

CAPITOLO PRIMO

IL TEATRO IN PROSA DI MIGUEL HERNÁNDEZ

1.1 Los hijos de la piedra (1935)

Prima di addentrarci nell'analisi dell'opera in questione, ricordiamo che *Los hijos de la piedras* è stato pubblicato per la prima volta solamente nel 1959, per le edizioni Quetzal di Buenos Aires. La prima rappresentazione del dramma avvenne a Buenos Aires l'11 aprile 1946, ad opera della compagnia del Teatro del Pueblo, diretta da Leónidas Barletta, con le scenografie di Manuel Aguiar e Agustín Schauters.¹ Sappiamo che un amico di Hernández, Rafael González Tuñón, cercò di far rappresentare il dramma a Buenos Aires nel 1937, secondo quanto lo stesso Hernández racconta in una lettera indirizzata a Josefina: “Me han invitado a ir a América, donde me estrenarán este año de 1937 una obra en Buenos Aires”. Ma di questa rappresentazione non si ha alcuna testimonianza². La prima messinscena e pubblicazione del dramma avvennero comunque in un contesto e in un periodo totalmente diversi da quelli previsti da Hernández: “cuando ya su mensaje nada decía a España”, come sottolineano Francisco Javier Díez de Revenga e Mariano de Paco.

1.1.1 Genesi dell'opera: il tema sociale e l' influsso del teatro barocco ispanico

¹ Cfr. F.J.Díez de Revenga y M. de Paco, “Vocación dramática de Miguel Hernández”, in C.Alemaný, *Miguel Hernández, el escritor alicantino y la crítica*, San Vicente del Raspeig (Alicante), Fundación cultural C.A.M., 1992, p. 283.

² *Ibidem*.

Nel 1935 Miguel Hernández, dopo aver abbandonato la fede cattolica, scrive il dramma in prosa *Los hijos de la piedra*, la sua terza opera teatrale, che trova motivo di ispirazione nella rivoluzione e nella repressione dei minatori asturiani avvenuta nel 1934, durante il cosiddetto “biennio negro”. La repressione fu portata a termine dall’ esercito del governo radical-cedista guidato dai generali Goded e Franco.³ Da questo momento Hernández inizia a impegnarsi politicamente nel solco degli ideali propugnati dai partiti di sinistra, di cui era fervido sostenitore l’ amico Pablo Neruda:

Miguel estaba dando un cambio definitivo como creyente - si es que alguna vez lo fue -, como hombre y como escritor. Del interés por la comprensión de la vida como drama teológico pasa pronto a sentir muy próximos los problemas del hombre en sociedad. Y el motivo se lo ofrece la revolución de Asturias de octubre del año anterior [...]⁴.

Sánchez Vidal considera *Los hijos de la piedra* “el hito que rompe las aguas y separa las dos vertientes hernandianas”⁵. L’ opera infatti segnala un punto di svolta ideologico ed estetico dello scrittore oriolano: si tratta di un teatro di ispirazione sociale “que se sitúa de lleno en la etapa marxista y proletaria de nuestro poeta [...] en el contexto de una renovada concepción del teatro social y popular”⁶, secondo il giudizio di Renata Innocenti. Jaime Pérez Montaner afferma che all’ influenza di Sijé su Hernández comincia a sostituirsi quella di Neruda, e che *Los hijos de la piedra* “señala el rumbo definitivo de su producción dramática: un teatro comprometido, políticamente revolucionario y popular”⁷. Hernández, dunque, denuncia apertamente i soprusi e le angherie di cui il popolo spagnolo è vittima, e si fa portavoce delle sue necessità.

³ “La lucha duró dos semanas y los huelguistas sucumbieron ante las fuerzas militares [...] hubo más de 4.000 muertos y más de 3.000 heridos, más de 30.000 presos políticos en toda España. El Gobierno radical-cedista endureció su política reaccionaria [...]”(P.Collado, *op.cit.*, pag. 144).

⁴ F. J. Díez de Revenga y M. de Paco, art.cit., p.282.

⁵ A.Sánchez Vidal, *op. cit.*, p.15.

⁶ R. Innocenti, “El teatro de Miguel Hernández” in C.Aleman, *op.cit.*, p.242.

⁷ J.Pérez Montaner, “Notas sobre la evolución del teatro de Miguel Hernández”, in C.Aleman, *op.cit.*, p.254.

Punto di riferimento letterario di Hernández è Lope de Vega. In particolare, *Fuenteovejuna* e *Peribáñez* sono le due opere a cui Hernández, come afferma unanime la critica, si è direttamente ispirato per la stesura de *Los hijos de la piedra*:

La doble temática de la obra clásica – lucha de la monarquía contra la nobleza y reacción del pueblo contra los excesos del Comendador – se resuelve aquí en el tema fundamental de la lucha contra la explotación [...] ⁸.

Il leitmotiv de *Los hijos de la piedra* è infatti la ribellione del protagonista, portavoce dei diritti del popolo, alle ingiustizie sociali perpetrate dal proprietario delle miniere. Il dramma di Hernández rappresenta una delle prime e più violente accuse al governo del biennio “negro”, e viene considerato un modello di teatro politico.⁹ Robert Marrast sottolinea il ruolo precursore de *Los hijos de la piedra* del teatro spagnolo della guerra civile: esso aderisce a quella tendenza, insita sulle scene ispaniche del tempo, ossia all’adattamento di opere classiche spagnole alle necessità di creazione di un teatro popolare. Alla corrente a cui si riferisce Marrast appartengono, ad esempio, *El teatro de las maravillas* di Rafael Dieste, e la riscrittura della *Numancia* cervantina di Rafael Alberti, del 1937.¹⁰

Ricordiamo che nel 1935 si commemorava il terzo centenario della morte di Lope de Vega. Il 27 agosto 1935 Hernández lo celebrò con una conferenza pronunciata all’ Universidad Popular de Cartagena, dove fu invitato dagli amici Carmen Conde e Antonio Oliver Belmás. La conferenza s’intitolò *Lope de Vega en relación con los poetas de hoy*.¹¹ Parlando di Lope, Hernández dichiara:

[...] Lope está en la tierra, con los hombres que viven entre raíces y cepas. Voz del pueblo: sus problemas, sus modos de vida, sus coplas y modos de decir únicos.

⁸ *Ivi*, p.255.

⁹ Cfr. *ivi*, p.256.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ M. Hernández, *Obra completa...*, op. cit., introducción de J.C.Rovira, pp.1196.

Hemos de darnos cuenta los poetas , como Lope se dio, de que es el pueblo la única fuente de donde pueden sustentarse. [...] Lope siempre estuvo con la gente de la tierra: el labrador, el hortelano, el pastor. Fuenteovejuna y Peribáñez son dos ejemplos de lo que digo: las dos tragedias son una protesta y una amenaza sangrienta contra el hombre que abusa de los destituidos. Lope hizo entonces lo que ahora se designaría con el nombre de teatro revolucionario. Lope fue un revolucionario perpetuo [...] ¹².

Hernández quindi interpreta personalmente secondo le proprie idee politiche, il teatro lopiano, piegandolo ad una dimensione popolare, se non rivoluzionaria. La commemorazione lopiana ravvivò l' interesse di Hernández per il teatro del graned madrilenio, stimolò un maggiore approfondimento della materia e orientò il poeta oriolano in tutta la sua produzione teatrale successiva.¹³ *Fuenteovejuna* e *Peribáñez* divengono così i modelli di *Los hijos de la piedra*, rielaborati da Hernández, a distanza di tre secoli, come paradigma sociale della ribellione popolare contro i governanti oppressori.¹⁴

1.1.2 La trama

Los hijos de la piedra è un dramma in tre atti, ciascuno dei quali è a sua volta suddiviso in fasi – “anterior, interior y posterior” – e scene. Ciascun atto corrisponde a una stagione dell'anno: estate, autunno, inverno. I cambiamenti climatici non sono casuali, ma hanno un significato simbolico e premonitore di ciò che avverrà nella tragedia:

[...] verano, otoño e invierno. Estas personifican como alegorías los tres estados sucesivos por que atraviesa el pueblo de Montecabra, nombre que recuerda el de Fuenteovejuna: el trabajo en la alegría y la prosperidad; el trabajo bajo la opresión y la humillación; el paro, la miseria y la revuelta.¹⁵

¹² *Ivi*, pp.1197-1199.

¹³ Cfr. R. Innocenti, art. cit., p. 246.

¹⁴ Cfr. Miguel Hernández, *Obra completa*..., op. cit., p. 1199.

¹⁵ Florence Delay, “El teatro de Miguel Hernández”, in AA.VV., *En torno a...*, op.cit., p.121.

Nel testo Hernández dramatizza lo scontro di una collettività – il popolo di Montecabra – con il nuovo proprietario delle terre e delle miniere, succeduto al precedente padrone, don Pedro, un uomo di animo buono e protettore dei lavoratori.¹⁶ Alla trama sociale si interseca la trama amorosa, che ci ricorda i “triángulos amorosos” delle commedie di cappa e spada del Siglo de Oro¹⁷ o degli stessi *Fuenteovejuna* e *Peribáñez* lopiani. Il personaggio centrale, attorno a cui ruota l’intera vicenda, è il pastore, innamorato della bella Retama (Ginestra, nella traduzione italiana), di cui il nuovo proprietario del monte si incapriccia e che cerca di sedurre.

Ci troviamo, dunque, a Montecabra, un paesino di montagna i cui abitanti si dedicano alla pastorizia, alla coltivazione della terra e al lavoro nelle miniere. Qui tutti vivono sereni e senza preoccupazioni, grazie alla presenza di don Pedro, il proprietario terriero del luogo, un uomo nobile e onesto che tratta tutti con estrema rettitudine e generosità. Il paese è un luogo tranquillo: “En Montecabra no pasa nada nunca. Jamás usamos las herramientas para otra cosa que no sea el trabajo”, afferma un minatore nella prima scena del primo atto. In un momento di sosta dal lavoro egli sta chiacchierando con i compagni sui movimenti rivoluzionari scoppiati in Andalusia. Uno dei compagni, che non ha mai sentito la parola “rivoluzione”, ne chiede una spiegazione: “¿Qué es pedir revolución?” Un altro minatore gli risponde in questi termini. “No sé bien, pero creo que algo muy malo piden con esa palabra”. Ed è proprio con l’arrivo del nuovo signore – significativamente privo di nome proprio -, in seguito alla morte di don Pedro, che la situazione a Montecabra comincia a cambiare. Il signore aumenta il ritmo di lavoro nei campi e nelle miniere, e diminuisce le paghe dei lavoratori, trattandoli con disprezzo. La situazione si fa infernale per i lavoratori, che si vedono costretti a rispettare orari di lavoro serrati, senza potersi permettere nemmeno un breve momento di riposo. I minatori decidono così di iniziare lo sciopero della fame rinchiudendosi nelle miniere. Ma il signore mantiene un atteggiamento indifferente nei loro confronti, e decide

¹⁶ *Ivi*, p.1200.

¹⁷ *Ibidem*.

addirittura di chiudere le miniere. Gli abitanti di Montecabra, rimasti senza lavoro, si vedono costretti ad abbandonare il paese, emigrando altrove in cerca di fortuna.

Nel frattempo, il pastore viene rinchiuso nella prigione del paese per aver ucciso il sorvegliante del signore, sorpreso dal pastore stesso mentre gli sta rubando le capre. Il sorvegliante, prima di morire, svela al pastore di aver attuato secondo il volere del signore, desideroso di vendicarsi di lui per averlo oltraggiato e avergli impedito di baciare la sua compagna, Retama.

La tragedia raggiunge il climax nel momento in cui la giovane moglie del pastore, Retama, viene violentata dal signore e perde il figlio che ha in grembo. Il pastore, scappato di prigione, fa appena in tempo a rivedere Retama, che gli svela l' accaduto, e muore. Giunto in paese, il pastore fatica a riconoscere gli abitanti di Montecabra, completamente trasfigurati nei volti e nei corpi a causa della fame. E subito li rimprovera con toni accesi per non aver saputo ribellarsi ai soprusi di cui sono stati vittime:

[...]Sufrió los más rudos golpes con la resignación y la humildad de la piedra. Os han arrebatado el pedazo de pan que os alimentaba y seguís impasibles, como la piedra [...] y vuestro corazón no protesta, como la piedra. Sois mudos, sumisos, sordos, brutos, resignados, insensibles, como la piedra. ¡Los hijos de la piedra! Pero, ¿qué digo? Ni hijos de la piedra siquiera sois. La piedra sabe amenazar y castigar cuando la empuja la pólvora del barreno. La piedra se enfurece cuando la maltratan el sol y el pico. La piedra silba colérica y peligrosa manejada en la honda. [...] No sois los hijos de la piedra. La piedra tiene gestos bravos y vosotros solamente tenéis lengua para lamer los pies de un hombre y espaldas para su garrote.¹⁸

(Acto III, fase interior, escena VII)

Il pastore ricorda la sua Retama morta, il figlio perso, le capre rubate, attribuendo la colpa di tutto al signore che governa Montecabra. Scoppia così l' insurrezione popolare finale: il pastore, aiutato dal boscaiolo, dal mietitore,

¹⁸ Dalle parole pronunciate dal pastore capiamo chiaramente il significato del titolo della tragedia. L' espressione "hijos de la piedra" si riferisce infatti al carattere dei braccianti, al loro atteggiamento di fronte alle avversità della vita: un atteggiamento di impassibilità e sommissione, ma che il pastore, grazie al suo intervento, riesce a trasformare in ribellione.

da un membro della Guardia Civil, e da molti altri minatori, che è riuscito a persuadere con il suo discorso, uccide il signore. Uno dei minatori, guardando con senso di liberazione il corpo del signore appeso ad un albero, esclama : “¡Qué anchamente se respira ahora que sabemos que ya no vive!”¹⁹ E poi aggiunge: “Viento ha sido el pastor que vino a soplar el fuego. Sin él, seguramente a estas horas aún no nos hubiéramos decidido a dar este paso.”²⁰

La scena finale della tragedia descrive la violenta repressione della ribellione dovuta all’ intervento della Guardia Civil che entra in paese gridando “tiros en la barriga”, e che richiama direttamente alla memoria gli avvenimenti che coinvolsero la regione delle Asturie nel 1934.

1.1.3

I personaggi

Volgiamo ora l’ attenzione verso i personaggi principali della tragedia: i minatori, il pastore, Retama, il signore, e i membri della Guardia Civil.

I minatori e il pastore sono i veri protagonisti della vicenda. I cinque minatori rimandano in realtà a una collettività dalle caratteristiche omogenee. Designati tramite un numero – minatore 1°, minatore 2°, ...- , come accade per i personaggi minori in tutto il teatro barocco spagnolo, rappresentano un’ unica voce, quella del lavoratore, che si esprime attraverso varie bocche.²¹ Lope si distingueva per la sua capacità di ritrarre i contadini e offrire una visione dettagliata della loro psicologia. Miguel Hernández, invece, cerca di presentare il ritratto morale di un intero gruppo sociale e di rendere rappresentabile il concetto di sfruttamento.²²

All’ inizio della *pièce* i minatori stanno riposando prima di riprendere il lavoro nelle miniere. Dall’ atmosfera idillica presentata, lo spettatore capisce di trovarsi in un paese dove tutti lavorano secondo il ritmo delle proprie forze,

¹⁹ Acto III, fase posterior, escena I.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Cfr. Florence Delay, art.cit., p.121.

²² *Ibidem*.

dove tutti sono orgogliosi e soddisfatti del proprio mestiere, dove il lavoro è coronato dalle braccia di donne affettuose e allegre che si prendono amorevolmente cura dei rispettivi mariti.²³

Ma in seguito all'arrivo del nuovo padrone, succeduto a don Pedro, il proprietario equo e comprensivo, a Montecabra le cose cambiano. Alla fine della "fase anterior" del secondo atto, uno dei minatori esclama: "Ya comprendo bien la palabra revolución". Hernández ha voluto infatti dimostrare come uomini pacifici, politicamente ingenui, di fronte all'ingiustizia e allo sfruttamento, prendano coscienza dei loro diritti, capiscano il concetto di "rivoluzione", ma non siano capaci di attuarla.²⁴ È solo grazie alla presenza di un uomo dal carattere forte e intraprendente come il pastore che la ribellione potrà compiersi.

Il pastore aiuta i minatori a non rassegnarsi e a non accettare con impassibilità le ingiustizie di cui sono vittime. Anch'egli, come loro, ha dovuto subire le angherie del signore, unico colpevole della morte della giovanissima Retama. In realtà è l'amore a guidare il pastore nelle sue azioni. Pure il pastore è stato vittima della malvagità del signore: si pensi agli aborti delle sue capre, ai capretti rubati e a quelli morti avvelenati.²⁵ Ma è proprio per proteggere Retama che egli uccide il sorvegliante del signore, è per poter riunirsi a lei che scappa di prigione, è per vendicare la sua morte che persuaderà il popolo di Montecabra a sollevarsi e a uccidere l'oppressore.²⁶ Bambini affamati, donne prive di forze, uomini umiliati e immiseriti, non sarebbero in grado di ribellarsi senza l'amore trasformato in spirito di giustizia e di vendetta che guida il pastore.²⁷

Nella figura del pastore Hernández simboleggia il desiderio di rinnovamento politico-sociale: così accade anche per altri personaggi hernandiani, come Juan, protagonista di *El Labrador de más aire*, e Pedro, protagonista di *El pastor de la muerte*.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ivi*, p.122.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ivi*, p.123.

“Viento ha sido el pastor que vino a soplar el fuego. Sin él, seguramente a estas horas aún no nos hubiéramos decidido a dar este paso”: da queste parole pronunciate da un minatore nel corso del terzo atto, subito dopo l’uccisione del signore, traspare tutta l’ammirazione di Hernández per uomini dotati di coraggio come il pastore.

Retama è la donna amata dal pastore. Nell’opera raffigura la moglie ideale e fedele, innamorata esclusivamente del proprio marito, disposta a tutto pur di difendere i propri sentimenti. Purtroppo il destino si rivelerà crudele con lei, giacché le tiene in serbo una morte precoce ed ingiusta. Ma questa morte immeritata spingerà il pastore ad incitare il popolo di Montecabra all’insurrezione e all’uccisione del signore, in nome dell’amore e della giustizia.

Il signore è l’antagonista del pastore, l’uomo ricco e prepotente che non ha rispetto per gli altri, ma che si approfitta dei più deboli a vantaggio dei propri interessi personali. L’egoismo, l’avarizia, l’ingratitude e il mancato rispetto del prossimo sono le qualità che lo contraddistinguono, rendendolo simbolo dell’uomo senza scrupoli, privo delle qualità umane più degne di stima.

I membri della Guardia Civil rappresentano le norme del potere stabilito. Essi agiscono in nome della legge, una legge che in realtà è iniqua ed immorale. Il loro unico dovere è adempiere alle funzioni del loro mestiere, rispettando gli ordini e gli obblighi che sono loro imposti per la salvaguardia dell’ordine sociale. Solo una delle guardie si rende conto di agire in nome di un potere vile e corrotto, e riesce ad esprimere senza reticenze tutto il suo odio nei confronti di persone come il signore. Siamo all’inizio del secondo atto: i braccianti si sono rinchiusi nelle miniere in segno di protesta ed egli si rivolge agli altri compagni, rimproverandoli e manifestando la sua rabbia con queste parole:

[...]Estoy más que harto de dirigir la mano y la bala contra el rostro y el corazón de mis semejantes, y casi siempre de mis semejantes más indefensos: los jornaleros. ¿No se os hacen nudos las tripas oyendo la voz de esos hombres que viven como los cadáveres y se retuercen sobre sus estómagos vacíos? [...] Me muerdo de rabia la boca, viendo la razón porque están ahí, cuando sólo piden lo necesario para vivir con el mendrugo y el vino justos [...]»²⁸.

Gli altri personaggi sono di secondaria importanza rispetto a quelli sinora ricordati. Essi sono talvolta addirittura figure di sottofondo: il boscaiolo, il mietitore-contadino, il sorvegliante, le donne, il cieco, lo zoppo, il monco, i vendemmiatori, le vendemmiatrici, i bambini. Nell'idealizzazione di questi personaggi, che simboleggiano, di volta in volta, il valore, il rispetto, la laboriosità, la dignità esemplare, la perfetta armonia familiare e di coppia, c'è un commovente elogio del mondo del lavoro e della solidarietà umana.²⁹

Tutti i personaggi dell'opera sono privi di una approfondita caratterizzazione psicologica, come già si è accennato riguardo ai minatori, e quindi non devono essere considerati come individui ma come entità simboliche.³⁰ Jesucristo Riquelme Pomares sostiene infatti che Hernández non individualizza i suoi personaggi e non li dota di una propria psicologia poiché egli si preoccupa “más de los efectos globales, de la lucha que supone un conflicto ideológico en el que se enfrentan dos concepciones del mundo que inevitablemente chocan.”³¹ I personaggi sono quindi emblemi dell'ideologia hernandiana, ed è per questo motivo che nessuno di loro possiede un nome proprio, tranne Retama, ma vengono definiti da nomi generici che si riferiscono al loro ruolo sociale - signore, sorvegliante, membri della Guardia Civil -, al loro mestiere - minatori, pastore, boscaiolo, mietitore, contadino, vendemmiatori, vendemmiatrici -, a qualità fisiche - zoppo, cieco, monco - o a

²⁸ Acto II, fase anterior, escena I.

²⁹ Cfr. Florence Delay, art.cit., p. 123.

³⁰ *Ivi*, p.120.

³¹ J.Riquelme Pomares, *El teatro de Miguel Hernández (Las tragedias de patrono entre el drama alegórico y las piezas bélicas)*, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, Alicante, 1990, p.249.

legami reciproci di parentela – donne, bambini.³² I personaggi rappresentano, dunque, una collettività nelle sue varie componenti.³³

Retama è, invece, l'unico personaggio che gode di un nome proprio: è il nome di una pianta, la Ginestra (come si è deciso di tradurre nella versione italiana), nome metonimico che si riferisce alla natura e ai campi, il luogo migliore dove l'uomo possa vivere³⁴, secondo Hernández, in contrapposizione alla città, luogo della corruzione. La ginestra è un arbusto che attecchisce in qualsiasi tipo di terreno, ed è simbolo di umiltà, tenacia e riservatezza. Tutte le caratteristiche di questa pianta, qui brevemente descritte, sono senza dubbio riconducibili alla Retama di Hernández.

1.1.4 Il tempo e lo spazio

Nella *pièce*, come si è accennato in precedenza, si delinea una evoluzione della vicenda nel tempo, segnalata dal cambiamento stagionale: ogni atto corrisponde ad una stagione che simboleggia il procedere dell'azione e che caratterizza gli stati d'animo dei personaggi. La tripartizione temporale possiede quindi un valore allegorico legato alle tre stagioni durante le quali si svolge l'azione, come segnala Riquelme Pomares.³⁵

Nel primo atto è estate. Siamo nel momento in cui i minatori vivono in serenità, godendo della pienezza della vita e del lavoro. Al termine dell'estate tutto comincia a cambiare, con l'arrivo del nuovo signore. L'estate è la stagione degli amori, il momento ideale affinché il signore possa dar libero sfogo ai suoi istinti incontrollati, incapricciandosi della bella Retama³⁶, da poco divenuta la compagna del pastore. L'estate, quindi, è il periodo che rappresenta la pace dello spirito, ma anche la tentazione amorosa.

Nel secondo atto è autunno. Questa fase dell'anno presenta lo sciopero dei minatori, la loro disoccupazione, l'emigrazione, la scarsità di mezzi e di

³² *Ivi*, p.250.

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Ivi*, p.230

³⁶ *Ibidem*.

cibo. Il tempo atmosferico è segnalato dalla presenza costante della pioggia, simbolo di oppressione. Il lavoro a cui si dedicano i contadini in questa stagione è la vendemmia. Sul finire dell'autunno il pastore uccide il sorvegliante, sorpreso a rubargli le pecore.

Nel terzo atto siamo in inverno, il periodo in cui si consumano l'ingiustizia e la tragedia. La miseria e l'umiliazione subita dagli abitanti di Montecabra determinano la rivolta del popolo e l'intervento della Guardia Civil, che non esita a ricorrere alle armi per placare l'insurrezione. La fame e il freddo favoriscono il successo del tiranno, che ha impedito agli abitanti di Montecabra di lavorare la terra e di scavare nelle miniere. Riquelme Pomares sottolinea:

El Señor dificulta la obtención de la uva, la cría del ganado, el reparto de la leña...: ya el invierno se caracteriza sólo por su aspereza y sus tonos grises. A las tormentas otoñales (con la muerte del capataz) suceden los fríos invernales (fallecimiento de Retama): chispa que provoca la rebelión.³⁷

In inverno muore Retama e avviene la sollevazione. La tragedia culmina con l'intervento della Guardia Civil. La primavera non appare, quasi a voler significare che per i protagonisti del dramma non si profila un futuro speranzoso.³⁸

Anche le fasi in cui ciascun atto è suddiviso rappresentano dei mutamenti temporali precisi, relativi allo scorrere dei momenti del giorno. Nei primi due atti il dramma ripete, per quanto riguarda la partizione della giornata, la sequenza : giorno – sera – notte – giorno. Nel terzo atto invece lo schema è: giorno – sera – notte.³⁹ Quindi, dalla struttura della *pièce* emergono rispettivamente:

ausencia y esperanza por una primavera fértil,

³⁷ *Ivi*, p.232.

³⁸ Riquelme Pomares afferma in proposito: “ [...] Miguel prefiere dejar fuera del texto la consecución del renacimiento de un mundo feliz, de concordia, definido por el trabajo y el amor. Fuera del texto, sí; pero no fuera de la vida real.”(Riquelme Pomares, *ibidem*).

³⁹ *Ivi*, p.234.

ausencia y esperanza por un día luminoso y claro.⁴⁰

Per quanto riguarda lo spazio in cui si svolge l'azione, esso risulta estremamente vago e generico, quindi acquista valore universale. Hernández, infatti, non prende come riferimento il paesaggio di Orihuela, né quello della Castiglia, né le montagne asturiane.⁴¹ Dagli spazi fisici aperti e luminosi dell'inizio della tragedia – monti, campi, pianure, vigne – si passa ad un lento restringimento dello spazio scenico – miniere, paese - , che conduce nelle ultime scene alla tomba di Retama e alla repressione dell'insurrezione:

[...] el espacio nos sugestióna y nos presenta el proceso de opresión, de estrangulamiento: desde la alegría del comienzo, un espacio abierto, luminoso, con su encina y su sombra para el descanso, en el monte, hasta la última fase en la que ensimismado en la intimidad del entierro de Retama, el Pastor, en el campo, lugar reducido y oscuro, queda apesadumbrado. De la alegre vitalidad de los mineros y sus mujeres a la trágica muerte. Y aún hay más elementos que potencian la capacidad de emoción con la que concluye la obra: un vasto espacio completado por varios personajes colectivos acaba en el muy cerrado mundo de una sepultura y un sepultero.⁴²

I cambiamenti temporali comportano cambiamenti anche negli spazi rappresentati.⁴³ Ed Hernández ne approfitta per illustrare le diverse attività tipiche di ogni stagione: il lavoro in miniera, la vendemmia, la raccolta della legna nel bosco, il pascolo delle greggi sul monte.

Gli stessi luoghi aperti in cui si sviluppa la fase centrale dell'azione suggeriscono sempre e comunque una chiusura, una sorta di oscurità oppressiva: nello spettatore prevale la percezione di uno spazio limitato, dominato dal nero e dal buio delle miniere, dalla minaccia della tempesta, dall'incertezza della notte, dall'impossibilità di lottare contro il freddo e la neve invernali.

⁴⁰ *Ibidem.*

⁴¹ *Ivi*, p.235.

⁴² *Ivi*, p.239

⁴³ *Ivi*, p.235.

Dal testo emerge chiaramente la contrapposizione tra il mondo idilliaco della campagna e del monte dove gli uomini vivono felici godendo dell' amore e dei frutti del loro lavoro, e il mondo della città, dove vige la corruzione. I soprusi, la guerra, la fame, i tradimenti provengono dalla città. E la città risponde con il silenzio degli amministratori e dei politici alla domanda di giustizia degli abitanti di Montecabra⁴⁴ :

Vendimiador 1.º : Y los mineros han mandado un pliego de protesta al ministro.

Vendimiador 2.º : ¿Al ministro? Bueno. Ya pueden esperar con paciencia a que el ministro resuelva eso. Se morirán de hambre antes.

(acto II, fase posterior, escena I)

Leñador: El minero que no ha mal vendido sus cosas para emigrar, allí está muriéndose, en espera de que en la ciudad se resuelva el asunto, que mandaron al ministro. Pero esta gente sólo se interesa por el poderoso, por lo visto, y los pobres nos tenemos que resignar o reventar de cólera.

(acto III, fase anterior, escena I)

Minero 1.º : No es posible que esto siga así. De la ciudad no viene nunca nada. Hemos nacido para ser pisados sin compasión por el mundo entero. No es posible. ¿Qué más falta para matar a quien nos atropella?

(acto III, fase interior, escena II)

La città è quasi responsabile della rovina di Montecabra. Questo spazio non viene mai rappresentato in scena, ma è evocato iconicamente attraverso le parole dei personaggi, consapevoli che tutte le loro sventure hanno origine proprio lì, in città. La città si appropria ingiustamente dello spazio vitale degli abitanti di Montecabra, lo spazio dedicato al lavoro e alla sopravvivenza, e non dimostra alcun tipo di comprensione verso la classe lavoratrice, così come dimostra la repressione finale degli insorti da parte delle forze dell' ordine. Quindi, anche se la vicenda si svolge in uno spazio drammatico all'aria aperta,

⁴⁴ Ivi, p.238.

i personaggi vivono in un mondo chiuso che li soffoca e dal quale non hanno via di scampo.⁴⁵ Le influenze maligne provengono sempre dall'esterno, identificato con la città. L'unica soluzione sta nella presa di coscienza della situazione da parte dei lavoratori e nella lotta per la difesa e il riconoscimento dei propri diritti. Nel dramma Hernández non fa che manifestare esplicitamente la sua posizione socio-politica, a sostegno delle classi povere e contro gli abusi del potere, in un chiaro intento di mostrare la necessità di un cambiamento nelle relazioni sociali e politiche nella Spagna degli anni 30.

1.1.5 Il testo spettacolare: le didascalie

Le didascalie⁴⁶ sono, come è noto, di fondamentale importanza per la realizzazione scenica del dramma. In esse Hernández sottolinea la situazione, i movimenti e la gestualità dei personaggi, gli effetti di luce e suono che intende raggiungere nella messinscena. Non fa invece alcun tipo di riferimento all'aspetto degli attori, giacchè il costumista può evincere, dal contesto e dal ruolo sociale che i personaggi ricoprono nella *pièce*, il modo in cui essi devono essere vestiti.

La prima fase del primo atto è marcata da un tono allegro che sottolinea l'ambiente idilliaco e sereno in cui vivono gli abitanti di Montecabra. Ricordiamo ad esempio le mogli dei minatori che

(traen risas)

(acto I, fase anterior, escena 4)

⁴⁵ *Ivi*, p.225.

⁴⁶ Patrice Pavis, nel suo testo *Diccionario del teatro, dramaturgia, estética y semiología*, Barcelona, Paidós Comunicación, 1990, a p. 11, definisce la didascalia in questi termini: "Todo texto escrito (generalmente escrito por el dramaturgo) no pronunciado por los actores y destinado a clarificar la comprensión o el modo de presentación de la obra". Egli specifica che "las acotaciones le permiten el comentario escénico al dramaturgo, con lo que puede dar directivas muy precisas de cara a la representación escénica" (*ivi*, p.387). Lo studioso classifica le didascalie come "texto secundario", spiegando che "la práctica actual muestra que las acotaciones no son una "muletilla" del sentido, que no se sitúan en un nivel exterior, metalingüístico y superior al texto y que, por lo tanto, están sometidas al verdadero y único comentario metalingüístico de la obra, el del director" (*ivi*, p.505).

Le parole servono a mettere in risalto anche il carattere o l'atteggiamento dei personaggi, come avviene nello scontro tra il pastore e il signore:

SEÑOR: Es demasiado para ellos. ¿No ves lo cansados que están?
(*Irónico*).

(acto I, fase posterior, escena III)

SEÑOR: (Se dirige al PASTOR con las cejas *rencorosas*)

(acto I, fase posterior, escena VI)

PASTOR: (Sin alterar su voz *pacífica* y su gesto de *serenidad* eternos)

(acto I, fase posterior, escena VI)

All'inizio del dramma si sottolineano, con le didascalie, la calma e la staticità della scena. Con l'arrivo del signore l'azione si fa più dinamica, sino ad arrivare all'insurrezione finale e alla sua repressione. Vi sono poi momenti in cui la scena si popola di personaggi raggruppati in blocchi, determinando un effetto di contrasto nei personaggi stessi tra staticità e dinamismo.⁴⁷ In questo caso, i personaggi che non agiscono fungono da sottofondo per l'ambientazione dello scenario, e da cornice ai personaggi che recitano, sottolineando con la loro presenza la tragicità del momento, esattamente come avveniva per i cori delle antiche tragedie greche. Ricordiamo la scena delle donne che cercano di commuovere il signore per far uscire i loro mariti dalle miniere:

(*Todas rodean al SEÑOR, que las oye parecido a un bloque de piedra*)

(acto II, fase anterior, escena III)

⁴⁷ Riquelme Pomares, *op.cit.*, p.221.

La gestualità dei personaggi e la prossemica si adeguano al movimento dell'azione sulla scena.⁴⁸ Secondo Riquelme Pomares, Hernández ricorre a tecniche proprie del cinema, quando descrive, per esempio, gli spostamenti sul palcoscenico dei personaggi, che girano lentamente la testa verso un personaggio che recita in uno spazio scenico diverso⁴⁹:

(Todos los MINEROS y las MUJERES se quedan volviendo la cabeza hacia el lado por donde el Señor salió)

(acto II, fase anterior, escena IV)

Le indicazioni circa gli effetti luminici e acustici è altrettanto importante per la resa scenica. Basti ricordare la didascalia che descrive l'arrivo della tempesta nel corso del secondo atto, dominata dalla presenza degli agenti atmosferici, o la didascalia che dipinge il momento della ribellione e della repressione, dominata dal rumore degli attrezzi dei lavoratori e dagli spari della Guardia Civil. Nel dramma vi è una sorta di in crescendo per quanto riguarda gli effetti acustici: si va dai versi delle cicale, ai rumori dei minatori che lavorano, alla tempesta autunnale, sino alla ribellione e alla repressione finale.⁵⁰ Anche le luci suggeriscono le fasi della situazione drammatica: il calore e la luminosità simboleggiano i momenti di maggiore serenità; il buio, la notte, la tempesta e i fulmini segnalano i momenti di maggiore conflitto o tensione.

Le didascalie indicano anche il luogo preciso dove si sviluppa l'azione:

Monte, una encina derramando mucha sombra [...]

(acto I, fase anterior)

Otro lugar del monte, a la entrada de unas minas

(acto I, fase posterior)

⁴⁸ *Ivi*, p.224.

⁴⁹ *Ivi*, p.222.

⁵⁰ *Ivi*, p.228.

El mismo lado del monte minero, pero bajo un aspecto desolado de paro

(acto II, fase anterior)

Otro lado del monte, con higueras salvajes, aulagas, cantuesos, cuevas y precipicios [...]

(acto II, fase interior)

Lomas y laderas de viñas

(acto II, fase posterior)

Páramo de cardos y retamas. Una senda de trasladarse de aldea en aldea [...]

(acto III, fase anterior)

Montecabra: un pueblo produciolo en la pura piedra. Las casas son nichos cavados al pie del monte. Da la impresión de un panal petrificado

(acto III, fase interior)

Campo a las afueras de Montecabra [...]

(acto III, fase posterior)

1.2 Teatro en la guerra (1937)

Le *piezas* di *Teatro en la guerra* furono pubblicate a Valencia nell'agosto 1937 presso la casa editrice "Nuestro Pueblo".⁵¹ La "nota previa" che Miguel Hernández scrisse per questa edizione fu il pretesto per la carcerazione dell'autore, giacché su alcune delle affermazioni in essa contenute si basò l'accusa durante il processo intentato contro di lui.⁵² Negli anni della dittatura franchista l'intera opera di Hernández subì la censura imposta dal regime. Solo con la morte di Franco la critica seppe rivalutare in termini

⁵¹ Cfr. Florence Delay, art.cit., p.128.

⁵² *Ivi*, p.129.

positivi la figura di Hernández, attribuendogli quei meriti artistici che ingiustamente gli erano stati tolti a causa della sua militanza comunista e del sostegno dato alla Seconda Repubblica negli anni della guerra civile spagnola.

Le quattro *piezas* furono rappresentate per la prima volta nella primavera del 1937 a Madrid da una delle compagnie ambulanti che percorrevano la capitale assediata, secondo la testimonianza di Vicente Aleixandre e José María de Cossío.⁵³ Queste compagnie erano solite recitare nelle piazze o in camion militari trasformati in palcoscenici di fortuna.⁵⁴

1.2.1 *Genesi delle piezas: la propaganda repubblicana nella guerra civile spagnola*

Durante la guerra civile spagnola molti intellettuali aderenti agli ideali della Seconda Repubblica furono partecipi di un vasto movimento culturale. Le *Milicias de la Cultura* percorrevano le regioni, insegnavano a leggere e a scrivere, gli *Hogares del Soldado* vennero trasformati in scuole e, in campo teatrale, il *Ministerio de Instrucción Pública* promulgò due decreti per creare un *Consejo Central de Teatro* e riorganizzare la *Junta de Espectáculos* nell'ottobre del 1937.⁵⁵ Lo scopo era di infondere una certa consapevolezza politica nel popolo, per vincere la guerra sia con le armi che con la penna.⁵⁶

Rafael Alberti ed altri intellettuali proclamarono la necessità di un “teatro de urgencia”, ossia di brevi opere di propaganda destinate a “estimular los corazones y llenarlos de energía, a desalentar el derrotismo y la cobardía y a difundir los objetivos de la República atacada”.⁵⁷ Il “teatro de urgencia” fu quindi concepito come un’arma contro i nemici della rivoluzione e un formidabile mezzo di propaganda per la lotta in difesa della libertà. Il teatro bellico avrebbe infatti dovuto indottrinare gli spettatori attraverso la satira del

⁵³ *Ibidem.*

⁵⁴ *Ibidem.*

⁵⁵ *Ivi*, p. 128.

⁵⁶ Cfr. Francisco Mundi Pedret, *El teatro en la guerra civil*, Barcelona, PPU, 1987, p. 32.

⁵⁷ F. Delay, art. cit., p. 128.

nemico, e attraverso l'esaltazione dell'eroismo repubblicano in difesa di una nobile e giusta causa.

L' "arte de urgencia" era un'arte collettiva, caratterizzata dalla dimensione combattiva e da fini didattici, di cui si coglie appieno il valore solo facendo riferimento al contesto storico che l' ha originata.⁵⁸

L' avanguardia dell' "arte de urgencia" nacque negli anni venti del Novecento nella Repubblica di Weimar in Germania, e successivamente si diffuse in molti altri stati d' Europa e in America.⁵⁹ In Spagna trovò pieno sviluppo negli anni della guerra civile proprio grazie allo stimolo di Alberti e alla sua fiducia nel genere teatrale. Nel "teatro de urgencia" il drammaturgo esponeva un problema comune dettato dalle circostanze storiche, cercando di infondere nel popolo quella coscienza politica necessaria ad affrontare il sacrificio richiesto dallo scontro bellico. Si utilizzava principalmente l'arringa, giacché questo genere teatrale doveva adempiere più a funzioni politiche e propagandistiche che a funzioni estetiche.⁶⁰

Miguel Hernández, combattente entusiasta e *Comisario de Cultura* del *Quinto Regimiento*, aderì alla proposta di Alberti e scrisse, nel corso del 1937, le quattro *piezas* belliche che costituiscono il suo *Teatro en la guerra* : *La cola*, *El hombrecito*, *El refugiado*, *Los sentados*. Si tratta di quattro atti brevi, schematici e lineari, con un' intenzione didattica di propaganda.⁶¹ Un teatro, insomma, di scarso valore drammaturgico, ma che deve essere giudicato nel contesto in cui è nato: ciò che interessava a Hernández era infatti rendere consapevole il pubblico della situazione storica di allora, richiamarlo alla solidarietà e al coraggio, ed esaltare il patriottismo.⁶² *Teatro en la guerra* è per i lettori di oggi un'importante testimonianza della propaganda repubblicana durante la guerra civile in Spagna: nelle quattro *piezas* Hernández trasmette la volontà di far riflettere lo spettatore su problemi reali, la cui soluzione scenica è l'esempio da imitare.

⁵⁸ Vedi F.Mundi Pedret, *op. cit.*, pp.18-19.

⁵⁹ *Ivi*, p.18.

⁶⁰ *Ivi*, pp.21-22.

⁶¹ Cfr. F.J.Díez de Revenga, "La guerra civil y el teatro de Miguel Hernández", in *Boletín de la Fundación García Lorca*, 1996, p.222.

⁶² *Ibidem*.

1.2.2 I nuclei narrativi delle quattro piezas e i personaggi

Le quattro *piezas* di *Teatro en la guerra* esemplificano e testimoniano l'impegno politico dell'autore verso gli ideali repubblicani. Nella "nota previa" Hernández esprime la propria concezione del teatro come forma di manifestazione della lotta politica contro i nazionalisti, e allude a un teatro futuro "que será la vida misma de España", ma che, come sappiamo, non giunse a realizzare a causa della morte precoce. Il teatro è quindi un'arma di guerra attraverso cui Hernández esprime la propria solidarietà con il popolo in cui è nato, e al quale sente di appartenere più che mai.

La cola, scritta sul fronte di Madrid il 5 gennaio 1937, ed *El hombrecito* sono una denuncia della mancata partecipazione attiva del cittadino al conflitto bellico.⁶³ In *La cola* Hernández critica l'oziosità di quei cittadini che perdono tempo a discutere e cercare di abusare degli altri.⁶⁴ I personaggi sono: quattro *Deslenguadas*, la *Madre*, la *Alarmante*. All'inizio della pièce, le quattro *Deslenguadas* stanno litigando e insultandosi a vicenda per occupare il primo posto nella fila davanti a una carbonaia. È verso di loro che Hernández lancia la sua aspra critica. Con l'intervento della *Madre*, personaggio positivo e portavoce dell'ideologia dell'autore, Hernández esprime l'assurdità del comportamento delle *Deslenguadas*, mentre i mariti e i figli stanno combattendo al fronte rischiando la vita, pur di salvare la patria dal nemico. Ma esse, imperterrite, non riconoscono la propria colpevolezza. La *Madre* cercherà quindi di convincere il pubblico con il discorso che chiude l'atto:

[...] Dignificad Madrid, mujeres de sus barrios, hombres de su defensa. No lo enturbiéis ni lo degradéis con acciones y actitudes bajas [...].

⁶³ Cfr. Marina Villalba Álvarez, "Solidaridad-insolidaridad, dos palabras claves en el *Teatro en la guerra* de Miguel Hernández", in *Estudios Humanísticos*, Universidad de Castilla –La Mancha, 1992, p.294.

⁶⁴ *Ibidem*.

L'altro personaggio femminile presente sulla scena è la *Alarmante*. Anche questa è una figura negativa, giacché non fa che seminare il panico tra la popolazione con notizie infondate e falsi allarmi.

In *El hombrecito* gli interlocutori sono una madre ed il figlio. Qui la caratterizzazione della madre è diversa rispetto a *La cola*: non si tratta infatti della *Madre* che ha inviato volontariamente i figli in guerra, ma di una *Madre* che cerca di proteggere il proprio figliolo di appena quindici anni, impedendogli di andare al fronte.⁶⁵ Hernández non ammette questo tipo di atteggiamento da parte della *Madre*, che vuole trattenere il figlio a casa, mentre molti uomini stanno combattendo e morendo al fronte. Nel dialogo tra *Madre* e *Hijo*, il figlio esprime tutto il suo desiderio di partecipare attivamente alla guerra. La *Madre* è assolutamente contraria alla volontà del figlio, e dice di essere addirittura disposta ad imparare il saluto fascista e a farlo, qualora ce ne fosse bisogno, pur di salvare la famiglia. Ma *el Hijo* difende la sua adesione al partito comunista. La scena termina con l'intervento della *Voz del Poeta* che infonde coraggio alla *Madre*, la quale ha accettato la decisione del *Hijo*. Hernández, attraverso la *Voz del Poeta*, introduce nell'atto un componimento poetico di quattro strofe, ciascuna delle quali costituita da quattro ottonari a rima alterna.⁶⁶ La lirica riassume perfettamente il significato e la finalità propagandistica della rappresentazione.

In *El refugiado*, scritto a Jaén e datato 17 marzo 1937, Hernández denuncia la codardia dei soldati dell' Andalusia, responsabili dell' invasione nemica in città come Romera, il paese originario del *Refugiado*, protagonista, assieme al *Combatiente*, di questa *pieza*. Mentre la città di Madrid è difesa con fermezza dall' attacco nazionalista, le città e i paesi andalusi non oppongono nessuna resistenza al nemico.⁶⁷ Il *Refugiado* commenta al *Combatiente* che “aquí no se ha tomado muy en serio la guerra”. Il *Refugiado* è un'anziano di settant'anni in fuga verso Jaén. Ciò che richiama l' attenzione sono la

⁶⁵ *Ivi*, p.295.

⁶⁶ *Ivi*, p.296.

⁶⁷ *Ibidem*.

solitudine e la tristezza di quest'uomo che ha perso tutto e non può più nemmeno combattere, data l'età avanzata, per riappropriarsi dei suoi campi. L'incontro con il *Combatiente* gli permette di illustrare la situazione dei fronti in Andalusia e la sua rabbia nei confronti dei soldati che non sono stati sufficientemente coraggiosi nella difesa di Romera e delle altre città vicine. Hernández testimonia quindi come sia diverso lo spirito bellico nel sud spagnolo da quello che anima i soldati di Madrid.⁶⁸ Il *Refugiado* prosegue spiegando al *Combatiente* che il *Frente Popular* dà del riso ai rifugiati, ma egli si rifiuta di mangiarlo. Ha una figlia inferma in manicomio, e vorrebbe tanto tirarla fuori da lì. Pur di sopravvivere è disposto a fare qualsiasi lavoro, ma la raccolta delle olive a cui si dedica non gli frutta molto. Il *Combatiente* gli dà allora dei soldi affinché egli possa almeno comprare delle arance per la figlia. Il *Refugiado*, indignato, in un primo momento rifiuta il denaro, ma poi lo accetta. Il *Refugiado* e il *Combatiente*, animati da una sincera amicizia, decidono quindi di far uscire la figlia del *Refugiado* dal manicomio, simbolo della Spagna malata e in pericolo di vita. Essi si auspicano la liberazione della Spagna dall'oppressore e la nascita di una Spagna libera e indipendente. Nell'ideologia hernandiana il *Refugiado* e sua figlia sono il simbolo della massa oppressa, mentre il *Combatiente* simboleggia il combattente del popolo che lotta coraggiosamente in difesa della patria. Attraverso questo atto Hernández critica la mancanza di cameratismo tra i membri della parte repubblicana e lancia un messaggio di speranza⁶⁹. Il *Refugiado* proclama:

¿Cuándo desaparecerá esta frontera que separa en el
mundo a los pueblos, en los pueblos a los barrios y en los
barrios a los vecinos?

Mentre nelle *piezas* precedenti Hernández cercava di infondere coraggio ai combattenti, qui richiama tutti alla solidarietà: la guerra si può vincere solo attraverso l'unità.⁷⁰

⁶⁸ Cfr. F.Mundi Pedret, *op.cit.*, p.141.

⁶⁹ Cfr. Marina Villalba Álvarez, *art. cit.*, p.297.

⁷⁰ *Ibidem*.

In *Los sentados* Hernández critica l'oziosità e l'inazione, considerandoli delitti in tempo di guerra.⁷¹ I protagonisti sono quattro *Sentados*, un *Soldado* e la *Voz del Poeta*. Il *Soldado* critica severamente i quattro *Sentados*, che simboleggiano la pigrizia e la codardia degli uomini che si rifiutano di combattere al fronte. Egli riesce a persuaderli della necessità di impugnare le armi e di difendere la patria. Solamente uno di loro si dimostra titubante, pensando alla moglie e al figlio. L'intervento della *Voz del Poeta* convincerà anche quest'ultimo ad arruolarsi in nome della giusta causa. La *Voz del Poeta* parla liricamente e drammaticamente in un componimento in versi di tre strofe, ciascuna di quattro ottonari a rima alterna, che riassume efficacemente il messaggio di tutto il *Teatro en la guerra* di Hernández:

Levántate, jornalero,
que se tu día, que es tu hora.
lleva un ademán guerrero
Al ademán de la aurora.

No permitas que un ocaso
que desplomarse no quiere
se apodere se tu paso,
de tus hijos de apodere.

Tu pan del aire pendía
¡Qué tu alborada destruya
el ocaso! ¡Es tuyo el día:
España, la tierra es tuya!

1.2.3

Il testo spettacolare: le didascalie

Teatro en la guerra non risponde alle esigenze del teatro commerciale, giacché appartiene al genere “de circunstancia”: si sviluppa cioè in una determinata circostanza storica – quella della guerra civile spagnola – con finalità principalmente didattiche e propagandistiche. Per quanto riguarda le didascalie, in esse si indica fondamentalmente la mimica e la gestualità dei

⁷¹ Cfr. F. Delay, art.cit., p.131.

personaggi, che si muovono in uno spazio scenico ristretto, - si tratta di *piezas* in cui l'azione è circoscritta, - mentre non si fa alcun riferimento a come deve essere lo scenario o a come devono essere vestiti gli attori. Molto probabilmente, trattandosi di un'opera di "circunstancia", si lascia piena libertà a chi sarà addetto al montaggio della scenografia. Ricordiamo infatti, che, a seconda dell'occasione, le *piezas* venivano rappresentate fra la gente o all'aria aperta, nelle piazze o addirittura sui camion militari.⁷² Le indicazioni riguardanti lo spazio scenico e i costumi dei personaggi risultano essere di secondaria importanza rispetto al messaggio ideologico che Hernández vuole trasmettere ai soldati di parte repubblicana, destinatari delle quattro *piezas* di *Teatro en la guerra*.

⁷² Vedi F.M.Pedret, *op. cit.*, p.142.

