



La maschera e il volto
Teatro ispanico moderno e contemporaneo

La collana riunisce in edizione bilingue (in lingua originale ed italiana) i testi più rappresentativi e stimolanti che provengono dalla Spagna e dal mondo ispanoamericano, non trascurando di rivolgere uno sguardo alla produzione nelle altre lingue ufficialmente impiegate in territorio spagnolo. Il suo obiettivo è quello di rendere conto di un universo creativo assai effervescente ed impreziosito, negli ultimi lustri, dal sovrapporsi dell'attività di diverse generazioni di drammaturghi

La maschera e il volto
Teatro ispanico moderno e contemporaneo
12

Direttore della collana

Enrico Di Pastena
(Università di Pisa)

Comitato scientifico

Antonia Amo Sánchez
(Université d'Avignon)

Manuel Aznar Soler
(Universitat Autònoma de Barcelona)

Cerstin Bauer-Funke
(Westfälische Wilhelms-Universität Münster)

Mabel Brizuela
(Universidad de Córdoba, Argentina)

Lourdes Bueno
(Texas Christian University)

Javier Huerta Calvo
(Universidad Complutense de Madrid)

Carmen Márquez-Montes
(Universidad de Las Palmas de Gran Canaria)

Eduardo Pérez-Rasilla Bayo
(Universidad Carlos III de Madrid)

José Romera Castillo
(Universidad Nacional de Educación a Distancia de Madrid)

Virtudes Serrano
(Academia de las Artes Escénicas de Barcelona)

Simone Trecca
(Università Roma Tre)

*I volumi della collana sono sottoposti alla lettura di almeno due revisori
secondo la procedura del “doppio cieco”*

Itziar Pascual

Père Lachaise

studio e traduzione di
Enrico Di Pastena



Edizioni ETS



www.edizioniets.com

Pubblicazione finanziata dall'Unione Europea – Next Generation EU, Missione 4 Componente 2 Investimento 1.1
Progetti di Ricerca di Rilevante Interesse Nazionale, realizzata nell'ambito del Progetto PRIN 2022
Identity Heritage and Cultural Memory. The Elaboration of the Past through the Theatre of Democratic
Spain (1975 to the Present) Prot. 202285ZT47 – CUP D53D23014880006



Le opinioni e i punti di vista espressi nel volume sono dell'autore e non riflettono necessariamente quelli dell'Unione Europea o della Commissione Europea.

Né l'Unione Europea né la Commissione Europea
possono essere ritenute responsabili per essi

*Questo volume è stato pubblicato con una sovvenzione
del Ministero dell'Istruzione, Cultura e Sport della Spagna
Subvenciones para el fomento de la traducción en lenguas extranjeras 2024*



© Del testo originale: Itziar Pascual

© Della traduzione e dello studio introduttivo: Enrico Di Pastena

Immagine di copertina:

Silvia Padrón e Maykol Hernández in *Père Lachaise*
(Centro de Iniciativas Culturales de la Caja de Canarias,
Las Palmas de Gran Canaria, 2006, regia di Rafael Rodríguez)

© Foto: Gustavo Martín

© Copyright 2025

Edizioni ETS

Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa

info@edizioniets.com

www.edizioniets.com

Distribuzione

Messaggerie Libri SPA

Sede legale: via G. Verdi 8 - 20090 Assago (MI)

Promozione

PDE PROMOZIONE SRL

via Zago 2/2 - 40128 Bologna

ISBN 978-884677385-2

ISSN 2532-1307

Introduzione

La figura di Itziar Pascual (Madrid, 1967) si caratterizza per la indubbia versatilità: dotata di una solida formazione universitaria in Scienze dell'Informazione, ha accompagnato la sua attività di scrittura teatrale, spesso rivolta all'infanzia e alla gioventù, con una costante riflessione critica, che ha espletato sia sulla stampa generalista (come collaboratrice della sezione Cultura del quotidiano *El Mundo* e di un suo supplemento) che, in particolare, collaborando con riviste prestigiose, di carattere non solo teatrale: dal 1993 fa parte della redazione di *Primer Acto*, pubblicazione longeva e centrale per le scene iberiche, e ha collaborato con *ADE Teatro*, *El Público*, *Las Puertas del Drama*, tra le altre testate, dirigendo *Escena* per alcuni anni. L'autrice sostiene che all'inizio del suo percorso professionale sia stata giornalista, che questo l'abbia condotta al teatro e che il teatro l'abbia portata alla docenza (Pascual 2011: 79). È, infatti, anche una pedagoga: dal 1999 insegna drammaturgia e letteratura drammatica presso la RESAD di Madrid e tiene laboratori che sono di stimolo e sostegno agli allievi che intendono praticare la scrittura per la scena.¹ Un suo libro recente (Pascual 2024) riunisce consigli, riflessioni e tecniche di composizione e revisione teatrale maturati attraverso una personale e articolata esperienza. Spiccano nella sua produzione scientifica due studi sulle limitazioni con cui

¹ Si veda come la stessa Pascual presenti tale attività: «Sono, allo stesso tempo, drammaturga e docente alla RESAD, la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid, e tengo corsi di taglio pratico in cui accompagno, condiviso e sostengo il processo della scrittura drammatica» (Pascual 2014c: 57). Qui e nei casi in cui non sia diversamente indicato, la traduzione è di chi scrive.

deve misurarsi la presenza femminile in ambito teatrale e sulle pratiche e sulle strategie adottate per farvi fronte dall'Asociación de Mujeres en las Artes Escénicas de Madrid Marías Guerreras, AMAEM, nei suoi primi anni di attività (Pascual 2007a, Premio Victoria Kent della Università di Malaga) e attraverso l'associazionismo (Pascual 2014a). Ancora in qualità di studiosa, si è assicurata la borsa di ricerca Miguel Fernández 2016 per il lavoro *Versos con faldas. Poetas españolas para la infancia y la juventud* (2000-2015).

Altre esperienze professionali in cui si è cimentata (giornalista radiofonica per conto della *Cadena Ser*, addetta stampa per Festival teatrali, assistente alla regia accanto a Guillermo Heras in due occasioni) hanno contribuito ad affinare la sua conoscenza delle diverse sfaccettature che compongono il prisma della comunicazione teatrale. Ha curato la traduzione e la drammaturgia della *pièce Les Belles-sœurs* del canadese Michel Tremblay. Ha inoltre firmato la drammaturgia di *Princesas olvidadas y escondidas* (Pascual 2014e) e di *Wangari. La niña árbol* per la compagnia Karlik Danza Teatro.

Conferma la passione che nutre per la scena l'appartenenza ad associazioni che tutelano e promuovono il teatro. È stata insignita di innumerevoli premi e riconoscimenti, tra cui spicca il Nacional de Artes Escénicas para la Infancia y la Juventud nel 2019, l'ASSITEJ España 2022 e il recentissimo Max nel 2025 come autrice di *Pepito, una historia de vida para niños y abuelos* (*Pepito, una storia di vita per bambini e nonni*), testo che si propone come una sorta di ponte intergenerazionale e non è scevro di risonanze personali (Pascual 2020); nel corso degli anni aveva ottenuto il Serantes e il Madrid Sur, nonché una menzione al Marqués de Bradomín del 1997 per lo stimolante *Las voces de Penélope* (*Le voci di Penelope*) e il XVI Premio di Teatro Infantile della Sociedad General de Autores y Editores per *La vida de los salmones* (*La vita dei salmoni*) nel 2015. Svolge infine un ruolo di intellettuale *engagé*, assai attenta alla causa della promozione del mondo femminile: è stata socia fondatrice e poi presidente dal 2000 al 2003 della già citata AMAEM. Questa sensibilità informa profondamente la sua scrittura creativa.

Come drammaturga, Pascual è autrice di una estesa produzione che annovera oltre trenta opere che quasi raddoppiano di numero se comprendiamo i testi brevi. Non tutte le sue proposte sono approdate in scena. Molte hanno trovato visibilità in patria nei circuiti cosiddetti alternativi. Alcune hanno conosciuto un'apprezzabile diffusione fuori dalla Spagna, in particolare in Francia, negli Stati Uniti e in alcuni paesi latinoamericani. *Père Lachaise*, composta e affinata nel 2002 e pubblicata per la prima volta l'anno successivo, giunge a poco più di dieci anni dall'avvio della sua attività di drammaturga.

Una ricca produzione

Pascual è stata ascritta al presunto gruppo che prende il nome dal citato Premio Marqués de Bradomín e che comprende in verità figure dalle poetiche talvolta assai diverse tra loro, pur avendo in comune una serie di caratteristiche e di circostanze materiali (frequentazione di analoghi laboratori, maestri e letture condivise, apertura cosmopolita, rapporti interpersonali, superamento di formule drammaturgiche tradizionali). Con maggior fondamento, Garnier [2011: 15-17] ne ha inquadrato la produzione entro un più ampio filone di scrittura al femminile che ha referenti autoctoni e internazionali, e annovera al proprio interno autrici che hanno cominciato a diffondere le loro opere alla fine degli Ottanta e, soprattutto, nell'ultimo decennio del Novecento.

La sua produzione conosce un iniziale debutto scenico di rilievo con *Fuga*,² pièce permeata di sostanza poetica prima che drammatica (come una sorta di poema lirico-musicale l'ha percepita López Sancho 1995).³ Un'ambiziosa ricerca linguistica,

² È possibile consultare un elenco delle principali opere di Pascual sino all'estate 2025 nel seguente sito: <<https://www.contextoteatral.es/itziarpascual.html>>. Registra anche le primissime opere composte dalla drammaturga un contributo su *Primer Acto* (Anonimo 2004: 95).

³ Tra i referenti dell'autrice ci sono in generale Jorge Guillén, José Hierro e Cesare

che ammicca alla tragedia greca, si traduce in un testo dall'azione appena accennata e segnato giustappunto da accensioni poetico-letterarie:⁴ Ariadna attende il ritorno dalla guerra del padre Anthropos, signore di Bellver. I personaggi, caratterizzati da certo prospettivismo autoriale, comunicando meno tra loro che con lo spettatore, evidenziano la carenza di dialogicità vigente tra gli abitanti della Isla de los Sueños, corrispondente al mondo “reale”. Nel passo conclusivo il personaggio della Stracciona (‘Harpia’, nell’originale) riconosce l’umanità del nemico e, invocando clemenza, invita alla comprensione reciproca; cogliamo in ciò un rovesciamento della reificazione dell’umano che ogni conflitto bellico porta con sé, come ha denunciato, tra gli altri, Simone Weil [2012] dopo essere stata particolarmente segnata dal divampare della Guerra Civile di Spagna, quella «brutta ferita» che, a detta di Camus [1965: 1684], mostrò che si può avere ragione ed essere sconfitti. In questa cantata poetizzante e di contenuto antibelicista si ravvisano temi (la memoria) e procedimenti (defunti che prendono la parola, prevalenza del monologo, incidenza della musica e in particolare l’impiego di una ninnananna) che si riveleranno basilari nel corpus dell’autrice. Già nel successivo *Memoria* (1994b, composto nel 1993), troviamo due personaggi dall’aspetto fisico complementare che si sforzano di rammentare ogni cosa in un futuro imprecisato ma dominato dall’oblio e probabilmente funestato da una catastrofe (Amestoy 1995: 84-85). Il contesto ricorda il romanzo *Temblo* di Rosa Montero, pubblicato nel 1990; tuttavia, il tenore del dialogo si richiama al teatro dell’assurdo e non a caso Ignacio Amestoy ha potuto collegare la *pièce* a *En attendant Godot* (cfr. anche Zatlin 2000b: 11).

Tra i testi che punteggiano il primo decennio di attività creativa di Pascual ricorderei in primo luogo *El domador de sombras* (*Il domatore d’ombre*) e *Las voces de Penélope* (*Le voci di Penelope*): nel primo, avvertiamo una prassi, il recupero letterario di figure real-

Pavese, nonché l’esempio di fusione tra poesia e teatro realizzata da Miguel Hernández: cfr. le parole della drammaturga in Gabriele [1996: 48].

⁴ In italiano ha offerto un’analisi del testo e dello spettacolo Spadaro [2017-2018: 175-266] nella sua Tesi di laurea.

mente esistite e assai carismatiche, che più avanti la drammaturga coniugherà preferibilmente in chiave femminile; nel secondo, si impone un autentico *leitmotiv* della scrittura dell'autrice: la rivendicazione di una rinnovata identità delle donne.

Ne *Il domatore d'ombre*, pubblicato nel 1996, lo Spettro del clown Grock torna per far fronte alla decadenza del circo al quale l'artista ha consacrato la propria esistenza. La figura cui allude l'opera è storica,⁵ ma il trattamento che gli viene riservato è decisamente immaginativo.⁶ Oltre allo Spettro – che a ben guardare è qui l'ombra di un'ombra, essendo Grock già defunto nonostante non accetti la propria condizione –, tra i personaggi si fanno ricordare soprattutto La Red, una umanizzata rete di protezione per acrobati dal nome ampiamente evocativo e simbolo di resistenza, e La Mujer Barbuda, segnata dalla propria singolarità e dalla difficoltà di condurre la propria vita fuori dal tempo sospeso dello spettacolo circense. Il circo, il cui universo ha saputo risvegliare l'interesse di tanti artisti, rappresenta nella *pièce* un mondo di artigiani sul punto di scomparire e che, alla fine delle otto scene che la compongono, si predispone a cercare di sopravvivere fidando nell'arrivo di un pubblico *agée*, forse in grado di apprezzare le abilità che una società digitalizzata ha relegato ai margini (cfr. Zatlin 2000b). Risulta evidente, tuttavia, la carica metatestuale posseduta da questa forma espressiva; in un'atmosfera di dolente malinconia, essa ammicca *in primis* allo stesso evento teatrale.

Le venti sequenze de *Le voci di Penelope* coronano la fase di formazione di Pascual presso la RESAD. Con tale testo, originalmente pubblicato nel 1998 con un prologo di Carla Matteini e coadiuvato nel suo allestimento iniziale da una coerente “lettura” scenografica e oggettuale di Elisa Sanz, la drammaturga si

⁵ Si ispira al circense svizzero Charles Adrien Wettach, il migliore pagliaccio dei suoi tempi, talmente famoso da divenire il protagonista di tre lungometraggi; fondò nel 1950 un circo mobile con trenta artisti e centoquaranta dipendenti.

⁶ Il Grock autentico si spense nella sua villa di Imperia, la figura teatrale si è suicidata ed è accompagnata in scena, come detto, da uno Spettro che ne è l'antagonista e offre più di uno spunto umoristico.

colloca entro una tendenza di riappropriazione del mito, tesa a proporne configurazioni più partecipi del presente e che si è rivelata piuttosto produttiva anche in altri autori per la scena del suo Paese (Vilches 2003: 43; 2005: 8-9; Gallardo 2014) o del mondo latinoamericano (un nome su tutti: quello dell'argentina Griselda Gambaro). Del mito specifico di Penelope, Pascual avverte indubbiamente la forza ancestrale, ma a esso si accosta soprattutto per riformularlo (cfr. Pascual in Rovecchio e Urban 2010: 291-309), come in parte, tra gli altri, già avevano fatto Antonio Buero Vallejo e Domingo Miras, debilitando la figura di Ulisse e il suo presunto eroismo.⁷ Brignone [s.a.] ha insistito sulla presa di distanza dalla versione “ufficiale” trasmessa dal modello omerico; Surbezy [2005: 222] ha parlato a pieno titolo di riscrittura del mito dell'*Odissea*. Ora si confrontano tre personaggi (Penelope, La Donna che Aspetta e l’Amica di Penelope), distribuiti su due diversi piani temporali (la Grecia omerica e la realtà contemporanea della società dei consumi), in un tentativo di mettere a contatto vicissitudini come l’amore, l’abbandono e la gelosia, di conferire al testo accenti atemporali e una valenza universale (Nieva-de la Paz 2017b: 90), e proponendo uno scarto conclusivo in cui la Penelope “classica” e le sue eredi contemporanee decidono di lasciarsi dietro i rispettivi Ulisse.

I tre personaggi sono per lo più soli in scena, ma nell’ultimo segmento, prima di andarsene per sempre, significativamente si ritrovano abbracciati, dopo aver abbandonato uno scenario che è metafora della Storia (Cordone 2008: 417-418) e aver lasciato a terra il simbolico telaio azzurro dell’attesa (Gabriele 2003: 144). Hartwig [2003: 40] ha osservato come Pascual sposti discorsivamente il “luogo” che pertiene alla donna da quello che le attribuiscono gli uomini a quello che essa stessa si riconosce. Secondo Nieva-de la Paz [2017b: 89], la drammaturga realizza ne *Las voces de Penélope* una rilettura polifonica del mito servendosi di una focalizzazione egualitaria, prendendo le distanze dalla defi-

⁷ Cfr. Floeck [2005], che ha esplorato le formulazioni della figura di Penelope nella seconda metà del XX secolo, mettendo a fuoco anche l’apporto di Pascual.

nizione tradizionale di Penelope in chiave relazionale, in quanto archetipo di sposa e madre, e insistendo sulla riaffermazione individuale della sua figura. La pazienza di Penelope smette di essere una virtù passiva e diviene una forza attiva che le consente di ritrovare sé stessa (Pascual 1998b: 117-118). In Pascual, assistiamo dunque a una valorizzazione dell'attesa, non meramente agita, ma materia di riflessione, «atto silenzioso di riaffermazione» (Pascual 1998c: 133) – come si dice nella *pièce* –, divenuto paradossale forma di viaggio. Alla fine, Penelope acquisisce una coscienza dell'attendere e ne cambia l'oggetto: «Ho aspettato me stessa», afferma. Non più mera inazione, l'attesa si fa «l'inquietudine di essere me stessa, non l'attesa di un altro» («la inquietud por ser yo, no la espera de otro», Pascual 1998c: 134). Percorso di scoperta e di ridefinizione del sé (Harris 2003b, Rovecchio 2012), il testo potrebbe dunque essere letto come «una metafora della storia della donna» (Sanz s.a.; Surbezy 2005: 227) e aspirare a incarnare nuovi valori fondati su un discorso che pone al centro l'affrancamento femminile dai ruoli tradizionali (Egger 2004: 27). I contatti con la produzione teatrale lorchiiana, in particolare con *Doña Rosita* (affinità tematica, assenza scenica delle figure maschili rilevanti), non impediscono di osservare la diversità di risultati a cui conduce lo scavo interiore dei personaggi femminili di Pascual (Boo 2016). Un esito nuovo che non è affatto escluso nelle parole di Tiresia nella scena iniziale dell'*Antigone* che l'autrice darà alle stampe anni dopo (Pascual 2018), in una versione rivolta ai giovani (Pascual 2022) e che, sullo sfondo dei resti di una città ferita e devastata dalla virulenza della guerra fraticida, enfatizza la dimensione familiare del dramma e si apre alla possibilità di alterare l'epilogo del mito (Iglesias 2018; Amador 2018; Cordone 2018).

Un ventaglio di figure femminili fuori dal comune

Negli anni Ottanta si assiste in Spagna a un graduale rifiorire della drammaturgia femminile e a una crescente, sebbene ancora

discontinua, proiezione pubblica dei suoi risultati; la tendenza si precisa nel decennio successivo con l'avvento di nuove autrici e l'obiettivo, da parte loro, non tanto di conquistarsi uno spazio analogo a quello dei colleghi di genere maschile quanto di rivendicare assieme a essi degli ambiti adeguati nei quali avanzare la propria proposta drammaturgica. Premi e certami specificamente concepiti sono testimonianza di una rinnovata presenza femminile, che deve, tuttavia, misurarsi con una serie di resistenze materiali e contestuali.

In un informato tentativo di realizzare, nei primi anni del nuovo secolo, un bilancio della presenza femminile nei due decenni precedenti per quanto attiene alla scrittura drammaturgica e alla direzione di scena, Serrano [2004a] riassumeva le caratteristiche principali del fenomeno, cogliendovi una propensione a esprimere l'insoddisfazione prodotta dalla carenza di ideali, l'ostilità e l'incapacità di comunicare, la paura e la violenza che condizionano le relazioni interpersonali. Avvertiva inoltre come negli anni immediatamente precedenti si producesse un tentativo di recuperare la memoria storica del passato recente e, in particolare, la memoria delle donne, celebri o anonime, che lo avevano abitato. Le convulsioni politico-sociali hanno poi propiziato un teatro “d'urgenza” contro la guerra, il terrorismo, la xenofobia, la violenza domestica, temi certamente non esclusivi della drammaturgia scritta da donne, ma da esse in genere coltivati in spettacoli o su pubblicazioni dal formato alternativo (Serrano 2004a: 569). In particolare, nelle drammaturghe nate negli anni Sessanta e attive dall'ultimo decennio del Novecento si è riscontrato un più deciso rinnovamento di formule e di tecniche (Gutiérrez Álvarez 2022: 167 ss.). Come affermava Itziar Pascual [2007b: xii], che in *Père Lachaise* inaugurava una genia di nipoti e discendenti che per scelta o in funzione delle circostanze si interrogavano sul loro passato, era maturato un tempo in cui occorreva andare oltre la soglia della catalogazione e dei rilievi quantitativi, a vantaggio di analisi specifiche, volte a mettere in luce la peculiarità delle poetiche e dei singoli sguardi autoriali. Una serie di strumenti, anche meno canonici (fondi audiovisivi, riviste specializzate, il deciso

infittirsi dei contributi critici), concorrono a segnalare l'ampiezza di un fenomeno, quello della drammaturgia femminile, che, anche grazie al sovrapporsi di diverse generazioni di autrici, è entrato in una fase di autentica fiammata creativa⁸ e continua a richiedere a gran voce un allargamento di orizzonti da parte degli addetti ai lavori e soprattutto una più cospicua programmazione negli spazi pubblici e istituzionali.

La stessa Pascual individua una fase d'avvio nella sua scrittura, nutrita dal teatro greco delle origini, in cui il mito costituisce una chiave rilevante e il segno manifesto di una ricerca formale che fa del linguaggio scenico uno strumento di scoperta e di indagine del reale (cfr. Gabriele 2003: 50). Poi le si è andata imponendo la necessità di conquistare una diversa visibilità al mondo femminile, le cui esperienze e i cui contributi alla cultura sono stati spesso trascurati o messi in ombra. Pascual ha sostenuto di concepire la scrittura come una sorta di barca, su cui le donne e i bambini vengono prima di tutti gli altri.⁹ L'autrice avverte la responsabilità drammaturgica di ridare voce alle donne (Pascual 1998a), responsabilità che, se possibile, si acuisce quando si scrive per l'infanzia e la gioventù (Pascual 2006c: 115), e ci si spinge a riconfigurare modelli educativi in vista della costruzione di una società più attenta agli equilibri di genere (Pascual 2014c). Si tratterebbe di delineare in teatro figure più trasgressive e meno convenzionali (cfr. Cobo 2016), in grado di alimentare un'azione personale ma dalle ovvie risonanze politiche (Pascual 2002b: 283), senza tuttavia trascurare la dimensione "poetica" della composizione (in Zaza 1998: 4) e approfondendo la presenza e il ruolo del corpo (e, attraverso di esso, della danza). La drammaturga ha asserito di volversi cimentare in una poetica che mette

⁸ Carlos Brito [2020: 12] parla di «combustión creativa»; alle sue pagine prologali rimando per qualche ulteriore indicazione bibliografica, tanto primaria come secondaria, con l'integrazione dei contributi di Patricia O'Connor [1997] e di Ruth Gutiérrez Álvarez [2022], ulteriori testimonianze di un filone critico sempre più nutrito. Si veda anche Zaza [2007b]. Sul dramma storico si può consultare García-Manso [2013]; sulla dimensione tragica, cfr. Garnier [2011]. Utili i volumi antologici a cura di Raquel García-Pascual [2011] e di Francisco Gutiérrez Carbajo [2014].

⁹ Cfr. «Escritura», in <<http://www.contextoteatral.es/itziar-pascual.html>>.

in risalto l'esperienza delle donne, che non le propone come nemiche di sé stesse o di altre donne, che fa tesoro della testimonianza e della memoria per riscrivere la Storia, diffidando delle versioni ufficiali e risemantizzando narrazioni e miti; una poetica che sappia sondare anche i coni d'ombra delle comuni esistenze quotidiane, denunciando le disuguaglianze e proponendo nuovi modelli, secondo formulazioni che, tuttavia, non rinunciano allo spunto comico, in grado di mostrare il potenziale liberatorio della risata e, a suo dire, smascherando al contempo quanto l'umorismo sia stato asservito al patriarcato (Pascual 2014: 60). Se, tra le autrici per l'infanzia attive in Spagna, l'ammirazione di Pascual si rivolge in particolare alla poetessa Mar Benegas, il suo principale modello in tale ambito sul piano internazionale è la drammaturga e attrice Suzanne Lebeau, il cui convincimento che grandi e piccini condividano un mondo «cruel, tendre, complexe, le blanc et le noir aux extrémités tissant une large et épaisse zone grise où les choses ne sont jamais si évidentes» la nostra autrice sottoscrive.¹⁰ Nel 2007 Pascual ha firmato una monografia su Lebeau nella quale mette in luce la capacità della scrittrice del Quebec di sostenere nuovi e speranzosi modelli di convivenza senza nascondere le ingiustizie e senza obliterare gli aspetti più cupi della realtà (Pascual 2007c). Opportunamente, Topolska [2018] ha osservato come la speranza sia l'elemento di principale interesse che Pascual ritrova in Lebeau, una «speranza intesa non come “pollyannismo” [ottimismo cieco] basato sulla negazione della realtà, ma come resilienza, come capacità di azione che è espressione di fede nel futuro, come fiducia in sé stessi e motivazione a sopravvivere di fronte alle avversità».

L'attenzione nei riguardi di figure femminili ispiratrici ha riguardato anche l'attività di studiosa di Pascual orientata alle scene contemporanee spagnole (cfr. Pascual 2016a) e ha inciso visibilmente sulla sua produzione per la scena, nella quale si ravvisa

¹⁰ Cfr. <<https://idearts.com/magazine/dossiers/suzanne-lebeau.htm>>. Nel corso dell'intervento tenuto presso l'ESAD di Cáceres nel 2015, Pascual ribadisce il suo apprezzamento per Lebeau (cfr. <<https://www.youtube.com/watch?v=yFC8qLvwXUQ>>). Si veda anche Pascual [2016c].

una insistita attenzione verso donne che in diversi ambiti hanno lasciato il segno: le esperienze di Natalia Karp, Rosa Parks, Wangari Maathai, Rita Levi Montalcini, María Zambrano, Pina Bausch o Eudy Simelane sono state decisive nel nutrire alcuni suoi testi. A esse si sono affiancate donne comuni e appartenenti a una umanità dolente: la africana affetta da AIDS, vittime di violenze di genere, rifugiate.

Occorre rilevare nel personale percorso dell'autrice anzitutto un dato familiare: Pascual ha origine basche e proviene dunque da una cultura in cui tradizionalmente la donna svolge un ruolo significativo nell'organizzazione familiare e in chiave decisionale (in Gabriele 1996: 50). È stata nipote e figlia di esiliate, e sua madre, pianista e professoressa al conservatorio, ne ha alimentato la passione per la cultura e per l'insegnamento. Ha ricevuto una formazione bilingue, in un centro misto e non confessionale, il Liceo Italiano Enrico Fermi di Madrid, condizione non comune nella Spagna da poco uscita dal franchismo. Agli anni dell'adolescenza risale, tra le altre, la lettura di Simone de Beauvoir.

A questo è opportuno aggiungere l'ampiezza della sua formazione accademica, delle sue letture e delle esperienze personali e professionali. Tra gli ulteriori referenti del femminismo di Pascual, e senza pretesa di esaustività, possiamo annoverare Lidia Falcón, Marcela Lagarde, Celia Amorós, Amelia Valcárcel, Wangari Maathai e Maureen Murdock. Sulla scorta, in particolare, delle posizioni della filosofa Celia Amorós, Pascual pensa che essere donna risponda a una definizione essenzialmente culturale, mentre la dimensione biologica svolgerebbe nella configurazione dell'identità di genere un ruolo meno rilevante. La drammaturga (Pascual 2011) ritiene significative tre nozioni: la disuguaglianza che caratterizza la presenza della donna in società; la sorellanza, intesa come la creazione di spazi, reali e simbolici, di interscambio, collaborazione e cooperazione tra donne; uno stile discorsivo collegato culturalmente con il genere – fra i tre concetti, forse il più controverso –, la cui analisi nelle creazioni drammaturgiche realizzate da donne potrebbe, a suo dire, assicurare risultati di interesse (Pascual 2011: 83-84).

Le diverse sollecitazioni che abbiamo rilevato hanno inciso sulla scelta di campo effettuata dall'autrice, la quale si ripromette di scrivere un teatro che sappia accogliere e comunicare poesia, bellezza, umorismo e senso di giustizia (cfr. anche Topolska 2018), e hanno contribuito a farne una figura assai attiva nella scrittura collaborativa e nell'associazionismo femminile. Di qualche testo scritto a più mani diremo. Qui segnaliamo il suo ruolo nella più volte menzionata AMAEM Marías Guerreras, che riprende il nome dell'attrice e impresaria María Guerrero coniugandolo con la spinta rivendicativa della presenza femminile nelle arti sceniche. La finalità dell'associazione – ulteriore testimonianza di un attivismo femminile che vede operare gruppi affini in altre città del Paese come Alicante, Barcellona, Granada e Málaga – è quella di sostenere, fomentare e diffondere l'apporto femminile nel teatro, nella musica e nella danza, promuovendolo in tutte le sue sfaccettature.¹¹ Una *Salomé* della drammaturga (Pascual 2002c), parte di un progetto più ampio di rielaborazione di celebri personaggi femminili della letteratura drammatica universale, è stata scritta in una iniziativa sorta in tale contesto. Tra i testi a firma della stessa Pascual che l'associazione ha contribuito ad allestire si annoverano anche *Cuando todo termine* (*Quando tutto sarà finito*) nel 2003 e *Varadas* (*Arenate*) nel 2006. Tale militanza contribuisce a chiarire il perché Pascual avverte come responsabilità del drammaturgo il fatto di dover parlare della donna e di allargare l'orizzonte delle esperienze dei personaggi femminili, anche se questo non le impedisce più fugaci incursioni volte a esplorare la vulnerabilità maschile (come in *Sirenas en alquitrán*, Pascual 2004d; Recio 2004; Ragué-Arias 2004). In una intervista a Esteban Aranque [2016], a cui rimandiamo, l'autrice sostiene di sentirsi la discendente di una genealogia scissa, nella quale la preponderanza maschile ha fatto di una metonimia l'intera realtà (il maschile equivaleva al tutto). In

¹¹ Altre informazioni sulle Marías Guerreras nella pagina web della associazione: <<http://www.mariasguerreras.es>>. López Mozo [2007] ne ha ripercorso i primi anni di attività, Casado [2011] ne ha tracciato un bilancio nel decennale della nascita e Pascual [2007a; 2014a], come detto sopra, ne ha realizzato uno studio della prassi teatrale nell'ambito dell'associazionismo teatrale; cfr. anche Pascual [2004a, 2005e].

una riflessione di qualche anno prima, Pascual [2004b] denunciava fino a che punto lo spazio – compresa la sua dimensione virtuale ed elettronica – e il suo controllo possedessero un valore politico e le donne dovessero ricavarsene uno nel mondo del teatro, conquistandosi una visibilità nuova nel produrre testi capaci di instillare, nel pubblico, dubbi nella visione delle cose.

L'arte teatrale è una scoperta anche per il drammaturgo. Come riferisce la stessa Pascual, il processo creativo assomiglia alla sintonizzazione di una stazione radiofonica (in Hartwig e Pörtl 2008: 27); inizialmente, ci sono fruscii e voci indistinte, poi il suono delle voci diviene chiaro e si fa comprensibile. Il teatro può divenire strumento di conoscenza e di denuncia (Gabriele 2003), legato alla centralità della parola e all'operato prezioso di una pluralità di figure mediatici (in Pallín 1998: 19-20), in primo luogo l'attore. Si offre come una occasione privilegiata per osservare criticamente la cultura ricevuta (Zaza 1998) e si propone come un luogo di incontro, atto a suscitare l'emozione e la coscienza (Pascual 2011: 84). Per la drammaturga, un'agnizione o il riconoscimento di una situazione risultano più efficaci se si producono per via affettiva (cfr. quanto sostiene in Cordone 2010: 282).

Pascual dichiara di voler realizzare un teatro nel quale la possibile dimensione poetica non oscuri quella politica (in Zaza 1998: 4). Riaffiora l'obiettivo di un'arte che attraverso la condivisione e la sfida ha modo di contribuire a definire profili di cittadini più avveduti. Una dichiarazione di Pascual del 2002, anno di composizione di *Père Lachaise*, dà conto sinteticamente dei suoi orizzonti come creatrice, e conserva la sua validità a distanza di tempo: «Mi piace il teatro diffidente, che interroga i suoi personaggi, che ignora la Storia Ufficiale (oggi Pensiero Unico), che mette in discussione. Mi piace il teatro e la danza che fruga nello scrigno della sua storia, aprendo le porte ai miti, agli eroi e agli antieroi, antichi e contemporanei, che dà voce a chi non l'ha avuta, che recupera le comparse della vita e gli permette di esprimere la loro visione del mondo. Mi piace il teatro che dà voce alle donne».¹²

¹² «Me gusta el teatro que descree, que interroga a sus personajes, que desoye la

Come abbiamo visto, nella produzione pascualiana avviene una revisione dei miti femminili, si avverte una frammentazione della struttura della narrazione drammatica, che resta estranea alla peripezia dell'azione, e si ravvisa una permanente riflessione sullo scorrere del tempo e sull'identità, con una forte impronta etica e civile; il conflitto che le sue figure femminili albergano spesso ha a che vedere con le condizioni che impone loro la società (formazione sessista, confinamento all'ambito domestico, assenza di possibilità di pieno sviluppo personale); tuttavia, l'autrice disegna personaggi sfaccettati, sofferenti e talvolta scissi, e si sforza di evitare la monolitica celebrazione di eroine e di non incorrere in formule melodrammatiche, come giustamente ha osservato Checa [2011: 89].

Si è talvolta potuto parlare di disintegrazione del personaggio nella sua scrittura (Gabriele 2003: 136). Certo è che vi ricorrono lo sdoppiamento – con ombre e apparizioni in scena – e l'uso prevalente del monologo – nell'intento di sfruttarne, in chiave sinisterriana, il carattere virtualmente polifonico –, artifici posti entrambi al servizio della messa a fuoco di identità problematiche (Nieva-de la Paz 2017b: 87). I suoi attanti si guardano costantemente dentro ma traboccano di esperienza, hanno una stringente necessità di comunicare e agiscono motivati dall'umiltà e da un intrinseco coraggio, finendo talvolta per lasciare il segno nel mondo che li circonda. Quando non si tratta di donne ispirate a figure storiche o consacrate, sono spesso creature portatrici, assieme a quelle maschili, di una onomastica comune o indefinita: un tratto che è un tutt'uno con la drammaturgia frammentata ed essenziale che in Spagna ammicca a Sergi Belbel o a José Sanchis Sinisterra – uno dei referenti della drammaturga (cfr. Pascual 1999) – e che in ultima analisi rimanda a Beckett (Pascual in Huguet-Jerez 2000: 8). Garnier [2010b: 254-256] ha osservato nelle *pièce*

Historia Oficial (hoy Pensamiento único), que cuestiona. Me gusta el teatro y la danza que rebusca en el arcoón de su historia, abriendo la puerta a los mitos, a los héroes y antihéroes, antiguos y contemporáneos, que da voz a los que no la tuvieron, que recupera a los figurantes de la vida y les permite dar su visión del mundo. Me gusta el teatro que da voz a las mujeres» (Pascual 2002a: 104).

dell'autrice l'alterazione del nesso tradizionalmente esistente tra parola ed emittente. Di crisi del personaggio o di personaggi in crisi ha parlato Martín [2006: 79] per più di un'opera di Pascual. A corredo di ciò, è riconoscibile una concezione minimalista dello spazio scenico, arricchita dal rilievo che vi acquisiscono suoni e soprattutto melodie musicali, e dall'uso metonimico di pochi oggetti, segno della consapevolezza che un drammaturgo è parte di una *équipe* e che occorre accordare un'ampia autonomia alla cosiddetta “scrittura scenografica”.

Dal punto di vista più strettamente formale, tra le caratteristiche segnalate con acume da Araújo [2000: 10-11], sottolineerei in particolare la predilezione per l'impiego di una parola dalla risonanza lirica, la struttura musicale dei dialoghi, la cadenza ritmica spesso indicata attraverso la disposizione tipografica sulla pagina. Tra gli elementi più ricorrenti, la presenza di fantasmi ed esseri d'oltretomba,¹³ come avremo modo di approfondire.

Alcuni testi emblematici

Nell'ormai ampia produzione di Pascual, non è semplice trascogliere i risultati migliori; tuttavia, evidenzierei tra i testi estesi, oltre a *Père Lachaise*, in particolare *Pared* (composta nel 2004), *Mascando ortigas* (2005), *Variaciones sobre Rosa Parks* (2006), *Eudy* (2013) e *Tarjeta roja* (2014); tra i testi brevi, *Varadas* (2002), *Jaula* (2003), *Sólo tres palabras* (2005), *Wangari. La niña árbol* (2012); e tra quelli composti a più mani, *Moje holka, moje holka* (2015-2016) e il recente *Lorca, Vicenta*. E prima ancora, il progetto e spettacolo collettivo dal titolo *Mujeres filósofas: habitaciones propias* (andato in scena come lettura drammatizzata nel 2016), coordinato da Sanchis Sinisterra: lo segnalo perché l'autrice vi recuperava l'esempio di Rita Levi-Montalcini, figura particolarmente interessante per un pubblico italiano. Alcuni dei titoli già

¹³ Araújo [2002: 11]; e cfr. quanto scrive la stessa Pascual [2005c: 188] in riferimento alla propria produzione.

menzionati sono stati concepiti per un destinatario giovane: a essi aggiungerei l'intrigante *Miauless*, in cui uno dei personaggi è un gatto di strada, nonché il suggestivo *La vida de los salmones* (Pascual 2016d), delicata *pièce* sulla relazione tra la adulta e protettiva Adrienne e Aura, una bambina di otto anni, i cui ruoli – una veglia sull'altra quando si tratta di affrontare il sonno – alla fine, trascorso implacabilmente il tempo, si rovesciano.

Opera vincitrice nel 2004 del IV premio per testi teatrali del Festival Internacional Madrid Sur 2004, *Pared* ha ricevuto una considerevole e meritata attenzione critica. Due donne ne sono le protagoniste: Donna ('Mujer', nell'originale), testimone delle grida e delle richieste di aiuto notturno della vicina, e María Amparo, che subisce la doppia violenza di un marito sessista e di un figlio aggressivo. Se il primo nome risponde a una dinamica universalizzante, quello del secondo personaggio assume connotazioni amare e si fa eco del ruolo di rifugio e sostegno che, nonostante tutto, la sua abnegazione assicura ai familiari. Si tratta, in verità, di due personaggi paralizzati, nonostante uno abbia maggiore libertà di movimento e si predisponga ad abbandonare per sempre l'appartamento che occupa (Garnier 2004: 22).

Il titolo ammicca a una frase proverbiale («A ti te lo cuento, para que te enteres, pared») e acquisisce una valenza concettuale e simbolica,¹⁴ non limitandosi al riferimento alla parete materiale che isola le esistenze di vicini che vivono nell'anonimato senza comunicare tra loro (cfr. Zaza 2007a: 2-3; e Cordone 2010: 280). Ambito condiviso dai personaggi nella loro relazione di vicinato, la parete infatti separa e unisce al contempo, rimandando alla dialettica tra pubblico e privato e al muro del silenzio sociale che circondava, sino a pochi anni or sono, la violenza fisica e psicologica esercitata contro le donne in contesti familiari (Cordone 2006: 403; García-Pascual 2015a: 139). Del resto, non solo in questo testo Pascual assume lo spazio nella sua natura politica (Pascual 2004b: 14; Cordone 2006: 400). L'autrice costru-

¹⁴ Hanno colto la indubbia valenza polisemica della parete, tra gli altri, Garnier [2007: 69] e Checa [2011: 90].

isce *Pared* su soliloqui alterni e contrappuntistici e sull'assenza dell'azione, quasi paradossale se applicata alla violenza di genere, ma in perfetta sintonia con la denuncia che l'opera implica: si ode tutto, non si vede nulla (Cordone 2006: 410). Raventós [2016] ha sottolineato l'efficace comunicazione intermediale della *pièce*, che combina la dimensione visiva, sonora e poetica. L'alternanza delle due voci femminili, nel percorso della lenta costruzione di un muro, è il principale elemento che conferisce dinamismo all'intreccio. Garnier [2004: 26] ha colto, in un testo che comunque mette in scena anche le inibizioni che circondano la denuncia della violenza, come le frasi dei personaggi, quali autentici blocchi di pietra, si collochino visivamente le une sulle altre a costituire una muraglia di parole che entrano in risonanza con la parete visibile, metà carcere e metà protezione. Nell'opera la parete assolve anche la funzione di schermo su cui proiettare immagini di diversa provenienza e definizioni di concetti quali «donna», «libertà» e «giustizia» e, nel finale, i nomi di donne assassinate e vittime di violenza di genere, mostrando il desiderio autoriale che la loro vicenda travalichi la dimensione del ricordo familiare e si guadagni uno spazio in quella collettiva. Allo schermo pubblico si accompagna il *monitor* privato, costituito dal computer della Donna, che, rimosso dalla sua posizione originaria in vista di un imminente trasloco, lascia sulla parete una macchia, la visibile traccia metaforica di cinque anni di parole e, con essa, interrogativi aperti sulla portata e sull'impatto che quelle parole possiedono (Garnier 2004). Il finale non potrebbe essere più aperto:¹⁵ l'azione si interrompe quando il personaggio della Donna bussa alla porta di María Amparo. Come accadeva nel teatro di Buero, una simile conclusione travalica la propria dimensione testuale e proietta le sue sollecitazioni sul destinatario e ben oltre la scena (Cordone 2006; e si veda García-Pascual 2010: 282; 2015: 187).

Mascando ortigas (2005) è un titolo in debito con una frase del

¹⁵ Caratteristica propria anche di altre opere della drammaturga: cfr. Egger [2005].

Max Estrella di *Luces de bohemia*¹⁶ riecheggiata per sottolineare quanto arduo sia il compito di chi si misura con il proprio sé – e forse non dimentica i versi iniziali di una poesia di Victor Hugo («J'aime l'araignée et j'aime l'ortie, / Parce q'on les hait», contenuta nella sezione *Les luttes et les rêves* del libro *Les contemplations*, pubblicato per la prima volta nel 1856) –. La pièce, capace di trascendere l'orizzonte del pubblico giovanile a cui principalmente si rivolge, è infatti «un viaggio verso l'identità, nel corso del quale passiamo da sette stazioni, che rappresentano sette stadi nell'intrastoria di Pina, la protagonista» (Díaz 2005: 7). A 37 anni, la donna rimette piede nella casa familiare e si confronta con il suo io infantile, la bambina che era stata trent'anni prima, e deve per questo farsi carico di un passato scomodo e di un presente fatto di fragilità irrisolte. La abbandonata casa avita e il ristorante che era di proprietà dei suoi genitori e ora in procinto di essere venduto sono spazi liminari che consentono la confluenza di esperienze distanziate nel tempo (García-Manso 2014: 99-100), come accadrà con il cimitero di Père Lachaise nella pièce omonima. Del resto, la Pina Bambina svolge, su un piano più intimo e personale, una funzione analoga a quella che possiedono le figure fantasmatiche di altre opere della drammaturga (Negrín 2022: 91). Díaz [2005] ha visto nella figura infantile una sorta di specchio per l'adulta, mentre in modo opportuno Rovecchio [2013] ha evocato la nozione del doppio per dare conto del dialogo che avviene tra la coscienza e l'inconscio della protagonista. Questa sorta di monologo a due voci non è un mero confronto tra il principio di realtà e quello di piacere, come giustamente osserva Martín [2006: 82], dal momento che lascia affiorare una visione problematica e complessa dell'infanzia stessa (una delle ragioni per cui la giuria del Premio dell'Associazione Internazionale del Teatro per l'Infanzia e la Gioventù le ha attribuito il riconoscimento nella XIV edizione nel 2005); una infanzia che sa criticare ed essere conservatrice e che spesso altro non è che la proiezione

¹⁶ Cfr. la traduzione italiana, *Luci di bohème*, scena XI (Valle-Inclán 1991: 182), e si veda Pascual [2014c: 70].

del senso di colpa dell'adulto che si sente inadeguato: «La paura dei cambiamenti si cura con la fuga», sostiene la Pina adulta in un passo. Ritrovare il passato e riconoscerlo sembrerebbero, infine, rendere la protagonista più incline a misurarsi con la realtà e le consentono di tornare al presente con maggiori certezze, evitando le consuete scappatoie emotive (Rovecchio 2013: 70). Il fatto che il dialogo introspettivo tra l'adulta e la bambina non approdi a una risoluzione esplicitamente positiva spinge il destinatario dello spettacolo a cercare un proprio posizionamento (Negrín 2022: 92). La dialettica tra ciò che si è e ciò che si è stati, comune a oggi individuo minimamente consapevole, accresce la carica emozionale dello spettacolo. Pascual [2014c] afferma di essersi basata per questo testo, nelle intenzioni – come detto – destinato in particolare a un pubblico giovane, sulla biografia e sulle esperienze della ballerina, coreografa e regista Pina Bausch, bambina introversa e timida, che nel corso della propria infanzia si nascondeva sotto i tavolini del caffè gestito dai genitori. *Café Müller*, esempio eccelso di teatro danza in origine presentato dall'artista tedesca nel 1978 su musiche di Henry Purcell, è un riferimento che la nostra drammaturga ha certamente tenuto presente.

Variaciones sobre Rosa Parks, Premio Valle-Inclán 2007 conferito dalla Università Complutense di Madrid, è stata composta poco tempo dopo la morte della celebre sarta nera, alle cui vicende biografiche l'opera si ispira liberamente con un forte taglio metacritico (Freear-Papio 2019: 441). La Parks venne multata e incarcerata per non aver ceduto a un viaggiatore bianco il posto a sedere su un autobus a Montgomery, in Alabama, nel dicembre 1955. La donna contravvenne alla norma vigente che non solo distingueva sui mezzi di trasporto i sedili destinati ai bianchi da quelli per i neri, ma sanciva anche l'esistenza di una zona intermedia con l'obbligo per le persone di colore, nel caso i posti destinati ai bianchi fossero tutti occupati, di cedere il proprio in quella sezione del mezzo.¹⁷

¹⁷ La vicenda viene rievocata, tra gli altri luoghi, nel cap. 8 di *Rosa Parks. My Story*, l'autobiografia di Rosa Parks che vide la luce nel 1992 (cfr. la versione spagnola in cui è possibile ripercorrere i principali eventi della vita di questa donna umile ma ferma: Parks e Haskins 2019).

L'arresto della Parks sancì il simbolico inizio di una nuova fase nella lotta per la rivendicazione dei diritti da parte della comunità afroamericana. Circa 30.000 cittadini a essa appartenenti diedero avvio a un boicottaggio di ben 381 giorni dei mezzi di trasporto pubblici. Come noto, il caso arrivò l'anno dopo alla Corte Suprema degli Stati Uniti, che dichiarò incostituzionale la segregazione razziale sugli autobus dell'Alabama, decisione che aprì la strada a una stagione di conquiste giuridiche culminata nel 1964 con il Civil Rights Act, che rendeva illegali le politiche discriminatorie nelle scuole, sul posto di lavoro e nelle strutture pubbliche.

L'opera fa della memoria ferita della protagonista il proprio centro.¹⁸ In uno sforzo palese di umanizzazione di un'«eroina» che sin troppo facilmente si sarebbe potuto ridurre all'icona della «madre del movimento per i diritti civili» (Nieva-de la Paz 2017b: 97), si accosta a una Parks anziana, afflitta da demenza senile, ed è costituita da un proemio e da sette scene, pensati per due personaggi, in verità sdoppiamento di uno solo: Rosa e la sua Ombra; le altre figure vengono semplicemente evocate. La dissociazione tra il risoluto personaggio storico e la sua Ombra, pragmatica e pessimista, imprime un maggior dinamismo e un germe di conflittualità a una *pièce* che altrimenti rischierebbe di risultare statica (cfr. Zatlin 2007: 19; Ibáñez 2023: 52), lasciando invece emergere una visione autoriale della personalità come luogo contradditorio e ambiguo. Le cose del presente «sono e non sono». Risultano sfumate dalla miopia dell'anziana Rosa, ma anche dalle nebbie che ne avvolgono la mente a causa dell'età e del male che l'attanaglia. La sua patologia induce la protagonista a dimenticare il presente; non le impedisce, tuttavia, di rammentare con nitidezza il passato lontano.

Quando Parks rammenta eventi cruciali della sua vita, come il conosciuto episodio di resistenza di cui fu protagonista sull'autobus (scena 2, «El instante del cambio»), il linguaggio acquisisce intensità poetico-musicale (Nieva-de la Paz 2017b: 101); e comunque, ancora in merito alla rievocazione di quell'episodio, Rosa e la

¹⁸ Di intenzione meta-mnemonica ha parlato García-Manso [2014: 103].

sua Ombra si alternano nella recitazione senza dialogare tra loro (scena 2): lo spettatore ne ha, così, oltre al ricordo soggettivo e connotato del personaggio, anche una narrazione “esterna”. Si tratta di uno dei passi in cui le *Variazioni* presenti nel titolo sono da intendersi come libera riformulazione delle vicende storiche. Nella rielaborazione di Pascual, sul punto di vista di Rosa pesano prima l’incrociarsi dello sguardo della protagonista con quello di una bambina di colore che la riporta con la mente alla propria infanzia e a interrogarsi sul futuro che attenderà quella stessa bambina, e poi una pesantezza esistenziale frutto sia del logorio fisico derivante dal lavoro che delle proprie riflessioni accorate e della insostenibilità emotiva di essere trattata sempre come un essere inferiore. Il personaggio traduce allora in un atto di resistenza individuale la spossatezza interiore di chi deve cedere per legge e prassi il proprio spazio vitale.¹⁹ Non potendo esso affermare la propria legge in alternativa all’iniquità di quella esistente, lascia che a parlare sia il proprio corpo con una presenza fisica che quasi si impone per inerzia, ma porta a infrangere lo *status quo*. La somatizzazione della fatica si trasforma, così, in paralisi sotto il fardello insostenibile di una secolare ingiustizia sociale; e la paralisi diviene resistenza civile e gesto politico (Pietrak e Buczek 2022: 100). Il fatto centrale avvenuto sull’autobus è poi rivisitato, rispettivamente da Rosa e dalla sua Ombra, nelle due sequenze finali, in certa misura “parallelistiche”.

Tuttavia, prima, nella scena 3, la Rosa incarcerata e la sua Ombra leggono l'*Antigone* di Sofocle e, in questo modo, si attiva una corrispondenza di ciascuna di esse rispettivamente con l’eroina tragica e con Ismene (situazione che troverà risonanze pochi anni dopo nell’*Antígona* di Pascual). Combattività e rassegna-zione si confrontano in un dilemma che attraversa il tempo. La Rosa Parks che si ribellò e la sua Ombra che è timorosa, incline all’oblio e alla rassegna-zione, così come il “paria” ribelle e quello che accetta di essere relegato a una condizione subumana (Pie-

¹⁹ Si legge nella scena 6: «el cansancio de ceder es una derrota perpetua» (Pascual 2007d: 25); «la stanchezza di dover cedere è una eterna sconfitta».

trak e Buczek 2022: 101) sono facce di una stessa medaglia che, nondimeno, conducono a esiti potenzialmente assai diversi tra loro. Tanto più che Rosa deve affrontare anche l'incomprensione di una parte della propria gente, mentre resta più sullo sfondo, ma pur sempre presente, la sua condizione di donna, quindi di vittima di una segregazione che si aggiunge a quella razziale (e a quella relativa alla sua precaria condizione economica). Al risuonare di un celeberrimo discorso di Martin Luther King al cui ascolto Rosa si commuove, la sua Ombra può sardonicamente dirle: «Spegni la radio. A casa, tuo marito aspetta che gli prepari la cena. [...] Che gli darai per cena? Discorsi? Tuo marito non ha un sogno. Tuo marito ha fame» (scena 4).

Nella ricca dimensione sonora di *Variaciones sobre Rosa Parks*, alimentata da registrazioni e da voci in off (tra cui, nella scena 4, il già ricordato e celebre discorso di Martin Luther King dell'agosto del 1963), acquistano uno specifico rilievo la presenza della musica (evocata già nelle *Variazioni* del titolo, che richiamano in modo privilegiato il jazz, genere dalla notoria origine afroamericana) e l'uso di canzoni, riprodotte in scena o semplicemente citate:²⁰ *Southern Man* (1970) di Neil Young e la “risposta” che ai suoi contenuti diede il gruppo Lynyrd Skynyrd (*Sweet Home Alabama*, 1974), mentre l'Ombra della protagonista evoca polemicamente un (poco felice) brano hip hop degli Outkast intitolato *Rosa Parks*.

Interessata meno al piedistallo su cui innalzare un’“eroina” che al conflitto che questa propone (cfr. Checa 2011: 99), Pascual ci permette di entrare nella psiche di una grande figura storica, di ripercorrere tappe decisive della lotta degli afroamericani per l'emancipazione e l'uguaglianza negli Stati Uniti, ma anche di osservare le contraddizioni, le divisioni e la mancanza di memoria della società, non solo di quel tempo e non solo statunitense: Rosa ricorda il malessere e le rimostranze di una parte della sua stessa gente dinanzi alle problematiche causate dal boicottaggio dei bus; la dolorosa esperienza dell'esilio “interno” (scena 5) e la partenza nel 1957 dal natìo Alabama, Stato divenuto per lei pericoloso –

²⁰ Cfr. quanto scrivono Zatlin [2007] e Magnin [2019: 527-529].

come testimoniano alcuni passi della già citata *My Story*, la sua biografia ufficiale, scritta in collaborazione con Jim Haskins e fonte della Pascual –, e la conseguente necessità di trasferirsi a Detroit, in Michigan, luogo in cui condurre una esistenza meno angosciata; la condizione di abbandono e di indigenza in cui versa lei stessa negli ultimi anni di vita, nonché le gravi difficoltà economiche in cui si dibatte il Museo a lei consacrato. Si impone in *Variaciones sobre Rosa Parks* il convincimento che la libertà debba essere conquistata a costo di notevoli sacrifici e che il suo prezzo comprenda non poche sofferenze. Un monito che in particolare l’Ombra di Rosa rivolge ai giovani del presente, forse non del tutto consapevoli del travaglio che hanno comportato conquiste ormai lontane nel tempo (cfr. Gabriele 2015: 158). Potrebbe, dunque, non essere casuale l’attenzione che l’editoria spagnola per l’infanzia ha riservato all’attivista nera negli ultimi tre lustri.

In più di una occasione, con la *pièce* dedicata alla Parks è stata analizzata criticamente *Eudy* (Pascual 2014b, composizione nel 2013), che, insieme alla precedente e ancora inedita *Wangari. La niña árbol*, configura una sorta di trilogia delle donne africane all’interno della produzione di Pascual. Attraverso le vicende della calciatrice sudafricana Eudy Simelane, uccisa per la sua identità sessuale, l’opera richiama le violenze e la repressione subite da donne lesbiche nel Paese geograficamente più meridionale dell’Africa, e non solo negli anni dell’*apartheid*. Si tratta di una forma di discriminazione multipla che si produce nell’intersezione tra genere, razza e orientamento sessuale non eteronormativo, una confluenza a cui, come noto, presta particolare attenzione la terza ondata femminista. Figura dalla forte personalità e capitana delle Banyana Banyana, la nazionale di calcio femminile del suo Paese, Simelane rese pubblico il suo orientamento sessuale lesbico e si schierò a tutela dei diritti dei gruppi discriminati e delle donne, facendo proprio il lemma che negli anni della sua prigione a Robben Island Nelson Mandela aveva mutuato dai versi conclusivi della poesia, *Invictus* (1875), che più di un secolo prima William Ernest Henley aveva composto in un letto di ospedale senza apporvi il titolo con cui diventerà nota: «Io sono il

padrone del mio destino, / sono il capitano della mia anima» («I am the master of my fate: / I am the captain of my soul», Henley 1888: 57). L’atleta venne assassinata nell’aprile del 2008 a soli trentuno anni con venticinque pugnalate – il suo corpo fu ritrovato in uno spiazzo della municipalità di KwaThema, non distante da un torrente, a sud-ovest della cittadina di Springs –, dopo aver subito una violenza sessuale forse di tipo “correttivo”, secondo una indecente prassi inflitta a coloro il cui orientamento si ritiene deviato e che talvolta sfocia nella tortura e nell’uccisione. Ne sono generalmente protagonisti gruppi armati e più o meno organizzati, spesso attivi sotto l’effetto di sostanze allucinogene: la loro esistenza e il loro operato testimoniano del persistere di ulteriori forme di emarginazione all’interno di una cornice che è essa stessa di forte degrado. Non a caso Pietrak e Buczek [2022: 108] hanno impiegato la nozione del paria ribelle per rendere conto della situazione della Simelane; lo sguardo “telescopico” sulla società di chi si ritrova nella sua posizione, muovendo da una distanza critica nei riguardi del retaggio tradizionale, consente di prefiggersi come obiettivi del proprio essere nel mondo la ricerca di una giustizia che travalica le contingenze personali e un agire concreto perché essa si imponga (e si estenda persino al mondo animale, se si osserva il modo in cui Eudy tutela il suo cane Match all’interno dell’opera).²¹ Forse anche a causa della proiezione pubblica della vittima, i colpevoli del barbaro assassinio sono stati assicurati alla giustizia e processati, circostanza non così comune in Sudafrica, dal momento che molti dei crimini commessi nei primi lustri del nuovo secolo sono rimasti impuniti.

Eudy è dunque la cronaca di una morte annunciata, la conferma della efficace persistenza delle antiche forme tragiche nella contemporaneità – ivi compresi coro e corifeo con una funzione

²¹ D’altro canto, si ritiene la violenza nei confronti degli animali un meccanismo predittore di analoghi comportamenti verso gli esseri umani, e in particolare verso le donne: la correlazione tra il maltrattamento animale e la violenza di genere è stata talvolta definita come «l’intersezione invisibile». Cfr. <<https://www.abogacia.es/it/publicaciones/blogs/blog-de-derecho-de-los-animales/la-interseccion-invisible-violencia-de-genero-y-crueldad-animal/>>.

strutturante – e un omaggio implicito a tutte le donne perseguitate (Pallín 2015). In essa Pascual rinuncia alla concentrazione temporale e ricorre a coordinate cronologiche esatte, quasi alla maniera del biopic: dall'agosto 1976, un mese prima della nascita della Simelane, all'aprile 2009, un anno dopo il suo brutale assassinio, l'autrice dischiude un ampio arco temporale in cui vengono coniugate intrastoria e storia nazionale, e osserva o, meglio, immagina eventi definitori della singolare personalità di Eudy, stagiandone il percorso sulle agitate vicende del Sudafrica. Tutto ciò contribuisce a mostrare, per un verso, la distanza tra le conquiste di civiltà della storia ufficiale e la ruvidezza della storia reale, e per l'altro, la luminosità e il coraggio con cui la protagonista ha affrontato un mondo violento e in apparenza immutabile. Nella *pièce* riecheggia la denuncia dell'attivista universitaria Zakhe Sowello, tratta da un dossier diffuso nel 2007, secondo cui una bambina sudafricana aveva più probabilità di essere violentata che di imparare a leggere. Nella scena XI, giustappunto nel corso di una conversazione con Zakhe, la protagonista, ormai famosa, decide di rischiare ciò che è e ciò che possiede per schierarsi pubblicamente a favore delle donne e in particolare delle lesbiche (Nieva-de la Paz 2017a: 104). «So chi sono», sostiene Eudy, in una risemantizzazione di una frase ricorrente sulle labbra di personaggi del teatro aureo spagnolo che rivendicavano la propria dignità e il proprio ruolo sociale.

Il *planctus* di Mally Simelane, madre della protagonista, è forse l'acme emotiva della *pièce* e uno dei passi più decisamente sostenuti da un afflato poetico (scena XVI, «La pelle ferita»); vi si mescolano i versi di una ninnananna ed echi che rimandano al Lorca di *Nozze di sangue*. Tuttavia, e significativamente, l'opera non si chiude sulla morte della protagonista. L'ultima parola viene affidata al Coro delle Madri Positive e si tratta di un messaggio speranzoso, in cui trova spazio sia l'evocazione del centro di protezione per bimbe e adolescenti lesbiche di Soweto creato in memoria della calciatrice e battezzato con il suo nome, sia l'apparizione pacificata dello spirito della protagonista. L'immagine conclusiva – lo stadio londinese di White Hart Lane –,

meta a lungo desiderata dalla Simelane, è la traduzione visiva di un sogno realizzato. La tragedia attuale si sottrae all'ineluttabilità del destino e Pascual, nel recuperare la storia di chi ha messo a rischio sé stessa e le proprie conquiste per esigere giustizia e considerazione, ne segnala l'esemplarità positiva perché capace di accelerare il cambiamento nel cuore della tradizione più cupa.

In modo affine a quanto si vedeva in *Variaciones sobre Rosa Parks*, la pièce – dal ritmo vigoroso, dotata di respiro poetico, dialoghi intensi e una magistrale creazione di atmosfere, secondo Peinado [2014: 8] – mette in luce le contraddizioni di una società in cui alla regolamentazione legale non corrisponde la realtà quotidiana né un autentico cambiamento di mentalità, essendo “il Paese dell’arcobaleno” ancora profondamente segnato dalla misoginia, dall’omofobia e dalla violenza, per quanto sia stato il primo al mondo a riconoscere nel 1996 la libera espressione dell’orientamento sessuale e il quinto del pianeta, e primo nel suo continente, a legalizzare il matrimonio omosessuale dieci anni dopo. Ma la denuncia investe anche le democrazie occidentali e il cosiddetto primo mondo, dove pure si avverte l’inadempienza storica delle promesse delineate dalla Rivoluzione francese in riferimento al proposito di giudicare gli esseri umani in base non alle loro condizioni di nascita, bensì al loro operato e al loro intrinseco valore.

Infine, *Tarjeta roja* (2015) è uno dei risultati del progetto *In salvo: dialoghi di rifugiati* (*A salvo: diálogos de refugiados*), nato dalla collaborazione tra il Nuevo Teatro Fronterizo, la commissione spagnola per l’aiuto ai rifugiati, il centro sociale e culturale La Casa Encendida e *Le Monde Diplomatique*.²² Alimentato da una serie di emotivi colloqui con la protagonista reale, il testo porta in scena la storia emblematica di Rosa Helena Lovos, una donna di El Salvador, che, vinto il timore di rappresaglie ai danni dei suoi cari, fugge dalla violenza di genere abbandonando il proprio Paese e affronta in quello di accoglienza una serie di

²² Sanchis Sinisterra [2015] chiarisce obiettivi e caratteristiche tecniche e culturali dell'iniziativa.

penose peripezie, tra cui diversi ostacoli legali e l'espulsione del figlio maggiore. Il titolo si riferisce alla tessera rossa che viene assegnata ai rifugiati e che, a seconda dei casi, ne attesta il diritto a risiedere e/o a lavorare in Spagna. Pensata per tre interpreti (il numero dei personaggi, una dozzina, è però decisamente più elevato), e costituita da una introduzione, nove scene e un epilogo, l'opera contribuisce a gettare luce sui maltrattamenti subiti dai migranti, e in particolare dalle donne, nei contesti di origine e di arrivo, evidenzia il prezioso ruolo di sostegno e di tutela svolto nei loro riguardi dal CEAR (Comisión Española de Atención al Refugiado) e lascia intravedere l'auspicio che il rifugiato non venga più percepito esclusivamente come vittima o come problema. Del resto, il trauma generato dallo sradicamento umano e culturale può facilmente essere accostato, *mutatis mutandis*, a quello vissuto dai migranti economici del passato spagnolo e soprattutto dagli esiliati repubblicani, in un cortocircuito che consente di collegare passati diversi ma segnati dall'abbandono forzato della terra d'origine. Si tratta di un suggerimento implicito, presente in diverse opere teatrali contemporanee e, spesso, di ispirazione transnazionale.

Nella (benjaminiana) ellisse cui allude uno dei dialoghi del testo, si cifra la condizione paradossale del migrante e del rifugiato (*Tarjeta roja*, Pascual 2015b: 208), il suo collocarsi, talvolta in modo lacerato, tra due fuochi. Un "personaggio" come Rosa Helena aggiunge alla sindrome di Ulisse la condizione di donna proveniente da una famiglia disfunzionale, di essere umano oggetto di violenze e bersaglio di ricatti emotivi e materiali, ma si pone anche come esempio di colei che lotta «per essere cittadina e non vittima». Se allusione, elusione e distanziamento sono le principali strategie formali adottate quando la dimensione narrativa rischia di farsi atroce, la configurazione di questa *pièce* e i suoi intendimenti attestano il convincimento autoriale che «il teatro non deve spargere sale sulle ferite. Deve servire a curarle, non a riaprirle» (Pascual 2015a: 191). Determinate realizzazioni culturali possono contribuire ad alimentare o, al contrario, a mettere radicalmente in discussione i modelli di comportamento che avallano

o semplicemente tollerano la violenza di genere. Per la risoluzione di questa piaga sociale è ancora lunga la strada da percorrere, se talvolta ci si limita a criticarne l'intensità senza aggredirne le cause ontologiche, non avvedendosi che la risoluzione del problema passa dal cancellarne l'essenza oltre che dal sanzionarne le manifestazioni (Lorente 2001: 19). García-Pascual [2015b: 190] ha osservato che per la drammaturga non vi è spazio per posizioni intermedie: si è a favore di tale violenza o si è contro di essa.

Passando alla ricca produzione di testi brevi di Itziar Pascual, è opportuno, anzitutto, mettere in evidenza *Varadas*. La *pièce*, composta nel 2002, è dedicata «A tutte le donne che presero navi per l'oblio nel corso del XX secolo», e in particolare alla nonna e alla madre dell'autrice, che passarono per l'esperienza dell'esilio repubblicano.²³ Il titolo potrebbe tradursi con *Arenate*, e fare riferimento anche alla situazione vissuta da donne di età e condizione diverse, le quali, con la fine della Guerra Civile, si videro letteralmente precipitate in un mare di incertezza, costrette a lasciarsi dietro il mondo conosciuto, e con esso le proprie famiglie e i propri beni, per ritrovarsi presto incagliate nelle secche della lontananza e del silenzio (Serrano 2004b: 93). Pur trattandosi di un testo breve, *Varadas* si articola in dieci sequenze, quasi a mo' di altrettante fotografie (Bárcena 2020: 45), ciascuna dotata di un proprio titolo; nel loro insieme scandiscono una virtuale successione cronologica di eventi e consentono di ricostruire un mosaico drammatico di esodo, abbandono e ricordo. Due figure femminili dal profilo diverso (denominate invariabilmente – sorta di astrazioni algebriche – A e B, corrispondenti nell'insieme a un minimo di quattro attrici e a un massimo di venti) ricorrono in ciascuna delle scene: figure talvolta legate da vincoli di parentela, talvolta antagoniste sorde o spietate, che interloquiscono in modo anche aggressivo e vessatorio, proponendo vicissitudini quotidiane che provengono da un passato di guerra, di fuga ed esilio. Sono

²³ Rovecchio [2015a: 182-183] ha messo l'accento sulla centralità nella *pièce* della prospettiva femminile nel suo rapporto con la Storia, collegandola inoltre al teatro di Laila Ripoll, altra autrice che muove da una vigorosa necessità di memoria personale e familiare.

le anonime protagoniste di storie il cui ricordo riaffiora tendenzialmente, secondo l'autrice, negli spazi privati delle frammentarie rievocazioni familiari anziché in quelli pubblici, pur avendo lasciato una impronta indelebile nelle loro vite spezzate (Teruel 2006: 805-806). Ora le vicende recuperano una dolorosa visibilità, che restituisce la drammaticità delle perdite, l'esilio come amara àncora di salvezza, la presenza di delatori e lo stagliarsi del rovesciamento delle gerarchie di classe, il tradimento e l'avidità, ma anche la resilienza, la dignità personale e l'indomabilità del ricordo. Più delle altre, le due scene conclusive (intitolate rispettivamente «Oblio» e «Memoria») sono un richiamo alla necessità di intaccare le pericolose forme di *desmemoria* che attanagliano la società e alla opportunità di celebrare dei processi che, seppur in minima parte, saldino i debiti che la storia nazionale ha contratto nei confronti di coloro che spesso ebbero il solo torto di schierarsi con un governo legittimo e con i propri familiari.

Jaula (Pascual 2003a) nasce come parte di un progetto sull'esilio che ha riunito drammaturghi europei e ispanoamericani, concretizzandosi in un volume collettaneo pubblicato a Buenos Aires nel 2003 che raccoglie 18 *pièces* brevi (*Exilios*). Il testo di Pascual, scritto su invito di Susana Gutiérrez Posse e portato in scena nel 2006 con la regia dell'autrice e la interpretazione di Luis Araújo ed Encarna Breis,²⁴ è preceduto da una sorta di prologo metadiscorsivo che incrina la quarta parete (cfr. al riguardo anche Garnier 2010b: 254-256). Nel suo insieme, l'opera presenta caratteristiche che si ritrovano in altri testi collegabili al cosiddetto teatro della memoria:²⁵ spazi vuoti e semantizzati, protagonisti

²⁴ Non va confuso con un altro lavoro di Pascual [2005d] dal titolo affine – *Jaula (barrotes de palabras y silencios)* –, diretto nel 2004 presso la Casa de América di Madrid da Esperanza de la Encarnación (interpreti: Lola Barroso e Lola Acosta), nella cornice dello spettacolo collettivo *Piezas de bolsillo* (*Pièces tascabili*), a cura della AMAEM Marías Guerreras.

²⁵ Sul teatro della memoria, rimando a Trecca [2016b] e Perassi e Trecca [2019], con bibliografia. Si vedano, inoltre, Amo Sánchez [2014, 2024] e García Martínez [2016]. È ancora di utilità la lettura di Floeck [2006], a cui si possono aggiungere il contributo a quattro mani di Floeck e García Martínez [2011], nonché le ulteriori considerazioni dello stesso Floeck [2019].

anonimi, la parola detenuta direttamente dai protagonisti, che qui sono degli antichi esiliati... (Bermúdez 2022). Pascual vi ha voluto mettere a fuoco il presente di «un repubblicano spagnolo che la malattia sta privando della sua stessa memoria» (Pascual 2004e: 112) e che non ha avuto modo di reinserirsi in società dopo il ritorno in patria. L'Alzheimer che affligge il personaggio è tratto connotato e non insolito nel corpus della drammaturga (Rovecchio 2015b: 278-279). La quotidiana battaglia della coppia di anziani contro la patologia si svolge nell'appartamento in cui essa vive, percepito dall'Uomo, un tempo legato a una professione intellettuale, come una gabbia, in una proiezione spaziale della perdurante emarginazione sociale cui sono stati sottoposti gli esiliati di un tempo. L'isolamento persiste anche all'interno della gabbia simbolica in cui è confinato: l'Uomo e la Donna che si occupa di lui configurano due monologhi alterni (Garnier 2010a: 200 ss.) o un dialogo di monologhi (Garnier 2010b: 263), poiché il primo non è del tutto cosciente del proprio stato di salute e delle circostanze biografiche che lo circondano, e la seconda è costretta ad assumere il ruolo di colei che ricorda, a essere vigile e a sostenerne il peso di ogni dimenticanza di chi le è accanto. I due si scambiano uno sguardo solo alla fine. La vicenda acquisisce un taglio politico e pubblico in particolare attraverso alcune considerazioni della Donna, che si spinge a insinuare che l'oblio che annebbia la mente dei malati di Alzheimer sia una sorta di risposta vendicativa all'oblio che ha avvolto gli esiliati di un tempo e il loro impossibile ambientamento in patria: ai vuoti dei malati corrisponderebbero, così, i vuoti della Storia nazionale (Rovecchio 2015b: 284-285). Quando si fa il buio finale, che è fisico e simbolico, lo spettatore è chiamato idealmente a opporre una personale forma di resistenza al diffondersi dell'amnesia.

La malattia assume una funzione meno traslata in *Sólo tres palabras* [2006b], *Tre parole soltanto*, brevissimo ma intenso monologo di una donna senegalese della etnia wolof che ha contratto l'AIDS, patologia metaforizzata attraverso l'immagine di uno zebù che ne divora le viscere. Si tratta di una denuncia implicita della mancanza di medicinali e di un adeguato aiuto umanitario

per chi è affetto da una malattia che in Occidente è ormai trattabile con farmaci antivirali. La voce della protagonista, originaria della città di M'Bour, nella regione di Thiès, vale come una sineddoche che sta per un intero continente e la sua situazione è la cifra di un più generale abbandono che investe altri diritti essenziali del continente nero e in particolare delle sue donne.

Possiede una più marcata consistenza poetica *Wangari. La niña árbol* (2012), testo ancora inedito, pensato per quattro interpreti (e concepito, come *Mascando ortigas*, per un pubblico giovane) e in cui svolge un ruolo importante la danza. Ispirata alla figura di Wangari Maathai, biologa ed ecologista keniana e prima donna africana a ricevere il premio Nobel per la Pace per l'attività svolta a favore dello sviluppo sostenibile e della democrazia, la *pièce* ha debuttato nel 2012 a Casar de Cáceres e ha poi conosciuto una discreta proiezione internazionale. Il tratteggio di Wangari, donna dotata di un forte senso della comunità e protagonista di una biografia talvolta travagliata, conferma l'intento della drammaturga di costruire figure femminili credibili e sfaccettate, in grado di rappresentare una rinnovata proposta educativa per i giovani (cfr. Pascual 2014c). Alla stessa figura storica, che ha promosso la messa a dimora di milioni di alberi nel suo paese, Pascual ha dedicato anche altri due testi brevi (*La mujer árbol* e *Harambee!*).

Come annunciato in precedenza, tra i testi composti in collaborazione intendiamo isolare in primo luogo *Moje holka, moje holka* (Osorio y Pascual 2016): scritto insieme all'autrice, produttrice e attrice Amaranta Osorio, presenta un titolo in lingua ceca (il suo significato è ‘*Mia piccola, piccola mia*’, secondo una traduzione, ancora inedita, di Marta Selvaggio). Si tratta di un adattamento piuttosto libero dell'esperienza biografica di Vava Schönová (Nava Schaan o Shean), attrice di teatro nota a Praga prima della Seconda Guerra Mondiale, che sopravvisse alla deportazione nel campo di Terezín (o Theresienstadt), dove continuò a realizzare attività teatrali rivolte soprattutto a giovani e a bambini. La *pièce* elabora le vicende che riguardano lei, MH o Mujer Histórica (‘Donna della Storia’), e quelle di un'altra fi-

gura femminile, MA o Mujer del Ahora ('Donna del Presente'). L'una e l'altra si collocano a lungo su piani temporali diversi, per poi incontrarsi a Praga – come accade a Blanca e Deborah, che si ritrovano a Varsavia ne *Il cartografo* di Mayorga, sebbene lo stesso autore evochi Terezín, pur non nominandolo mai, in un'altra sua opera, *Himmelweg* –. Dopo che è stato svelato l'inatteso vincolo di parentela che unisce le due figure, nel corso di una serie di sequenze affiorano nel loro conversare alcune delle atrocità perpetrare nell'insediamento a suo tempo cecoslovacco e si offrono esempi ammirevoli della resilienza dei prigionieri. Risulta centrale nel testo la metafora della luce, sostenuta da una serie di immagini e in particolare dalla presenza delle luciole (Rodríguez 2016; Lumière 2024; Di Pastena in stampa), nel solco di un coinvolgente saggio di Georges Didi-Huberman [2010], nonché la parola ceca *odolává*, 'resisti, tieni duro'. I punti luminosi dell'opera aiutano a vedere nell'arte – nello specifico, quella teatrale, praticata dalla Schaan – un territorio di resistenza e uno scrigno dell'irriducibilmente umano. Nell'opera spicca di nuovo il protagonismo accordato al mondo femminile.

Merita, infine, la nostra attenzione il più recente *Lorca, Vicenta* (Laiz, Pallín y Pascual 2022), altro felice esempio di scrittura collaborativa, realizzata da Pascual con un'altra drammaturga e docente della RESAD, Yolanda Pallín, e un antico allievo di entrambe, Jesús Laiz. Come ben ha rilevato Fernando Doménech [2022], la composizione a sei mani e la genesi su commissione – proveniente dallo stesso Laiz e da José Bornás – non intaccano la coerenza di fondo dell'opera, incentrata sul recupero della figura di Vicenta Lorca Romero e del ruolo rilevante che esercitò sulle fortune del suo primogenito, Federico García Lorca, il poeta novecentesco spagnolo che maggiore proiezione internazionale ha conosciuto. Appassionata maestra di Fuente Vaqueros, Vicenta dovette abbandonare la sua professione quando nel 1897 sposò Francisco García, un benestante possidente terriero che era rimasto vedovo tre anni prima. Tuttavia, la donna – colta, intuitiva e sensibile – non abdicò mai alla sua vocazione pedagogica e lo stesso Federico, il cui talento artistico ella seppe riconoscere,

proteggere e alimentare, la ricorda per aver insegnato i rudimenti della cultura a decine di contadini e per le letture serali ad alta voce di classici stranieri, tra cui spicca l'*Hernani* di Victor Hugo, circostanza evocata nella *pièce* e che dovette lasciare una traccia indelebile nell'autore granadino. *Lorca, Vicenta* si snoda lungo dodici scene, che, talvolta alterando la successione temporale, rendono conto di significativi snodi vitali e affettivi della traiettoria biografica di una donna forte e umanizzata dai drammaturghi attraverso i timori propri di un genitore, l'episodica gelosia nei confronti della servitù e soprattutto di Dolores “La Colorina” (antica balia di Federico) a causa della familiarità che aveva con i bambini di casa, e persino mediante il senso di colpa per gli eventi luttuosi che colpirono la famiglia senza che la madre fosse in grado di prevenirli, così come per il lungo silenzio forzoso di cui dovette circondarli. La trama, che tocca l'omosessualità del poeta con estrema delicatezza, si avvale dell'immagine proiettata di attori (ben sei) che incarnano Federico a diverse età. Le *dramatis personae* si riducono invece a due: la ineludibile Vicenta, interpretata da Cristina Marcos in occasione del debutto dello spettacolo nel gennaio del 2022, e l'originalissima La Bala (ovvero, ‘Il Proiettile’), l'artefice, qui dotato di parola, della precoce e ingiusta dipartita del poeta: evidente la ricerca del contrappunto tra la voce di chi diede la vita a Lorca e quella del minuscolo strumento di morte che gliela strappò. Appare come una denuncia implicita di un'epoca affatto facile per le donne la presenza di lacerti del contratto di maestra che Vicenta dovette stipulare con il Consejo de Educación per poter esercitare il proprio lavoro e contenente clausole che oggi non esiteremmo a considerare vessatorie. Da ultimo, ricorderemo che il testo – cassa di risonanza di versi del poeta e drammaturgo, e basato decisamente sull'epistolario di Federico e su quello, di più recente pubblicazione, della madre (Monleón 2022: 88) – si fa eco della estrema coerenza di Vicenta, la quale, dopo la sofferta esperienza dell'esilio negli Stati Uniti, fece sì ritorno in Spagna nel 1951 ma non volle mai più recarsi a Granada, identificata come la terra di un misfatto, nonostante i Lorca avessero in passato intessuto nel capoluogo andaluso

relazioni con la élite intellettuale del posto. Alla ricostruzione biografica, la cui impalcatura comunque si intravede, si impone nel testo un intento di evocazione poetica, che si nutre di versi, onirismo, burattini e musica.

Le opere sinora evocate valgono a fornire una idea dell'ampiezza e della varietà del contributo offerto alla scrittura drammaturgica del suo Paese da Itziar Pascual nel corso di una ormai pluridecennale attività.

Père Lachaise

Père Lachaise si articola in un breve preludio, costituito in prevalenza da una sapiente combinazione di elementi visivi e sonori, e in due parti, asimmetriche per estensione ma suggellate entrambe dal ritrovarsi di due fratelli che si erano momentaneamente persi di vista all'interno del vasto e quasi labirintico spazio del più conosciuto dei cimiteri parigini.

Un giovane spagnolo, Cundo, e la più giovane sorella, Carlota, visitano *Père Lachaise*. Cundo, che si autodefinisce «figlio, nipote e pronipote degli sconfitti», vuole trovare la tomba del bisnonno, esiliato repubblicano e morto difendendo la libertà in Francia contro il nazismo. Lo guida nella sua ricerca un'immagine forse mitizzata dell'avo, che il giovane non ha avuto modo di conoscere di persona. Carlota si sente provata fisicamente, in parte per l'arsura agostana ma anche perché è incinta, per quanto ancora ignori la sua condizione e sebbene certifichi in prima persona il proprio stato in una delle battute che inizialmente pronuncia in scena, secondo una tecnica di distanziamento tra interprete e personaggio cui Pascual non è nuova (l'attore sa del personaggio più di quanto non ne sappia il personaggio stesso). Nella cornice dell'esteso cimitero parigino, i due fratelli, come detto, finiscono per perdersi inavvertitamente di vista. Entrambi, ma in momenti diversi, si imbattono in Michel, che lavora come seppellitore nella struttura, ed è un *méthèque* di origine spagnola per parte di nonna (lo era per parte di madre in versioni pubblicate in precedenza):

un uomo che conduce la propria esistenza tra una vaga nostalgia delle ormai lontane radici spagnole, il timore di vivere con pieenezza la vita presente e un velato senso di colpa per la morte della moglie. Proprio Michel fornisce a Cundo le indicazioni che gli consentono di individuare la tomba del bisnonno, sepolto nella zona in cui riposano i resti dei soldati spagnoli caduti su suolo francese nel corso della Seconda Guerra Mondiale.

Il peculiare luogo di ambientazione facilita una presenza scenica di per sé affatto inconsueta nel teatro di Pascual e in quello della memoria democratica: i morti. Del resto, lo stesso Michel menziona a Carlota alcune particolarità di Père Lachaise e introduce lei e lo spettatore all'esistenza di leggende che aleggiano sul cimitero e riguardano i suoi ospiti: di notte le anime dei defunti si impossesserebbero delle statue di quel museo a cielo aperto che è il posto e si metterebbero a ballare; secondo altri, nelle ore diurne gli spiriti si impadronirebbero dei corpi dei visitatori; prima di abbandonarli, cercherebbero di imparare quel che non hanno appreso durante la loro esperienza terrena, per trovare la via per liberarsi dal loro passato doloroso e realizzare la propria ascensione celeste, mentre contribuirebbero ad aiutare i vivi ad affrontare i loro problemi e dilemmi. Viene esplicitato nel testo il ricordo del *Don Juan Tenorio* di Zorrilla e di una tradizione che si è ramificata anche in Francia con una nota opera di Molière.

Lo spirito di Secundino Pérez torna con la memoria, in un emotivo e febbrile monologo, al suo attraversamento della frontiera francese, durante la fuga dal proprio Paese che è succeduta alla sconfitta repubblicana nei primi mesi del 1939, una esperienza traumatica vissuta tra il gelo invernale e il terrore di essere respinto. Lo affianca lo spirito di un Illustré Anonimo, molto somigliante fisicamente a Michel ma "bloccato" da un secolo e mezzo a Père Lachaise. I due spiriti appaiono diversi l'uno dall'altro: Secundino, ancora combattivo e convinto della giustezza di votarsi del tutto a una causa e di sacrificarsi combattendo per essa; l'Illustré Anonimo, scettico e distanziato, almeno stando alle sue parole, dalle umane pretese. Il suo cruccio, semmai, risiede nell'essersi piegato ai voleri paterni, di aver seguito la carriera tra-

dizionalmente perseguita dai membri della sua eminente famiglia. L'essere riuscito ad accrescere il patrimonio avita e aver mietuto successi per la sua opera intellettuale non hanno compensato in lui l'infelicità di aver dovuto rinunciare alla donna amata.

L'interlocuzione con lo spirito della ballerina Isadora Duncan, afflitta dalla morte dei suoi piccoli che, di fatto, ancora cerca ossessivamente, rivela quanto di intellettuale e mediato ci sia nell'approccio alle cose da parte dell'Illustre Anonimo. A Cundo, che ora, preoccupato, cerca la sorella, Isadora rivolge un richiamo affinché si prodighi per la ragazza, che, come detto, è incinta. In questa sequenza, l'atteggiamento di Isadora comincia a rivelare quel senso di protezione verso il nascituro che la successiva vicinanza a Carlota non farà che confermare; la voce della Duncan, che non può essere udita dal giovane spagnolo, quasi entra in contatto con quella della coscienza di quest'ultimo (Bueno Pérez 2018: 143-144). La prima parte, alimentata dal maggior protagonismo dei morti (Reck 2012), si chiude con la riunione momentanea dei due fratelli e l'impazienza di Cundo che vorrebbe affrettarsi a raggiungere la tomba del bisnonno prima dell'ora di chiusura del cimitero.

La seconda sezione della *pièce* si apre con Michel sul punto di concludere l'ennesima giornata di lavoro. Gli pare di sentire i rimproveri dello spirito di Secundino, il quale gli rinfaccia di vivere una vita da automa e priva di entusiasmo e novità. La “ferita” che affligge Michel ha a che vedere con l'incidente stradale in cui ha perso la vita sua moglie. Lo attanaglia, infatti, il senso di colpa del sopravvissuto.

Isadora si lacera al ricordo della morte del terzo figlio, scomparso in tempo di guerra, quando è stato impossibile ricevere ausilio medico per il piccolo. Secundino la convince a lasciare andare i propri ricordi dolorosi; lui, a sua volta, farà lo stesso. Questo dovrebbe consentire a entrambi di liberarsi dalle proprie catene e, infine, di ascendere in cielo, secondo un processo di liberazione non meglio specificato nel testo. Lo spirito di Isadora si rivolge a Carlota con parole di incoraggiamento riguardo alla futura maternità, offrendosi alla maniera di una figura tute-

lare che intende proteggere anche il nascituro, avendo vissuto la tragica esperienza della perdita ripetuta della propria prole. Lo spirito rivive il periodo buio del lutto, ma anche il risorgere della voglia di vivere.

Cundo è ormai dinanzi alla tomba del bisnonno. Ad ascoltarne la sua richiesta di una parola chiarificatrice riguardo alle decisioni da prendere è, invece, lo spirito dell'ILLUSTRE ANONIMO, che si avvede di dovergli fornire un consiglio che può dedurre dalla propria infelice esperienza: non vivere la vita per compiacere i desideri o le imposizioni altrui, ma fare le proprie scelte in base alle più autentiche aspirazioni personali. Questo insegnamento interpellà profondamente Cundo, che corre il rischio di mitizzare la figura del bisnonno, conosciuto solo attraverso testimonianze indirette, e di recepire il retaggio familiare come una sorta di fardello da sopportare o persino di colpa da espiare.

Come contrappunto alle gravose questioni esistenziali evocate, non mancano nell'opera tocchi di più leggero umorismo (al pari di quanto si è osservato in altre opere dell'autrice): i gorgheggi della Callas disturbano la quiete di alcuni spiriti; qualche frase attribuita a SECUNDINO risulta simpaticamente provocatoria;²⁶ e, soprattutto, il diverbio tra l'antico combattente e L'ILLUSTRE ANONIMO viene infarcito di una serie di insulti, alcuni dei quali assolutamente risibili, che lo trasformano in una spassosa competizione verbale. L'oggetto del contendere è la realizzazione o meno di un ballo delle anime che dovrebbe infine favorirne la liberazione (e che lontanamente ammicca, in un certo modo, alla tradizione della danza dei morti, di ascendenza medievale e dalla fortunata iconografia).

Gli spiriti, in particolare Isadora e l'ILLUSTRE ANONIMO, si rivolgono al pubblico trasformandolo d'improvviso, per effetto delle loro parole, nei combattenti della Comune parigina, i martiri che difesero fino alla morte le loro idee davanti al cosiddetto Muro

²⁶ Come accade con l'affermazione di essere «ateo per grazia di Dio», che L'ILLUSTRE ANONIMO gli attribuisce, e che talvolta (l'originale recita: «ateo gracias a Dios») è stata riferita a Luis Buñuel (si veda, invece, la precisazione da parte del regista, contenuta ora in Xifra e Fructuoso 2025: 60).

dei Confederati, che si trova dirimpetto alla divisione 76 di Père Lachaise e fu teatro della repressione finale subita dalla Comune nel 1871. Secundino si cimenta in un ballo, seguito presto da Isadora e dall'Illustre Anonimo. Tutti e tre si liberano dai propri vincoli e possono infine realizzare la loro ascensione al cielo.

Anche Carlota si libera in qualche modo del suo passato recente: il sesto e ultimo monologo dell'opera la porta a maturare la percezione di sentirsi più libera lontano dall'innamorato; non più soffocata dalla sua presenza né dalle reiterate discussioni, prende la decisione di chiudere la sua insoddisfacente relazione amorosa.

Nel segmento conclusivo della *pièce*, Cundo e Carlota si ritrovano, in analogia a quanto accadeva al termine della prima parte. E nell'imminenza della chiusura del cimitero – e dell'opera – nasce un dialogo e forse una particolare amicizia tra lo straniero e la giovane spagnola. Altro segno di un'insolita apertura alla vita da parte di Michel è che manifesti la sua intenzione di imparare a ballare. La radio, nel frattempo, ha diffuso la notizia del rinvenimento di una fossa comune a Jaraíz de la Vera. Sono i corpi dei vecchi commilitoni del bisnonno. Cundo accorrerà sulla sua tomba per portargli la notizia, quando già l'anziano spirito si è liberato del fardello, ossessivo e non più sostenibile, del suo passato.

Uno spazio per i vivi e i morti

Nella genesi di *Père Lachaise* confluiscono diversi fattori. Il racconto dell'esperienza di visitatore del celebre e caratteristico cimitero parigino che Joseba Gil, produttore teatrale e gestore della compagnia Animalario, condivide con Itziar Pascual; il ricordo, da parte della drammaturga, di un viaggio notturno in treno da Madrid a Parigi, interrotto forzosamente a causa della neve e delle basse temperature all'altezza di Hendaye, appena al di là della emblematica frontiera con la Francia; la visita in prima persona che l'autrice realizza a Père Lachaise nell'estate del 2002 (si noti, nell'opera, quanto il caldo sia avvertito dai personaggi e in particolare da Carlota); le risonanze che il ricordo del nonno

materno attiva nella stessa drammaturga (García Salch 2006). A tutto questo vanno certamente aggiunte le sollecitazioni derivanti dal primo allestimento della *pièce* a opera della compagnia Acciones Imaginarias, di cui si dirà con maggior dettaglio nella sezione dedicata al testo originale. La definizione di quest'ultimo, infatti, risponde meno a un'attività di redazione effettuata a tavolino che a un processo compositivo cui hanno assicurato un contributo rilevante i professionisti che lo hanno portato in scena, arricchendolo con soluzioni visive e coreografiche che non poco hanno inciso sulla sua configurazione finale (cfr. Araújo 2003: 82; Di Pastena 2025: 178).

Nella *pièce* trovano comunque posto tematiche care all'autrice: il viaggio nella memoria, che è al contempo ricerca e costruzione di identità da parte di generazioni ormai distanziate nel tempo dalla Guerra Civile e alle quali, con i distinguo opportuni nel caso ispanico, si può quindi applicare latamente la nozione di postmemoria,²⁷ l'incidenza del passato sul presente; l'attenzione rivolta a questioni di profonda attualità, non ancora risolte in modo adeguato dalla società spagnola; il blocco emotivo ed esistenziale che talvolta impedisce agli individui di esprimere il meglio di sé stessi e di vivere con pienezza la propria vita; la mancanza di comunicazione profonda e la peculiare sordità che caratterizza gli esseri umani; la fiducia riposta nelle nuove generazioni e nella loro capacità di cambiare il corso delle loro esistenze; la cooperazione intergenerazionale, motivo di ascendenza benjaminiana, al pari della necessità di perdersi per potersi ritrovare più pienamente (nel testo, come detto, accade ai due fratelli, e il loro temporaneo smarrirsi non è solo spaziale).

Tra i procedimenti adottati, come vedremo in dettaglio, ritro-

²⁷ In Spagna viene concretamente chiesto alle generazioni “postmemoriali”, più che di limitarsi ad assumere una semplice eredità transgenerazionale, di alimentare le condizioni che ne rendano possibile la trasmissione, sino a ora limitata, discontinua e talvolta osteggiata, secondo una prospettiva affiliativa che difficilmente può essere scevra di implicazioni politiche (cfr. Faber 2014). Si vedano le riflessioni di Perassi e Trecca [2019] e, prima, in relazione all’America Latina, di Sarlo [2005: 125-157]. Cfr. ora Amo Sánchez [2019: 513; e spec. 2020: 46-48] e, in merito a questioni terminologiche e alle possibili connessioni tra mondo ispanoamericano ed europeo, Basile e González [2020].

viamo la presenza in scena di figure fantasmatiche, con il conseguente svilupparsi dell'azione nello stesso tempo sul piano materiale e su quello spirituale (cfr. García Salch 2006), la rilevanza del monologo, la portata metateatrale di una parte significativa di quanto viene rappresentato, l'importanza della dimensione sonora e musicale, il ricorso alla proiezione di immagini.

Immagini e suoni disegnano l'ouverture della *pièce*. Mentre il pubblico sta ancora facendo il suo ingresso in sala, viene prospettato un contrasto tra il dinamismo dei rumori della metropoli parigina (cfr. anche Guzmán 2012a: 515), colti nella loro quotidianità e nella diacronia storica, e una serie di immagini fisse; poi, in un nuovo contrasto, la base sonora cede il passo al silenzio afoso di un cimitero urbano nel cuore del mese di agosto. La diacronia viene sottolineata anche attraverso la proiezione di immagini di rappresentazioni pittoriche della capitale francese, che tracciano un arco temporale di circa mezzo secolo, dal 1910 al 1960. Si offre, così, *in primis* una coordinata geografica al pubblico, attraverso, tuttavia, uno sguardo estetico e soggettivo, che tiene conto del rilievo che ha avuto e possiede Parigi sia come epicentro artistico che come polo di inquietudine politico-sociale. Zaza [2006: 826, n. 6] ha osservato che i quadri individuano momenti rilevanti nel rapporto intessuto tra la Storia (con la maiuscola) e la trama di *Père Lachaise*: in *Tour Eiffel aux arbres* di Robert Delaunay viene plasmato l'incedere minaccioso del tempo lineare della Storia; *Il Nord-Sud* di Gino Severini guarda, in chiave formalmente futurista, al viaggio che realizzano i personaggi; *Uno studio a Montparnasse* (1926), di Christopher Richard Wynne Robinson, offre il ritratto di una figura femminile alla finestra e dunque sulla soglia tra interno ed esterno e tra spazio privato e pubblico, evocando da subito un ambito che è liminare quale, per definizione, risulta essere il cimitero in cui si svolge l'azione. In verità, andrebbe ricordata anche la quarta immagine, la riproduzione di *Parfum grève générale, bonne odeur* (1960), del situazionista Jean-Jacques Lebel, opera realizzata con la tecnica del collage e della pittura su cartone, e ammiccante a una dimensione socio-economica collegabile, forse, alla famiglia

di provenienza del personaggio di Michel, spinta all'emigrazione dalla necessità. L'impiego di elementi della multimedialità – qui, principalmente la proiezione di immagini, una vasta gamma di effetti sonori e la musica – è ricorrente nel teatro spagnolo contemporaneo e nella produzione di Pascual.

Situato entro il territorio di Parigi, lo spettatore si trova nella peculiare enclave del celebre cimitero di Père Lachaise, la cui indubbia centralità nell'opera si riflette nel suo stesso titolo e ne fa quasi un personaggio ulteriore. I viali, le sepolture illustri, le statue alimentano le situazioni e le aperture immaginative del testo, sebbene l'ambientazione risulti poi sfumata sul piano visivo da una scelta scenografica che intende sfruttare la forza evocativa della parola teatrale e che rinuncia programmaticamente a ogni intento di riproduzione naturalistica, cercando di evitare la facile via della celebrazione oleografica. Che nell'allestimento d'esordio della *pièce*, a cura della compagnia Acciones Imaginarias, non siano state proiettate fotografie né immagini artistiche del cimitero potrebbe rispondere non solo a una questione di ristrettezza delle risorse. A ragione García Martínez [2016: 342] ha colto nel testo una dialettica tra la geolocalizzazione concreta e l'indefinitezza spaziale, tra l'eterotopia e il luogo di memoria, tra il labirinto e la via d'uscita dallo stesso.

Come noto, nei cimiteri, spazi eterotopici in cui si giustappongono e si separano la città dei vivi e quella dei morti,²⁸ viene sospeso per la durata della visita l'assillo delle normali attività, si dispone un sistema di chiusure e di aperture che ora ne isola lo spazio ora lo rende accessibile, si crea l'illusione di una permanenza nel tempo della presenza umana a fronte del senso di angoscia che suscita l'opera tangibile della morte. Tuttavia, come ha osservato recentemente Zago [2020], le tendenze in atto nella

²⁸ Per il concetto di eterotopia rimando a Foucault [2006], la cui conferenza originaria è del 1967. Tra i contro-spazi, i luoghi reali fuori da tutti i luoghi, il filosofo francese elenca: «i giardini, i cimiteri, i manicomi, le case chiuse, le prigioni, i villaggi del club Méditerranée e molti altri» (Foucault 2006: 13). García Martínez [2016: 343-344] ha delineato la quasi totale corrispondenza tra il trattamento riservato nell'opera teatrale a Père Lachaise e i sei principi definitori proposti dal filosofo francese.

nostra società erodono la distanza tra lo spazio sacro della memoria e quello profano dell’intrattenimento: da luoghi di sofferenza legati all’irreversibilità della morte, i cimiteri evolvono in luoghi di conservazione della memoria storica, culturale e architettonica, in luoghi aperti al pubblico e divengono persino mete turistiche, secondo una prospettiva non solo commemorativa dei cari, ma anche, talvolta, di salvaguardia del paesaggio e degli ambienti.

In tal senso, Père Lachaise, «il cimitero vivente» (Giampaoli 2008), è un “contenitore” d’eccezione. A questo spazio emblematico, al contempo identitario, relazionale e storico, potrebbe essere applicato il concetto di «luogo antropologico» (Augé 1993: 43), a patto di non dimenticare che sussiste una tensione tra la funzione originaria e tutto sommato principale della necropoli (dare sepoltura laica ai defunti) e le specificità che lo configurano come ambito straordinario: dal numero elevato dei visitatori annuali che ne fa un fenomeno di massa alla sua vitale e disparata vegetazione (alberi, piante, cespugli), dalla varietà e notorietà dei suoi ospiti vivi e morti alla fauna (costituita anche da corvi e soprattutto gatti, e più recentemente persino da volpi) che popola l’area verde più estesa all’interno delle mura di Parigi (cfr. Giampaoli 2010: 48-49).

Per dare conto di Père Lachaise si sono evocati i concetti di iperluogo, di luogo “eccettuato”, di ambito *surcharge* (rimando per questo alle considerazioni di Giampaoli 2010: 49-51). Père Lachaise risulta essere meno un luogo di culto (e, comunque, non rivolto a una sola confessione religiosa) che un luogo di memoria – nel senso di cui lo investe Pierre Nora [1997] e per quanto la selezione che opera quest’ultimo risulti decisamente eterogenea -: uno spazio per la memoria collettiva. Nonostante a rigore si tratti di un luogo di passaggio, per la sua condizione di spazio fuori dall’ordinario si propone come un ambito di contatto (e, nel caso della nostra *pièce*, di risveglio). Dal versante dell’antropologia urbana, Pétonnet [1987: 256] vi ha fatto riferimento in termini di luogo di mediazione, per le possibilità di intersecazione di esperienze e di discorsi che vi si propongono. Certamente, il fatto di essere un’area pedonale potenzia il gra-

do di attrazione che esercita sulle persone e influenza in modo positivo le virtualità dell'incontro. E nella cornice sacrale, la condizione anonima di molti incontri rappresenta una “pellicola protettrice” e un rito governato in parte dal caso, consentendo di evitare l'appropriazione esclusiva di quello che continua a essere uno spazio pubblico.

A noi interessa in particolare la dimensione “politica” di Père Lachaise e la sua proiezione virtualmente mondiale e non meramente francese. Nella *pièce* ci si riferisce al Muro dei Confederati, all'interno del recinto del cimitero, ovvero il luogo in cui venne repressa nel sangue la Comune di Parigi il 27 maggio 1871 (Danson 1973: 24), un evento che si è impresso profondamente nella memoria storica del popolo francese²⁹ e sul quale torneremo brevemente in chiusura per osservare le implicazioni teatrali che assume nell'opera di Pascual.³⁰ Ora basti ricordare che di fronte al muro erano caduti gli ultimi difensori della Comune che avevano resistito all'arma bianca, finiti con un colpo di grazia o fucilati, e che in quello stesso luogo nei giorni successivi i prigionieri vennero condotti in gruppi numerosi e allineati dinanzi a una fossa allungata e profonda per essere falciati dalle mitragliatrici e, una volta rotolati nella fossa, essere ricoperti di calce viva. Fu un massacro di proporzioni consistenti,³¹ esteso ad altri luoghi emblematici della città, una strage perpetrata tra uomini della stessa nazionalità, divisi dall'ideologia e annientati dalla violenza, fattori che richiamano, mutando le proporzioni, una guerra civile com'è stata quella spagnola.

A Père Lachaise, cimitero non vincolato a una specifica confessione religiosa, si rende inoltre omaggio alle vittime del nazismo, ai deportati durante la Shoah e agli spagnoli che combattero nella difesa di Parigi. Il *Monumento agli spagnoli morti per*

²⁹ Uno dei tre tomi a cura di Nora accoglie una voce per il *Mur des Fédérés*: vedi Rebérioux [1997: 535-558].

³⁰ Alcuni dei contenuti qui proposti si ritrovano, con approfondimenti, in Di Pasterna [2025].

³¹ Come suole accadere in casi simili, le fonti non concordano sul numero esatto delle vittime (Merriman 2017: 373 sostiene che furono almeno 17.000 e ricorda che ci sono state stime che hanno innalzato il numero dei morti a 35.000).

la libertà (1939-1945), nella divisione 97 del cimitero, risale al 1969 e si trova praticamente di fronte al Muro dei Confederati.³² Dansel [1973: 94] lo descrive facendo riferimento al protagonismo che vi assumono le mani. Non lontano si trova un monumento costruito con pietre portate da Mauthausen.³³ Nel 2019 il cimitero accolse una delle prime commemorazioni dell'80° anniversario della Ritirata repubblicana. In uno spazio simile, è concreto il rischio di scivolare in una sorta di “museificazione” e nel confinamento stereotipato della commemorazione di un passato avvertito come lontano e definito; Danielle Tartakowsky [1999], in un saggio che ha ricostruito le funzioni politiche assunte da Père Lachaise nei suoi circa due secoli di vita, anche in competizione con il Pantheon parigino, non ha mancato di denunciare il pericolo insito in un uso strumentale della morte e del lutto come mezzi di lotta e di mobilitazione. In ultima analisi, Père Lachaise, ove riposano figure note e anonimi cittadini, è una sorta di sintesi transnazionale della esperienza civile e pubblica e, alla luce di quanto sin qui esposto, si intende che sia stato assunto da Pascual come un potente elemento di mediazione per risemantizzare in qualche misura anche la storia del proprio Paese.³⁴

Nell'opera, alcune informazioni di base vengono fornite al destinatario attraverso l'espeditore della lettura di frammenti di una guida per turisti (nella versione del 2003) o vi si attinge, quantomeno in qualche momento, in forma digitale attraverso il telefono cellulare (nella versione che pubblichiamo qui). È il giovane Cundo a leggere a vantaggio della sorella Carlota. Altre informazioni vengono trasmesse allo spettatore attraverso le parole

³² Cfr. Izquierdo [1979: 50-51]. In Di Pastena [2025: 184, n. 8] si può leggere per esteso l'iscrizione posta alla base del monumento.

³³ Nel 2017 a Père Lachaise sono stati traslati anche i resti del fotografo Francesc Boix, che a Mauthausen era stato deportato e la cui testimonianza nei processi di Norimberga e di Dachau fu assai rilevante. Sulla sua figura esistono studi specifici, documentari e film. Spicca la rievocazione della sua esperienza ne *El triángulo azul* di Mariano Llorente e Laila Ripoll.

³⁴ Cfr. le più generali riflessioni al riguardo di Assman [2014: 547] – e, prima di lei, di Siegel [2005: 63] –, da coniugare con il concetto di memoria multidirezionale (cfr. Rothberg 2009).

di Michel, che lavora all'interno dello spazio cimiteriale.³⁵ Situato nel ventesimo arrondissement, sulla *rive droite*, in effetti oggi Père Lachaise non è solo uno dei più suggestivi cimiteri della capitale francese – il più grande *intra muros* e il più visitato ogni anno in città e nel mondo –, ma si propone anche come un museo *en plein air* di scultura funebre e uno dei luoghi di maggior richiamo per curiosi, turisti e appassionati di figure famose.³⁶ Nei suoi quasi 44 ettari, comprende circa 70.000 concessioni funebri e accoglie personalità del mondo dell'arte, della politica o della scienza dalla A di Apollinaire alla W di Wilde, passando per Pierre Bourdieu, Michael Petrucciani e Marcel Proust, tra gli altri. La *pièce* non manca di citare esplicitamente alcuni degli illustri defunti i cui resti riposano all'interno di quelle mura: Molière, Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, Honoré de Balzac, Frederic Chopin, Oscar Wilde, Marcel Proust, Édith Piaf, Maria Callas e Jim Morrison.

Il cimitero che molti parigini quasi considerano un parco in cui passeggiare deve il suo nome al confessore di Luigi XIV, il gesuita François d'Aix de La Chaise, detto Père La Chaise, che dimorò nei decenni conclusivi della sua vita sulla collina su cui sorgerà la necropoli, trasformandola in una sorta di piccola Versailles (Dansel 1973: 21), sia per le feste che vi si svolgevano che per gli ameni giardini che circondavano l'edificio principale. La storia del cimitero ha inizio nei primi anni dell'Ottocento, per ordine di Napoleone, allora console, che stabilì che ogni individuo, a prescindere da razza, ceto, censo o orientamento religioso, avesse diritto a una sepoltura. L'editto di Saint-Cloud del 12 giugno 1804, che venne esteso un paio d'anni dopo ai territori

³⁵ È lui che afferma che si tratta di «un cimitero pieno di vita», un luogo che «è molto più di un cimitero» e che, come detto, si fa eco delle leggende riferite alle anime dei morti; a quelle evocate, se ne potrebbe aggiungere altre.

³⁶ Sul cimitero, cfr. Dansel [1973], Ragon [1986: 103-108], Charlet [2003a; 2003b], Rheims [2014] e il più peculiare e aggiornato punto di vista di Gallot [2022]. Valverde [2023] vi isola sei percorsi storico-culturali, mentre Saguar [1994] lo contestualizza nella tendenza neogotica che si diffonde a cavallo tra Settecento e Ottocento in Europa. Altri riferimenti bibliografici nella tesi di Giampaoli [2010]. Sulla ricaduta in Spagna del dibattito ottocentesco dello spazio cimiteriale e sulla visione che ne deriva, cfr. Saguar [1998; 2006].

italiani, vietava la sepoltura dei defunti in città e, nella sola Parigi, portò allo spostamento di circa sei milioni di resti da ossari e chiese. Del resto, già nella seconda metà del XVIII secolo, per effetto di disposizioni generali che si diffusero in Europa, si stava vietando il seppellimento entro le chiese e all'interno delle città, e si cominciava a ricorrere a cimiteri suburbani, per i quali con l'andar del tempo si delinearono specifiche norme. A Napoleone si deve la codificazione, come detto, della estensione universale del diritto di sepoltura. Il prefetto della Senna, Nicolas Frochot, acquisì dunque il Mont-Louis per conto della città di Parigi (Dansel 1973: 22). Con Montmartre, Montparnasse e Passy, *Père Lachaise* fu uno dei quattro nuovi cimiteri edificati al di fuori dei limiti della città e sorse a est occupando inizialmente i 17 ettari del Mont Sant-Louis: i lavori cominciarono nel 1803 e a maggio del 1804 poté avervi luogo la prima inumazione. Il primo anno ospitava solo 13 tombe. La prossimità di un quartiere operaio non ne favoriva la buona fama presso la borghesia cittadina. La politica di nobilitazione portata avanti dal 1817 dallo stesso Frochot, che vi fece trasferire i resti di Abelardo ed Eloisa, nonché quelli di Molière e di La Fontaine (Dansel 1973: 154), ne favorirono l'espansione nel corso degli anni. Tra il 1820 e il 1830 l'architetto Dodd innalzò la porta principale. Tra il 1824 e il 1850 si contarono ben cinque ampliamenti, che portarono l'estensione ai quasi 44 ettari attuali.

In origine, fu l'architetto neoclassico Alexandre-Théodore Brongniart a concepire gli assi del cimitero, calandoli successivamente in un grande giardino all'inglese, attraversato da viali colmi di alberi, in particolare di tigli e di castagni preesistenti, e disseminato di piante ai lati delle sepolture scolpite. Dal progetto di cimitero architettonico Brongniart passò a quello di cimitero-parco, destinato a conoscere grande popolarità (Ragon 1986: 104). Oltre dodicimila alberi (di tuia, olmi, sicomori, tigli, ciliegi, cipressi, cedri, frassini), popolati da centinaia di gatti e numerose specie di uccelli (merli, gazze, ghiandaie, usignoli, picchi, cince): un insolito microcosmo, percorso negli anni da una umanità variata e talvolta erotizzata e trasgressiva (come ha illustrato Dansel in un libro

comunque incline agli spunti evocativi più che alla oggettività descrittiva), e compiuta incarnazione delle contraddizioni racchiuse nell'eterotopia. Come ricorda la mappa distribuita ai visitatori, «Precursore della evoluzione delle pratiche funerarie, Père-Lachaise ha accolto i primi crematori (1887), columbari (1889) e giardini cinerari francesi (1985)». Il tempo lo ha trasformato in un cimitero-museo, alla stregua del camposanto di Pisa, anch'esso inizialmente sorto con altri intenti (Ragon 1986: 96).

Un viaggio iniziatico e un labirinto

Un cimitero come spazio unico, per quanto grande, consente di focalizzarsi sull'incidenza della morte e soprattutto sulle interferenze che i morti esercitano sui vivi. Un cimitero del passato è, d'altro canto, un luogo in cui pullula la vita: per la vegetazione e la microfauna, ma anche per la memoria, per il rapporto che i vivi vi intessono con i morti (e viceversa, nell'opera). Entro questa cornice si svolge in *Père Lachaise* un'azione tutto sommato lineare, che si sviluppa sulla base delle voci dei personaggi (Garnier 2010b: 257-258) e porta con sé il cambiamento degli attanti. La scelta dello spazio incide anche sullo sviluppo temporale della *pièce*: il tempo drammatico si riduce alle poche ore pomeridiane che portano a quella della chiusura del cimitero nel periodo estivo. Sussiste dunque una concentrazione spaziale e temporale in un'opera in cui, tuttavia, si apre una forbice cronologica anche significativa tra alcuni personaggi e si percepisce la necessità che questa divaricazione venga colmata da una memoria attiva.³⁷

Si coglie facilmente nell'elenco dei personaggi una inclinazione alla simmetria: a tre figure vive (Carlota, Cundo, Michel) corrispondono tre personaggi in forma di spirito (Isadora Duncan,

³⁷ Martín [2005: 14] ha potuto legittimamente sottolineare la natura complessa e conflittuale che il tempo spesso assume nel teatro di Pascual. La drammaturga (in conversazione con Gabriele 2010: 69) ha ravvisato nella confluenza di tempi e spazi diversi che si dà in *Père Lachaise*, così come nella sua struttura frammentaria e nel disorientamento dei personaggi, altrettanti aspetti riconducibili a una estetica postmoderna.

Secundino, l'Illustre Anonimo), sebbene per la passività e la monotonia estrema con cui Michel conduce la sua esistenza, potrebbe essere ritenuto un “morto in vita” prima della metamorfosi che si presagisce possa sperimentare alla fine dell’opera. La profonda somiglianza fisica tra i personaggi vivi e quelli spettrali (se Cundo rassomiglia al bisnonno Secundino, Michel e Carlota hanno fattezze simili a quelle, rispettivamente, dell’Illustre Anonimo e di Isadora Duncan), e talvolta tra quelli visibili e gli assenti (Carlota ricorda molto la fisionomia della bisnonna Dolores) insinua nel testo la nozione del doppio. Il fatto che i morti si impossessino momentaneamente dei corpi dei vivi fa sì che virtualmente il cast sia ancora più scarno, dal momento che i sei ruoli principali possono essere interpretati da soli tre attori, con evidenti vantaggi dal punto di vista della sostenibilità economica in caso di messa in scena. Al di là della comprensibile attenzione prestata alle risorse, nell’immaginare un’opera i cui attori passano davanti allo spettatore a interpretare un diverso personaggio (e, su specifica indicazione di scena, senza uscire mai dallo scenario), Pascual potrebbe aver voluto sottolineare al contempo l’esistenza di ruoli assegnati a ogni individuo dalla società in cui viviamo, brechtianamente il grado di artificio implicito in questo processo e anche la fluidità con cui a una presa di coscienza può corrispondere un cambiamento ontologico (cfr. Harris 2003a: 13). Dal labirinto di *Père Lachaise* escono rinnovati, nello spazio “orizzontale” del mondo fisico, due giovani e un uomo di mezza età; nella dimensione “verticale”, altrettante anime, che pure hanno interagito con il mondo dei vivi, si liberano delle proprie invisibili catene.

Meno attiva di personaggi femminili altrove disegnati da Pascual, Carlota può essere considerata comunque una figura che spicca sulle altre. Non a caso la drammaturga le affida ben tre dei sei monologhi del testo; è il solo personaggio tra i vivi a pronunciarne tanti, dal momento che i restanti sono distribuiti equamente tra gli spiriti. I monologhi di Carlota determinano un ideale percorso dall’insofferenza nei confronti delle scelte imposte e della visione delle cose di cui è portatore il fratello fino alla presa di coscienza della necessità di una svolta coraggiosa

da imprimere alla propria vita, passando per l'affermazione della semplice ma piena umanità del bisnonno (in contrasto implicito con l'idealizzazione belligerante che ne fa Cundo).

Oltre che nei riguardi della mitizzazione che il fratello realizza del bisnonno mai conosciuto, Carlota è critica anche verso la esteriorità dozzinale di una memoria cimiteriale che si esprime con fiori finti, foto sbiadite, oggetti di poco valore e di cattivo gusto. Queste osservazioni vengono corroborate dalle manifestazioni superficiali dei visitatori (ad esempio, i biglietti di metro abbandonati sulle tombe come attestazione della visita effettuata o le macchie di rossetto lasciate sulla sepoltura di Wilde), proprie del turismo di massa che ha in Père Lachaise una meta prediletta e che pur senza giungere agli estremi del cosiddetto *dark tourism* implica una evidente banalizzazione della memoria.

L'arrivo a Parigi, la visita a Père Lachaise e il peregrinare di Carlota e del fratello tra i viali del cimitero possono essere intesi come le tappe di una sorta di viaggio iniziatico, un percorso anche interiore che spinge i due lontano dal loro Paese, porta il cambiamento nelle loro vite e in quelle di coloro in cui si imbattono. Arianna e Cundo si perdono e si ritrovano nel labirintico spazio di Père Lachaise. È forse possibile ravvisare nelle loro vicende un richiamo al mito di Arianna e di Teseo e un suo rovesciamento (ricordo che Ariadna era anche il nome del personaggio centrale di *Fuga*). Il mito di Arianna e Teseo rimanda simbolicamente al pericoloso viaggio di quest'ultimo nei temibili recessi del labirinto-inconscio, al suo confronto con gli istinti bestiali dell'essere umano (il Minotauro), al suo affidarsi all'ingegno di Arianna, l'elemento femminile, in modo da orientarsi nel dedalo di percorsi possibili, al fine di riconquistare la luce della coscienza. Secondo alcune fonti, Teseo avrebbe poi abbandonato Arianna sull'isola di Nasso (per meschinità propria o per imposizione altrui, a seconda delle versioni). Nella *pièce* di Pascual abbiamo come protagonisti non due innamorati, ma un fratello e una sorella agli inizi della vita adulta. L'inversione (forse ironica) rispetto al mito sta nel fatto che Carlota non solo si perda, ma che abbia un pessimo senso dell'orientamento (del resto, il fratello

non sembra avere miglior sorte all'interno del vasto cimitero); la continuità rispetto al racconto mitologico risiede nella cooperazione vincente tra l'elemento maschile e quello femminile: in *Père Lachaise* la separazione di fratello e sorella è prima distanza emotiva, poi casuale allontanamento fisico, ma infine stempera nel riavvicinamento e nell'interazione tra l'uno e l'altra. Forse è anche un implicito auspicio da parte di Pascual, autrice che non considera l'insoddisfazione dei personaggi all'interno di un dramma un fattore inalterabile, bensì la scintilla di un'azione trasformatrice, e ritiene che la fiducia nel cambiamento costituisca una indubbia forza propulsiva (Pascual 2014: 72). Alla fine, Cundo, Carlota e gli altri cominciano una nuova vita: l'uscita dal labirinto è una rinascita. Del resto, «L'idea del Labirinto non è estranea al primo percorso dell'uomo al termine del quale egli diventa persona: quello che lo fa fuoriuscire dal ventre materno: la donna è il primo Labirinto dell'uomo» (Attali 1999: 3). Ovviamente, all'esterno di *Père Lachaise* altri labirinti attendranno i personaggi, sebbene, in modo significativo, Carlota esca dal dedalo simbolico accompagnata da Michel. Ritrovare Parigi presuppone, inoltre, reintegrarsi nello spazio convenzionale della società, come ha osservato García Martínez [2016: 369].

Carlota ha preso la decisione di ricostruirsi una vita in autonomia dal suo compagno. Il nome che a suo tempo non ha ricevuto (Dolores) la affranca metaforicamente da un destino di tribolazioni, preannunciando in certo modo il percorso di liberazione di cui finisce per essere protagonista. In questo personaggio, ancor più che in quello di Isadora (segnato, è vero, nella propria vita reale da un tenace anticonformismo, ma, tutto sommato, a lungo prigioniero, come spirito, del suo ruolo di madre che si sente inadeguata), Pascual riversa il proprio interesse per l'autonomia femminile e la sua fiducia in una nuova generazione di donne, capaci di riprendere in pugno le redini della propria esistenza. In tal senso, acquisisce pieno significato l'epigrafe posta in apertura della versione a stampa del testo, «Escribir es deshacer el trabajo de la muerte» («Scrivere è disfare il lavoro della morte»), di Hélène Cixous [1995: 47] e tratta, con lieve riformulazione, da

La risa de la Medusa. L'esergo pare una implicita riaffermazione di una precisa scelta di campo da parte di Pascual, poiché esso richiama il testo forse più influente di una esponente storica del pensiero femminista post-strutturalista europeo. La scrittura – che nel prosieguo del passo originale non si produce senza rischi, né perdite, né costi – viene opposta all'ambito, quello della morte, evocato dallo scenario di *Père Lachaise*. E Carlota, che per scelta dei propri nonni è stata “liberata” dal peso di un nome allegorico e tradizionale, finirà per “riscrivere” la propria vita dotandola di un significato diverso.

Con la *verve* che la contraddistingue, la giovane nega ogni incidenza di tipo sovrannaturale sulla sua decisione. Dopo aver fatto riferimento a Édith Piaf, Carlota conclude la propria introspezione ammiccando, con lieve variazione, al testo di un noto bolero, *Nosotros*, del compositore cubano Pedro Junco, che tratta di una separazione avvertita ormai come ineluttabile e che è stato interpretato sia da voci maschili che femminili (Los Panchos, tra gli altri) e ha contribuito a ispirare il romanzo *Nosotros* di Manuel Vila: «Y en nombre de este amor / y por tu bien te digo adiós» diviene nella *pièce* «En nombre de este amor y por mi bien, te digo adiós», segno della appropriazione che ne realizza Carlota. Si tornerà brevemente sulla decisiva funzione che la cultura popolare e la musica in particolare svolgono nel testo. Qui segnalo che nelle ultime battute dell'opera si verifica un avvicinamento emotivo tra Carlota e Michel, il seppellitore-guardiano del cimitero: passano al tu, programmano di girare insieme Parigi e l'uomo si dice disposto a imparare a ballare. Torna, cioè, a essere in qualche modo partecipe della danza della vita. Non è mancato chi (Reck 2012, in particolare) abbia voluto vedere in ciò la manifestazione di una futura relazione amorosa, al di là della differenza di età che dovrebbe sussistere tra i due personaggi: del resto, Secundino si è lasciato scappare davanti a Michel: «Alla mia pronipote non dispiaci» e nella versione che qui pubblichiamo è stata la nonna e non più la madre del seppellitore ad aver vissuto l'esperienza dell'emigrazione dettata dalla povertà. Se l'aspettativa di una relazione tra i due trovasse una

conferma futura, l'evenienza colorerebbe di un ottimismo ancora più marcato il finale e l'ambientazione francese. Parigi non sarebbe più la sineddoche dell'esilio politico di un avo, non più la meta di un'emigrazione di tipo economico, ma la saldatura di destini e di esseri dalle remote radici comuni e ora provenienti da paesi diversi: pagine di una nuova storia europea. In tal caso, la stessa canzone finale assumerebbe una diversa risonanza.

Dal punto di vista dell'impalcatura metaforica dell'opera, a sostegno del labirinto si stagliano l'enigma e il cruciverba. Se, parafrasando il titolo di un godibile studio di Simone Beta, l'enigma è «la parola nel labirinto», il cruciverba è la traduzione sul piano ludico della ricerca della parola esatta. Tale ricerca viene complicata dalla dimensione plurilinguistica che caratterizza la *pièce*:³⁸ lo spagnolo dei protagonisti, l'inglese stentato di Cundo, il francese delle varie canzoni che, come vedremo, risuonano nell'opera svolgendo un ruolo significativo. Sul piano dei *verba*, le varie lingue corrispondono alle *res* nello spazio, ovvero, ai viali, ai sentieri e alle sepolture del cimitero. E il conforto della parola (si veda soprattutto come agisce Michel nei confronti di Carlota) – combinato con la funzione tutelare dei defunti e con la forza sublimatrice dell'arte, e nello specifico della danza – consente la liberazione dei personaggi e la risoluzione della loro *impasse* vitale (Amo Sánchez 2014: 355).

A sua volta, Cundo cerca tra le tombe una che possa ancorarlo alla vita e puntellare le fondamenta della sua personalità, probabilmente oscurata da un'ombra; è questa la motivazione interiore del viaggio per un giovane che teme l'oblio e la mancanza di memoria e crede nella possibilità di costruire un mondo migliore, come veniamo a sapere dalla nota di presentazione, in un tempo e in un contesto culturale in cui le condizioni per la ribellione paiono venire meno.³⁹ In lui, vittima remota e indi-

³⁸ Gabriele [2013: 166] ha osservato che la diversità linguistica rafforza nell'opera la nozione di «deterritorializzazione», usata da John Tomlinson nei suoi lavori sulla globalizzazione.

³⁹ Sulla importanza delle ragioni interiori dei personaggi non ha mancato di esprimersi la stessa Pascual [2006: 118]. Ricordiamo che le prove in vista del debutto della *pièce* si sono svolte in un centro sociale occupato.

retta della Guerra Civile, si avvertono i guasti che nelle generazioni successive possono produrre i vuoti, le assenze e i traumi familiari irrisolti. Le lacune, divenute più nebbiose in tempo di postmemoria, non solo prestano il fianco al rischio dell'oblio ma anche alla distorsione, per quanto ben intenzionata. Con il suo atteggiamento Cundo mostra quanto possa essere difficile non indulgere alla mitizzazione del passato, non restare prigionieri della sua retorica e della sua vischiosa nostalgia (nel primo monologo dell'opera è il rimprovero che gli muove la sorella Carlotta: «Tu non volevi un bisnonno, volevi un mito. / Il bisnonno è stato un uomo, solo un uomo», p. 121): come, tra gli altri, ha riamarcato Todorov [2001: 193-199], la sacralizzazione del passato è altrettanto pericolosa della sua banalizzazione. Il giovane, che porta inscritto nel nome il vincolo profondo con Secundino,⁴⁰ dovrà riappacificarsi con la memoria del bisavolo esiliato, risignificandone in modo personale le esperienze (cfr. Jelin 2002: 126); nonostante la sua riluttanza ad ascoltare i consigli, è chiamato ad acquisire i dolorosi insegnamenti contenuti nel passato e in quella sorta di “monumento vivente” costituito dall'incrollabile io etico del bisnonno (Reck 2012). L'onore di Cundo, imparare a essere sé stesso non facendosi condizionare in eccesso dalle opinioni altrui, lo mette in relazione con l'Illustre Anonimo. Lo spettatore ha la percezione che, uscito da Père Lachaise, il giovane sarà entrato di diritto nel mondo degli adulti consapevoli.

Con Michel – anzi, con la sua famiglia – il testo si riferisce alla migrazione spagnola all'estero, particolarmente intensa tra il 1961 e il 1973, e che nell'opera viene presentata come una questione che

⁴⁰ Sebbene a rigore «Cundo» sia l'ipocoristico di Facundo, il nome del giovane è macroscopicamente collegato, sul piano fonetico, a quello di «Secundo/Secundino»: una sottolineatura da parte dell'autrice di quanto siano legati i destini dell'uno e dell'altro al di là del salto generazionale; non è poi da escludere che il nome del bisnonno contenga un gioco di parole, dal momento che, oltre all'«essere con», richiama il verbo «secundar» ‘assecondare’; assecondare le circostanze è quanto Secundino, con il proprio esempio, ha mostrato di non voler fare, ribellandosi a ciò che riteneva un'ingiustizia; il pronipote deve a sua volta trovare una propria via ed essere sé stesso, senza seguire quella indicata da altri. Da ultimo, entrambi dovranno lasciarsi andare per ritrovare la serenità e una potenziale pienezza.

assume una risonanza politica oltre che strettamente economica. Michel è parte di Père Lachaise, che conosce come le sue tasche per i molti anni di lavoro che vi ha trascorso, come seppellitore: sostiene di essersi dedicato per lunga parte della sua vita a raccogliere «le foglie morte della condizione umana» (il che rappresenta un ulteriore richiamo musicale all'interno dell'opera: *Les feuilles mortes* è il titolo di una celebre canzone i cui interpreti più noti sono stati Édith Piaf, Juliette Gréco e Yves Montand e il cui testo è stato firmato da Joseph Kosma e Jacques Prévert).

Michel si direbbe più sensibile degli altri vivi alla presenza dei morti e più propenso ad avvertirne le suggestioni. A suo avviso, è facile perdere l'identità a Père Lachaise, luogo che rende oltremodo permeabili i confini dell'io. Michel si colloca quasi a metà via tra la vita e la morte (Zaza 2006: 830), avendo smarrito le radici del Paese dei suoi avi, essendo rinchiuso in un limbo di autoisolamento e turbato dal senso di colpa per la morte della moglie avvenuta in un incidente automobilistico. La sindrome del sopravvissuto, ora legata a un episodio privato, lo collega a Secundino, afflitto da un analogo malessere a causa, tuttavia, di una vicenda dalle implicazioni collettive. Personaggio solitario, alla fine infrange la propria routine ed esce dall'isolamento trovando una comunicazione con Carlota che pare basarsi su un'intesa quasi istintiva, che forse sarà foriera di ulteriori sviluppi.

Tre defunti e la persistenza dei traumi

Di grande rilevanza nella tradizione occidentale, la presenza di figure spettrali è nel teatro spagnolo contemporaneo, dove si è fatta massiccia, spesso riconducibile all'intento di rappresentare un passato conflittuale e di rimuovere la patina di oblio che avvolge alcuni eventi, al fine di riaccendere una riflessione su questioni ancora piuttosto controverse per la società spagnola, quale in particolare la valenza della Guerra Civile e le sue ricadute.⁴¹ Il discorso

⁴¹ Cfr. in particolare García-Manso [2014: 105]. Riguardo al tema considerato, si

può essere ampliato in chiave transnazionale. Adham [2008: 477], ad esempio, ha osservato come Auschwitz comporti un prima e un dopo per la configurazione a teatro della presenza spettrale. Questa implica, comunque, un passato irrisolto e costituisce il sintomo di qualcosa che è andato perduto, e che non solo rivela sé stesso ma anche ciò che rappresenta (Gordon 2008: 63-64).

In *Père Lachaise* appaiono esplicitamente i morti, il loro corpo e i loro pensieri. Non si tratta di una eccezione nel corpus di Itziar Pascual (Martín 2005: 15). Già in *Fuga*, il personaggio della Stracciona invocava gli scomparsi per rivendicarne la presenza nella mente di coloro che avevano patito il conflitto. Si intende che per Pascual i defunti e i loro ricordi nella drammaturgia del suo Paese rappresentino una opzione teatrale, ma anche «una riflessione profondamente etica» (in Harris 2003a: 11). Quasi si potrebbe dire che, al pari della memoria storica, l'autrice “risuscita” i morti. Nella nostra opera, gli spiriti hanno bisogno di appropriarsi momentaneamente di corpi altrui per superare le proprie remore e, al contempo, contribuire a illuminare il cammino dei vivi. Come in altre *pièces* che partecipano della configurazione del teatro della memoria – non succede in tutte –, i morti di *Père Lachaise* possono vedere i vivi e ascoltare le loro voci, ma non si verifica il contrario (Guzmán 2012a: 518). Tuttavia, talvolta il diaframma tra i vivi e i morti si riduce e la comunicazione tra gli uni e gli altri pare più che mai possibile: in una fugace occasione in cui ciò accade, assistiamo a una “conversazione” in cui Michel pare intuire più che sentire l’invito di Secundino a godere con maggiore pienezza della vita (García Martínez 2016: 366).

Tutti e tre gli spiriti individualizzati in *Père Lachaise* (Secundino, L’Illustre Anonimo, Isadora Duncan) conservano ricordi traumatici e albergano un profondo senso di colpa (cfr. Harris

vedano della stessa autrice: García-Manso [2013, 2018]. Sull’argomento sono utili i lavori di Guzmán [2012a, 2012b] e ora il colpo d’occhio offerto da Orazi [2024]. In ambito argentino, e in relazione ai *desaparecidos*, ma con utili puntualizzazioni concettuali, cfr. Pérez [2022] e, in precedenza, Mandolessi [2016]. In merito alla base teorica del cosiddetto “Spectral Turn”, si possono consultare, oltre all’influenzante contributo di Derrida [1994], i saggi raccolti in chiave multidisciplinare da Blanco e Peeren [2013], soprattutto nella prima delle sei sezioni del volume da loro curato.

2003a: 10). Pascual immagina che il trauma che ha segnato le loro vite continui a esercitare la propria influenza negativa al di là della morte. I defunti si trovano in una sorta di limbo, in attesa di un'ascensione laica che ha il senso di una liberazione dalle loro catene invisibili. Un tratto a mio avviso peculiare risiede nel fatto che l'inquietudine dei morti abbia a che vedere in questa opera di Pascual con un atteggiamento e una decisione che essi stessi devono assumere in prima persona per migliorare la propria condizione. Dunque, non si tratta esclusivamente di ciò che i vivi hanno modo di fare per i morti, che pure è rilevante (si pensi al pellegrinaggio in un altro Paese di Cundo e Carlota che rende possibile il “presentarsi” di Secundino, e anche all'istintivo coraggio del giovane che trasmette una scossa vitale all'Illustre Anonimo...), ma di come i morti, pur continuando a essere attanagliati dalle contraddizioni e dai limiti che segnano l'umana esistenza, risultino i principali responsabili della propria evoluzione personale, sulla quale possono incidere traendo insegnamenti dalla loro pur breve appropriazione dei corpi dei vivi e da alcuni dei loro comportamenti. Ravviso in ciò un invito da parte della drammaturga alla responsabilizzazione individuale e all'azione, forse ricollegabile al pensiero di Jean-Paul Sartre (cfr. Sartre 2016). Il blocco che attanaglia i personaggi – che abbiamo visto anche in *Pared* – ricorda diverse creature del filosofo francese, e in particolare quelle di *Huis clos*. E d'altro canto, l'estendersi del conflitto drammatico oltre la morte fisica è il segno di una dialettica che trascende i protagonisti individuali e risponderebbe a una visione della storia umana come intrinsecamente conflittuale, secondo Araújo [2002: 12].

Come sia, è patente uno sforzo di umanizzazione da parte dell'autrice nel tratteggio dei defunti. Sono esseri che non incutono spavento o timore, possiedono le proprie idiosincrasie (cfr. Pascual 2005g: 152), appaiono lacerati da specifici traumi e bloccati da limiti individuali, ma sanno essere anche profondamente permalosi e persino comici nelle discussioni a cui danno vita, oltre che solidali con i vivi, paragonati ai quali mostrano forse una maggiore perspicacia, pur ricevendo dalla loro esperienza un utile riscontro (Guzmán 2012a: 524). Morti e vivi pertengono a mondi che non si

contraddicono tra loro, né si mettono ontologicamente in dubbio; semmai si completano, prima di trovare una sorta di armonizzazione finale (García Martínez 2016: 371). Con la loro presenza, le creature fantasmatiche completano lo spettro – mi si perdoni il gioco di parole – di ciò che è umano (Harris 2003a: 11). Surbezy [2008: 453-456] ha visto in esse (nella nostra *pièce* e ne *El domador de sombras*) una connessione con il passato, delle *passeuses* di parole e di idee, nonché delle figure mediatiche tra la scena e la platea o tra il testo e il lettore. Porterebbero in dote ai vivi ciò che Pascual definisce un bagaglio di memoria e di coscienza (cfr. anche Guzmán 2012a: 437). La ricerca della coralità viene confermata dal fatto che la drammaturga assegna secoli e peripezie diverse, quando non provenienze geografiche transnazionali, ai suoi fantasmi: abbiamo il repubblicano spagnolo, la ballerina statunitense e l'intellettuale infelice, forse francese.

Secundino, il principale “mediatore della memoria storica”,⁴² è la figura attraverso cui emergono le ferite più crudeli inferte dalla Guerra Civile, comprese le esperienze della perdita dei commilitoni, della fuga precipitosa oltre confine, dell'alienazione insita nell'esilio. Attraverso di lui si percepiscono, sebbene in modo fugace, anche le vicissitudini dei combattenti spagnoli in terra francese durante la Seconda Guerra Mondiale. Tuttavia, la prima apparizione dello spirito di Secundino ha una connotazione più affettuosa e familiare: quella di proteggere la pronipote che lo ha appena invocato e che, forse, addormentandosi, si predispone a sognarlo mentre l'altro dà il via ai suoi ricordi. Anche altrove Pascual ha del resto messo a frutto la confusione tra sogno (o allucinazione) e veglia: tra i testi che ancora non abbiamo citato, così accade, ad esempio, nell'antibellista *La paz del crepuscolo* (*La pace del crepuscolo*), il cui protagonista Dombodán, soldato per obbligo della Divisione Azzurra nella campagna di Russia e preda di un processo di ipotermia, conversa – o crede di conversare – con il fantasma (L'Ombra) di Clark

⁴² Cfr. ora Orazi [2021], con bibliografia. Su alcune delle tecniche di mediazione impiegate nel sottogenere, si veda Trecca [2016a].

Gable.⁴³ Certo è che lo spazio liminare di Père Lachaise, cornice per molti versi ideale per l'apparizione di elementi fantastici (López-Pellisa e De Beni 2017: 257), predispone il destinatario ad accettare come meno problematica la compresenza, se non la convivenza, di vivi e morti.⁴⁴

Secundino è letteralmente “posseduto” dal ricordo dei momenti convulsi dell'attraversamento della frontiera francese.⁴⁵ In un monologo struggente, forse il più intenso sul piano emotivo dell'opera (il terzo che vi appare: segue i primi due di Carlota e precede quello dell'Illustre Anonimo), l'uomo rivive i momenti concitati in cui abbandona per sempre il suo Paese e supera una frontiera che rappresenta per lui una offerta di futuro assai incerta. Il suo destino fu simile a quello di circa 500.000 persone (Pérez Rodríguez 2022: 33, ma il numero è oggetto di discussione), molte delle quali avevano combattuto a sostegno di un governo legittimamente eletto e lo avrebbero fatto ancora per difendere i propri valori, e che attraversarono i Pirenei in diversi punti – Cerbère, Perthus, Prats de Mollo o Bourg Madame – giungendo in terra straniera nella più assoluta miseria. Diversi decenni dopo i fatti, e a riprova che negli eventi traumatici la distanza temporale non necessariamente equivale a quella emotiva, Secundino ancora rivive quello sconvolgimento e ripete in modo ossessivo il grido che emise nel lasciarsi dietro la propria terra, arrecando ora non poco disturbo agli altri “abitanti” del cimitero. Esprime, così, il dramma del suo lungo vagare, anche nella morte, in una terra straniera e quello di tante anonime persone, precipitate in un indistinto oblio dalla storia ufficiale. È una figura che potremmo ritenere complementare e opposta a quella maschile di *Jaula*, afflitta dal graduale abbandono della memoria.

⁴³ Si vedano García-Manso [2014: 95] e Zachman [2003]. Riguardo alla presenza del cinema nel teatro di Pascual, cfr. Zatlin [2000a].

⁴⁴ Cfr. in particolare Gabriele [2006: 166], che si basa su Francis, Kellaher e Neophytou [2002]. Cfr. anche García-Manso [2018: 398].

⁴⁵ Mutuo la espressione da Caruth [1995: 151]. La stessa autrice ha integrato a più riprese la sua visione sul trauma e sui suoi strascichi (Caruth 1996, 2012, 2014). In ambito ispanico, si vedano i numerosi lavori raccolti da Spiller, Mahlke e Reinstädler [2020].

L'antico combattente è inoltre lacerato dalla responsabilità di ricordare il luogo – un castagno vicino al suo paese – nel quale sono stati malamente sepolti i suoi compagni di lotta: è il solo a cui sia riuscito di fuggire. Appare, dunque, travagliato da un «dovere morale» (Zaza 2006: 829). Secundino non è stato solo vittima di circostanze storiche avverse, che ne hanno fatto deragliare l'esistenza, ma risulta anche afflitto dalla sindrome del sopravvissuto; si sente colpevole per non essere incorso nello stesso destino dei suoi compagni. Analogo e forse ancor più esplicito senso di colpa, sebbene in chiave più personale (pur nella coscienza, con Halbwachs 1997, che ogni memoria individuale si innesta comunque in *cadres sociaux*), abbiamo ritrovato in Michel. Per l'uno e per l'altro personaggio diviene fondamentale sapersi perdonare o, semplicemente, non cedere alle ombre fatali di una responsabilizzazione ingiusta. Del resto, certa insofferente ostilità dell'uno e l'isolamento esistenziale dell'altro potrebbero essere intesi come i più visibili sintomi esteriori della loro afflizione profonda.

Attraverso l'esperienza di Secundino vengono evocate le fosse comuni e, implicitamente, la necessità di riesumare i corpi delle vittime della repressione franchista. Se prestiamo attenzione a quanto mi ha comunicato la stessa drammaturga, la scelta di Jaraíz de la Vera, piccolo comune in provincia di Cáceres, distante oltre 200 chilometri da Madrid e situato tra Salamanca e Badajoz, come luogo di provenienza del repubblicano sconfitto è stato il frutto di una scelta creativa, derivata dall'aver carpito su un bus urbano e riadattato le parole nostalgiche di un viaggiatore nativo di quei luoghi (cfr. Di Pastena 2025: 187). Di certo, Jaraíz si trova in una regione che molto ha subìto la repressione franchista, come mostrano, tra gli altri, i contributi di Julián Chaves, a cominciare dal volume collettaneo da lui coordinato (Chaves 2004). Ancora nel marzo 2023 il comune di quella località ha ricevuto un finanziamento da destinare alla ricerca di resti umani nell'area contigua al cimitero del paese.

A Secundino si oppone lo spirito dell'Illustre Anonimo: in vita non ha trovato la propria strada e ha vissuto l'esistenza che il padre e il retaggio familiare gli hanno imposto, destinandolo alla

ricerca del prestigio, della ricchezza e del potere. Lo chiarisce nella presentazione che fa di sé in un monologo (il quarto dei sei dell'opera) in cui mette in evidenza l'aggressività e la protivita della figura paterna, appartenente a una genia di uomini di legge dalle idee molto chiare e dalla tolleranza piuttosto limitata. In lui risuona come una ferita rinnovata il «demente» («mentecato», nell'originale) con cui lo apostrofava il padre. Sappiamo che è a Père Lachaise da lungo tempo, dal momento che si dichiara «uno spirito veterano» e in un passo riferisce di trovarsi nel cimitero «da circa 150 anni», il che ne farebbe un uomo dell'Ottocento. I libri, la scrittura e lo studio, che gli hanno assicurato certa fama, sono stati il suo rifugio (termine che impiega in prima persona), ma il trauma di ciò che è stato sopravvive in lui se ancora si protegge, al cospetto degli altri spiriti, dietro il proprio anonimato e, fatto ancor più significativo, sembrerebbe farsi scudo con una posizione di scettico disimpegno di fronte alle sollecitazioni esterne. Il personaggio potrebbe essere stato tratteggiato su qualche elemento esteriore della biografia di Voltaire (cfr. García Salch 2006), sebbene il nome di quest'ultimo sia legato, come ben noto, in particolare all'età dei Lumi e i suoi resti non riposino a Père Lachaise bensì nel Pantheon: anche Voltaire proveniva da una ricca famiglia borghese e, orfano di madre a soli sette anni, ebbe un rapporto tormentato con un padre – Françoise Arouet, avvocato e notaio, consigliere del re e fervente giansenista – che impose al figlio gli studi di legge. Intellettuale caustico ma uomo insicuro, Voltaire riunì in sé le contraddizioni di una intera epoca, come si evince dalla biografia di Giorgio Bertolizio [2015]. Il consiglio che l'Illustre Anonimo si sente di trasmettere a Cundo nasce dalla presa di coscienza della passività con cui ha patito le imposizioni familiari. Il giovane, che si direbbe ostinato e restio all'ascolto, pare averne avvertito il benefico effetto dal momento che, raggiunta la tomba del bisnonno, gli chiede di aiutarlo a prendere le decisioni giuste, ovvero quelle che contribuiranno a esprimere pienamente sé stesso. L'ossessione per un passato doloroso di natura personale e un certo distanziamento emotivo nei riguardi della vita permettono poi di accostare le vicende

dell'Illustre Anonimo a quelle di Michel (Guzmán 2012a: 520).

Isadora Duncan è l'unica figura fantasmatica femminile e il solo spirito a portare apertamente sulle spalle il fardello della celebrità. Ballerina e coreografa, fu in effetti un'artista rilevante nei primi decenni del Novecento, periodo in cui incise non poco sull'evoluzione della danza moderna, rivendicando movimenti che fluissero in modo spontaneo basandosi sul ritmo della natura, alla maniera degli antichi Greci,⁴⁶ ma in verità con la mediazione di Winckelmann, della pittura rinascimentale italiana e dei poeti romantici inglesi. Anche il pensiero di Nietzsche la influenzò profondamente (Sánchez 2003: 14). Donna emancipata e inquieta, scomparve nel settembre del 1927 a soli 50 anni, a causa di uno sfortunato incidente (la strangolò, a Nizza, la lunga sciarpa che indossava e che si impigliò fatalmente nei raggi della ruota posteriore dell'automobile su cui era salita).⁴⁷ In vita aveva dovuto seppellire i suoi tre figli: Deirdre Beatrice e Patrick, entrambi annegati nella Senna ancora a causa di un incidente automobilistico, e il terzo, morto nell'agosto 1914 poco dopo la nascita, e di cui nella *pièce* non viene registrato il nome. La Duncan, le cui ceneri riposano nel colombario di Père Lachaise (fu una precorritrice del ricorso alla pratica della cremazione), assistette in Francia – lei, che era statunitense di nascita – agli eventi luttuosi della Prima Guerra Mondiale.

Anziché la ballerina di fama e l'artista libera, in *Père Lachaise* vediamo la madre angosciata dalla morte dei figli (Zaza 2006: 830), una figura che pare colpevolizzarsi per essersi rivelata incapace di tutelare le proprie creature e che si misura con l'inadeguatezza rispetto a un ruolo tradizionalmente assegnato alla donna dalla società. Quando il suo spirito si presenta per la prima volta in scena, Isadora è intenta nella disperata ricerca di Patrick e di Deirdre. La donna in certa misura “guida” Cundo verso Carlota, del cui corpo lo spirito della ballerina si impossesserà breve-

⁴⁶ Si veda cosa riferisce di lei Maurice Sachs [2001: 17], testimone diretto di una sua esibizione nel settembre del 1919 e una delle fonti usate da Pascual.

⁴⁷ Rende conto dell'accadimento un paragrafo aggiunto da altri in conclusione delle sue memorie, interrotte all'altezza del suo viaggio in Russia nel 1921 (Duncan 1993: 373).

mente dopo aver rimproverato in modo silenzioso il giovane per aver lasciato da sola la sorella: Isadora sa che la fanciulla attende un bambino e le sue esperienze traumatiche di madre la spingono a pungolare Cundo affinché aumenti le sue attenzioni verso la sorella. A unirla idealmente a Carlota si direbbe proprio il senso di maternità, il desiderio di protezione.⁴⁸

A Isadora dobbiamo lo stimolo per la risoluzione dell'*impasse* che ostacolava la liberazione dei defunti. È lei, figura che “legge” la vita attraverso il movimento, a proporre la danza come mezzo di liberazione e di superamento dei propri limiti corporei e spirituali («[...] lasci fluire la sua anima. Non pensi, senta», p. 149, dice all’Illustre Anonimo).⁴⁹ Cogliamo nel modo in cui la danza interviene in *Père Lachaise* a sbloccare i personaggi un volontarismo alla maniera di Schopenhauer. Il pensatore tedesco elabora una intera dottrina basata sul pessimismo e sul dolore, ma presenta l’arte e l’ascetica come strumenti per attenuare la sofferenza umana. Nello svolgere la propria attività, la Duncan ebbe modo di entrare in relazione con la teoria del filosofo di Gdansk, depurandola della sua negatività e integrandola in una visione sensualista e allegra del corpo, di ascendenza nietzscheana (Sánchez 2003: 15-16).

Nella *pièce* la danza vale como proiezione del potenziale curativo dell’arte, ma agli occhi del destinatario danzare e liberarsi sono il frutto di un’iniziativa individuale e di un atto di volontà prima ancora che di un esito dell’intreccio. Nella centralità della dimensione coreografica – si pensi alla cosiddetta “coreografia della rivelazione” che, con movimenti e spasmi, prelude all’impa-dronirsi del corpo di un vivo da parte di uno dei defunti e segnala la carica metateatrale di quanto sta per avvenire – devono aver avuto il loro peso la già ricordata propensione per il teatro dan-

⁴⁸ Come viene segnalato anche in «Reglas del teatro contemporáneo», articolo giornalistico senza firma (Anonimo 2006).

⁴⁹ La presenza della danza nel teatro e il suo rapporto con la parola in scena hanno dato esiti stimolanti anche in Spagna (cfr. almeno le riflessioni di Pérez-Rasilla 2016: 17-18 e 26-27); si tratta di una impronta rilevante anche nella scrittura di Pascual e torna in altre opere sue; cfr. le sue dichiarazioni in Cordone [2010: 277-278] e in particolare: «Ballare è un modo di intendersi più velocemente».

za da parte dell'autrice, nonché il considerevole ruolo che nella definizione del profilo dell'opera ha svolto Alexandre Reis. Il rilievo assunto da Isadora (su cui l'autrice scrive in Pascual 2005a e Pascual 2010) viene confermato in diverse opere di creazione della drammaturga dal ricorrente e forse ancor più indiscutibile protagonismo femminile, così come dal respiro transnazionale della sua ricerca di una sempre travagliata esemplarità; alla Pina Bausch di *Mascando ortigas* è possibile aggiungere altre opere che abbiamo già evocato, come *Variaciones sobre Rosa Parks* ed *Eudy*.

L'ascensione delle figure fantasmatiche è una sorta di definitiva liberazione rispetto alle pastoie umane, una condizione non raggiungibile prima di aver chiuso i conti in sospeso (Guzmán 2012a: 482), la conquista di un paradiso laico, affine a quello che si intravede alla fine de *Los niños perdidos* (*I bambini perduti*). Acquisirebbe il senso di un perdonio, di una sublimazione o di un purgatorio per la specie umana, secondo Luis Araújo [2002: 12]. La stessa Itziar Pascual mi ha confermato per iscritto che con essa intendeva prospettare «un superamento del dolore, o dei vincoli che legano i personaggi alla loro vita terrena» («una superación del dolor, o de los nudos que vinculan a los personajes con sus vidas mundanas»). Si tratta di una visione edificante e in un certo senso persino consolatoria, e, per quanto riguarda la momentanea pacificazione raggiunta dai vivi, tralascia le resistenze opposte da un segmento dell'attuale società spagnola alle iniziative di riscatto della memoria storica repubblicana. D'altro canto, l'opera, con la sua ambientazione parigina, appare lontana dalle dinamiche che segnano i centri di potere della politica nazionale...

In definitiva, Pascual metterebbe in scena «una sorta di utsopia», con un finale dal sapore zorillesco (Guzmán 2012a: 525). Se nel testo è dato cogliere remote risonanze romantiche nella stretta relazione che si stabilisce tra i vivi e i morti, certamente l'ascensione risulta il vincolo più macroscopico con il *Don Juan Tenorio* di José Zorrilla, con nessi rafforzati dall'ambientazione cimiteriale e dalla presenza delle statue individuate da qualche indicazione di scena. Tuttavia, a differenza del contesto romantico, non ci sarà ora spazio per una figura terrorizzante di

defunto o per un emissario celeste – presente nella tradizione e nel *Dom Juan* di Molière, testo anch’esso menzionato nella *pièce* di Pascual –, ma solo per esseri sofferenti e complici, e un cielo che non acquisisce connotazioni religiose né specificamente cattoliche. Scrive Pascual [2005g: 159] che, nei morti del teatro contemporaneo spagnolo, a incutere timore non è la forma esteriore ma il contenuto morale delle loro voci. Il prevedibile spostamento dell’enfasi si ravvisa in modo trasparente nel fatto che Zorrilla chiuda la sua opera sulla trionfale ascesa delle anime al cielo (rappresentata dalle «brillantes llamas» che fuoriescono dalle bocche di don Juan e di donna Inés: cfr. Zorrilla 1993: 225), laddove la nostra *pièce* si incentra su una prospettiva assai più terrena e individuale: il monologo di Carlota, risolutivo dei suoi dubbi esistenziali, seguito dal ritorno della giovane alla vita quotidiana, accompagnata da Michel, ormai fuori dallo spazio-scenario rappresentato da *Père Lachaise*.

Infine, dunque, Isadora si acquieta accettando la morte dei figli, Secundino delega alla generazione dei pronipoti la responsabilità di dare una sepoltura degna ai compagni perduti, l’Illustre Anonimo perdonà sé stesso. Potremmo dire che, una volta seppellita la colpa, gli spiriti si affrancano. Sul piano materiale, Carlota e Cundo, a loro volta, si dispongono a vivere la propria vita. E Michel rompe l’isolamento in cui si era sprofondato. Il personaggio che meno distanza deve percorrere sulla via della metamorfosi è forse Cundo: dinanzi alla tomba del bisnonno, finisce per promettere che non dimenticherà né lui né le sue idee.⁵⁰ Lo aveva spinto inizialmente alla visita di *Père Lachaise* un’immagine idealizzata del bisavolo. È stata giustamente sottolineata la natura osmotica del rapporto che intercorre nell’opera tra i personaggi vivi e quelli morti (Negrín 2022: 93). Guzmán [2012a: 516] aveva in precedenza fatto riferimento a una relazione «simbiotica» tra gli uni e

⁵⁰ Una convergenza intergenerazionale si avvertiva in modo limpido anche nella sequenza conclusiva di *Varadas*, *pièce* in cui l’ultima parola della nipote alla nonna – inquieta per un rovescio giudiziario nei confronti dei responsabili degli atti che avevano portato una parte della popolazione all’esilio – era: «Seguiremos», «Ci riproveremo» (Pascual 2004f: 405).

gli altri. Di Pastena ha sottolineato l'importanza che riveste l'assunzione di responsabilità individuale [2025: 190].

Sussistono pochi dubbi sul fatto che *Père Lachaise* proponga uno scioglimento positivo e, come quello di *Despedida (Commiatto)*, aperto alla speranza. Tutti i personaggi riorientano le proprie vite e le proprie morti, comprendendo gli errori e venendo a patti con i traumi del passato. La loro ricerca dell'identità si misura con il riconoscimento e l'accettazione dell'eredità ricevuta attraverso la propria storia personale che, nel caso di Secundino (e, in parte, di Isadora), ha più evidenti echi collettivi. Il cambiamento che in essi interviene (in analogia a quel che si dà in *Mascando ortigas*: cfr. Pascual 2014c: 70) li ha condotti dalla mancanza di comunicazione della prima parte dell'opera (i vivi, come il fratello e la sorella, non si intendono tra loro perché mossi da motivazioni diverse o perché, come Cundo e Michel, credono di poter parlare solo lingue diverse; gli spiriti discutono e si scontrano verbalmente tra loro) a vedere nell'altro uno specchio in grado di potenziare la visibilità dei propri problemi oppure a percepirlo come un mentore o un coadiuvante nel processo di apprendimento (García Martínez 2016: 365).

Merita di essere segnalato il fatto che rinvenimento della fossa comune in cui si trovano a Zaraíz gli antichi commilitoni di Secundino avvenga solo dopo che questi ha raggiunto la propria personale pacificazione (Zaza 2006: 832); non è dunque la causa dello sbloccarsi del personaggio, ma piuttosto una possibile conferma, in un finale benaugurante, dell'avvenuto ingresso auspicato in un tempo di maggior armonia sociale. Come se il futuro, una volta disincagliato, scongelasse retroattivamente ciò che è stato, liberandolo dalla coazione a ripetere.⁵¹ Guzmán [2012a: 524] ha visto uno spunto ironico – immaginiamo una ironia di situazione – nel fatto che all'abbandono da parte di Secundino delle preoccupazioni legate alla sorte dei compagni fucilati succeda il ritrovamento dei loro corpi. Con più fondamento, e tenendo presente l'anno di redazione e debutto (2002) della pièce, García Martínez [2016: 369] ha collegato l'esperienza di Cundo

⁵¹ Realizzo in ciò una parafrasi di Bodei [2021: xv].

a quella di Emilio Silva Barrera, fondatore della Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica (ARMH), e nipote di un repubblicano sepolto in una fossa comune di Priaranza del Bierzo (León). Come noto, negli ultimi venti anni il processo di apertura delle fosse comuni in terra spagnola, avviato giustappunto a Priaranza, è proseguito, non senza ostruzionismo e rallentamenti,⁵² suscitando un ampio dibattito alimentato anche da intellettuali, romanzieri e drammaturghi.

Pascual drammatizza, con venature poetiche e riattualizzando illustri precedenti teatrali, gli effetti pacificatori che potrebbe esercitare il processo di riesumazione e di identificazione delle vittime del franchismo. Nel suo testo, la Storia ufficiale può integrarsi più facilmente nella storia personale se questa ha conosciuto una presa di coscienza e avviato il superamento di ostacoli cronici; segno che gli eventi fanno il loro corso, ma che i vivi possono incidere su di esso e le generazioni a venire potrebbero cambiarne il tracciato, purché non dimentichino quelle passate. Proprio Cundo rende l'ultimo onore al bisnonno precipitandosi sulla sua tomba a pochi minuti dall'orario di chiusura per portargli la notizia della scoperta della fossa comune e come per liberarlo dal peso di ciò ch'è stato e di ogni residuo senso di colpa.

Particolarmente nel caso di Secundino, che accetta di andare oltre e di non ricordare ossessivamente il passaggio della frontiera e le vittime della fossa comune a cui è scampato (dunque avendo, infine, presente meno il contenuto del ricordo che il mero "riconoscimento" dello stesso), si potrebbe forse parlare di un oblio accostabile alla nozione ricœuriana di memoria "felice" e pacificata (Ricœur 2003: 704-705), un oblio frutto della rielaborazione a posteriori del significato che assume l'evento ma senza che ciò ne comporti la cancellazione;⁵³ il perdono esplicito o la giustizia spetteranno alle nuove generazioni, ma il sollievo che il personaggio di fantasia ne deriva è comunque evidente.

⁵² Lo si può seguire anche attraverso la testimonianza, più personale, degli articoli dello stesso Silva Barrera, raccolti in volume nel 2020.

⁵³ Baptist [2010: 175], tra gli altri, ha segnalato quanto sia importante essere cauti nell'utilizzare il concetto di oblio.

Araújo [2003: 83] ha osservato come sia la mancanza di coscienza dell’essere umano a contribuire a produrne l’infelicità e come l’oblio degli eventi della storia sia causa decisiva di tale mancanza di coscienza; l’eterno ritorno di questa sofferenza può dirsi ricorrente nella drammaturgia della Pascual.

Lo spazio assai connotato in cui è ambientata l’azione favorisce l’evocazione di ciò che simbolicamente nella storia internazionale ha rappresentato la Comune parigina, la memoria di guerre civili e mondiali, il ricordo di esili diversi, della Shoah, di chi ha combattuto non solo per il proprio Paese. Le parole della Duncan che strappano gli astanti da una condizione che potremmo assimilare a quella di «tanti dormienti» (l’espressione proviene dagli *Scritti teatrali* di Brecht 1975: 165) per farne dei comunardi sono un artificio efficace nel travalicare la quarta parete e soprattutto un modo di coinvolgere il pubblico in questioni che, a oltre due decenni dalla stesura dell’opera, continuano a essere attuali e necessarie alla definizione di un’autentica identità europea.

Père Lachaise possiede l’indubbio merito, nei primi anni del secolo XXI, di sottolineare il valore della testimonianza e della preservazione della memoria e soprattutto di quale ricaduta questa abbia su un tempo presente che avverte più che mai l’importanza assunta dalla ricerca della felicità. Ci conferma che il teatro di Pascual attento alla dimensione storica tende a giocarsi meno sulla metaforizzazione del passato che su una sua persistenza nel tempo attuale, come si percepisce anche in *Jaula, Benigno e Mujeres* (Zaza 2006: 825).⁵⁴ Come sia, la nostra pièce termina proponendo una forma di pacificazione con il passato al fine di predisporre un futuro più costruttivo. Si conclude con la chiusura serale del cimitero, ma incoraggiando lo spettatore a guardare al di fuori di quel territorio e a immaginare un domani in cui nuove generazioni avranno modo di dispiegare con minori condizionamenti negativi le proprie potenzialità. Il futuro figlio di Carlota è in tal senso una metafora della vita che continua.

⁵⁴ Uno dei referenti dell’autrice riguardo all’idea della trattazione del passato come strumento di attenzione ai dissidi e alle rivendicazioni dell’attualità è la canadese Josette Féral (lo conferma la stessa drammaturga in Zaza 2007a: 4).

Nella *pièce* vengono ripresi, dunque, i poli della metamemoria (la riflessione della memoria su sé stessa) e della postmemoria (la sua persistenza oltre la vita biologica e le singole generazioni). L'opera suggerisce che i vivi dovrebbero ricordare ciò che ai morti costerebbe dimenticare; che nei confronti delle vittime l'obbligo di memoria diviene un gesto di sepoltura che non esime dal darne una degna a chi a suo tempo non ha potuto riceverla per ragioni politiche; che la memoria degli ex repubblicani spagnoli morti fuori dal loro Paese combattendo il nazismo o perseguitati nei campi di internamento o in quelli di concentramento non pertiene solo ai familiari dei caduti o ai cittadini di una sola nazione ma costituisce un dovere di portata europea. In ciò, la stessa Spagna non ha forse fatto politicamente e socialmente quanto era suo dovere e in suo potere. Ancora nel 2014 scriveva il drammaturgo Jerónimo López Mozo [2014], in veste di recensore dell'allestimento de *El triángulo azul* (*Il triangolo blu*), di Mariano Llorente e Laila Ripoll:

È sorprendente come sia sempre stato particolarmente spesso il velo di silenzio calato sull'esilio di cui sono stati protagonisti gli sconfitti combattenti spagnoli rimasti nel vecchio continente quando i tamburi della Seconda Guerra Mondiale già risuonavano con forza. Mentre la stampa franchista annunciava con la fanfara la creazione della Divisione Azzurra e riportava i presunti successi della crociata contro il comunismo, nulla si diceva del fatto che i sopravvissuti dell'esercito repubblicano fossero passati per i campi profughi nel sud della Francia o che si fossero uniti alla resistenza.⁵⁵

Tuttavia, *Père Lachaise* risponde agli stimoli di una estetica che si rivela piuttosto esplicita, con un messaggio assai definito, in cui il mondo dei morti e quello dei vivi si completano reciprocamente e quasi l'uno non mette in discussione né critica l'altro

⁵⁵ Così recita l'originale: «Es llamativo que el manto de silencio haya sido siempre más espeso en lo tocante al exilio protagonizado por los derrotados combatientes españoles que se quedaron en el viejo continente cuando sonaban ya con fuerza los tambores que anunciaban la segunda guerra mundial. Mientras la prensa franquista anunciaría a bombo y platillo la creación de la División Azul y daba cuenta de los supuestos éxitos de la cruzada contra el comunismo, nada se decía del paso de los supervivientes del ejército republicano por los campos de refugiados del sur de Francia ni de su incorporación a la resistencia».

(lo ha segnalato opportunamente anche García Martínez 2016: 370-371). Diverse e più problematiche erano state le scelte, in precedenza, effettuate da Mayorga ne *Il giardino bruciato*. Forse non a caso qualche anno dopo la redazione di *Père Lachaise*, nel corso di un dialogo di cui dà conto Cordone [2010: 285], Pascual insiste sull'importanza che ha assunto per lei una strategia comunicativa più ambigua e sfumata, che vede nel teatro il territorio dell'allusione e dell'illusione e che confida nella capacità del pubblico di completare i messaggi potenzialmente veicolati da un'opera.

Le canzoni e la musica

All'impiego di campionature di pittura e al ruolo della danza si aggiunge in *Père Lachaise* la funzione decisiva svolta dalla musica e dalle canzoni, sempre più sostanziali e meno ornamentali nella messa in scena contemporanea (Heras 2016: 109). Se in generale la musica è rilevante nella esperienza della drammaturga – che si dichiara figlia, nipote e sorella di donne dedicate a tale arte (Pascual 2011: 78) – e in altre sue opere torna una costruzione “musicale” del testo (Araújo 2000: 10-11), il tracciato che si snoda nella nostra *pièce* attraverso le canzoni – siano esse riprodotte per esteso, accennate o solo evocate dai personaggi – risulta altrettanto rivelatore ed è implicitamente rafforzato dal fatto che nel celebre cimitero parigino riposano i resti di importanti musicisti e interpreti (Fryderyk Chopin, Édith Piaf, Jim Morrison, Michel Petrucciani...).

All'interno della *pièce* ritengo che una triade di pezzi spicchi sugli altri: si tratta delle canzoni di apertura e di chiusura (*Que reste-t-il de nos amours ?* e *Paris, je t'aime d'amour*), nonché di quella che dischiude la seconda parte dell'opera (*Le temps des cerises*). *Que reste-t-il de nos amours ?* è la prima canzone a echeggiare in *Père Lachaise*, nella interpretazione di Charles Trenet, che la musicò nel 1942 in piena occupazione tedesca: di taglio elegiaco e dal tono nostalgico, essa dà conto, nel testo teatrale, in

particolare della situazione affettiva di Michel, vedovo che vive un presente di inappagamento. Ne è una sorta di ideale contraltare quella che fa da chiusura dell'opera, *Paris, je t'aime d'amour*, di Maurice Chevalier, che vale come un commiato amoroso dalla capitale francese. La canzone acquista profonde risonanze soprattutto per Cundo e Carlota, che abbandoneranno la città per fare ritorno, più o meno immediatamente, al proprio mondo, anche se ciò avverrà dopo che entrambi avranno sperimentato una significativa trasformazione. Una delle strofe della canzone non trascritta nel testo di Pascual fa riferimento al fatto che l'io lirico che ne è protagonista si dichiara conquistato per sempre dalla città («J' te l' jure que j' t'appartiens pour toujours»). Inoltre, se la relazione tra la giovane spagnola e Michel si approfondirà, il brano ne diverrebbe un preannuncio.

Le temps des cerises, sorta di architrave sonora della *pièce*, è forse il pezzo che in essa assume una più esplicita valenza politica (anche perché, come vedremo, non si precisa quale sia la canzone repubblicana canticchiata da Secundino). Tuttavia, questo non ne cancella del tutto l'implicazione sentimentale. Esso si collega ai canti della Comune di Parigi, dal momento che è tra i più famosi del Secondo Impero francese, insieme a *Quand viendra-t-elle ?*, di Eugène Pottier. Le parole di *Le temps des cerises* furono composte dal comunardo Jean-Baptiste Clément,⁵⁶ i cui testi si videro osteggiati dalla censura imperiale; è noto soprattutto per aver scritto nel 1866 questo brano, musicato da Antoine Renard e che, pubblicato due anni dopo, a oltre un secolo di distanza verrà adottato come inno di Radio Libertaire, stazione della Fédération Anarchiste, a lungo sostenuta da Léo Ferré. La canzone parla d'amore, della primavera e delle ciliegie come manifestazione fugace della sua bellezza, e venne assunta come simbolo di resistenza solo dopo gli eventi della Settimana di Sangue (21-28 maggio 1871), cui prese parte lo stesso Clément. Uno dei motivi di tale associazione fu la dedica che l'autore fece a posteriori all'indirizzo di una giovane comunarda che condivise con

⁵⁶ Su di lui, cfr. Ziv [2014: 26-27].

lui i difficili giorni finali della Comune: «alla valorosa cittadina Louise, infermiera volontaria della rue Fontaine-au-Roi, domenica 28 maggio 1871» (altri dettagli, in Cazals 2000: 389-390). I tempi delle ciliegie erano nel mentre divenuti i vecchi tempi, quando i parigini erano liberi, ha osservato Merriman [2017: 379-80]. La canzone ha conosciuto innumerevoli interpreti, tra cui spiccano Juliette Gréco, Charles Trenet e Yves Montand, ed è stata utilizzata nel film *Porco Rosso* di Miyazaki, a riprova di una valenza che trascende il dato circostanziale e le frontiere nazionali; la versione che risuona nel testo è cantata da Jean Lumière, nome d'arte di Jean Louis Fernand Anezin, marsigliese di nascita e famoso in particolare negli anni Trenta e nel secondo dopoguerra. La scelta del brano nel testo teatrale è tutt'altro che neutra: al pari di *Que reste-t-il de nos amours ?*, viene trasmesso nell'opera da Radio Bleu, lo ascolta Michel sul finire della giornata di lavoro e costituisce una sutura tra il sentimento nostalgico che lega il “meteco” al passato perduto e l'implicazione politica che in modo particolare assumono alcuni angoli del cimitero in cui presta servizio, primo fra tutti il Muro dei Confederati la cui evocazione il brano musicale in qualche modo anticipa e della quale abbiamo parlato ampiamente.

Un altro pezzo verosimilmente intriso di storia è «una vecchia canzone repubblicana», evocata dalla drammaturga in modo generico e concedendo un ampio margine di libertà di scelta al regista dell'eventuale allestimento, anche se in occasione dello spettacolo di debutto della *pièce* si rivelò determinante la proposta di Antonio Sánchez, l'attore che interpretava Secundino. Canticchiato dall'antico combattente, il brano contribuisce a definirne con maggiore nettezza l'identità agli occhi dello spettatore e a confermarla, in un certo senso, allo stesso personaggio. Se molto dice della sua inclinazione ideologica, la *jota* dell'Extremadura intonata dall'uomo parla, invece, della sua origine. Se ne odono i lacerti di una strofa, strumento della nostalgia e immersione profonda in un irrecuperabile passato vitale. Perte ad altra tipologia musicale una ninnananna, che presenta una strofa di carattere sicuramente tradizionale («Mi niño es más bonito / que los reales

de a ocho / dulce como el caramelo / y tierno como el bizcocho») e una coda con i due versi successivi che potrebbe essere una integrazione creativa, in linea con la funzione pragmatica di un genere sempre esposto alla rielaborazione o all'integrazione di carattere personale. Questa canzone non viene intonata: Secundino ne sussurra le parole a Isadora e costei si limita a verbalizzarle ad alta voce e a beneficio del pubblico (o del lettore del testo), ma la sua presenza nell'opera – qui utile a sancire il passaggio a una nuova fase nell’“esistenza” della donna – è sufficiente per mettere l'accento sul tema della maternità, sia essa collegata alle perdite dolorose del passato (nel caso della Duncan) che alla potenziale gioia di una vita futura (Carlota). Al contempo, la ninnananna viene a ribadire l'interesse che Pascual rivolge a questo genere tradizionale; lo confermano il titolo di un suo testo breve (*Nana*, 2005f), dedicato, tuttavia, alle difficoltà della maternità con cui si misurano le donne, la funzione che una ninnananna svolge ne *La vida de los salmones* e nel suo epilogo, nonché un articolo («*Nanas y canciones en mi teatro*», Pascual 2016b), nel quale l'autrice ne ripercorre le principali attestazioni nelle sue opere teatrali, senza, però, toccare la nostra *pièce*. Una passione che, con la realizzazione di teatro “totale” che è dato riconoscere in *Père Lachaise*, la ricollega a García Lorca.

Segnalerò, infine, che al ritmo della *Chanson à la Vierge* di Gautier de Coincy ballano le statue dei defunti e che, nel suo ultimo monologo, Carlota evoca Édith Piaf e le sue canzoni più celebri (*Non, je ne regrette rien* e *La vie en rose*), facendo proprio con qualche variazione un noto bolero (*Nosotros*, del compositore cubano Pedro Junco), come abbiamo già avuto modo di segnalare.

Il testo

Il testo di *Père Lachaise* è stato pubblicato per la prima volta nel 2003 (Asociación de Autores de Teatro, Madrid). Da quell'anno è possibile consultarlo nella Biblioteca Virtual

Miguel de Cervantes.⁵⁷ L’edizione qui proposta si basa, invece, sul testo gentilmente trasmessomi dall’autrice nell’estate del 2023. Per l’occasione, la drammaturga lo ha sottoposto a una revisione e vi ha introdotto una serie di ritocchi di carattere stilistico. Ha inoltre trasformato il personaggio di Secundino da nonno a bisnonno di Cundo, e la madre migrante economica di Michel in nonna del personaggio, allargando la forbice generazionale al fine di ubicare nel presente del destinatario gli eventi drammatizzati; questo ha comportato altri piccoli aggiustamenti. Per l’occasione l’autrice ha redatto una breve presentazione («Nota para esta edición»), che abbiamo riprodotto in apertura del testo.

Sulle scene, la *pièce* ha avuto il suo debutto ufficiale il 6 dicembre 2002 presso la Nave de Cambaleo ad Aranjuez (Zaza 2006: 825, n. 2), grazie alla produzione della compagnia Acciones Imaginarias. In precedenza, erano state proposte al pubblico del CSOA (Centro Social Okupado Autogestionado) *El Laboratorio III*, nel popolare quartiere di Lavapiés a Madrid, due prove generali l’11 e il 12 ottobre di quello stesso anno. Lo spettacolo è stato portato in altre città spagnole (Segovia, Alicante, Vigo...). I tre interpreti sono stati Juan Antonio Bottaro (nei ruoli di Michel e dell’Ilustre Anónimo), Eva Egido (Carlota / Isadora) e “Toño” Sánchez (Cundo / Secundino). Ha curato l’illuminazione dello spettacolo Pepe Martini. Tra i meriti per cui l’allestimento si è distinto, si annoverano la cadenza ritmica impressa dalla regia di Rubén Vejabalbán (pseudonimo artistico di Rubén Vega Balbás) all’alternanza di sequenze dal tono eterogeneo, le capacità recitative dimostrate da Eva Egido e, più in generale, il buon lavoro di espressione corporea degli attori. La dimensione plastica, particolarmente importante nello spettacolo, si è avvalsa delle coreografie e del contributo di Alexandre Reis,⁵⁸ in una *pièce* che

⁵⁷ Si veda la URL corrispondente: <<https://www.cervantesvirtual.com/obra/pere-lachaise--0/>>.

⁵⁸ Qualche ulteriore dato sul debutto in <<https://www.redescena.net/espectaculo/32222/proyecto-pere-lachaise/>>; informazioni sulla compagnia, attiva sino a pochi anni fa, in <<http://www.accionesimaginarias.com>>.

ciononostante è anzitutto una realizzazione di teatro di parola (Araújo 2003: 83).

Successivamente, Rafael Rodríguez ha diretto Silvia Padrón (nei ruoli di Carlota / Isadora), Maykol Hernández (Cundo / Secundino) e Rosa Escrig (Michel / Ilustre Anónimo) in un nuovo allestimento dell'opera che ha debuttato il 3 marzo 2006 presso il Centro de Iniciativas Culturales de la Caja de Canarias (CICCA) di Las Palmas de Gran Canaria. Si è trattato di una coproduzione da parte di due compagnie, 2rc Producciones e Al Unísono Teatro.⁵⁹ Lo spettacolo ha avuto varie repliche nell'arcipelago. A luglio dello stesso anno è stato portato a Parma, per partecipare al festival Uno Uno Prima - Stage Europeo degli Esordi (*European Beginning Stage*), organizzato da Giuseppe Bertolucci – figlio del poeta Attilio e fratello minore di Bernardo – e da Andrea Gambetta. A differenza dell'allestimento del 2002, in questa occasione è stato realizzato un lavoro di creazione audiovisiva, firmato da Daniel Reys, con la relativa proiezione e una doppia valenza (ora di ubicazione spaziale, alla maniera dei tradizionali teloni di fondo, ora come elemento dall'autonomo significato semiologico). La scenografia di Tony Molowny contava su un tappeto verde, richiamo alla speranza, e tre moduli neutri e praticabili, che potevano servire da tombe ma adempiere anche ad altre funzioni. Da segnalare, inoltre, la coreografia a cura di Lorena Martín. Si sono occupati rispettivamente dell'illuminazione e della dimensione sonora Rafael Morán e Ángel Cabrera.

Quanto al versante traduttivo, mi è grato segnalare il bel lavoro svolto in lingua francese da Agnès Surbezy, in un volume pubblicato dalle Presses Universitaires du Midi, della Université de Toulouse-Le Mirail, nel 2006; la studiosa firma anche un lucido studio introduttivo alla *pièce* (Surbezy 2006) e a *Pared*, la cui traduzione, a cura di Emanuelle Garnier, è compresa nel libro.

⁵⁹ Ulteriori dettagli in <<https://www3.gobiernodecanarias.org/noticias/hemeroteca/dos-companias-canarias-unen-representar-italia-obra-pere-lachaise/>>.

La traduzione qui pubblicata è la prima che vede la luce in lingua italiana. Come risulta auspicabile in tali circostanze, chi scrive queste righe si è sforzato di mettersi in ascolto delle peculiarità della lingua teatrale e, in particolare, di quella dell'autrice.

Enrico Di Pastena

Ringraziamenti

Il più caloroso dei ringraziamenti va a Itziar Pascual, per la sua gentilezza, generosità e costante propensione al dialogo. Sono molto grato anche a Rafael Rodríguez, brillante regista del secondo allestimento di *Père Lachaise*, che mi ha fornito preziose informazioni e il suo autorevole parere sulla *pièce*, così come a Marta Selvaggio per l'invio della sua tesi di laurea. Grazie, infine, ai revisori di questo volume: senza il loro prezioso apporto, esso sarebbe assai più imperfetto di quanto già non sia.

Indice

Introduzione <i>Enrico Di Pastena</i>	5
Bibliografia	81
Itziar Pascual <i>Père Lachaise</i>	103



La maschera e il volto. Teatro ispanico moderno e contemporaneo

L'elenco completo delle pubblicazioni
è consultabile sul sito

www.edizioniets.com

alla pagina

<http://www.edizioniets.com/view-collana.asp?col=La maschera e il volto. Teatro ispanico moderno e contemporaneo>



Pubblicazioni recenti

12. Itziar Pascual, *Père Lachaise*, con testo originale a fronte, studio e traduzione di Enrico Di Pastena, 2025, pp. 184.
11. Laila Ripoll, *Il giorno più felice della nostra vita. Sbandate*, con testo originale a fronte, studio e traduzione di Veronica Orazi, 2024, pp. 232.
10. Benito Pérez Galdós, *Eletra*, con testo originale a fronte, studio di Victoria Galván-González e Carmen Márquez-Montes, traduzione di Angela Moro, 2024, pp. 256.
9. Enrique Jardiel Poncela, Edgar Neville, *Umoristi spagnoli a teatro/2*, con testo originale a fronte, coordinamento di Elena E. Marcello, 2023, pp. 400.
8. Yolanda García Serrano, Juan Carlos Rubio, *Musica per Hitler*, con testo originale a fronte, studio e traduzione di Enrico Di Pastena, 2022, pp. 148.
7. Miguel Mihura, "Tono", Álvaro de Laiglesia, *Umoristi spagnoli a teatro/1*, con testo originale a fronte, coordinamento di Elena E. Marcello, 2022, pp. 360.
6. Gracia Morales, *N.I. 12*, con testo originale a fronte, studio e traduzione di Enrico Di Pastena, 2021, pp. 180.
5. José Sanchis Sinisterra, *Il lettore a ore*, con testo originale a fronte, studio e traduzione di Renata Londero, 2018, pp. 152.
4. Angélica Liddell, *Belgrado. Canta lingua il mistero del corpo glorioso*, con testo originale a fronte, studio e traduzione di Silvia Monti, 2017, pp. 272.
3. José Ramón Fernández, *La terra*, con testo originale a fronte, studio e traduzione di Enrico Di Pastena, 2016, pp. 158.
2. Josep M. Benet i Jornet, *Sotto la casa*, con testo originale a fronte, studio di Simone Treccia, traduzione di Pino Tierno, 2015, pp. 106.
1. Juan Mayorga, *Teatro sulla Shoah. Himmelweg - Il cartografo - JK*, con testo originale a fronte, studio e traduzione di Enrico Di Pastena, 2014, pp. 256.

Edizioni ETS
Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa
info@edizioniets.com - www.edizioniets.com
Finito di stampare nel mese di ottobre 2025