



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

13

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”*

Pilar Campos Gallego

La ferita al costato

studio di
Carlotta Paratore

traduzione di
Donatella De Vivo



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) Prof. 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

© Del testo originale: Pilar Campos Gallego

© Dello studio introduttivo: Carlotta Paratore

© Della traduzione: Donatella De Vivo

Immagine di copertina:

flohrlfloh, *Farfalle, Collezione, Tabellone*, Pixabay, 2015
<https://pixabay.com/it/photos/farfalle-collezione-tabellone-982248/>

© 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 978-884677441-5

ISSN 2532-1307

Introduzione

Il teatro di Pilar Campos e la drammaturgia della memoria

Pilar Campos Gallego (Madrid, 1973) ha studiato drammaturgia presso la RESAD di Madrid e si è laureata in Comunicazione Audiovisiva presso l'Università Rey Juan Carlos di Madrid; il suo profilo, tuttavia, è arricchito da esperienze eterogenee, giacché l'autrice è anche docente di spagnolo per stranieri e in laboratori per lo sviluppo della creatività, sceneggiatrice televisiva e detective privato. Inoltre, fa parte del Colectivo Armadillo, un gruppo di artisti che collabora alla realizzazione di opere teatrali dal 2005, formato, oltre che da lei, da Carlos Rod, Óscar G. Villegas, Luciana Pereyra, Raúl Marcos e Jesús Barranco.

Tra le principali opere teatrali di Pilar Campos, è opportuno menzionare *Ruedo como una pelota por el césped* (*Rotolo come una palla sul prato*, 2000), *pièce* di teatro breve che precede il suo primo testo lungo, *La herida en el costado* (*La ferita al costato*, 2002a), di cui ci occupiamo in questo volume; *Medidas variables. Variaciones sobre un mismo tema* (*Misure variabili. Variazioni su uno stesso tema*, 2002b), che ha debuttato a Buenos Aires con la regia di Lola Arias; *Óleo sobre lienzo y objeto encontrado* (*Olio su tela e un oggetto ritrovato*, 2002c); *Autorretrato doble* (*Autoritratto doppio*, 2005), scritta in collaborazione con Carlos Rod, grazie alla quale Pilar Campos ottiene una borsa di studio dalla Red de Teatros Alternativos e dall'Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (nel 2008,

inoltre, l'opera è stata selezionata per l'VIII Festival de Dramaturgia Europea Contemporánea de Chile). Infine, tra i testi più interessanti della sua produzione si colloca quello che, ad oggi, ha maggiormente destato l'interesse degli studiosi: *Selección natural* (*Selezione naturale*, 2007);¹ si tratta di un dramma strutturato in due parti, ognuna delle quali vede protagonisti tre personaggi che danno luogo a un conflitto tra madre e figlia.²

Campos appartiene a una generazione di drammaturghe, nate tra i primi anni Settanta e la metà degli Ottanta, che con il nuovo millennio iniziano a pubblicare e rappresentare il loro teatro e la cui traiettoria si sviluppa nel contesto della democrazia spagnola. Si tratta di un gruppo di autrici in cui, come indica García-Manso [2013: 145], la professionalizzazione raggiunge i massimi livelli, dal momento che l'attività creativa spesso si coniuga con un coinvolgimento diretto nel processo di realizzazione scenica e si concretizza nell'innovazione formale nei testi e nell'esplorazione di nuovi linguaggi espressivi.

García-Manso [2013; 2016] ascrive l'autrice e la *pièce* oggetto di questo studio entro l'alveo del dramma storico contemporaneo, più precisamente, quello composto da autrici donne tra il 1975 e il 2010;³ tuttavia, per evitare ambiguità che potrebbero

¹ Su questo testo, si veda l'interessante contributo di Reck [2007], che ne sottolinea l'aspetto psico-drammatico, ascrivendo l'opera al filone del cosiddetto «teatro síquico». Si veda inoltre lo studio di Garnier [2011].

² Come ne *La herida en el costado*, in *Selección natural* l'ambiente domestico si configura come uno spazio opprimente; a tale proposito, Boo Tomás [2016] ha rintracciato nella *pièce* le influenze che sull'opera eserciterebbe il teatro di Lorca e gli elementi intertestuali che, in particolare, la collegherebbero a *La casa di Bernarda Alba*.

³ Occorre precisare che la studiosa si riferisce alla definizione di dramma storico per indicare un genere teatrale in cui la storia (e i suoi processi) diventano oggetto di riflessione e costituiscono le basi della materia drammatica (García-Manso 2013: 40). Nel suo studio, García-Manso considera, in primo luogo, i problemi di inquadramento di questo sottogenere, dovuti in particolare al fatto che a definirne il profilo non sono criteri formali e strutturali, ma eminentemente tematici; infatti, esso può assumere forme assai eterogenee e, talvolta, tra loro distanti, che includono, tra le altre, la tragedia, il teatro-documento, la commedia e, in qualche caso, la farsa. Per di più, oltre ad aver subito una naturale evoluzione nel tempo, il dramma storico è spesso connesso ad altri generi, il che comporta un certo grado di ibridazione e ne fa un modello, per così dire, aperto. Lo sottolineava già Ruiz Ramón [1978], che aveva delimitato dei principi di analisi del

condurre a un'interpretazione imprecisa riconducendo l'opera di cui ci occupiamo al teatro storico di stampo realista, che si differenzia in modo sostanziale dal caso in esame, preferiamo utilizzare la denominazione, ormai ampiamente consolidata, di teatro della memoria, la cui fisionomia è stata delineata in un saggio fondamentale di Floeck [2006].

Lungi dal voler presentare un panorama esaustivo sulla questione, che è stata diffusamente trattata e che richiederebbe uno spazio molto più ampio, va ricordato che la drammaturgia della memoria è intimamente correlata al concetto di trauma; basandosi sulle considerazioni del sociologo Jeffrey Alexander, Trecca [2023: 141] precisa che il trauma implica un processo di rielaborazione, sia a livello sociale sia nelle sue manifestazioni artistiche. La funzione della memoria, dunque, può considerarsi pienamente operativa quando entra in gioco anche la componente immaginativa, che favorisce l'attivarsi di strategie di mediazione: la memoria del trauma, filtrata dalla sua rappresentazione simbolica, consente a una determinata comunità di ripensare la sua identità. Il concetto di mediazione intrinseca del trauma si ripercuote sulla recente produzione drammaturgica della memoria, ancor più su quella prodotta dalla cosiddetta "generazione dei nipoti", che costituisce il nutrito corpus del teatro spagnolo post-memoriale; a tale proposito, ancora Trecca [2023: 142] ricorda che il teatro ricopre un ruolo decisivo nella costruzione collettiva del trauma, ma che questo processo non implica necessariamente il discorso testimoniale (diretto); inoltre, attivando un meccanismo di negoziazione tra passato e presente, esso dà luogo a un implicito scambio (talvolta, scontro) intergenerazionale in cui si innescano costantemente dinamiche di «afiliación y desafiliación».⁴

dramma storico nell'alveo del teatro spagnolo della prima metà del XX Secolo; lo studioso segnalava l'esistenza di alcuni modelli, o processi di costruzione, connessi con visioni diverse della storia, riferendosi ai cambiamenti che la nozione stessa di storia aveva subito a livello filosofico, storiografico e culturale.

⁴ Cfr. Trecca [2023: 142]. D'altro canto, come sottolinea Sarlo [2005: 129], ogni ricostruzione del passato è inevitabilmente mediata, poiché comporta l'intervento di soggetti che cercano di comprendere eventi vissuti da altri, assumendone idealmente la

La scrittura drammatica più recente che configura il teatro della postmemoria, allontanandosi da una concezione lineare della storia e nell'impossibilità di una sua rappresentazione omogenea, tende a sottrarsi alla ricostruzione fedele degli avvenimenti del passato, facendo ricorso a strategie di frammentazione e multiprospettivismo, che determinano una struttura aperta del testo e richiedono un'implicazione attiva del pubblico che ne è il destinatario. Inoltre, in consonanza con le istanze della postmodernità in cui si producono, le dramaturgie della memoria degli ultimi anni sono spesso costituite da meccanismi di riflessività e di autoreferenzialità, che portano alla luce sia i processi di appropriazione del ricordo sia quelli di mediazione che questa appropriazione richiede. Tali dinamiche provocano un grado, più o meno elevato, di soggettivazione e di ibridazione del reale e del dato eminentemente documentale e, lungi dal determinare una posizione dei protagonisti chiaramente definita (a livello ideologico, politico, identitario), li spingono, al contrario, a mettersi costantemente in discussione. Oltre a ciò, l'attuale drammatizzazione dei processi di memoria, anche quando essi implicano una dimensione storica ben identificabile, si muove con frequenza sul terreno più liquido della cosiddetta *intrahistoria*,⁵ per riprendere un termine unamuniano, focalizzandosi sull'incidenza che ha il passato traumatico sull'esistenza di personaggi anonimi o ignorati dalla Storia ufficiale.⁶

All'elaborazione drammaturgica degli eventi legati alla Guerra Civile e alla dittatura franchista, in Spagna, specie negli ultimi anni, si è affiancata e consolidata una tendenza di carattere transnazionale nella rappresentazione del trauma.⁷ Secondo

prospettiva attraverso l'immaginazione o una forma di conoscenza acquisita in modo indiretto.

⁵ Ne sono un esempio, come indica Trecca [2019: 399], *Perros en danza* di María Velasco, *Todos los que quedan* di Raúl Hernández Garrido o *J'attendrai* di José Ramón Fernández.

⁶ Per un panorama più completo sulle connotazioni del teatro spagnolo della (post)memoria, si vedano Floeck [2006; 2019] e Trecca (in Trecca e Perassi 2019).

⁷ Oltre alle opere di Mayorga sulla Shoah, tra le altre, seguono questa tendenza *pièces* come *Rukeli* di Carlos Contreras Elvira, per la quale si rimanda all'edizione di

Trecca (in Trecca e Perassi 2019: 402), per gli autori e le autrici che oggi danno voce, sulla scena, all'esigenza di continuità della memoria, questo filone sta rivelando le sue potenzialità nell'indagine di strategie e di linguaggi espressivi; tra l'altro, la ricreazione in chiave drammaturgica di un passato più universale contribuirebbe a offrire a questa generazione di drammaturghi e drammaturghe anche una chiave di legittimazione del trattamento artistico delle ferite individuali e collettive della storia.

La ferita al costato può inquadrarsi in questa tendenza transnazionale del teatro spagnolo della memoria attuale: l'opera impiega, come vedremo, alcune delle strategie di ricreazione del trauma a cui abbiamo fatto cenno.

La ferita al costato: memoria del male tra passato e presente

Il testo che consacra Pilar Campos come drammaturga, e di cui ci occupiamo in questa sede, debuttò nel 2001 al Teatro Rojas di Buenos Aires, per poi essere portato in scena in occasione della Muestra de Autores Contemporáneos di Alicante; nello stesso anno, la *pièce* ha ricevuto il premio Marqués de Bradomín.

Con un titolo dalle evidenti risonanze bibliche, *La ferita al costato* ruota attorno alle ultime ore di libertà (nella latitanza) in Argentina di Adolf Eichmann, l'ufficiale tedesco che ebbe un ruolo decisivo nel genocidio degli ebrei, prima che due agenti segreti israeliani lo sequestrino per interrogarlo e poi trasferirlo a Gerusalemme, dove in effetti fu sottoposto tra il 1961 e il 1962 a un lungo e complesso processo che si concluse con la sua condanna a morte.

Il testo si ispira alle considerazioni contenute nel famoso saggio sul processo di Gerusalemme di Hannah Arendt, in parti-

Trecca (Contreras Elvira 2024), *Música para Hitler* di Yolanda García Serrano e Juan Carlos Rubio, per la quale si può fare riferimento all'edizione di Di Pastena (García Serrano e Rubio 2022), *Una hora en la vida de Stefan Zweig* e *Cuarteto para el fin del tiempo* di Antonio Tabares, della quale si segnala l'edizione di Trecca (Tabares 2021).

colare al concetto, da lei stessa coniato, di «banalità del male»,⁸ per spiegare cosa rese possibile, nella Germania colta, l'instaurazione di «una catena di produzione industriale del crimine» (Ferrer e Sánchez-Biosca 2019: 16). Il saggio della filosofa tedesca dà quindi a Pilar Campos l'impulso per la scrittura, come ha precisato la stessa autrice (Campos Gallego 2021) commentando la genesi dell'opera. Campos ha riferito che intorno al 1998, un anno prima di iniziare la scrittura della *pièce*, benché un viaggio ad Auschwitz l'avesse profondamente segnata, le sue ricerche si stavano concentrando su un altro ambito, cioè quello dei *desaparecidos* in Argentina, tema che le offriva l'opportunità

⁸ Concetto che sollevò numerose polemiche a seguito della pubblicazione del saggio, specie perché esso entrava in apparente contraddizione con il principio kantiano di «male radicale» che la stessa Arendt aveva utilizzato nel suo lavoro del 1951 *Le origini del totalitarismo*, applicabile ai casi in cui il male, come indicano Ferrer e Sánchez-Biosca [2019: 17], non è determinato dall'ottenimento di un vantaggio. Come riferisce Arendt riguardo al processo a Eichmann, «Secondo l'atto d'accusa egli aveva agito non solo di proposito, ma anche per bassi motivi e ben sapendo che le sue azioni erano criminose»; tuttavia, «Eichmann era convintissimo di non essere [...] nel fondo dell'anima un individuo sordido e indegno; e quanto alla consapevolezza, disse che sicuramente non si sarebbe sentito la coscienza a posto se non avesse fatto ciò che gli veniva ordinato – trasportare milioni di uomini, donne e bambini verso la morte con grande zelo e cronometrica precisione». A tale proposito, Arendt aggiunge che «una mezza dozzina di psichiatri lo aveva dichiarato “normale”», tanto che uno di questi sostenne che «tutto il suo atteggiamento verso la moglie e i figli, verso la madre, il padre, i fratelli, le sorelle e gli amici era «non solo normale, ma ideale»; e, infine, anche il cappellano che lo visitò regolarmente in carcere dopo che la Corte Suprema ebbe finito di discutere l'appello, assicurò a tutti che Eichmann aveva “idee quanto mai positive”» (Arendt 1999: 35). Rispetto alla nozione di «banalità del male», e alla conseguente rappresentazione di Eichmann da parte di Arendt, Cesarani [2007: 7] afferma che essa «fu in larga misura predeterminata e mitologica. La Arendt, infatti, adattò il personaggio alla sua teoria del totalitarismo [...] A Gerusalemme volle trovare il tipo di persona di cui, a suo avviso, un sistema totalitario aveva bisogno per attuare le proprie politiche disumane». L'analisi di Arendt, sempre secondo Cesarani, «fu inoltre ampiamente influenzata dal lavoro pionieristico di Raul Hilberg, *La distruzione degli ebrei d'Europa*, pubblicato alla vigilia del processo», in cui lo studioso «ridimensionò il ruolo dell'ideologia e dell'odio nell'evoluzione della politica nazista e sottolineò invece la progressiva autonomia della burocrazia di Stato, nel Partito nazista e nelle altre organizzazioni che incentivarono la persecuzione degli ebrei e resero poi possibile il genocidio». Per Cesarani, questa visione ebbe come conseguenza che «Dalla metà degli anni Sessanta alla metà degli Ottanta, lo sterminio di massa degli ebrei fu visto come il culmine della moderna burocrazia, piuttosto che come un ritorno alla barbarie».

di trattare il tema del male in chiave spettrale, concentrandosi sul concetto di «muerto pero vivo» che si ricollega all'idea di un passato inconcluso e di memoria non solo personale. Solo dopo aver letto *La banalità del male* di Arendt, Campos ha deciso di cambiare rotta, mantenendo, tuttavia, alcuni punti di contatto con il progetto iniziale, tanto che – ha precisato – per delineare il suo Eichmann fittizio si è ispirata alla figura di Jorge Rafael Videla.

Pilar Campos [2021] ha ricordato che Arendt, riferendosi a Eichmann, osservava che egli non era un Riccardo III, né uno Jago né un Macbeth, senz'altro consapevole che, come hanno opportunamente indicato Ferrer e Sánchez-Biosca [2019: 16], l'industria del crimine nazista non poteva alimentarsi solamente grazie alla patologizzazione dell'odio, ma aveva bisogno anche della collaborazione dell'uomo comune. Conclude Pilar Campos che l'assenza di giudizio critico è il vero male della società, considerazione che l'ha spinta a interrogarsi, plasmando tale riflessione nel testo teatrale, sulla controversa questione dell'agire umano nella storia; una storia, quella del nazismo, in cui, come ha ricordato Ezio Mauro [2023: xii], «il legame tra coscienza, legge morale, ribellione» venne meno per lasciare il posto a «un altro vincolo, quello che concatena ordine, dovere, obbedienza», producendo una «nuova disciplina dell'orrore» che annulla la cognizione della colpa. Da ciò scaturisce, per Pilar Campos [2021], un altro interrogativo, cioè in cosa e in chi si trasforma uno degli attori di queste atrocità; l'autrice ha dichiarato di essere partita da questo postulato per cercare di ritrarre un Eichmann frustrato che, dopo essere entrato negli ingranaggi di una struttura burocratica disumanizzante, si ritrova solo in un altro Paese e con scarse risorse. E dunque, chi è Eichmann in quel momento? Un assassino di massa o l'uomo di classe media che prima del 1932 conduceva un'esistenza normale? Questo è stato, per Pilar Campos, lo spunto per rappresentare un individuo che non sapeva più chi fosse, in cosa si era trasformato e perché.

Indice

| | |
|-----------------------------|----|
| Introduzione | |
| <i>Carlotta Paratore</i> | 5 |
| Bibliografia | 35 |
| Pilar Campos Gallego | |
| <i>La ferita al costato</i> | 41 |



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](http://www.edizioniets.com/view-collana.asp?col=La%20maschera%20e%20il%20volto.%20Teatro%20ispanico%20moderno%20e%20contemporaneo)



Pubblicazioni recenti

13. Pilar Campos Gallego, *La ferita al costato*, con testo originale a fronte, studio di Carlotta Paratore, traduzione di Donatella De Vivo, 2025, pp. 112.
12. Itziar Pascual, *Père Lacbaise*, 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, *Elettra*, 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.

Edizioni ETS

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

info@edizioniets.com - www.edizioniets.com

Finito di stampare nel mese di dicembre 2025