo dal punto di vista amministrativo e giuridico, e con lo sguardo rivolto non solo all'Italia; interviste (con autori, registi, attori, musicisti, direttori d'orchestra, ballerini ecc.); una ricchissima sezione di puntuali corrispondenze dall'Italia e dall'estero; resoconti sulle novità e sui principali festival internazionali delle varie arti dello spettacolo; e poi notizie, recensioni di libri e spettacoli, e altro ancora. Soprattutto ogni numero di *Sipario* ospita in chiusura uno o più testi drammatici scelti fra le pagine più significative della scena internazionale.

3 La selezione del corpus

Data la longevità della rivista e l'ampiezza dei materiali, si è pensato di procedere a una selezione sia scegliendo un arco temporale ristretto, sia limitando l'analisi a tipologie di materiali ben definite. L'arco temporale prescelto sono stati gli anni Settanta, in primo luogo per una ragione storica: il decennio si apre in Spagna con Franco ancora ben saldo al potere, vede poi gli ultimi colpi di coda del regime fino ad abbracciare la fase più delicata della transizione e il ritorno alla democrazia; la storia di Spagna subisce un'accelerazione improvvisa, di conseguenza l'immagine che gli intellettuali italiani hanno del Paese si trasforma e la loro percezione della situazione politica e culturale sull'altra sponda del Mediterraneo si carica di attese e di interrogativi. Inoltre, è alla metà degli anni Settanta che sembra percepirsi nella critica teatrale uno slittamento nell'atteggiamento nei confronti del teatro spagnolo; stando a quanto osserva García Rodríguez:

En los años 1960-75 los temas predominantes en las obras españolas que se ponen en escena en Italia son la guerra, el franquismo, la pobreza y la carencia de esperanza. En esta atmósfera se incluyen, cada una a su manera, *Divinas palabras*, *Viva la muerte*, *El deseo atrapado por la cola*, *Noche de guerra en el Museo del Prado*, *El concierto de San Ovidio*, *Guglielmo [sic] Tell tiene los ojos tristes*, *Picnic* y *Quejío* por citar sólo algunos ejemplos especialmente significativos. Se puede afirmar que estos años se percibe en la crítica italiana un doble comportamiento ante las obras y los autores españoles: se reconoce su valor dramático en un ámbito europeo de vanguardia, pero se advierte un comprensible rechazo del mundo representado, que es *otro* respecto al presente democrático de Italia. En el período 1976-96, que en España se caracteriza por la Transición y la recuperación de la normalidad democrática, perduran en el país vecino actitudes conocidas de años anteriores, que empiezan a ser cada vez menos comprensibles pero que, afortunadamente, coexisten con otras interpretaciones nuevas que se hacen eco de los cambios experimentados en el teatro y la sociedad españoles. (2003, 8)

Mi sembrava interessante dunque tastare il polso della ricezione sulle pagine di *Sipario* in anni così significativi, tanto più considerando che la rivista manifestava apertamente idee antifranchiste, anche appoggiando gli esuli come Alberti (collaboratore saltuario della rivista) così come gli oppositori del regime: nel 1973 appare un articolo in cui la detenzione di Arrabal nelle carceri spagnole e i riflessi di tale esperienza nella sua scrittura teatrale sono la premessa per una densa recensione alla messa in scena londinese di *E loro ammanetta-*

vano i fiori, un testo in cui il titolo dalle risonanze lorchiane nasconde un esempio di teatro della crudeltà capace di rendere lo stato di degrado di questi uomini del sottosuolo che sono i prigionieri (Gelli 1973); nel 1974, un'intervista a Paco Ibáñez - ricca di ricordi autobiografici legati alla guerra civile e alla dittatura - ribadisce il valore della canzone come strumento politico e civile nella Spagna franchista (Ma[udente] 1974b); nel 1975 si pubblica «Libertà: appello per Alfonso Sastre» (1975) un appello contro l'arresto dello scrittore e un anno dopo, nell'ambito di un saggio sul teatro spagnolo contemporaneo (Troni 1976a), se ne saluta la scarcerazione ottenuta anche grazie alla mobilitazione di tanti intellettuali italiani; nello stesso anno, inoltre, *Sipario* pubblica *Zutik*, una pièce sul Processo di Burgos dell'autore e regista italiano Mario Maffei (1976) - corredata da un disegno di José Ortega dedicato ai condannati a morte dal regime e da una poesia di Rafael Alberti, «Uccidere, uccidere, uccidere» -, un esempio di teatro-cronaca-documento che voleva essere un «contributo alla causa della libertà e della pace in Spagna come in tutti i paesi del mondo» (Maffei 1976, 63); o ancora la rivista dà notizia di uno spettacolo promosso da cantanti e attori in «Solidarietà per la Spagna» (1976), in cui in un finale fuori programma intervenne anche Lluís Llach accanto a Ivan Della Mea, Nanni Svampa e il Gruppo Folk Internazionale.

Un'altra motivazione alla base della scelta di tale arco temporale riguarda la storia della rivista: nel panorama nazionale italiano dei periodici gli anni Settanta segnano, anche in ragione della frattura provocata dal '68 e rispetto al secondo dopoguerra in cui la questione del rapporto fra cultura e politica era stata dominante,⁹ un'epoca di crisi, di «lenta erosione della funzione stessa delle riviste culturali, le quali avevano lentamente perso il loro carattere di luogo privilegiato di tale dibattito» (Mondello 2000, 176). Sono dunque anni che nell'ambito dell'editoria nazionale segnano in modo abbastanza netto uno iato rispetto alla precedente esperienza di epoca postbellica e che hanno una loro identità specifica. In quest'ottica, la decade dei Settanta corrisponde a un periodo di trasformazioni anche per *Sipario*: si passa dalla direzione di Bompiani a quella di Kezich e poi a quella di De Santis e si assiste a significativi cambiamenti, riverbero della poliedrica vita della rivista, in una fase in cui essa gode di grande prestigio in Italia e all'estero.

La ricerca è partita dallo spoglio sistematico, passando in rassegna i dieci-dodici numeri che compongono ogni annata del decennio

⁹ Mondello (2000, 175) ricorda come la continua ridefinizione del rapporto fra cultura e politica «sia il carattere principale della tradizione delle riviste culturali del Novecento, ossia che esse siano state il terreno privilegiato dello scontro culturale e politico e il luogo 'proprio' [...] in cui i diversi gruppi intellettuali hanno espresso e costruito un'identità collettiva». Una tensione che è ancora percepibile nel secondo dopoguerra e per tutti gli anni Sessanta, anche in riviste specializzate come *Sipario*.

prescelto; il che ha consentito di reperire anche materiali che non emergono dalla mera consultazione degli indici sia cartacei che online: alcune notizie relative alla cultura spagnola sono infatti disseminate all'interno di articoli di più vasta portata come quelli dedicati ai festival o allo stato del teatro in Europa. Se dunque in un primo momento ci si è avvalsi, come bussola orientativa, del prezioso aiuto fornito dallo spoglio parziale condotto da Donata Ippolito sugli indici della rivista,¹⁰ in una seconda fase, l'esame diretto del periodico ha consentito di includere fra gli oggetti d'analisi anche le recensioni di teatro e cinema spagnolo che non erano desumibili dai sommari e quegli articoli di ampio respiro di cui si diceva, in cui il riferimento al mondo ispanico è fugace o marginale.

Si tratta di materiali eterogenei e che meritano un'attenzione differenziata. Se infatti i saggi, le inchieste o le interviste ad autori, attori, registi ecc. indicano un interesse specifico da parte della redazione e attengono alla funzione di mediazione culturale che le firme di *Sipario* assumono nei confronti del pubblico dei lettori italiani, in linea con quanto qui ci interessa, le recensioni riflettono piuttosto un altro aspetto della presenza della cultura spagnola in Italia, quello della pratica viva del teatro in cui all'arbitrio del mediatore culturale si aggiunge la soggezione a leggi ferree, quelle dei circuiti, della programmazione, del mercato; dal canto loro, le recensioni dei film ci rimandano un panorama povero di riferimenti al cinema spagnolo nelle sale italiane, ma anche in questo caso la presenza è condizionata non solo da una distanza culturale o da un disinteresse, ma pure dalle regole della distribuzione e degli incassi. A volte, tuttavia, queste due linee si sovrappongono ed è impossibile scinderle: mi riferisco ad articoli di impianto saggistico o con venature teoriche sull'arte drammaturgica che prendono però le mosse da uno spettacolo concreto allestito sulle scene italiane (più raramente da un film), articoli che iniziano come una recensione ma sviluppano una trattazione teorica.

Oltre alla schedatura condotta sui singoli numeri cartacei presi in esame, si è comunque allargato lo sguardo agli anni precedenti e posteriori alla decade prescelta, per cercare di individuare nuove linee di tendenza o fratture. In questo caso, si è lavorato prevalentemente sugli indici di *Sipario* desumibili dal catalogo Opac-SBN grazie a uno spoglio dei singoli numeri operato dalla Biblioteca Nazionale di Napoli. Non manca qualche sospetto che la schedatura inserita in SBN non sia esattamente esaustiva e sistematica perché alcuni controlli incrociati con i numeri visionati direttamente hanno rilevato scarti e incongruenze, tuttavia lo spoglio online contie-

10 Si veda lo spoglio delle riviste a cura di Barberio e Ippolito in questo stesso volume.

ne ben 4.817 voci, in ogni caso un corpus considerevole da cui è stato possibile selezionare gli articoli (una infima minoranza) di ambito ispanistico o che si intuivano tali sulla base del titolo. Tale schedatura ha consentito di porre a confronto gli articoli degli anni Settanta con materiali pubblicati in precedenza e nei decenni successivi. Infine, se qui si parlerà soprattutto di teatro spagnolo, si è comunque tenuto conto del versante ispanoamericano, se non altro per un raffronto quantitativo e per meglio comprendere l'impostazione ideologica di *Sipario*.

4 Teatro (e cinema) spagnolo e ispanoamericano in *Sipario*

Il primo elemento che salta agli occhi dall'analisi dello spoglio è che, rispetto ad altre decadi, gli anni Settanta mostrano una più vasta apertura di credito verso il mondo ispanico (considerando congiuntamente il versante peninsulare e quello americano). C'è una discreta fioritura di articoli e nutrita è anche la pubblicazione di recensioni a spettacoli di drammaturghi di lingua spagnola. Restando per ora ancorati ai dati numerici, è forse il decennio con la maggior presenza di occorrenze (circa una settantina, comprese le recensioni) e bisogna attendere gli anni Novanta per avere nuovamente una misura di contributi significativa (una trentina di articoli, recensioni escluse).

A prima vista sembrerebbe preponderante la presenza di García Lorca, come fulcro di interesse.¹¹ Ma ad una valutazione più attenta, come avremo modo di dimostrare a breve, le cose non stanno esattamente così. Certo il nome del poeta ricorre spesso, sin dagli esordi: infatti già sul finire degli anni Quaranta troviamo un saggio di Giancarlo Vigorelli (1947), «Lorca nostra leggenda»;¹² anche gli anni Cinquanta riservano al drammaturgo una notevole attenzione a cominciare dall'articolo che Sergio Surchi (1951) dedica all'ancora inedito *El público*, dimostrando un interesse da parte della rivista anche per le opere meno accessibili e più controverse dell'autore, sottolineandone la portata innovativa e d'avanguardia, e sottraen-

11 Per la dominante presenza sulle scene italiane del teatro di García Lorca rispetto a quello di altri autori spagnoli e per una rassegna delle recensioni critiche di allestimenti dei suoi testi apparse sulla stampa italiana negli anni 1960-96, cf. García Rodríguez (2003, 23-80). La fortuna italiana di Lorca è attestata anche dal catalogo stilato da Bardi (1961), non esaustivo per ammissione dello stesso autore, che riporta l'elenco di articoli su Lorca apparsi in rivista e delle traduzioni di testi teatrali e poetici tra il 1940 e il 1959. Sulla ricezione, non priva di fraintendimenti, di Lorca si veda inoltre l'importante studio di Dolfi (2006).

12 Cf. Dolfi 2006, 243-4.

do Lorca all'etichetta di autore popolare a cui pure è condannato da buona parte della critica teatrale italiana di quegli anni che oscilla tra giudizi contrastanti: quello di autore essenzialmente poetico, in bilico tra simbolismo ed espressionismo, e dunque arduo da mettere in scena per via di un linguaggio che suona classicheggiante e quasi datato o, sul polo opposto, quello di autore popolare, dunque messo in scena di frequente secondo una lettura incline al realismo e al folklore.¹³ Opinione di cui si fa eco ancora Surchi (1953) con un contributo sulla natura popolare del teatro di García Lorca. Sulla messa in scena de *La casa de Bernarda Alba* al Piccolo di Milano per la regia di Strehler è invece una recensione di Roberto Rebora (1955);¹⁴ ancora, un sintetico ma assai incisivo e pertinente trafiletto dedicato al linguaggio teatrale di «García Lorca» (1959), senza firma, appaiato ad un altro su Jean Giraudoux, ben coglie e rappresenta i tratti significativi delle immagini lorchiane, la potenza della parola poetica, il rapporto fra astrazione e realismo, tra tradizione e originalità; e, infine, alla chiusura del decennio un contributo entusiasta di Vittorio Bodini (1960), dall'esplicito titolo di «García Lorca a Spoleto: una recita eccezionale», sulla rappresentazione di *Yerma* al Festival di Spoleto a cura della compagnia del Teatro Eslava di Madrid, per la regia di Luis Escobar, in cui tuttavia l'ispanista si concentra più sull'analisi letteraria del testo, di cui è stato come è noto traduttore, che non sulla messa in scena; proprio tale atteggiamento da studioso più che da critico teatrale potrebbe spiegare l'assenza di altre collaborazioni di Bodini a una rivista niente affatto accademica come *Sipario*, propensa a posizioni militanti e attenta al fatto teatrale.

L'opinione critica nei confronti della drammaturgia lorchiana che si è venuta consolidando, seppure non univoca, anzi attestata su punti di vista piuttosto inconciliabili come si è detto, sembra gettare delle ombre sui successivi anni Sessanta, quando Lorca scompare dalle pagine della rivista.¹⁵ Per *Sipario* è questa infatti un'epoca di grande

¹³ Su questi aspetti della ricezione di Lorca nel teatro italiano del secondo Novecento, si veda il relativo capitolo in García Rodríguez 2003, 23-80.

¹⁴ Su questo allestimento, cf. Di Pastena 2019.

¹⁵ Se non fosse per alcune recensioni di spettacoli, non ci sarebbe infatti traccia del poeta. Cf. ad esempio la recensione di Roberto Rebora a *Nozze di sangue* (aprile 1962, 22), a cura del Teatro Stabile di Firenze per la regia di Alessandro Brissoni, il quale ritorna sulla difficoltà di mettere in scena l'opera lorchiana a causa del suo carattere eminentemente poetico che quasi le nega un autentico valore drammatico; o la recensione di Corrado Marsan (agosto-settembre 1965, 91) sempre a *Nozze di sangue* (ora però al Teatro Romano di Fiesole, ancora affidata alla compagnia del Teatro Stabile di Firenze, con regia di Beppe Menegatti e scenografia di Silvano Falleni) in cui si esprimono perplessità per una messa in scena che va dal realismo dei primi quadri alla sofferta tragicità del finale, passando attraverso suggestioni liriche e folkloristiche come in un grande collage delle molteplici ipotesi di

apertura e interesse verso le nuove esperienze drammaturgiche che si vanno costruendo in Europa e in America, e anche per quanto riguarda la Spagna si registra una più ampia curiosità e una maggiore concessione di credito. Appaiono le prime traduzioni di testi spagnoli: *Gli occhi tristi di Guglielmo Tell* di Alfonso Sastre (1967) e *L'architetto e l'imperatore* di Fernando Arrabal (1969), due autori che negli anni seguenti saranno più volte oggetto dell'attenzione della rivista. In particolare è importante il numero speciale *Spagna oggi* del 1967, a cura di Maria Luisa Aguirre D'Amico - qui nella duplice veste di traduttrice e mediatrice culturale - con la collaborazione dello stesso Sastre, in cui si danno a conoscere vari testi di autori contemporanei, un panorama minimo ma variegato delle voci più interessanti e innovative degli ultimi anni della dittatura: accanto al già citato *Guglielmo Tell* sastreiano, Aguirre D'Amico traduce infatti *Il concerto di Sant'Ovidio* di Antonio Buero Vallejo (1967)¹⁶ e *La notizia* di Lauro Olmo (1967); a chiusura di tale selezione, sul versante catalano, troviamo il testo dell'adattamento teatrale curato da Ricard Salvat di *Ronda di morte a Sinera* del poeta Salvador Espriu (1967), quest'ultimo tradotto da Adele Faccio. Segno di tale apertura verso le esperienze più avanzate della drammaturgia in lingua spagnola sono anche un articolo di Alejandro Jodorowsky (1969) sul suo teatro panico e un paio di contributi sul regista argentino (ma residente a Parigi) Víctor García, rinnovatore del teatro spagnolo grazie anche alle sue frequenti collaborazioni con Núria Espert, uno dei pochi uomini di teatro di ambito ispanico, insieme a Salvat,¹⁷ presi in considerazione da *Sipario* (in concreto si tratta di un articolo sul lavoro di García e la relazione con il Living Theatre di Renée Saurel 1968 e dell'intervista «La tecnica della disumanizzazione. Incontro con Víctor García» 1969). Sempre nel segno di questa curiosità, si deve ricordare l'apparizione sulle pagine della rivista del teatro ispanoamericano,¹⁸ non

rappresentazione privo però di coesione, come prova anche il pur gradevole intermezzo coreutico in cui Carla Fracci interpreta la Luna, scarsamente integrato tuttavia nello sviluppo dell'azione.

16 Su quest'opera si veda anche, nel numero seguente, la recensione piuttosto negativa di Franco Quadri (1967) allo spettacolo di Paolo Giuranna messo in scena a San Miniato, nell'ambito delle iniziative a cura dell'Istituto del Dramma Popolare; a detta di Quadri, la rappresentazione troppo semplificatrice annullava gli echi spagnoli del testo, riducendolo a una decontestualizzata lettura didattica.

17 Oltre alla recensione di lavori da lui diretti e rappresentati in Italia, *Sipario* dedicherà a Salvat un lungo articolo curato da Robert Saladrigas (1976) in cui il regista parla in prima persona del suo percorso teatrale, degli spettacoli scritti e di quelli portati in scena, della sua attività di fondatore di scuole e compagnie, tutti elementi che si intrecciano con la storia della Spagna franchista, della censura e del regime.

18 Alcune più timide aperture verso il mondo americano c'erano già state in realtà nel decennio precedente: «Si sono» di Victoria Ocampo (1950) e un articolo sul teatro argentino di Attilio Dabini (1951) su «*El puente*, Albertina e il teatro vocazionale».

solo con la pubblicazione di due testi significativi come *L'illusionista* del messicano Rodolfo Usigli (1966) e *La notte degli assassini* del cubano José Triana (1968), ma anche con un'intervista al regista cubano Vicente Revuelta sull'esperienza del Teatro Estudio all'Avana («Prima e dopo la rivoluzione» 1968).

Le due impostazioni fin qui delineate, quella dei primi decenni che privilegia la figura di García Lorca e quella aperta a nuovi autori e sperimentazioni degli anni Sessanta, sembrano fondersi e trovare un equilibrio nella decade successiva, quando soprattutto nella seconda metà degli anni Settanta,¹⁹ la figura del drammaturgo andaluso torna in auge sia sulle pagine della rivista che sulle scene italiane. È infatti nel 1976, in occasione dell'anniversario della morte, che García Lorca riceve l'omaggio di un'intera sezione all'interno della rivista: vi appaiono due ritratti del poeta, uno esteso ma più convenzionale di Rafael Alberti (1976b), che ci restituisce il cammeo affascinante di un Lorca affabulatore e musicista, capace di riportare in vita la lirica tradizionale spagnola, e l'altro – come a formare un dittico – breve e sorprendente di Vicente Aleixandre (1976) che, superando l'immagine solare e affascinante di Lorca, ne coglie il profilo più tormentato e l'infelicità, ricordando il «nobile Federico della tristezza, l'uomo della solitudine e della passione» (1976, 46).²⁰ Seguono tre articoli coesi fra loro per impostazione e tema che in qualche modo recuperano la traccia del contributo di Alberti: si devono al direttore Giacomo De Santis (1976b), a Mario Morini (1976) e ad Al-

19 Di fatto nella prima metà degli anni Settanta non compaiono articoli su Lorca, ma solo recensioni di spettacoli. Si veda la rassegna a *Yerma* di Aggeo Savioli (agosto-settembre 1971, 60) messa in scena dal Teatro Nazionale Popolare, prima al Festival di Spoleto e poi a Roma, che segnalava come l'allestimento, specialmente attraverso le musiche di Duilio del Prete, tendesse a sottolineare le affinità fra l'Andalusia lorchiana e il meridione d'Italia. Lo stesso anno una recensione di F.C. (novembre 1971, 10) si occupa della rappresentazione di *Doña Rosita* presentata quell'anno alla Biennale di Venezia dalla compagnia tedesca Deustches Theater: il critico non nasconde le sue perplessità dinanzi alla scelta di portare in scena questo testo lorchiano da parte della compagnia tedesca, che definisce 'impegnata', e non a caso sottolinea positivamente soprattutto la complessità dell'apparato scenico costruito con continue permutazioni per rendere le atmosfere dell'insignificante vita della protagonista. L'anno dopo Collette Godard (febbraio 1972, 23) plaude alla messa in scena spagnola di *Yerma*, a cura della compagnia di Núria Espert per la regia di Víctor García, che inaugurò il festival di teatro di Venezia quell'anno, spettacolo che più volte viene ricordato sulle pagine di *Sipario* con toni elogiativi.

20 Anche se l'obiettivo esula dai limiti della presente ricerca, nel caso di articoli firmati da autori spagnoli (specie se residenti in Spagna e non esiliati) sarebbe interessante verificare l'ipotesi di una loro precedente pubblicazione in patria, anche al fine di stabilire in che misura *Sipario* utilizzasse materiali originali o piuttosto facesse ricorso a contributi già pubblicati all'estero. Nel caso concreto della nota di Aleixandre – vista anche la brevità del testo – è possibile immaginare una mediazione di Alberti (un'esplicita richiesta all'amico o il riutilizzo di un materiale in proprio possesso, ad esempio) dal momento che il poeta andaluso sembra essere l'architetto dell'intero *homenaje*.

fredo Mandelli (1976) ed insistono sul Lorca musicista e pianista. In questo senso l'*homenaje* sembra cercare strade meno convenzionali e battute, per lo meno nell'Italia del '76, cercando di far scoprire al pubblico italiano un Lorca inedito e di restituire l'immagine composta di un musicista completo dedito alla riscoperta delle radici tradizionali della musica spagnola che sa però interpretare e arrangiare nei modi raffinatissimi di un pianista colto di inizio Novecento, paragonato a Alicia de Larrocha e Federico Mompou (il riferimento è non solo ai recital newyorchesi di Lorca ma soprattutto al disco delle canzoni andaluse inciso con l'Argentinita, riportate quell'anno alla ribalta in Italia grazie a una nuova versione di Gigliola Negri²¹). Ma l'articolo più interessante è quello che Ruggero Jacobbi (1976) dedica alla *Yerma* riletta e messa in musica da Heitor Vila-Lobos, definita paniberica perché capace di fondere il folklore andaluso con ritmi afrobrasiliiani che serpeggiano sotto il tessuto sinfonico. Ancora nello stesso anno, ma nel numero successivo, appare un lungo e denso articolo di Enrico Groppali (1976c) dal titolo «L'espressionismo magico di García Lorca» che, appoggiandosi all'edizione bodiniana del *Teatro*, indaga la drammaturgia lorchiiana e ne analizza la potenza del linguaggio e delle immagini. Il lungo e persuasivo saggio termina con la constatazione di un Lorca non compreso dalle regie italiane, schiacciato dal peso di un realismo che tende al folklore, poco e tutto sommato il più delle volte mal rappresentato, se si fa eccezione della *Yerma* di Núria Espert per la regia di Víctor García, presentata al Festival di Venezia del 1976 e che riscosse il favore unanime della critica.

Sarà una casualità, ma l'anno dopo, quasi a smentire la pessimistica osservazione di Groppali appaiono varie recensioni di spettacoli lorchiiani che testimoniano una discreta presenza del drammaturgo sulla scena italiana teatrale e televisiva, probabilmente sulla scia del recente anniversario: *Donna Rosita* allestita dal Teatro Perché per la regia di Gabriele Marchesini, «uno spettacolo 'fresco e giovane', delicato, poetico e triste come il destino di Rosita, come l'ispirazione lorchiiana, triste e tragico come la dura storia del franchismo spagnolo sotto la cui tirannia morì Lorca, poeta immortale» (Cavalli 1977, 40); un'anteprima anonima su una *Yerma* (1977) destinata al piccolo schermo in programmazione a fine anno, con Franco Citti, Edmonda Aldini e Michele Placido (rispettivamente nei ruoli di Juan, Yerma e Víctor) e la regia di Marco Ferreri, che ben merita l'attenzione di *Sipario* perché, pur essendo un prodotto destinato alla televisione, non assume una veste filmica bensì mantiene l'assetto

21 Gigliola Negri canta García Lorca, I dischi dello Zodiaco, 1976, ora in YouTube. Il libretto interno riporta, oltre alla biografia della cantante, l'articolo di Alberti «Ma-gia... in Federico» pubblicato nel numero di *Sipario* del 1976.

scenico teatrale potenziato dal ricorso a materiali audiovisivi;²² nel numero successivo Groppali stronca abbastanza duramente, per la sua «approssimazione a ogni livello espressivo» (Groppali 1977, 29), uno spettacolo composito nato dalla giustapposizione di una triade di testi lorchiani, *La donzella, il marinaio e lo studente, Don Perlimplino* e la *Calzolaia ammirevole*, allestito dal Teatro di Bolzano per la regia di Alessandro Fersen; nel numero di fine estate, ancora un intervento su spettacoli lorchiani questa volta di Antonio Taormina (1977) che passa in rassegna tre opere in cartellone quell'anno: la già ricordata *Donna Rosita* del Teatro Perché, un *Don Perlimplino* del Teatro Mobile diretto da Gianni Pulone che fa ricorso all'uso di pupazzi, e il *Viaggio dell'ermafrodito nella grande casa* tratto da *La casa de Bernarda Alba* a cura della Compagnia Nueva Barraca; se per i primi due spettacoli il giudizio è positivo per la fedeltà al testo e la coerenza delle scelte stilistiche, per il terzo il critico stigmatizza il ricorso facile a Lorca per proporre quello che egli giudica uno pseudo lavoro d'avanguardia, debole e pretestuoso, dove il testo originale è annullato dalla grossolana e volgare banalità della messa in scena.

Bisognerà attendere un altro anniversario, dieci anni dopo, per trovare un'analoga concentrazione di riferimenti lorchiani: un'intervista a Ian Gibson di Rafael Rodríguez (1986), molto in linea con l'occasione celebrativa; un più accademico saggio di Sergio Torresani (1986) che passa in rassegna il teatro lorchiano senza particolari novità; e un articolo più convincente di Daniela Richerme (1986), con un punto di vista nuovo, che nasce come recensione a due balletti di ispirazione lorchiana tratti da *Yerma* e da *La casada infiel*, portati a Torino dal Ballet Español del Teatro della Zarzuela, dove tradizione accademica e danza flamenca, «con nacchere e passi classici» come recita il titolo, si amalgamano in interessanti coreografie.²³

22 Lo spettacolo, che andò in onda nel 1978, è visibile su Rai Play. Come spiega Ferreri nell'articolo di *Sipario*, le riprese hanno un'impostazione «frontale [...] affidata a un largo impiego di primi piani e dettagli che, nell'espressione dei sentimenti dei personaggi, stabiliscono un rapporto differente con il pubblico» («*Yerma*» 1977, 50). La scenografia è quella di una casa contadina, essenziale nei particolari (un telaio, un letto, le pagnotte del pane), che si staglia su schermi disposti sui tre lati della scena dove vengono proiettati filmati relativi alla Spagna degli anni della Repubblica, quando l'opera fu scritta, così che la storia intima e tragica della protagonista si può leggere alla luce di quella più ampia ma altrettanto tragica del paese.

23 Anche in questo caso, sarebbe interessante ampliare la ricerca e, per gli spettacoli allestiti in Spagna (o in Sudamerica) e poi portati sulle scene italiane, mettere a confronto le recensioni apparse su *Sipario* con quelle pubblicate in patria, da un lato per meglio cogliere l'originalità dell'approccio della rivista italiana e, dall'altro, per valutare in che misura l'impalcatura ideologica ne condizioni gli orientamenti attribuendo a determinati spettacoli letture antifranchiste.

Se volessimo tracciare una schematica sintesi dell'immagine di García Lorca che affiora dalle pagine di *Sipario* nel decennio che più ci interessa, non potremmo non registrare come il poeta appaia a tratti ancora schiacciato dal mito della sua morte e dagli equivoci che il franchismo proiettava sulla sua biografia e la sua opera; d'altro canto, gli articoli più interessanti sono quelli che prendono spunto da messe in scena precise perché entrano nel cuore dei testi e della loro resa scenica e danno la misura di un'evoluzione nell'interpretazione della sua opera drammaturgica, in particolare quando questa è oggetto di una trasposizione intersemiotica e dialoga con altri codici espressivi come la musica e la danza rivelando attraverso tali contaminazioni aspetti non scontati, portando in superficie temi, motivi, tradizioni che soggiacciono alla tessitura del discorso poetico e teatrale. In questo senso, traspare la volontà da parte della rivista di proporre contributi su Lorca niente affatto ovvii per illuminare aspetti della sua drammaturgia inediti per il pubblico italiano.

Negli anni Settanta accanto a questa riscoperta e rivalutazione di Lorca, *Sipario* propone però molto altro, continuando come si diceva una linea avviata nel decennio precedente e ora - sotto la direzione di Kezich - arricchita anche da un certo interesse verso il cinema spagnolo. Ma sarà bene partire ancora una volta dal 1976, data potremmo dire strategica in cui si guarda con curiosità e attenzione alla Spagna come al Paese appena uscito dalla dittatura e quindi da riscoprire e conoscere più profondamente. Due articoli importanti, entrambi a firma di Umberto Troni, escono in quell'anno. Il primo, «Teatro spagnolo: eppur si muove...» (Troni 1976a), a cui si è già fatto cenno, appare nel numero di gennaio, pochi mesi dopo la morte di Franco, e testimonia di un rapporto diretto con il teatro spagnolo perché il critico (che viveva a Madrid nei giorni della fine della dittatura) può vantare una certa consuetudine con autori e scene spagnole. L'autore riflette sul «danno a volte irreparabile che la repressione franchista ha causato alla cultura iberica» (1976a, 7) e - appoggiandosi alle parole di Buero Vallejo - rimpiange la generazione di autori trenta-quarantenni ostacolata dal regime, da cui si sarebbero potuti estrarre almeno «sei sette nomi di sicuro prestigio» (7); a questa generazione perduta Troni ritiene di affiancare altri autori più recenti (López Mozo, Nieva, Romero Esteo...) «che nulla hanno da invidiare alle tecniche sperimentali del linguaggio teatrale europeo d'avanguardia» (7). Insomma è esplicita l'intenzione di rivalutare il teatro spagnolo, eliminando «una buona volta questo deleterio pregiudizio geopolitico della Spagna-periferia della cultura» (1976a, 7). L'articolo si conclude con il ricordo e l'encomio dei grandi innovatori della scena novecentesca, Valle-Inclán innanzitutto e poi Sastre, avvicinato a Brecht per la forza morale del suo teatro e per l'impegno politico, secon-

do una linea interpretativa della realtà teatrale spagnola che, come vedremo, *Sipario* sposterà per tutti gli anni Settanta. Di Sastre, Troni richiama anche i saggi critici dalla cui vitalità prende spunto per esortare gli ambienti teatrali italiani ad approfondire la conoscenza della nuova drammaturgia spagnola. Un approfondimento che con rammarico del critico non sembra essersi realizzato nell'occasione della Biennale teatro di Venezia di quello stesso anno, edizione che vide l'allestimento di numerosi lavori spagnoli. Di fatto, nel secondo articolo, «La Spagna è vicina», apparso ad ottobre, Troni (1976b) recensisce tre spettacoli di livello presentati alla Biennale: *Divinas palabras* di Valle-Inclán con Núria Espert per la regia di Víctor García; *Pasodoble* di Miguel Romero Esteo messo in scena dal gruppo Ditirambo; *Alias Serrallonga* di Els Joglars.²⁴ Il contributo, pur dunque apprezzando la proposta di un teatro vivace e vitale fatta a Venezia, ancorché non priva di contraddizioni, si chiude tuttavia con l'amara riflessione sull'opportunità mancata: Troni non solo lamentava il fatto che il pubblico italiano fosse totalmente ignaro di quanto avvenuto in Spagna negli ultimi quarant'anni, ma osservava anche che la critica internazionale sembrava aver per lo più ignorato gli eventi, tralasciando la possibilità di instaurare un dialogo proficuo con gli autori spagnoli, in particolare in occasione del convegno *Teatro e società nella Spagna d'oggi* svolto al margine del Festival e in cui altro grande assente risultava essere il mondo accademico. In definitiva né il pubblico era preparato ad assistere a questi spettacoli, né la critica internazionale sembrava intenzionata a capire cosa accadeva nella Spagna appena tornata alla democrazia.

Il già ricordato numero di gennaio di quell'anno propone anche una sapida intervista a Rafael Alberti di Giacomo De Santis (1976a)²⁵ in cui il poeta parla della situazione politica del postfranchismo, del suo rapporto con la città di Roma e la sua predilezione per zone come Campo de' Fiori e Trastevere, dei lavori nati in Italia e legati a quella Roma popolare, del ritorno alla pittura e alle incisioni, della difficoltà di scrivere per il teatro sempre più arduo da portare in scena. Un'intervista torrenziale che dedica molto spazio alla messa

²⁴ Al Festival furono presentati anche altri due lavori non menzionati da Troni: *Cándido*, adattamento dell'opera di Voltaire messa in scena dal T.E.I (Teatro Experimental Independiente); *Ratas y rateros* versione libera di *El retablo del flautista* di Joan Teixidor, messo in scena dal G.I.T. (Grupo Internacional de Teatro).

²⁵ In questi anni dell'esilio romano, il nome di Alberti affiora non di rado fra le pagine della rivista, non solo come drammaturgo ma anche come collaboratore e quindi mediatore culturale: oltre al già menzionato intervento su Lorca, ricordiamo un suo articolo sul pittore Aligi Sassu (Alberti 1976a).

in scena di *Notte di guerra nel Museo del Prado*,²⁶ a cura del gruppo di ricerca Teatro Incontro, con la supervisione di Ricard Salvat: un lavoro che girò molto in Italia e all'estero, per teatri e festival, riscuotendo sempre un notevole successo di pubblico che lo percepì, nelle parole dell'autore, come «un'opera popolare, impegnata, politicamente chiara» secondo una linea difesa da Alberti in base alla quale è necessario che il teatro, anche quello di ricerca e avanguardia, sia per tutti e a tutti comprensibile «altrimenti si fa una cosa che non serve a niente» (De Santis 1976a, 13).

Sulla linea di apertura avviata nel decennio precedente, si collocano anche una serie di contributi, fra articoli e recensioni, dedicati ad autori che erano stati 'scoperti' negli anni Sessanta e la cui presenza si fa ora più assidua. Di Sastre (1971 e 1973b) si pubblicano innanzi tutto due testi, al solito tradotti da Maria Luisa Aguirre D'Amico: *Il dottor Frankenstein a Hortaleza* e *Il vampiro di Uppsala*; a riprova di una certa presenza di Sastre anche nelle sale, appare una recensione non troppo generosa di Fabio Doplicher (1979) alla sua *Celestina* in cui le ragioni della riscrittura sastriana sono ricondotte al suo antifranchismo, alla denuncia della repressione politico-culturale vigente in Spagna e alla sua stessa condizione di scrittore perseguitato. Ma Sastre ricopre anche il ruolo di mediatore culturale e in questa prospettiva sono interessanti un paio di suoi interventi in cui presenta testi di autori di lingua spagnola, sempre in sintonia con quella visione politica e con la funzione di denuncia assoluta dal teatro che gli sono proprie: il primo testo è *Juan Palmieri Tupamaro* dell'uruguaiano Antonio Larreta (1973b), vietato in patria e vincitore del Premio de teatro Casa de las Américas nel 1972, centrato sulla ricostruzione dell'ambiente familiare borghese che circonda le azioni del guerrigliero Juan Palmieri mai visibile in scena; il secondo è *La bambina Piedad* dello spagnolo Hermógenes Sainz (1974b), testo più volte proibito dalla censura preventiva («il nostro teatro segreto» dirà Sastre) che prende spunto da un tragico fatto di cronaca e in cui la circostanza reale si ammantava di un'immaginazione allucinata e crudele; entrambi i testi sono introdotti da una breve presentazione degli autori (rispettivamente: Larreta 1973a e Sainz 1974a) e da interventi di Sastre (1973a e 1974) tesi a collocare le due pièces nel contesto politico e culturale in cui sono state scritte, anche mettendole in rapporto con esperienze europee coeve e del passato che aiutino a coglierne la novità, tematica e scenica, nonché la portata morale.

²⁶ Lo spettacolo era stato positivamente recensito anche su *Sipario* da Franco Cuomo (1973) che ne elogiava l'equilibrio fra impegno civile e intenzione poetica, tra il messaggio politico e l'invenzione visiva, quasi onirica (un particolare apprezzamento andava infatti al lavoro dello scenografo Alejandro Kokocinski).

Altra presenza significativa è quella di Arrabal, inaugurata, come si è visto, nel 1969 con la pubblicazione de *L'architetto e l'imperatore*. Se nel 1973 era già comparso il lungo articolo-recensione di cui si è detto («Arrabal nelle prigioni di Franco», Gelli 1973) e negli anni Sessanta sue opere erano più volte state rappresentate in Italia meritando le relative rassegne critiche,²⁷ del teatro di Arrabal non mancano recensioni di spettacoli neppure negli anni Settanta - tenuti per lo più nei 'teatri di cantina' così importanti nell'Italia dell'epoca - come *Fando e Lis* (Doplicher 1973), *Il gran cerimoniale* (L[ombardo] Ra[dice] 1974), *Oraison* (Serenellini 1977). Un autore che dunque godeva di una discreta fortuna di critica e di scena, decisamente maggiore rispetto a quella di altri autori spagnoli assai più sporadicamente rappresentati su *Sipario*, fortuna a cui forse non fu estraneo il fatto che Arrabal risiedette a lungo a Parigi scrivendo anche in francese. Un ruolo minore, ma non insignificante, giocò un altro esule parigino, il cileno Alejandro Jodorowsky, membro con Arrabal del gruppo Teatro panico. Anche lui già presente alla fine degli anni Sessanta, nei primi anni Settanta ritorna con il suo film *La montagna sacra*, prima in un articolo-anteprima, senza firma secondo lo stile della rivista («*La montagna sacra*» 1973), in cui è entusiasticamente definito «il regista degli anni Settanta», poi con una recensione. I giudizi sono tuttavia discordanti: se l'anonimo autore dell'anteprima informa di un'esile vicenda narrativa stravolta in una geniale sequenza di allucinazioni di matrice surrealista condite da sangue, massacri e mostri nel segno macabro del gran guignol, Frosali più severamente - pur salvando molti bei frammenti immaginifici e che nella loro spettacolarità rimandano a significati vari ed eterogenei - segnala come l'opera, proprio per questa sua ricchezza un po' da «supermarket» (Frosali 1974, 49), risulti priva di un senso centrale e unitario.

Tra le voci nuove del teatro spagnolo, *Sipario* dà spazio alla compagnia Els Joglars. All'articolo di Troni (1976b) sulla Biennale di Venezia del 1976 in cui si recensiva positivamente *Alias Serrallonga*, si affianca un'intervista a Albert Boadella di Giovanni Fattorini (1976) in cui l'autore catalano ricostruisce la storia de Els Joglars e il loro metodo di lavoro, parla dei rapporti con la censura e del pubblico a cui si rivolge la compagnia; alla domanda sull'assenza di una platea operaia, Boadella risponde ricordando le difficoltà reali di entrare in contatto con il mondo proletario (soprattutto per una compagnia non commerciale, che rifiuta sovvenzioni pubbliche e - all'altezza cronologica della fine degli anni Settanta - non ha accesso a mezzi divulgativi come la televisione) ma soprattutto difende l'idea di un teatro popolare di alto livello, che convinca e conquisti nuove fasce di

²⁷ Cf. García Rodríguez 2003, 107-35.

spettatori non perché politicamente impegnato e portato nelle fabbriche, ma perché di qualità. Del successo dei Joglars in Italia danno poi testimonianza due recensioni, una di Giorgio Polacco (1973) assai elogiativa per *El joc* e *Mary d'Ous* presentati al Festival di Spoleto e una di Alvaro Vaccarella su *M7 Catalonia* (1979b). La medesima aria di libertà e di innovazione scenica di cui sono portatori Els Joglars, è percepita anche nello spettacolo *Mori el Merma* recensito sempre da Vaccarella (1979a) con pupazzi di Joan Mirò, dipinti e realizzati sotto la direzione dell'anziano pittore. Il lavoro, proposto dalla compagnia La Claca diretta da Joan Baixas e presentato al Teatro di Porta Romana nell'ambito della rassegna Milano Aperta, rimanda per grandi linee alla vicenda di Ubu ed è una satira, graffiante e lirica, contro il potere e la tirannia. Tutto giocato sulle luci, i suoni e i rumori, e sull'abilità fisica degli attori, *Mori el Merma* entusiasma non solo per la forza dell'immaginazione che ammicca «alle più attuali esperienze del teatro», ma anche perché - a detta del critico italiano - sembra ricollegarsi alla cultura e alla vivacità della Spagna anteriore alla dittatura e si fa interprete degli umori e delle speranze della nuova Spagna: «la cultura spagnola, che a pieno diritto, in questo nuovo clima di libertà, torna a fare udire la sua voce al mondo. E questa volta non dall'esilio» (Vaccarella 1979a, 17). Resta tuttavia da prendere atto che sulle pagine di *Sipario*, tranne i limitati casi che abbiamo descritto, le nuove voci di Spagna stentano a trovare spazio per farsi udire; gli anni Settanta costituiscono, proprio per la contingenza storica, un'eccezione e nei decenni seguenti questa curiosità - sul piano politico come su quello teatrale - sembra decisamente attenuarsi.

Anche se guardiamo agli autori classici pare dominare l'intenzione di dare priorità a voci e a spettacoli che possano essere identificati con lo spirito di innovazione e di protesta. Oltre alle pagine dedicate a Lorca, che resta figura dominante anche rispetto agli autori non contemporanei, un discreto rilievo merita Valle-Inclán:²⁸ all'inizio del decennio appare un articolo dal taglio decisamente politico di José Monleón (1972) dal titolo «Polemiche in Spagna per la carica sociale di Valle-Inclán» in cui il critico spagnolo riferisce del dibattito provocato dalla messa in scena di *Luces de Bohemia* a Madrid, spettacolo che vide una vasta affluenza di pubblico e un notevole successo. Nello stesso anno si pubblica *La rosa di carta* (Valle-Inclán 1972), tradotto da Maria Luisa Aguirre D'Amico; e ancora, Giorgio

28 Anni prima, Giovanni Cantieri Mora (1959), in occasione di una cronaca dal Festival di Teatro latino di Barcellona, recensendo un allestimento de *La farsa de la enamorada del rey* per la regia di Francisco Jover e José María Loperena, lamentava il fatto che Valle-Inclán quasi non venisse rappresentato in Spagna come all'estero. Il quadro sembra mutato nel decennio posteriore quando appaiono su *Sipario* e altri periodici alcune recensioni di spettacoli dell'autore galego in Italia (cf. García Rodríguez 2003, 11-22).

Polacco (1974) recensisce l'allestimento di *Divine parole* per la regia di Franco Enriquez, criticandone l'insistenza sugli aspetti folklorici e la vena grottesca più che tragica. Niente a che fare con il favore pieno che riscuoterà il *Divinas palabras* di Núria Espert e Víctor García alla Biennale di teatro del 1976, come si è visto dalla recensione di Troni (1976b). Altre rassegne di spettacoli ispirati a classici spagnoli sono un reportage su una assai libera interpretazione de *La vida es sueño* andata in scena a Francoforte con la direzione del regista argentino Augusto Fernandes che merita gli entusiasti elogi del critico Hellmuth Karasek (1973) per il quale il Sigismondo di questo allestimento si colora delle tinte tragico-grottesche di Ubu; una più fedele e riuscita *Celestina* (Groppali 1976b)²⁹ per la riduzione e traduzione di Ettore Capriolo e la regia di Serenella Hugony Bonzano, andata in scena al Parco di Villa Litta per la rassegna Milano d'estate; una critica dello stesso Groppali (1976a) a *Fuenteovejuna*, allestita dal Teatro Stabile di Bolzano per la regia di Alessandro Fersen, che sembra salvare solo le scenografie di Emanuele Luzzati mentre ha parole severe per la lettura prevedibile del testo, quasi una scolastica esercitazione sul tema che sfocia nel «compiaciuto pamphlet populista» (Groppali 1976a, 28); e poi vari Cervantes, un riuscito *Don Chisciotte* sperimentale (De Nigris 1979) proposto dalla Compagnia Il Sataccio Marionette e Burattini, diretto da Mario Benassi e Otello Sarzi, in cui «burattini, pupazzi, invenzioni d'animazione ben si fondono con l'attore e il discorso teatrale» (De Nigris 1979, 30); *l'entremés Il teatrino delle meraviglie* (Civolani 1979) e l'opera lirica *Il cordovano* di Goffredo Petrassi tratta da *El viejo celoso* con la traduzione di Eugenio Montale (Miozzi 1979).³⁰

A questo quadro, tutto sommato piuttosto variegato e incline a individuare nella produzione spagnola tratti riconducibili alle esperienze del teatro contemporaneo europeo, si deve affiancare un notevole interesse per il mondo ispanoamericano. Per quanto riguarda i testi e gli autori, oltre al già citato *Juan Palmieri Tupamaro* di Antonio Larreta, si pubblica *Il campo* di Griselda Gambaro (1970), ma soprattutto appaiono un dossier dedicato a «Il teatro latinoamericano: alla ricerca di un'identità» (1970) a firma di vari autori e, per la sezione Biblioteca, una lunga recensione di Carlo Bo (1975) al volume *Teatro Latino Americano*, edito dall'Istituto Italo Latino Americano che dava alle stampe dieci atti unici di otto autori d'avanguardia,³¹ in cui lo studioso passa in rassegna i nomi più significativi della nuova drammaturgia del continente, anche con

29 Di una riduzione italiana per le scene aveva già scritto Carlo Terron (1962).

30 Su quest'opera, cf. Pittarello 2006.

31 Gli autori sono: Alberto Adellach, Antón Arrufat, Enrique Buenaventura, Nicolás Dorr, Griselda Gambaro, Carlos Maggi, José Triana e Maruxa Vilalta.

il proposito di evidenziarne la specifica identità, sottraendo quella letteratura alla prospettiva eurocentrica che fino ad allora l'aveva condannata a una posizione periferica e a una sudditanza culturale rispetto al vecchio mondo, impedendo di coglierne la reale identità. L'articolo si conclude con l'auspicio di una nuova vita per il teatro ispanoamericano, sulla scia del rinnovato romanzo, con una più definita coscienza di sé e con una ravvivata responsabilità nei confronti della propria cultura.

Un'esperienza americana che suscita particolare interesse sulle pagine di *Sipario* è quella del teatro popolare e contadino con le sue profonde implicazioni sociali e politiche: già dalla fine degli anni Sessanta si era guardato a quest'ambito (Cusumano 1969, sulle esperienze di teatro popolare come forma di guerriglia nelle campagne dell'Equador animato dalla drammaturgia di Fabio Pacchioni), nel decennio che ci interessa ci sono altri due apporti significativi, l'articolo «Per un teatro di contadini. Intervista con Luis Valdez» (1973, preceduto da un intervento di Griselda Gambaro [1973] dal significativo titolo «Guerriglia arriba!») e un reportage dall'importante Festival di Manizales in Colombia a cura di Giovanni Lombardo Radice (1973). L'intervista a Valdez è centrata in particolare sullo spettacolo *Calaveras*, un Acto del Teatro Campesino che punta a una forma di teatro popolare in cui il recupero della tradizione precolombiana si colloca nell'ambito di una precisa strategia culturale e politica a favore dei contadini messicani, ma anche dei *chicanos* e delle minoranze negli Stati Uniti. Dal canto suo, Lombardo Radice elogia due lavori colombiani, l'opera collettiva *La denuncia* del Teatro Experimental de Cali diretto da Enrique Buenaventura e *La ciudad dorada* de La Candelaria di Bogotá, sottolineando il rapporto fra estetica e teatro politico e l'apporto di un pubblico partecipe, che si immedesima e si diverte. Meno compreso dagli spettatori risulta invece il teatro europeo e africano presente al Festival (per la Spagna, il Grupo Teatro Tábano con *Casteñuela 70* e il *Retablillo de don Cristóbal* e La Cuadra de Sevilla con *Quejío*) perché il pubblico è estraneo al contesto culturale in cui si svolge il lavoro delle compagnie estere e, in particolare per quanto attiene alla realtà spagnola, al problema dell'autocensura. In questa stessa prospettiva che guarda favorevolmente alla vitalità del teatro politico scritto e messo in scena in America del Sud, si possono inquadrare anche alcune recensioni di rappresentazioni allestite in Italia come quella di Fernando Balestra (1976) a *Il generale parlerà di teogonia* di José Triana e a *La violenta visita* di Fernando Sánchez Mayans in cui si apprezza l'impegno del Gruppo Teatro Sempre, diretto da Guido De Salvi, per l'apertura alla drammaturgia americana nella direzione di un valido contributo al risveglio internazionale del teatro d'autore; o la recensione di Sandro Bastasi (1979) allo spettacolo venezuelano *Profundo*, messo in scena dal Taller de

Teatro La Barraca, in cui una teatralità popolare viva rappresenta, tra l'ironico e il grottesco, il mondo della superstizione religiosa, facendo ricorso a elementi del teatro povero e a tecniche espressive originali per rendere le più radicate tematiche latinoamericane.

L'altra novità rilevante degli anni Settanta è l'attenzione prestata al cinema spagnolo e ispanoamericano: in tale ambito uno spazio significativo è, ovviamente, accordato a Luis Buñuel che già alla fine degli anni Sessanta aveva meritato un articolo di Tullio Kezich (1969) dedicato a *La via lattea*; nel decennio seguente il lavoro del regista spagnolo viene seguito con costante attenzione e mai sopita ammirazione per la sua ricerca d'avanguardia come testimoniano i sapidi articoli-rassegna a *Il fascino discreto della borghesia* (Tassone 1973), a *Il fantasma della libertà* (Tassone 1974), a *Quell'oscuro oggetto del desiderio* (Groppali 1978).³² Altra figura che guadagna un suo rilievo è quella di Carlos Saura (Tassone 1975) individuato anche come 'erede' di Buñuel (Caserta 1979), ma non mancano sguardi d'insieme sulla produzione spagnola (Jordà 1972) come quello dedicato alla retrospettiva «Quarant'anni di cinema spagnolo» presentata al Festival di Pesaro (Stefanoni 1977), che registra come fra la ricerca di nuovi linguaggi e la riproposizione di vecchie formule, l'esperienza negli anni della dittatura non sia arrivata a definire i caratteri omogenei di una cinematografia emergente, se si fa eccezione di Buñuel, Saura, Berlanga, i quali nel gioco di alternanze fra realtà e fantastico, fra dato concreto ed elementi simbolici, si richiamano anche alla tradizione culturale di Goya e Quevedo, Valle-Inclán e Pérez Galdós. In definitiva, pur meritando uno sguardo attento, il cinema spagnolo visto dalle pagine di *Sipario*, nonostante la presenza di alcune voci di portata internazionale, sembra offrire ancora un destino incerto, ostacolato da alcuni limiti intrinseci e soggetto alle contingenze del quadro politico. Per il cinema ispanoamericano, si deve ricordare un'intervista al regista cileno Miguel Littín (Ma[udente] 1974a) sul suo film *La tierra prometida* che racconta la storia di una fallita rivoluzione socialista nel Cile degli anni Trenta e che, terminato pochi giorni dopo la caduta di Allende, assume un valore profetico sottolineando il ripetersi degli errori del passato e la lezione implicita della storia. Anche in questo caso, il cinema avverte la necessità stringente di dar voce ai contadini che misero in atto quella rivolta e affonda le sue radici nella cultura popolare, rivisitata alla luce del nuovo cinema sociale americano. Come per il teatro, la linea di *Sipario* continua ad essere quella del connubio fra indagine storico-politica, e il recen-

32 Ma si veda anche, pochi anni dopo, un articolo d'insieme in occasione della Biennale di Venezia del 1984 che dedicò una retrospettiva al regista spagnolo a un anno dalla morte: Escobar 1984.

te colpo di stato in Cile offriva senza dubbio un'occasione di riflessione e ricerca di nuovi linguaggi.

Nell'avviarci verso una rapida conclusione, pare interessante gettare lo sguardo oltre il limite degli anni Settanta. Il decennio seguente non registra particolari novità se non quella di una significativa diminuzione dei contributi dedicati al mondo ispanico e l'assenza di testi di autori di lingua spagnola. Senza pretesa di esaustività e limitando la nostra attenzione a pochi articoli significativi, si può osservare come *Sipario* si attesti sulla linea critica disegnata nei decenni precedenti: tuttavia, piuttosto che ricercare voci nuove, si insiste sul già noto come, ad esempio, sulla fama consolidata di un'attrice come Núria Espert, un po' paradossalmente associata ai nuovi percorsi del teatro ispanico (Groppali 1982) o sull'ennesimo Lorca che nel 1986 riceve, come si è già detto, un breve *homenaje*. Sul fronte americano è interessante una lunga rassegna di Marina Pianca (1989) sui festival che non solo dà conto della vitalità del teatro nel sud del continente, ma insiste nel trovare una chiave significativa di lettura nell'intersezione tra *engagement* e cultura tradizionale e popolare dell'America. Molto più variegato il panorama degli anni Novanta che, rispetto alle tendenze fin qui delineate, introducono alcune novità non irrilevanti, una minore coesione ideologica e una netta apertura del ventaglio degli interessi, recuperando anche autori e testi del passato: si vedano, a titolo di esempio, un articolo di Virgilio Serafini (1990a) su «Antonio Machado, poeta e drammaturgo» e, dello stesso autore, su un'opera di Manuel de Falla dedicata a Cristoforo Colombo (Serafini 1991b); alcuni contributi che chiamano in causa i classici romantici (Serafini 1990c e 1991a; Liverani 1992). Tale sguardo ad autori del passato, che certo è dettato da un nuovo interesse ma anche da ciò che transitava in quegli anni sulle scene italiane, fra opera e teatro, dialoga con una maggiore curiosità verso l'attualità come si può vedere in un numero speciale dedicato alla Spagna nell'aprile del 1994: qui si oscilla fra alcuni contributi di Serafini centrati sull'Otto-Novecento, quasi un piccolo manuale di storia del teatro da Zorrilla a Calvo Sotelo passando per Bécquer, (Serafini 1994a, 1994b, 1994c e 1994d) e articoli rassegna sugli ultimi vent'anni della drammaturgia spagnola del secondo Novecento a cura di Emilio Coco (1994a) o sulle opere maestre dall'avvento della dittatura all'attualità (Coco 1994c). A corredo del tutto, la pubblicazione di due testi, uno di un autore più consolidato, seppure ancora poco rappresentato anche in Spagna, come Francisco Nieva (1994) con *Carlotta Basilfin-der*, e l'altro della voce emergente di Jerónimo López Pozo (1994) con la sua rilettura del don Giovanni, *D.J.: dramma in tre atti*, a cui Coco (1994b) dedica anche un breve saggio. Qualche nuovo nome anche nell'ambito del cinema con Almodóvar (Cremonini 1991) e Bigas Lunas (Cremonini 1995). In definitiva, una linea più storico-di-

vulgativa che guarda al passato, fino ad allora estranea alla linea editoriale di *Sipario*, si coniuga con una attenzione alla contemporaneità che, seppure sotto forma di rassegna, sembra timidamente abbandonare l'ambito della generazione di autori osteggiati dalla dittatura e guardare al presente, mentre appare in secondo piano la linea dell'impegno politico che aveva caratterizzato la rivista nelle decadi precedenti. Anche per quanto riguarda l'America Latina, si assiste a qualcosa di analogo: da un lato contributi che guardano alla tradizione precolombiana, alle radici profonde del teatro americano del mondo Atzeca e Maya (Serafini 1990b; Serafini 1993), dall'altro rassegne su festival e stato attuale delle drammaturgie nazionali del continente (Martínez Tabares 1993; Giorgetti 1993; Bajini 1994; Conti 1996; Hrelia 2000), cui fanno da corredo i testi di Griselda Gambaro (2000), *Dispiaceri di poco conto*, e di Eduardo Pavlovsky (2000), *Il signor Galíndez*. Per i testi di autori latino-americani, si pubblicano anche *La segreta oscenità di ogni giorno* di Marco Antonio de la Parra (1994) e *Tirando le somme* di Griselda Gambaro (1999).

Se volessimo ora ripilogare alcune osservazioni disseminate lungo questo spoglio e giungere a una conclusione d'insieme, dovremmo innanzitutto prendere atto che raramente gli articoli sul teatro spagnolo e americano sono affidati ad autori specialisti di materie ispanistiche. Il più delle volte, soprattutto per le recensioni, la redazione coinvolge esperti di teatro che, tuttavia, non necessariamente sono sempre informati delle ultime tendenze della critica ispanistica, il che dà luogo ad uno iato fra la diverse prospettive con cui ci si avvicina a un testo teatrale, quella più tradizionalmente letteraria e quella più propriamente scenica. Non mancano certo eccezioni: sul piano filologico si può ricordare il contributo isolato di Vittorio Bodini su *Yerma* o la recensione di Carlo Bo sul teatro ispanoamericano; sul piano del teatro come esperienza scenica, il lavoro costante per almeno due decenni di Maria Luisa Aguirre D'Amico nella duplice veste di traduttrice e mediatrice culturale, l'apporto fondamentale di Alfonso Sastre come autore tradotto e critico, gli interventi militanti di Rafael Alberti, insomma contributi di autori che conoscono la cultura spagnola dall'interno, nella sua complessa realtà in particolare negli anni della dittatura. In questi casi, inoltre, è possibile individuare una linea di lettura precisa che vincola la creazione drammaturgica all'esperienza storica e alle costrizioni del regime. Per il resto, tranne i casi di alcune firme che a più riprese si occupano in modo assai pertinente di cose spagnole, come Groppali o Troni, si assiste a una certa dispersione autoriale che non giova a costruire un'immagine coerente, né tantomeno esaustiva, della cultura spagnola. Altrove, nel caso di critici meno addentro alla realtà della penisola, si avverte una certa forzatura, quasi uno stereotipo, nel voler ricondurre al franchismo molti

aspetti delle opere prese in esame; di fatto, se ciò può essere valido per messe in scena, anche di testi classici, allestite nei decenni Sessanta-Settanta che intendono creare tale nesso per denunciare la realtà politica spagnola secondo una precisa linea interpretativa, meno convincenti appaiono certe letture a ritroso, specialmente dell'opera lorchiana, nella medesima prospettiva. Un atteggiamento analogo si registra anche nei riguardi del mondo americano, basti pensare al film *La tierra prometida* di Miguel Littín in cui un episodio storico degli anni Trenta viene presentato, alla luce del recente golpe cileno, come una premonizione del presente.

Pur con talune distorsioni, si possono comunque delineare due tendenze che in particolare negli anni Settanta si è visto essere dominanti: da un lato la volontà di far conoscere quel teatro che la dittatura aveva ostacolato e proibito, dall'altro scoprire voci nuove capaci di essere in sintonia con il coevo teatro di ricerca internazionale, con l'intenzione di sottrarre la Spagna e l'America Latina (è il caso del teatro contadino e di guerriglia) al pesante destino, la prima, di periferia del continente e, la seconda, di appendice della cultura europea. Ciò nonostante, se confrontiamo lo spazio che *Sipario* dedica alla drammaturgia di lingua spagnola, anche rispetto ad altre drammaturgie, il panorama non è confortante: della Spagna e dell'America Latina si ha un quadro limitato, molto parziale, e anche quando si guarda al passato sono assai pochi i classici presi in esame, non solo perché si rappresentano poco in Italia e quindi lasciano una flebile traccia nella sezione delle recensioni (basterebbe mettere a confronto le critiche a messe in scena di autori del Siglo de Oro con quelle riservate ai testi shakespeariani per quanto riguarda i classici, oppure - guardando al presente - l'attenzione dedicata alle nuove compagnie spagnole, per cogliere la portata di tale assenza), ma anche perché assai raramente meritano l'onore di un articolo. Numericamente il primato va senza dubbio a García Lorca, classico da rileggere e mettere in scena, ma tale attenzione è fortemente condizionata dall'esigenza di rendergli un tributo nei decenni della sua tragica morte.

Una conoscenza tutto sommato limitata della realtà drammaturgica spagnola si percepisce anche attraverso la disamina della sezione delle recensioni: gli spettacoli di autori ispanici messi in scena in Italia da compagnie nostrane e ricordati da *Sipario* sono numericamente scarsi e spesso danno adito a critiche severe; e forse proprio tali giudizi rigorosi ci restituiscono la misura di un teatro ancora poco capito e dunque inevitabilmente fragile anche nella sua riproposizione scenica. Il panorama si fa invece più interessante e culturalmente significativo quando ad essere recensiti sono lavori allestiti da compagnie spagnole o americane (primeggia Nùria Espert, ma si pensi anche ai casi dei Joglars o di *Mori el Merma*, le esperienze raccolte al festival di Manizales...) che arrivano in Ita-

lia o che partecipano a festival internazionali, perché lì è possibile finalmente entrare in contatto con la parte più viva e produttiva della drammaturgia ispanica.

Tale distrazione rispetto al mondo ispanico si accentua negli anni Ottanta, una volta superata la fase della transizione e anche in ragione del mutato clima politico italiano, così che né l'attesa per un paese riguadagnato alla democrazia né l'inquietudine suscitata dalla storia di tanti paesi del Sud America precipitati nella tragedia dei regimi dittatoriali, sembra essere ragione sufficiente a guardare con attenzione alla cultura ispanica. Una lacuna che negli anni successivi *Sipario* sembra voler superare, ma in un'ottica completamente diversa: scemata la spinta ideologica che negli anni Settanta aveva mantenuto viva la concezione di una rivista che non intendeva abdicare al dialogo fra cultura e politica, ora si guarda alla Spagna e all'Ispanoamerica in un'ottica più storico-divulgativa, sia recuperando grandi esperienze del passato (da quello precolombiano all'Ottocento romantico), sia cercando di fornire ampi panorami del teatro degli ultimi decenni. Non è un caso che tali articoli siano per lo più affidati non più a critici di teatro ma ad autori che, a prescindere dalla collaborazione con la rivista, si sono occupati di cose ispaniche come Virgilio Serafini o Emilio Coco e che travasano sulle pagine del periodico quelli che sono i loro personali interessi di studio, sintetizzandovi monografie elaborate in forma più distesa nella propria produzione saggistica. La stagione militante degli anni Settanta è definitivamente alle spalle. Scomparsi i Sastre e gli Alberti, svanita la curiosità politica, la Spagna che si svela ora dalle pagine di *Sipario* ci appare, nonostante lo sforzo di divulgazione, più sbiadita e pallida che in passato.

Bibliografia

- Alberti, R. (1976a). «Aligi Sassu». *Sipario*, 357, 56.
- Alberti, R. (1976b). «Magia... in Federico». *Sipario*, 365, 46-7.
- Aleixandre, V. (1976). «Un altro Federico». *Sipario*, 365, 46.
- Arrabal, F. (1969). «*L'architetto e l'imperatore*». Trad. di I. Ombroni. *Sipario*, 278-279, 26-32.
- Arrigoni, N. (1996-97). «Dieci anni di *Sipario* sulla scia del cinquantenario: 1986-1996». *Sipario*, 556, 58-61; 568, 40-3; 573, 48-52.
- Bajini, S. (1994). «Il teatro a Cuba: un atto di fede». *Sipario*, 552, 22-3.
- Balestra, F. (1976). «*Il generale parlerà di teogonia* di José Triana» / «*La violenta visita* di Fernando Sánchez Mayans». *Sipario*, 363-364, 40-1.
- Bardi, U. (1961). «Matériaux pour une bibliographie italienne de Federico García Lorca». *Bulletin Hispanique*, 63, 88-97.
- Bastasi, S. (1979). «*Profundo*». *Sipario*, 393, 25-6.
- Bo, C. (1975). «Teatro Latino Americano». *Sipario*, 348, 66-8.
- Bodini, V. (1960). «García Lorca a Spoleto: una recita eccezionale». *Sipario*, 170, 12-13.
- Bourdieu, P. (1992). *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil. Trad. it.: *Le regole dell'arte*. Trad. di E. Bottaro e A. Boschetti. Milano: Il Saggiatore, 2013.
- Buero Vallejo, A. (1967). «*Il concerto di Sant'Ovidio*». Trad. di M.L. Aguirre D'Amico. *Sipario*, 256-257, 51-69 e 71.
- Cantieri Mora, G. (1959). «Si guardi all'America». *Sipario*, 164, 59.
- Cavalli, G.R. (1977). «Donna Rosita». *Sipario*, 369, 40.
- Caserta, E.M. (1979). «Il dopo Buñuel è Saura». *Sipario*, 399-400, 61.
- «50 anni di *Sipario*» (1997), num. monogr., *Sipario*, 566.
- Civolani, G. (1979). «*Il teatrino delle meraviglie*». *Sipario*, 396, 32-3.
- Coco, E. (1994a). «Negli ultimi vent'anni». *Sipario*, 544, 68-72.
- Coco, E. (1994b). «Il mito del don Giovanni in López Mozo». *Sipario*, 544, 80-1.
- Coco, E. (1994c). «I trenta capolavori del teatro spagnolo contemporaneo: dall'avvento della dittatura ai nostri giorni». *Sipario*, 544, 85-96.
- Conti, L. (1996). «Il Messico». *Sipario*, 564, 43-50.
- Cremonini, Z. (1991). «Razionale regista-autore. Pedro Almodóvar». *Sipario*, 514, 16-18.
- Cremonini, Z. (1995). «All'insegna della trasgressività: gli incontri con i film e i registi Bigas Lunas, Nagisa Oshima e Louis Malle». *Sipario*, 559, 12-14.
- Cuomo, F. (1973). «*Notte di guerra nel Museo del Prado*». *Sipario*, 323, 41.
- Cusumano, P. (1969). «Teatro popolare come guerriglia nelle campagne dell'Equador. Incontro con Fabio Pacchioni». *Sipario*, 275, 13-16.
- Dabini, A. (1951). «*El puente*, Albertina e il teatro vocazionale». *Sipario*, 57, 12-14.
- De Nigris, F. (1979). «*Don Chisciotte*». *Sipario*, 393, 30-1.
- De Santis, G. (1976a). «Rafael Alberti: teatro per tutti». *Sipario*, 356, 9-13.
- De Santis, G. (1976b). «Quando morirò». *Sipario*, 365, 44-6.
- Di Pastena, E. (2019). «*La casa di Bernarda Alba* al Piccolo Teatro di Milano. L'allestimento di Giorgio Strehler (1955)». *Artifara*, 19, 155-72.
- Dolfi, L. (2006). *Il caso García Lorca. Dalla Spagna all'Italia*. Roma: Bulzoni
- Doplicher, F. (1973). «*Fando e Lis*». *Sipario*, 329, 48-9.
- Doplicher, F. (1979). «*La Celestina*». *Sipario*, 397-398, 24.
- Escobar, R. (1984). «I grandi maestri se ne vanno e i nuovi dove sono?». *Sipario*, 439, 30-1.

- Esprui, S. (1967). «*Ronda di morte a Sinera*». Adattamento teatrale a cura di R. Salvat, trad. di A. Faccio. *Sipario*, 256-257, 77-80.
- Even-Zohar, I. (2002). «La posizione della letteratura tradotta all'interno del polisistema letterario». Nergaard, S. (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione*. Milano: Bompiani, 225-38. Trad. it. di S. Traini [originale del 1978].
- Even-Zohar, I. (1990). «Polysystem Studies». *Poetics Today*, 11(1), 9-26. <https://trad1y2ffyl.files.wordpress.com/2012/01/polysystemtheory.pdf>.
- Fattorini, G. (1976). «Boadella: per un teatro popolare di alto livello». *Sipario*, 366, 20-1.
- Frosali, S. (1974). «*La montagna sacra di Jodorowsky*». *Sipario*, 334, 49.
- Gambaro, G. (1970). *Il campo*. *Sipario*, 292-293, 87-100.
- Gambaro, G. (1973). «Guerriglia arriba!». *Sipario*, 321, 28-30.
- Gambaro, G. (1999). «*Tirando le somme*». Trad. di N. Giannoni. *Sipario*, 600, 59-64.
- Gambaro, G. (2000). «*Dispiaceri di poco conto*». Trad. di N. Giannoni. *Sipario*, 607-608, 67-79.
- «García Lorca» (1959). *Sipario*, 164, 30.
- García Rodríguez, C. (2003). *Teatro español en Italia: Valle-Inclán, García Lorca, Buero Vallejo, Sastre y Arrabal*. Firenze: Alinea.
- Gelli, F. (1973). «Arrabal nelle prigioni di Franco». *Sipario*, 330, 29-30.
- Giorgetti, M.M. (1993). «Cile: un grande scenario per il mondo». *Sipario*, 535-536, 10-12.
- Groppali, E. (1976a). «*Fuenteovejuna*». *Sipario*, 356, 28-9.
- Groppali, E. (1976b). «*La Celestina*». *Sipario*, 365, 30-1.
- Groppali, E. (1976c). «L'espressionismo magico di García Lorca». *Sipario*, 366, 10-15.
- Groppali, E. (1977). «García Lorca». *Sipario*, 373-4, 28-9.
- Groppali, E. (1978). «Quell'oscuro oggetto del desiderio». *Sipario*, 380, 34-5.
- Groppali, E. (1982). «Núria Espert o il nuovo corso del teatro spagnolo: in tutta Europa con Euripide e Lorca». *Sipario*, 408, 62-4.
- Hrelia, F. (2000). «Il teatro argentino contemporaneo». *Sipario*, 607-608, 27-66.
- «Il teatro latino-americano: alla ricerca di un'identità» (1970). *Sipario*, 292-293, 32-55.
- Jacobbì, R. (1976). «*La Yerma*: un messaggio di vitalità». *Sipario*, 365, 50-1.
- Jodorowsky, A. (1969). «Verso l'effimero panico ovvero estrarre il teatro dal teatro». *Sipario*, 275, 4-6.
- Jordà, J. (1972). «Nel cinema spagnolo la tentazione del silenzio». *Sipario*, 309, 20-2.
- Karasek, H. (1973). «Sigismondo come Ubu nel Calderón argentino». *Sipario*, 326, 30-1.
- Kezich, T. (1969). «Con Gesù Cristo e il Divin Marchese: *La via lattea*, prima opera 'postuma' di Luis Buñuel». *Sipario*, 274, 20-1.
- «*La montagna sacra*» (1973). *Sipario*. Anteprima, 329, 38-9.
- «La tecnica della disumanizzazione. Incontro con Víctor García» (1969). *Sipario*, 275, 9-11.
- Larreta, A. (1973a). «Per una cronologia tupamara». *Sipario*, 322, 62-3.
- Larreta, A. (1973b). «*Juan Palmieri Tupamaro*». Trad. di M.L. Aguirre D'Amico. *Sipario*, 322, 63-80.
- «Libertà: appello per Alfonso Sastre» (1975). *Sipario*, 347, 3.
- Liverani, E. (1992). «La fortuna letteraria di Don Carlo». *Sipario*, 529, 21-5.
- Lombardo Radice, G. (1973). «Sulle Ande rinasce il teatro». *Sipario*, 329, 30-1.
- L[ombardo] Ra[dice], G. (1974). «*Il gran cerimoniale*». *Sipario*, 332, 45.
- López Pozo, J. (1994). «*D.J.: dramma in tre atti*». Trad. di E. Coco. *Sipario*, 544, 35-61.
- Maffei, M. (1976). «*Zutik*». *Sipario*, 356, 62-3.

- Mandelli, A. (1976). «Stupore per Lorca pianista». *Sipario*, 365, 50.
- Manzella, D. (1986-92). «1946-1986 Quarant'anni di *Sipario*». *Sipario*, 456-457, 57-77; 458-459, 43-61; 460-461, 84-95; 462, 74-87; 464-465, 36-49; 466, 32-45; 468, 84-97; 469-4670, 74-87; 470-471, 90-102; 472-473, 50-64; 474, 104-17; 475, 126-44; 478-479, 116-30; 483-484, 80-9; 487, 94-103; 496, 78-82; 501, 100-5; 507-508, 48-54; 515, 60-6; 526, 58-63; 527, 68-71.
- Martínez Tabares, V. (1993). «Creatività e rinnovamento nel teatro cubano». *Sipario*, 533, 25-7.
- Ma[udente], F. (1974a). «Miguel Littín, la mia vocazione è il socialismo». *Sipario*, 339-340, 39.
- Ma[udente], F. (1974b). «Paco Ibáñez: la canzone come arma carica di futuro». *Sipario*, 341-342, 49.
- Miozzi, D. (1979). «*Il cordovano*». *Sipario*, 396, 51.
- Mondello, E. (2000). «Il secolo delle riviste». Asor Rosa, A. (a cura di), *Letteratura italiana del Novecento. Bilancio di un secolo*. Torino: Einaudi, 163-79.
- Monleón, J. (1972). «Polemiche in Spagna per la carica sociale di Valle-Inclán». *Sipario*, 308, 37-8.
- Mora Cantieri, G. (1959). «Si guardi all'America». *Sipario*, 64, 59.
- Morini, M. (1976). «García Lorca musicista di natura». *Sipario*, 365, 48-9.
- Nieva, F. (1994). «*Carlotta Basilfinder*». Trad. di I. Bajini. *Sipario*, 544, 62-4.
- Ocampo, V. (1950). «Si sono». *Sipario*, 53, 35-6.
- Olmo, L. (1967). «*La notizia*». Trad. di M.L. Aguirre D'Amico. *Sipario*, 256-257, 70-1.
- Parra de la, M.A. (1994). «*La segreta oscenità di ogni giorno*», Trad. e adattamento di V. Fantinel. *Sipario*, 545, 35-46.
- Pavlovsky, E. (2000). «*Il signor Galíndez*». Trad. di F. Hrelia. *Sipario*, 607-608, 80-93.
- «Per un teatro di contadini. Intervista con Luis Valdez» (1973). *Sipario*, 321, 31-3.
- Pianca, M. (1989). «America latina: i festival tra impegno politico e 'mito'». *Sipario*, 487, 24-9.
- Pittarello, E. (2006). «Cervantes, Montale Petrassi: *Il Cordovano*». Benelli, G.; Tonini, G. (a cura di), *Studi in ricordo di Carmen Sánchez Montero*, vol. 2. Trieste: Università di Trieste, 367-77. <https://www.openstartts.units.it/handle/10077/7950>.
- Polacco, G. (1973). «Els Joglars». *Sipario*, 327-8, 53-4.
- Polacco, G. (1974). «*Divine parole*». *Sipario*, 338, 40.
- «Prima e dopo la rivoluzione. Intervista col regista Vicente Revuelta. I gruppi teatrali. Il Teatro Estudio dell'Avana a Cuba» (1968). *Sipario*, 263, 4-8.
- Quadri, F. (a cura di) (1966). «Numero speciale dei vent'anni. 1946-1966». *Sipario*, 241.
- Quadri, F. (1967). «*Il concerto di Sant'Ovidio*». *Sipario*, 258, 34.
- Rebora, R. (1955). «'Nacer mujer es el mayor castigo'. *La casa di Bernarda Alba* di Federico García Lorca». *Sipario*, 110, 23-4.
- Richerme, D. (1986). «Con nacchere e passi classici per Federico». *Sipario*, 460-461, 44.
- Rodríguez, R. (1986). «Vent'anni dedicati al poeta andaluso». *Sipario*, 460-461, 45-6.
- Sainz, H. (1974a). «Uno spazio senza uscita». *Sipario*, 341-342, 95.
- Sainz, H. (1974b). «*La bambina Piedad*». Trad. di M.L. Aguirre D'Amico. *Sipario*, 341-342, 96-112.
- Saladrigas, R. (1976). «Ricard Salvat: socialismo per il teatro in Spagna». *Sipario*, 361-362, 28-9.
- Sastre, A. (1967). «*Gli occhi tristi di Guglielmo Tell*». Trad. di M.L. Aguirre D'Amico. *Sipario*, 256-357, 37-50.

- Sastre, A. (1971). «*Il dottor Frankenstein a Hortaleza*». Trad. di M.L. Aguirre D'Amico. *Sipario*, 306, 73-9.
- Sastre, A. (1973a). «Una tragedia invisibile». *Sipario*, 322, 61.
- Sastre, A. (1973b). «*Il vampiro di Uppsala*». Trad. di M.L. Aguirre D'Amico. *Sipario*, 325, 69-80.
- Sastre, A. (1974). «Un fatto realmente accaduto». *Sipario*, 341-2, 94.
- Saurel, R. (1968). «V́ctor Garća e la lezione del Living». *Sipario*, 261-2, 25-7.
- Serafini, V. (1990a). «Antonio Machado, poeta e drammaturgo». *Sipario*, 495, 15-18.
- Serafini, V. (1990b). «Messico: il teatro nell'antico mondo Atzeca». *Sipario*, 501, 24-9.
- Serafini, V. (1990c). «È di origine spagnola *La forza del destino*». *Sipario*, 505-506, 71-3.
- Serafini, V. (1991a). «Forze del destino le sventure di don Álvaro». *Sipario*, 507-508, 42-4.
- Serafini, V. (1991b). «Un omaggio a Colombo: *Atlantide* di de Falla». *Sipario*, 515, 21-5.
- Serafini, V. (1993). «Il teatro nel mondo Maya». *Sipario*, 532, 13-16.
- Serafini, V. (1994a). «Calvo Sotelo analista della sua epoca». *Sipario*, 544, 72-4.
- Serafini, V. (1994b). «Le poetiche fantasie di José Zorrilla». *Sipario*, 544, 78-80.
- Serafini, V. (1994c). «Il fascino del teatro in Bécquer». *Sipario*, 544, 82-4.
- Serafini, V. (1994d). «Caratteri del teatro spagnolo fra '800 e '900». *Sipario*, 544, 97-8.
- Serenellini, M. (1977). «*Oraison*». *Sipario*, 372, 17.
- «Solidarietà per la Spagna» (1976). *Sipario*, 357, 64.
- Stefanoni, L. (1977). «Pesaro – La Spagna fra continuità e rottura». *Sipario*, 378, 22-4.
- Surchi, S. (1951). «*El público*: un inedito di Lorca». *Sipario*, 58, 11-12.
- Surchi, S. (1953). «Sulla natura popolare del teatro di Garća Lorca». *Sipario*, 81, 10-11.
- Taormina, A. (1977). «Con Lorca l'interprete può distruggere soltanto se stesso». *Sipario*, 375-376, 27.
- Tassone, A. (1973). «Buñuel. Da quarant'anni è sempre all'avanguardia». *Sipario*, 320, 22-4.
- Tassone, A. (1974). «Lo struzzo di Buñuel». *Sipario*, 343, 3-6.
- Tassone, A. (1975). «Pessimismo nel cinema spagnolo: il responsabile è Carlos Saura». *Sipario*, 38, 35-7.
- Terron, C. (1962). «Le ragioni di un intervento: *La Celestina* lungo romanzo dialogato, ridotto per le scene italiane». *Sipario*, 191, 23-4.
- Torresani, S. (1986). «Garća Lorca tra grido e silenzio». *Sipario*, 460-461, 40-4.
- Toury, G. (1995). *Descriptive Translations Studies and Beyond*. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins.
- Triana, J. (1968). «*La notte degli assassini*». Trad. di W. Garatti. *Sipario*, 261-262, 72-83.
- Troni, U. (1976a). «Teatro spagnolo: eppur si muove...». *Sipario*, 356, 6-7.
- Troni, U. (1976b). «La Spagna è vicina». *Sipario*, 365, 7-8.
- Usigli, R. (1966). «*L'illusionista*». Trad. di R. Rebora. *Sipario*, 243, 45-64.
- Vaccarella, A. (1979a). «*Mori el Merma*». *Sipario*, 396, 16-17.
- Vaccarella, A. (1979b). «*M7 Catalonia*». *Sipario*, 399-400, 47.
- Valle-Inclán, R. del (1972). «*La rosa di carta*». Trad. di M.L. Aguirre D'Amico. *Sipario*, 314, 63-9.
- Vigorelli, G. (1947). «Lorca nostra leggenda». *Sipario*, 20, 5-8.
- «*Yerma*» (1977). *Sipario*. Anteprema T.V., 372, 50-1.