

Alfonso Sastre

Squadra verso la morte

edizione, studio e traduzione di
Enrico Di Pastena



Edizioni ETS



www.edizioniets.com

© Del testo originale:
Argitaletxe HIRU, S.L.
Apartado de Correos 184
20280 HONDARRIBIA (Guipúzcoa)
e-mail: hiru@euskalnet.net
web: www.hiru-ed.com

© Della traduzione: Enrico Di Pastena

© Della introduzione: Enrico Di Pastena

© Copyright 2013
EDIZIONI ETS
Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa
info@edizioniets.com
www.edizioniets.com

Distribuzione
PDE, Via Tevere 54, I-50019 Sesto Fiorentino [Firenze]

ISBN 978-884673815-8

Introduzione

*¿Qué placer es el que sienten los españoles
en enterrar a los vivos,
para luego desenterrar a los muertos?*

Luis Riaza

Ci sono stagioni della vita in cui le cose accadono in fretta e tutto sembra possibile. Gli anni Cinquanta per Alfonso Sastre furono questo: un «decennio prodigioso», un tempo in cui molte cose avvennero e in cui parve che molte altre potessero avvenire. Una produzione teatrale che si infittisce, la riflessione critica che – sedimentata in una serie di contributi sparsi – prende infine la consistenza di un volume, una sempre più consapevole volontà di rigenerazione delle scene patrie, l'avvento del realismo, l'avvicinamento al marxismo, il sodalizio con altri intellettuali, i promettenti contatti con i circuiti professionistici del mondo teatrale sono alcuni dei tasselli che configurano una nuova fase biografica ed estetica per l'autore. Certo, si tratta anzitutto della maturazione personale di chi era stato bambino durante la Guerra civile, tuttavia a pochi sfuggirà, negli stessi anni, il parallelo movimento del paese dalla desolazione dell'immediato dopoguerra alle speranze di cambiamento. Il franchismo si stabilizza e vede allentarsi l'isolamento internazionale, mentre si acuisce la delusione del falangismo dinanzi agli sviluppi del regime e si rafforza il malcontento giovanile. Sastre, con altri intellettuali, è dunque emblema di una inquietudine che travalica la frustrazione individuale ed esponente di un insoddisfatto segmento della società. Sono anni stentati anche per altri paesi europei, ma alle diffuse difficoltà del dopo-

guerra la Spagna aggiunge gli scompensi generati dalla amputazione dell'ingente numero di intellettuali di orientamento repubblicano in esilio all'estero e da un regime dittatoriale che condiziona pesantemente la vita pubblica interna. La censura degli organi di informazione e dei contenuti dei testi letterari ne è la dimostrazione più manifesta; la autocensura praticata da molti scrittori, una conseguenza meno esplicita ma comunque assai limitante.

Questa cornice socio-politica risulta imprescindibile per conferire un senso pieno ai faticosi e non sempre riusciti tentativi di rinnovamento del teatro tra gli anni Quaranta e Cinquanta, e per mettere a fuoco l'impatto che poté comportare il fugace arrivo sulle scene, nell'imminenza della primavera del 1953, di *Squadra verso la morte*. All'epoca Sastre, ventisettenne, non ha svolto per intero il servizio militare e solo poco dopo la *première* conclude il ciclo di studi universitari a Murcia, dove si è iscritto avendo ottenuto l'esenzione dalla frequenza dei corsi per disporre di maggior tempo da dedicare alla scrittura. Nato a Madrid in una famiglia borghese che gli ha fornito una tradizionale educazione cattolica, Sastre si è accostato precocemente all'universo del teatro nonostante le resistenze paterne¹. Già intorno alla metà di settembre del 1945, a pochi mesi dalla conclusione della Seconda guerra mondiale, in un momento in cui si diffonde tra gli esiliati spagnoli lo sconforto perché comincia a divenire loro evidente che gli Alleati non avrebbero sostenuto fino in fondo l'impegno di annientare il fascismo, nel Café Arizona, al numero 19 della calle Alberto Aguilera a Madrid,

¹ Il padre era stato attore *amateur* e professionista nella compagnia di Francisco Villaspesa prima di essere impiegato alla Siemens, eppure fu contrario a che il figlio seguisse la via delle scene (F. Caudet, *Crónica*, p. 17). Un accattivante panorama della propria biografia offre lo stesso Sastre in «Notas para una sonata en mi (menor)», in E. Forest, coord., *Alfonso Sastre o la ilusión trágica*, Hondarribia, Hiru, 1997, pp. 13-52, testo riprodotto, con integrazioni, nel sito dell'autore: <http://www.sastre-forest.com/sastre/pdf/sonataenmimenor.pdf>. Una cronologia sintetica si trova in M. de Paco, «Bibliografía de Alfonso Sastre», in Alfonso Sastre, *Los hombres y sus sombras*, Murcia, Universidad de Murcia, 1988, pp. 15-24.

Sastre e alcuni amici decidono con l'ingenuità dei loro pochi anni di voler rifondare il teatro spagnolo in chiave antiborghese e creano «Arte Nuevo»². Alla fine di gennaio del 1946 avranno luogo i primi allestimenti; in tre anni di vita il gruppo realizzerà oltre venti messe in scena di testi brevi, quasi tutti firmati dai suoi stessi membri. Sono gli esordi teatrali dell'autore: opere scritte a più mani, con Medardo Fraile, come *Ha sonado la muerte* (1945) e *Comedia sonámbula* (1947; quest'ultima aveva conosciuto una prima versione del solo Sastre), e i drammi *Uranio 235* e *Cargamento de sueños* (entrambi del 1946). Ambiziose e acerbe, le prime *pièces* sono in un solo atto, segnate da inquietudini religiose e da una profonda angoscia esistenziale, presentano azione poco sviluppata e dialoghi densi e alquanto astratti, assieme ad ambientazioni sfumate e personaggi allegorici. La necessità di cambiamento espressa da Sastre e dai suoi compagni assume un segno morale e metafisico piuttosto che socio-politico. *Uranio 235*, frutto dell'impressione che suscitano nell'autore gli eventi di Hiroshima e di Nagasaki, si svolge in un sanatorio di montagna dove si succede la morte in scena di personaggi che configurano una umanità malata, sebbene ancora fiduciosa nel consolatorio messaggio della religione. *Cargamento de sueños* ha suscitato maggior interesse tra gli scritti iniziali del drammaturgo. Con il suo accentuato simbolismo, anche onomastico (Frau, Man, Jeschoua...), e la sua ambientazione vaga (l'azione si svolge in un incrocio qualsiasi del «vecchio continente europeo»),

² Si tratta di José Gordón, Alfonso Paso, Medardo Fraile, Carlos José Costas ed Enrique Cerro, ai quali si uniranno subito dopo José María Palacio e José Franco, e, per le attività degli anni 1947-1948, José María de Quinto; cfr. Sastre, «Prólogo para esta edición», in *Teatro de vanguardia*, Hondarribia, Hiru, 1992, p. 5, il ricordo di J. Gordón, *Teatro experimental español*, Madrid, Escelicer, 1965, pp. 31-37 – e, in quest'ultimo volume, pp. 38-42, la nota di A. Paso: «In memoriam. Explicaciones a la disolución de Arte Nuevo», a suo tempo apparsa sul giornale *El Alcázar* –, nonché quello di J. M^a de Quinto, «Memoria personal sobre el teatro», in L. García Lorenzo, ed., *Aproximación al teatro español universitario (TEU)*, Madrid, CSIC, 1999, pp. 66-70. Su «Arte Nuevo», si vedano inoltre De Paco, «Alfonso Sastre y Arte Nuevo»; «El grupo Arte Nuevo»; Caudet, «La Hora»; M. Aznar, «Breve historia», in particolare pp. 31-33; D. Ladra, «El primer teatro»; e V. García Ruiz, «El teatro español entre 1945 y 1950», pp. 61-64.

rappresenta una delle prime attestazioni teatrali esistenzialiste in Spagna (senza che vi intervenisse l'influenza di Sartre, a detta del suo autore)³, con venature nichiliste e risonanze che sono state qualificate come prebeckettiane⁴.

Nella cornice di un teatro sperimentale, e dunque estraneo ai canali ufficiali, «Arte Nuevo» mette il dito nella piaga, riconoscendo i mali del teatro spagnolo del tempo (su tutti, il suo provincialismo stagnante e la preferenza per l'evasione), ha il merito di promuovere allestimenti di opere dei propri componenti (mentre altri gruppi come «El Duende», «La Carátula», «El Candil» e il «Teatro de la Independencia» presentavano repertori prevalentemente stranieri)⁵ e arriva nel 1949 a raccogliere quindici opere in un volume dal titolo *Teatro de vanguardia*, con l'avallo significativo di un prologo di Alfredo Marquerie e di uno studio introduttivo di Antonio Rodríguez de León (che si firmava Sergio Nerva)⁶. La ricerca di nuove strade anche formali è alla base di un progetto che dà i suoi migliori frutti in opere dal tono tragico ed esistenzialista-cristiano, ma che, per il contesto socioculturale in cui si sviluppa e per l'immaturità dei risultati raggiunti, influenza poco i destini del teatro nazionale (tutt'al più si può ipotizzare qualche sua incidenza nel proliferare di teatro e gruppi sperimentali). Ben presto le difficoltà economiche fanno di «Arte Nuevo» un tentativo effimero, già al tramonto nel 1948. Con il suo scioglimento si in-

³ Sastre smentisce una influenza diretta di Sartre su *Uranio 235* e *Cargamento de sueños* (in Caudet, *Crónica*, p. 23), parlando piuttosto di anticipazione del teatro di Sartre nella predilezione per situazioni senza via d'uscita e nella «reivindicación de libertad formal, es decir, del carácter posiblemente narrativo del teatro y no meramente dramático del aristotelismo». Si veda anche quanto aveva sostenuto in «Teatro de vanguardia, regreso al realismo y experiencia épica» (in Sastre, *Cargamento de sueños. Prólogo patético. Asalto nocturno*, Madrid, Taurus, 1969, p. 137), in riferimento a *Cargamento de sueños*.

⁴ R. Doménech, «Tres obras de un autor revolucionario», in Sastre, *Cargamento de sueños. Prólogo patético. Asalto nocturno*, p. 40.

⁵ García Ruiz, «El teatro español entre 1945 y 1950», p. 62.

⁶ Si veda AA. VV., *Teatro de vanguardia. Quince obras de Arte Nuevo*, Madrid, Permán, 1949.

terrompe il possibile sviluppo di una avanguardia teatrale, percorso ripreso circa dieci anni dopo da Arrabal; e tuttavia, alcuni dei membri del gruppo, in particolare Sastre e De Quinto, rinsaldano nella circostanza un legame foriero di successive collaborazioni.

Dopo essersi cimentato come attore nel «Teatro Universitario de Ensayo» («T.U.D.E.») e aver creato, con Alfonso Paso ed altri amici, un gruppo teatrale universitario chiamato «La vaca flaca», Sastre svolge la mansione di segretario della rivista *Raíz* (stampata negli anni 1948-1949), una pubblicazione che si propone come un ponte teso verso il periodo culturale prebellico. Più significativa è la successiva esperienza: dal 1948 diviene il responsabile della pagina teatrale («Frente teatral») de *La Hora*. L'attività critica svolta su questo settimanale studentesco di filiazione falangista, diffuso dalla «Jefatura Nacional del Sindicato Español Universitario» e dunque non sottoposto a censura, permette di intravedere un tratto che sarà costante in Sastre, l'uso del teatro come strumento di trasformazione della società, ed è preparatoria della definizione di un progetto di teatro sociale, che prende corpo nel manifesto del «Teatro de Agitación Social», pubblicato su *La Hora* nell'ottobre del 1950 e firmato da Sastre e De Quinto⁷. Il manifesto segna il passaggio da una ribellione meramente estetica a una coscienza sociale che gli anni e le letture avrebbero reso più profonda e consapevole ma – rivelando scarso tatticismo da parte dei suoi promulgatori – possiede anche una intenzione provocatoria, a cominciare da un nome la cui sigla, «T.A.S.», evoca l'acronimo dell'agenzia di stampa sovietica («TASS»). De Quinto ha rimarca-

⁷ Si può consultare il manifesto, riprodotto da più fonti, in Sastre, *Cargamento de sueños. Prólogo patético. Asalto nocturno*, pp. 97-100. Sulla stessa rivista Sastre realizza una cronistoria degli ostacoli istituzionali che soffocarono il progetto («El T.A.S. por última vez», in *Cargamento de sueños. Prólogo patético. Asalto nocturno*, pp. 81-87). Sull'insuccesso dell'iniziativa, e da una diversa posizione, si veda García Ruiz, «El Teatro Nacional y el Teatro de Agitación Social: dos enemigos frente a frente», in *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, XXXII, 2, 2007, specialmente pp. 156-158. Sui contenuti degli articoli di Sastre, si veda Caudet, «La Hora».

to come in quell'occasione si tornasse per la prima volta dalla fine della Guerra civile a trattare esplicitamente di arte impegnata⁸, e può apparire singolare che questo avvenisse dalle colonne di un organo ufficiale, se non fosse che la cerchia della Falange finì per accogliere diverse figure insoddisfatte delle politiche franchiste. Il repertorio che Sastre e De Quinto propongono di allestire, che si vuole di ispirazione «sociale» e si configura come una sfida alla censura del regime, è assai vario e risulta contraddittorio in senso estetico e ideologico (dall'esistenzialista cristiano Gabriel Marcel, al proibito esistenzialista ateo Sartre, al marxista Brecht; e O'Neill, Toller, Miller e gli stessi Sastre e De Quinto, oltre a Fraile)⁹. Palesa inoltre il carattere prevalentemente «esterofilo», più avanti soprattutto europeista, dei referenti teatrali dell'autore e del suo sforzo di modernizzazione della scena spagnola, un orientamento che talvolta gli sarà rimproverato come fosse una colpa e che non gli impedisce di difendere le ragioni di una programmazione autoctona se quella straniera proposta è di scarsa qualità; al contempo, quella propensione ci suggerisce che non esiste in lui un proposito cosciente e spiccato di recuperare la linea prebellica del teatro nazionale, spezzata dalla morte o dispersa nell'esilio. Il «T.A.S.» non andò oltre una dichiarazione di intenti, dal momento che non ricevette né le autorizzazioni a rappresentare né tantomeno i locali che gli erano stati promessi.

Idealmente, il testimone delle critiche teatrali pubblicate su *La Hora* passerà agli articoli che escono sul *Correo Literario* e su *Cuadernos Hispanoamericanos*¹⁰. Spesso Sastre non si sottrae alla polemica: ad esempio, in un botta e risposta con Eusebio García Luengo all'inizio del 1952, egli rivendica le ragioni di un

⁸ Cfr. De Quinto, «Breve historia de una lucha», in Sastre, *Cargamento de sueños. Prólogo patético. Asalto nocturno*, pp. 50-51 e, dello stesso autore, «Memoria personal sobre el teatro», pp. 87-90.

⁹ Si veda Aznar, «Breve historia», pp. 31-32.

¹⁰ Un colpo d'occhio su questi ultimi, in J. L. Campal Fernández, «Alfonso Sastre, colaborador de *Cuadernos Hispanoamericanos*», in *Archivum*, XLVI-XLVII, 1996-1997, pp. 111-138.

teatro sociale pur non trascurando la necessità di tutelare il versante estetico dei testi¹¹. Si intende correttamente la posizione sastriana se la si considera come una replica all'«inibizione» che subisce sulle scene il trattamento dei problemi del presente. Del resto, per l'autore il dramma può essere testimonianza e denuncia (come scrive nella «Nota» del febbraio 1952 che precede *El cubo de la basura*)¹². Sastre polemizza anche con Gonzalo Torrente Ballester, utilizzando la difesa di un recente allestimento di *Morte di un commesso viaggiatore* come rivendicazione di un teatro sociale che si serva come punto di partenza della dimensione documentale¹³. Negli anni Cinquanta, dinanzi a un allentamento dell'autarchia nazionale e alla persistenza della retorica di regime, si rafforza la fiducia nella possibilità che il discorso letterario, che può dar voce obliquamente al dissenso e deve colmare le carenze dei circuiti ufficiali, incida sul cambiamento delle strutture più retrive della società. Questa fiducia investe diverse manifestazioni letterarie, non ultima la poesia: si pensi ai versi di Gabriel Celaya e di Blas de Otero. Con loro, gli altri poeti prescelti per la *Antología consultada de la joven poesía española* (1952), pur nel ventaglio delle diverse sensibilità estetiche, si allontanano dall'esteticismo juanramoniano, reclamano un ritorno a ciò che è umano e alla storia; taluni propendono esplicitamente per una rivendicazione del valore sociale della poesia, considerata uno strumento trasformatore del mondo. Si tratta anche di una reazione alle pressioni ambientali¹⁴. Del resto, il triennio 1952-1954 si propone come un crocevia per ridefinire il franchismo¹⁵: i gruppi “giovani” sondano nuove possibi-

¹¹ «Sobre las formas “sociales” del drama», in *Correo Literario*, 39, 1 gennaio 1952, p. 14; cito da *Cargamento de sueños. Prólogo patético. Asalto nocturno*, pp. 88-94. García Luengo sarà uno dei lettori che, per conto della censura, valuteranno *La sangre de Dios*.

¹² Cfr. Sastre, OC, p. 110.

¹³ Cfr. «Loman es un hombre dolorosamente vivo» (in origine apparso sul *Correo Literario* del marzo 1952, ora riprodotto in Caudet, *Crónica*, pp. 161-163).

¹⁴ Come ha sottolineato, tra gli altri, F. Grande, *Apuntes sobre poesía española de posguerra*, Madrid, Taurus, 1970, p. 54.

¹⁵ Cfr. J. Gracia, «Historia y sistema literario», p. 115. Uno sguardo sulla vita quotidiana e sul suo versante culturale negli anni Cinquanta, nella seconda parte di J. Gra-

lità estetiche favorite dall'atteggiamento riformista del «ministro de Educación» Joaquín Ruiz-Giménez e il realismo appare sempre più la chiave estetica del rinnovamento. Vi gioca una parte significativa la ricezione del neorealismo cinematografico italiano in un momento nel quale in Italia già se ne rivedono alcuni aspetti. E alcuni tra i films di Juan Antonio Bardem, di Luis García Berlanga, del falangista José Antonio Nieves Conde e, più tardi, di Carlos Saura lasceranno trasparire una visione dimessa della vita nel paese. Anche il romanzo adotta in prevalenza un *sermo humilis* lontano dai registri prediletti dalla retorica del regime e prediligerà protagonisti antieroiici e intrisi di scetticismo. Sono anni nei quali Sastre allarga lo spettro delle sue letture (arricchite anche da una maggiore conoscenza del teatro tedesco: a Toller si aggiungono Piscator e, più tardi, Brecht), sposta verso un piano più spiccatamente storico il suo orientamento, grazie anche al contatto con i sobborghi madrileni, alle *tertulias* culturali e a varie iniziative; in particolare nel 1953 prende parte, sotto il magistero dell'erudito *extremeño* Antonio Rodríguez Moñino, alla fondazione di *Revista Española*, uno dei primi progetti collettivi nei quali, con un linguaggio diretto e lontano dal trionfalismo della dittatura, la realtà sociale spagnola viene assunta come referente letterario privilegiato. Il periodico riunisce maturi repubblicani epurati e giovani in cerca di una collocazione ideologica in un contesto nel quale non si riconoscono; gli uni e gli altri «reivindican la razón como base del entendimiento entre desiguales, la ética como tribuna desde la que acceder a la libertad, la estética realista como fórmula para acabar con la miopía de unos y los castillos en el aire de otros»¹⁶. La rivista, priva di un segno politico esplicito – oltre che di appoggi e

cia García e M. Á. Ruiz Carnicer, *La España de Franco (1939-1975). Cultura y vida cotidiana*, Madrid, Síntesis, 2001, pp. 201-268.

¹⁶ J. Jurado Morales, *Las razones éticas del realismo. Revista Española (1953-1954) en la literatura española del medio siglo*, Sevilla, Renacimiento, 2012, p. 120. Dal canto suo, Sastre ha segnalato come fosse un vincolo di amicizia prima ancora che la omogeneità degli orientamenti letterari a riunire nel progetto diversi autori: «Poco más que anécdotas “culturales” alrededor de quince años (1950-1965)» [1972], in *Suplementos Anthropos*, 30, 1992, p. 68.

sovvenzioni ufficiali –, è stata ritenuta «innocua» dal punto di vista ideologico, ma ritengo condivisibili le ragioni di chi recentemente ha di nuovo messo l'accento sulla sostanza etica e morale che in sé implicava l'adesione dei suoi membri al movimento realista¹⁷. La scarsa diffusione e la brevità della sua stagione (ne uscirono sei numeri tra il 1953 e il 1954) non resero giustizia agli intenti culturali che la animarono, principalmente l'accoglienza riservata al neorealismo italiano e la promozione del racconto autoctono. Sastre pubblica su *Revista Española* alcuni articoli che ne segnalano al contempo l'attenzione al migliore teatro europeo e statunitense di quegli anni e l'insoddisfazione per le formule d'evasione dominanti nel teatro nazionale.

La vena creativa procede parallelamente all'impegno critico e al consolidamento ideologico. Dopo quattro anni di silenzio, si registrano alcune opere che sono state riunite da Magda Ruggeri Marchetti sotto l'etichetta di periodo «anarchico-nichilista». Due di esse, *Prólogo patético* e *Escuadra hacia la muerte* ne testimonierebbero il versante «puro»; altre, come *El cubo de la basura* e *El pan de todos*, sarebbero segno di una fase che si confronta con la prassi marxista, e farebbero dunque in qualche modo da preludio a opere più scopertamente influenzate dalla ideologia comunista¹⁸. Diverse sono state le classificazioni, con aggiustamenti e precisazioni, proposte per il teatro di Sastre¹⁹; tra i tentativi tassonomici realizzati, quello di Ruggeri Marchetti, che interseca cronologia e posizioni ideologiche del drammaturgo, risulta tra i più articolati, sebbene vi abbia un minor rilievo la componente formale e, per ragioni contingenti, non possa dar conto che di una parte dell'estesa traiettoria sastriana; detto che si tratta di una sistemazione d'insieme che non ne esclude altre, è degno di nota che non risponda a un processo cronologico rigidamente determinato e che dunque a

¹⁷ Si veda in particolare il capitolo «El cometido de *Revista Española*», in Jurado Morales, *Las razones éticas del realismo*, pp. 106 ss.

¹⁸ M. Ruggeri Marchetti, *Il teatro*, pp. 48-49.

¹⁹ Cfr. ad esempio De Paco, «Introducción» a *La taberna fantástica. Tragedia fantástica de la gitana Celestina*, Madrid, Cátedra, 1995³, pp. 20-21.

una stessa fase possano talvolta corrispondere opere non composte in stretta successione, a riprova del fatto che i percorsi di Sastre non sono meramente progressivi né univoci e che le sistematizzazioni in campo letterario non mancano di denunciare i propri limiti. Quanto a *Squadra verso la morte*, Anderson ha annoverato il testo tra i drammi del socialrealismo o «dramas de posibilidad», manifestando egli stesso qualche dubbio in merito alla sua classificazione ma ritenendo – su basi discutibili – che l'aspetto che differenzierebbe l'opera dai «dramas de frustración» (segnati dall'impossibilità di rovesciare la situazione iniziale) consisterebbe nel fatto che essa tratteggia un mondo nel quale «l'azione significativa» è possibile²⁰. In verità, *Squadra verso la morte* presenta elementi più propri del «drama de frustración» che «de posibilidad», e opportunamente Estruch lo ha designato come un dramma «de situación cerrada»²¹, mentre altri hanno preferito ascrivere l'opera alla categoria dei «dramas de culpabilidad»²². Le distinzioni avanzate da Anderson, e prima di lui da Pronko, di tipo contenutistico e svantaggiate dalla esigua prospettiva storica, pur non del tutto cogenti, mettono a nudo una delle questioni centrali suscitate dal testo: il rapporto tra la lacerazione esistenziale e una possibile iniziativa volta a modificare le condizioni di partenza. Per i materiali e per la forma, *Squadra verso la morte* è un'opera che fa da ponte (anche se non in senso rigorosamente temporale)²³ tra il teatro

²⁰ F. Anderson, *Alfonso Sastre*, pp. 70 e 89-91; Anderson, «Introducción», pp. 22-23; in precedenza, L. C. Pronko, «The "Revolutionary Theatre" of Alfonso Sastre», in *Tulane Drama Review*, V, 2, 1960, p. 113, aveva situato *Squadra verso la morte* tra i testi del teatro rivoluzionario dell'autore.

²¹ Si veda Estruch, «Estudio», p. 10, sebbene questi proponga (pp. 5-8) una diversa articolazione dell'attività drammaturgica di Sastre, con un più comprensivo periodo di transizione tra le inquietudini esistenziali e la presa di coscienza «rivoluzionaria» che si svilupperebbe dal 1950 al 1958.

²² Cfr. Doménech, «El teatro desde 1936», pp. 420-421, che distingue inoltre nella produzione di Sastre «i drammi di Saturno», «i drammi della Rivoluzione» e quelli cosiddetti «collaterali», dalla tematica storica, ma abbina tale segmentazione a una di tipo cronologico.

²³ Ricordo che lo stesso Anderson, *Alfonso Sastre*, pp. 70 e 154, n. 5, colloca tra i drammi di frustrazione non solo quelli del periodo di «Arte Nuevo» ma anche opere

degli esordi di Sastre e quello dell'ottimismo marxista, in definitiva, tra due orientamenti significativi nei suoi lavori drammaturgici: una frustrazione che si stempera nella paralisi e un'azione che scaturisce da una necessità o da un proposito di cambiamento. Se nei contenuti e nel sostrato filosofico la nostra opera finisce per denunciare certa contiguità con i drammi avanguardisti²⁴, considerato che non risolve la tensione tra i due modelli di organizzazione sociale in essa evocati (la dittatura e l'anarchia)²⁵, nella sua articolazione, nell'uso dell'ambientazione e nell'atmosfera si rivela più convenzionale e vicina a diversi drammi della tappa di Sastre che succede a quella iniziale²⁶.

A cavallo tra gli anni Quaranta e Cinquanta il drammaturgo ha composto *Prólogo patético* (versione originaria conclusa nel 1950, riduzione di personaggi e scene nel 1953), che costituisce per diversi aspetti una sorta di approdo al realismo²⁷. Prima opera di durata canonica dopo vari tentativi in tal senso che non avevano visto la luce, la *pièce* prospetta in seno ad ambienti studenteschi i dilemmi morali della lotta terrorista, alla maniera de *I giusti* di Camus, senza tuttavia avere con quest'ultima una relazione genetica. Dalle profonde oscillazioni subite dal mate-

successive come *Ana Kleiber*, *La sangre de Dios* e *El cuervo*, caratterizzate, tuttavia, da soluzioni estetiche diverse da quelle adottate nella fase iniziale della scrittura sastriana.

²⁴ Cfr. anche C. C. DeCoster, «Alfonso Sastre», in *Tulane Drama Review*, V, 2, 1960, pp. 122-123.

²⁵ Cfr. P. Martínez-Michel, *Censura*, p. 191, n. 86.

²⁶ Nella classificazione proposta da V. Serrano («Los autores neorrealistas», pp. 2790 ss.), l'opera dischiude una seconda fase del teatro sastriano (1953-1964), successiva a quella giovanile, e precedente la tappa della «tragedia complessa» (1965-1990) e, dal 1994, quella delle «drammaturgie del doppio»; più sotto, torno su queste ultime fasi. Pare evidente che l'ampiezza della produzione di Sastre, d'altro canto, travalica la mera etichetta di autore realista o socialrealista, la quale, come quella di generazione letteraria, si rivela assai riduttiva e può tutt'al più rispondere a criteri didattici e di organizzazione espositiva. Per R. A. Lauer («A Liminal Approach», p. 440, e, in precedenza, «The Mythic Structure», p. 28), *Squadra* è un'opera «eliminare» anche per quel che riguarda l'evoluzione drammaturgica di Sastre.

²⁷ Sastre parla piuttosto di «retorno» in «Teatro de vanguardia, regreso al realismo y experiencia épica», in *Cargamento de sueños. Prólogo patético. Asalto nocturno*, pp. 138-139.

riale lungo il processo compositivo²⁸, emerge infine il dolore come elemento purificatore, in grado di conferire un senso alla militanza politica. Ancora acerba, l'opera mostra qualche carenza nella costruzione e diversi spunti sentimentali. Con essa, lo riconosce lo stesso Sastre, l'autore non si distacca molto dal «moralismo nichilista» di esperienze precedenti²⁹.

Presenta una situazione diversa *El cubo de la basura*, testo che, essendo stato terminato nel dicembre 1951, precede direttamente la redazione di *Squadra verso la morte*. Germán, il protagonista, reagisce all'ingiustizia con una vendetta personale che si esaurisce in sé, e il suo comportamento anarchico viene implicitamente opposto a quello di chi si limita a nutrire sfiducia verso l'agire collettivo. Composta a partire dal ricordo di una esperienza diretta³⁰, e intrisa di pessimismo³¹, la *pièce* aspira a rivolgere il proprio sguardo al panorama desolante degli sconfitti della Guerra civile – come avevano fatto Carmen Laforet in *Nada* e Buero Vallejo in *Historia de una escalera* –, ma l'aggancio tra la problematica individuale e quella sociale non è del tutto riuscito³². È di maggiore impatto emotivo *El pan de todos* (1952-1953, con successivi ritocchi), nella quale vengono esplorate le ombre proiettate in una società post-rivoluzionaria dalla corruzione morale. Il suo fulcro risiede nella dialettica tra bene pubblico e affetti personali. Inizialmente proibita dalla censura, l'opera viene allestita nel 1957 da Adolfo Marsillach nel Teatro Windsor di Barcellona ma, dinanzi alle letture in chiave anticomunista, secondo alcuni favorite dal fatto che l'autore non avrebbe sviluppato nella realizzazione drammatica i

²⁸ Vi allude Sastre nel suo «Teatro de vanguardia, regreso al realismo y experiencia épica», p. 140.

²⁹ «Teatro de vanguardia, regreso al realismo y experiencia épica», p. 138. La traduzione, qui e nei casi in cui non si segnala diversamente, è mia.

³⁰ Cfr. Caudet, *Crónica*, p. 38.

³¹ In essa o si aspetta la morte o ci si fa giustizia da soli, osserva Ruggeri Marchetti, *Il teatro*, p. 53.

³² Cfr. A. C. van deer Naald, *Alfonso Sastre: dramaturgo de la revolución*, Madrid, Anaya-Las Américas, 1973, p. 73.

suoi presupposti ideologici con sufficiente chiarezza³³, nel corso degli anni il drammaturgo preferirà ritirarla. Resta, tuttavia, il merito e il coraggio di aver mostrato in pieno franchismo che la stessa società comunista poteva macchiarsi del tradimento dei suoi ideali. Affondando le radici della propria ispirazione nella *Orestea* di Eschilo³⁴, e tenendo presente *Les mains sales*, Sastre ha l'intenzione dichiarata di proporre allo spettatore il dilemma tra due diverse tragedie, quella di una rivoluzione che produce anche vittime e quella di un ordine sociale ingiusto³⁵.

Punto di svolta a livello contenutistico nella produzione dell'autore è *La mordaza*, non tanto perché esibisce una reazione alla tirannide, simboleggiata in questo testo nella figura patriarcale di Isaías Krappo e nello spazio asfittico di un casolare, ma soprattutto perché manifesta gli effetti positivi di una ribellione possibile. L'uccisione non solo metaforica del padre-padrone, in un'opera, prima tra quelle di Sastre, che approda in modo promettente al circuito professionistico (*première* del 17 settembre 1954) e che combina l'iniziale stimolo cronachistico, un fatto di sangue avvenuto nelle campagne dell'Alta Provenza, a risonanze teatrali straniere ancor prima che autoctone, si accompagna al rigetto del convincimento per il quale l'uomo meriti di soffrire le conseguenze di una colpa (originale?) di cui nemmeno serba memoria. Siamo al cospetto di una situazione bloccata come in *Squadra verso la morte*, ma con ancor più tenui implicazioni metafisiche, una maggiore umanizzazione dei personaggi e una inequivocabile – per quanto traslata – dimensione sociale³⁶, dal

³³ F. Ruiz Ramón, *Historia del teatro*, pp. 398-399.

³⁴ Cfr. D. de Paco Serrano, *La tragedia de Agamenón en el teatro español del siglo XX*, Murcia, Universidad de Murcia, 2003, pp. 145-161, e ora F. Moya, «Sastre y Gala: dos posturas ante el mito», in J. A. López Férez, ed., *Mitos clásicos en la literatura española e hispanoamericana del siglo XX*, Madrid, Ediciones Clásicas, 2009, pp. 528-531. Lo stesso Sastre aveva guardato a Eschilo per *Les mouches*.

³⁵ Cfr. le sue considerazioni su questo ed altri drammi «rivoluzionari» del periodo in Sastre, «El teatro de Alfonso Sastre visto por Alfonso Sastre», in *Primer Acto*, 5, 1957, p. 7.

³⁶ Cfr. Anderson, «Introducción», pp. 45 e 47. Altri dati sull'opera in E. Di Pastena, «Studio introduttivo» a Sastre, *Il bavaglio*, Pisa, Arnus University Books, 2ª ed. in corso di stampa, pp. xxiii-xlvi.

momento che Sastre intendeva fare de *La mordaza* una protesta contro la censura e l'oppressione del regime.

La persistenza nell'impiego della tragedia come genere e del realismo come procedimento danno frutti scopertamente legati al versante sociale e rivoluzionario in *Tierra roja* e in *Muerte en el barrio*. *Tierra roja* rappresenta il rovescio collettivo di una iniziativa che ne *La mordaza* era non solo strettamente individuale ma quasi presa suo malgrado dalla protagonista femminile. Scritta nel 1954, rielaborata due anni dopo, lascia trasparire di già una concezione marxista dei rapporti sociali. Il modello letterario della *Fuente Ovejuna* lopiana viene attualizzato mediante il ricordo di una concreta visita che Sastre fece alle miniere di rame di Río Tinto, nonostante sia forte lo sforzo dell'autore di universalizzare la vicenda. Il conflitto tra i lavoratori e la compagnia mineraria che ne condiziona pesantemente la vita sembra non avere fine e il rinnovarsi dello scontro, e delle rivendicazioni, il raggiungibile obiettivo a cui tendere³⁷. Ritorna una sollevazione nella non indimenticabile *Muerte en el barrio*, *pièce* nella quale Ruggeri Marchetti ha intravisto una particolare carica di pietà e una intensa partecipazione umana da parte del drammaturgo³⁸. La negligenza di cui si macchia un medico di guardia provoca involontariamente la morte di un bambino e scatena la reazione violenta di un gruppo di cittadini che lincia il colpevole. Ma la sequela di responsabilità che si va delineando coinvolge, in modo più o meno diretto, tutta una società che condanna all'insoddisfazione.

È *Guillermo Tell tiene los ojos tristes* l'altro significativo testo di questi anni, scritto nell'autunno del 1955 su commissione di José Tamayo, allora direttore del Teatro Español. Alterando il mito del cacciatore imperturbabile e infallibile, Sastre fa del suo Tell un uomo che può sbagliare. L'eroe leggendario si trasforma così in un personaggio tragico che causa la morte del figlio

³⁷ Un'analisi dell'opera in Di Pastena, «"Mañana no nos vamos". *Tierra roja*, una *Fuente Ovejuna* mineraria di Alfonso Sastre», in *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, XII, 2009, pp. 123-145.

³⁸ Ruggeri Marchetti, *Il teatro*, p. 90.

Indice

Introduzione	
<i>Enrico Di Pastena</i>	7
Bibliografia	109
Alfonso Sastre. <i>Squadra verso la morte</i>	135
<i>Escuadra hacia la muerte</i>	136
<i>Squadra verso la morte</i>	137
Note	260

Edizioni ETS

Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa

info@edizioniets.com - www.edizioniets.com

Finito di stampare nel mese di dicembre 2013