



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

14

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)

Responsabile di redazione

Angela Moro
(Università San Raffaele Roma)

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

José Ramón Fernández

L'alveare scientifico o il caffè di Negrín

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 2025*



© Del testo originale: José Ramón Fernández

© Della traduzione e dello studio introduttivo: Enrico Di Pastena

Immagine di copertina:

Iñaki Rikarte e Lola Manzano in *La colmena científica o el café de Negrín*
(Teatro María Guerrero, Madrid, 2010, regia di Ernesto Caballero)

©Foto: David Ruano, Centro Dramático Nacional

© Copyright 2026

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)

ISBN 978-884677512-2

ISSN 2532-1307

Introduzione

Sembrar es labor callada

José Ramón Fernández (Madrid, 1962), tra i fondatori, nel 1993, del collettivo *El Astillero* e voce tra le più sensibili dell'attuale drammaturgia in lingua spagnola, è autore di oltre quaranta testi originali per il teatro, brevi ed estesi, una decina dei quali composti in collaborazione,¹ e di circa venti adattamenti di opere altrui, non sempre concepite sin dall'origine per la scena. La recente e ampia antologia *Tarjeta de visita* (2023, *Biglietto da visita*) raccoglie quattordici sue *pièce*, ordinate secondo la loro diffusione pubblica, la quale, ovviamente, non sempre corrisponde alla cronologia di stesura. I lavori abbracciano un arco cronologico che va dall'iniziale monologo *Mariana* (1990) e dalla suggestiva *Para quemar la memoria* (*Per bruciare la memoria*, Premio Calderón de la Barca nel 1993) sino, rispettivamente, a *Un bar bajo la arena* (2018, *Un bar sotto la sabbia*) – con un titolo dalle risonanze lorchiane e dalla marcata sostanza onirica e metateatrale – e *Un ángel* (2018-2020, *Un angelo*), ispirata al *Cielo sopra Berlino* di Wim Wenders, passando per i due testi forse più rappresentativi della produzione di Fernández: *La tierra* (che ha conosciuto una edizione bilingue nella collana *La maschera e il volto* nel 2016) e *J'attendrai* (anch'esso pubblicato in lingua italiana).

In occasione della edizione del primo di quei testi, offriro, anni addietro, una panoramica del percorso del drammaturgo;

¹ Comparto in cui spicca la *Trilogía de la juventud* (*Trilogia della gioventù*), scritta in collaborazione con Javier García Yagüe e Yolanda Pallín, e apparsa in una edizione a cura di Doménech [2019].

del secondo, ora fruibile nella nostra lingua grazie alla traduzione di Simone Trecca [2020], scrissi in quelle pagine che si trattava di un testo maturo, asciutto e percorso da una vibrante emotività (Di Pastena 2016: 15-16). Nelle esperienze che l'ultimo decennio ha aggiunto al già ricco bagaglio di Fernández, credo meriti una menzione particolare l'adattamento del ciclo narrativo aubiano *El laberinto mágico*: il drammaturgo vi ha trasposto per la scena la prosa dell'autore dei *Campos*, portandone alla luce le potenzialità sceniche, e ha raggiunto risultati estetici notevoli, come sottolineato dai premi tributati sia alla riscrittura sia alla messa in scena (Selvaggini 2025). A Max Aub, del resto, egli ammicca, in modo più o meno scoperto, in altri testi propri.

L'alveare scientifico o il caffè di Negrín

La colmena científica o el café de Negrín (L'alveare scientifico o il caffè di Negrín), opera che nel 2011 è valsa all'autore il Premio Nazionale di Letteratura Drammatica del suo paese, corrisponde a un momento di maturazione della drammaturgia di José Ramón Fernández. Più che nel riconoscimento istituzionale ricevuto, l'importanza della *pièce* risiede nella sua capacità di condensare alcuni dei tratti più caratteristici della scrittura e delle modulazioni tonali del drammaturgo – il tratteggio degli ambienti e dei personaggi, il calore umano delle figure in scena, il portato etico delle situazioni – e di trasformare la Residenza degli Studenti di Madrid in un autentico personaggio collettivo della storia culturale spagnola del Novecento, in particolare nei lustri che precedettero la Guerra Civile.

La genesi dell'opera risponde a una commissione: nel dicembre 2009, Alicia Gómez-Navarro e José García-Velasco, rispettivamente direttrice e direttore onorario della Residenza degli Studenti di Madrid, avevano proposto a Isabel Navarro, allora consulente del regista Gerardo Vera nella direzione del Centro Dramático Nacional, di realizzare una coproduzione con lo stesso Centro di uno spettacolo volto a commemorare il centenario

dell'apertura della Residenza (Fernández 2023c: 18-19). Già in una fase embrionale del progetto teatrale emerse l'intento di mostrare che quello straordinario luogo di cultura era stato molto più di uno spazio di formazione e di scambio per giganti dell'espressione artistica come Federico García Lorca, Luis Buñuel e Salvador Dalí. Ci si riferì anche ai peculiari incontri e relative conversazioni – sulle recenti letture, sul cinema, la pittura, la Spagna... – che gravitavano attorno al Laboratorio di Fisiologia Generale guidato dal dottor Juan Negrín e al rinomato caffè da lui offerto ai presenti. Negrín, scienziato e politico originario di Las Palmas de Gran Canaria, preparava e condivideva con sodali e conoscenti un caffè forte e aromatico: era stata, così, individuata la metonimia che consentiva di richiamare non solo un centro emblematico per la formazione liberale di una coorte di figure fuori dal comune, ma anche l'approccio entusiasta, amichevole e collaborativo che caratterizzava chi intendeva portare la Spagna sui binari dell'eccellenza, del progresso e del rinnovamento.

La “Resi”: un sogno a occhi aperti

Fondata nel 1910 dalla Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas sulla scia dei valori alimentati dalla Institución Libre de Enseñanza (la ILE, ovvero l'Istituto di Libero Insegnamento), la Residenza degli Studenti di Madrid è un luogo particolarmente amato dalla intelligenzia liberale spagnola ed è circondato, nella memoria collettiva, da un alone poetico. Promuoveva un concetto di cultura universitaria dagli orizzonti ampi, fondato sulla libertà di coscienza, sulla tolleranza e sul laicismo. Al centro vi erano la formazione integrale della persona, la valorizzazione dell'esperienza, l'apertura europea e il dialogo tra generazioni. Sin dalla sua creazione, inoltre, si configurò come uno spazio d'incontro tra sapere umanistico e sapere scientifico.² Alberto

² Si vedano i lavori pionieristici di Sáenz de la Calzada [1986] e soprattutto di Pérez-Villanueva Tovar [1990], entrambi con una nuova edizione, corretta e accresciuta, del 2011, da cui citeremo. Sono da tenere in considerazione anche il limpido contributo

Jiménez Fraud, il primo direttore della Residenza, pedagogo assai vicino alla Junta presieduta fin dalla fondazione da Ramón y Cajal (coadiuvato nel ruolo di segretario dal giurista José Castillejo, autentica forza trainante del progetto),³ volle aprirla alla creatività e alle arti moderne, all'interesse per le scienze e anche alla pratica delle attività sportive, sviluppando il dialogo interdisciplinare e incoraggiando la cura e l'igiene del corpo insieme a quella dello spirito.⁴ Il significato simbolico assunto dalla Residenza, sorta di Oxford madrilenia e autentica «cittadella laica dell'umanesimo» (Morelli 2016: 52), è pari solo al ruolo che effettivamente svolse nella preparazione della élite meritocratica che si sperava potesse impugnare le redini di un paese moderno.

La più che centenaria storia dell'istituzione è scandita da fasi tra loro assai diverse. Alcune di esse, come la dittatura di Primo de Rivera o lo smantellamento che ne opera sin dai primi

di Crispin [1981] e le riflessioni di uno dei "padri" del centro: Jiménez Fraud [1971: esp. 434-478] e il suo bilancio in occasione del cinquantenario della fondazione della Residenza (Jiménez Fraud 1972: 61-85). Utili pure la lucida sintesi offerta da Pérez-Villanueva Tovar [2007] e il documentario firmato da Zarza [2010]. Si veda, infine, il sintetico catalogo della mostra *La Residencia de Estudiantes*, del 2011, il cui commissario è stato José García-Velasco. Un ampliamento della prospettiva ad altri progetti di residenze per studenti in Spagna nel primo Novecento, combinato con lo studio del modello inglese a cui ci si ispirava, si offre in Martínez del Campo [2012; 2013]. Per approfondire la storia della ILE, cfr. i quattro volumi a cura di Jiménez-Landi Martínez [1996] – con particolare attenzione all'ultimo per quel che attiene alla Residenza (cfr. cap. 3: Jiménez-Landi Martínez 1996: IV, 35-49) – nonché il compendio a firma dello stesso autore (Jiménez-Landi Martínez 2010). Cfr. anche Porto e Vázquez [2019: 146-152]. Di grata lettura sono le memorie di una *institucionista* illustre ed esiliata come Zulueta [2000], in particolare per quel che riguarda gli anni precedenti la guerra.

³ Sulla storia della Junta para Ampliación de Estudios si trova un assai sintetico colpo d'occhio in: <<http://www.jae2010.csic.es/historia.php>>. Nella *pièce*, è lo stesso Cajal a chiarire brevemente a Marie Curie, durante una conversazione inventata da Fernández, come il progetto concepito dalla JAE sia rivolto alla internazionalizzazione della cultura del paese. In merito al profondo rapporto tra Jiménez Fraud e la Residenza, cfr. i lavori di García de Valdeavellano [1972; 1976: 55 ss.], Olaya [1991], Pérez de Ayala [2010: 154-158] e, in particolare, di García-Velasco [2010]: emerge dal meditato quadro offerto da quest'ultimo la figura di un intellettuale discreto ma centrale, promotore di un liberalismo etico, educativo e non settario, orientato più alla trasformazione culturale che all'azione politica diretta.

⁴ Sánchez-Gey [s.a.] realizza una apprezzabile sintesi della filosofia cui si ispira la Residenza, tenendo presenti le principali figure che gravitarono intorno all'istituzione.

anni il franchismo, sono evocate apertamente nel testo di José Ramón Fernández. La “Resi”, come veniva chiamata nel gergo studentesco, fu un sogno a occhi aperti per chi immaginava un paese affrancato dalle pastoie della tradizione e di una religiosità retriva, ma dovette attraversare anche anni in cui quel nobile disegno fu tenacemente perseguitato, volutamente oscurato e, infine, colpevolmente dimenticato, prima della sua rifondazione nel 1986.

La sede originaria aprì i battenti nell'ottobre 1910 al numero 14 della calle de Fortuny e ospitava meno di venti studenti. Già l'anno successivo i posti disponibili divennero cinquanta grazie all'acquisizione di un altro edificio nella stessa via (Fortuny, 10). Il successo del programma culturale e la crescente richiesta di posti indussero a cercare nuovi spazi e, nel 1915, l'istituzione si trasferì nella sua sede definitiva, alla fine dell'arteria della Castellana, in un vasto terreno aperto che dominava la città dal cosiddetto Cerro del Viento (Colle del Vento), poi ribattezzato Colina de los Chopos (Collina dei Pioppi), secondo l'espressione coniata dal poeta e futuro premio Nobel Juan Ramón Jiménez, che vi risiedette per un certo periodo e avrebbe contribuito alla creazione dei giardini e alla scelta dei fiori, degli arbusti e degli alberi, in particolare pioppi, da collocare negli spazi verdi e lungo il piccolo canale che scorre sotto gli edifici della Residencia. In quegli anni, la zona degli Altos del Hipódromo (nella *pièce*, li abbiamo tradotti con Colli dell'Ipodromo) rappresentava la periferia settentrionale dell'agglomerato urbano.

Il nuovo progetto, firmato dall'architetto Antonio Flórez (perfezionatosi a Roma e in Austria, e allievo di Manuel Bartolomé Cossío, il leader intellettuale dell'ILE dopo la scomparsa di Giner de los Ríos), era stato avviato nel 1913 e culminò nella edificazione di alcuni edifici in stile neomudéjar funzionale: due padiglioni gemelli con 48 stanze complessive, quello centrale adibito ai servizi e dotato di altre 50 stanze, gli uffici di direzione, la sala conferenze, gli spazi comuni e il refettorio, nonché il padiglione monumentale, noto con il soprannome di Transatlantico per la

sua peculiare sagoma.⁵ Quest'ultimo edificio e un altro padiglione, conclusi solo nel 1916, furono opera di Francisco Luque, allievo di Flórez.⁶ Con i suoi mattoni a vista, la sobrietà delle forme e la profusione delle aree a uso comune, il complesso accordava un ruolo importante alla luce naturale. Anche gli arredi si caratterizzavano per una notevole semplicità.

Collegata alla Residenza vera e propria, sebbene non contigua sul piano spaziale e nondimeno celebrata ne *L'alveare*, era la Residenza delle Signorine, che inizialmente, prima dei successivi ampliamenti destinati in poco più di tre lustri a decuplicarne il numero di posti disponibili (López Cobo 2010: 533), occupò l'antica sede di calle Fortuny. La dottrina krausista da cui traevano origine l'impostazione dell'ILE e delle istituzioni ad essa riconducibili rivendicava per le donne un'adeguata istruzione e un ruolo attivo nei processi di modernizzazione della società civile, senza escludere affatto modelli educativi sottratti alla rigida separazione tra i generi (cfr. Gómez Molleda 1966: 252-253). Pur confrontandosi con una condizione femminile che negli anni Venti continuava a essere gravata da forti limitazioni, il progetto pedagogico promosso dalla Residenza mirava ad attenuare, se non a superare, le discriminazioni di genere e diede vita a un'esperienza educativa senza precedenti nella storia spagnola.⁷ Nelle sue aule trovarono alimento personalità come Victoria Kent,

⁵ Per una scheda funzionale dell'edificio cfr. <<https://fcoam.eu/guia/F2/F2.157B.htm>>. Nel giugno 2025 il Consiglio dei Ministri ha dichiarato la Residencia de Estudiantes Bene di Interesse Culturale.

⁶ La scheda di questo padiglione, in <<https://fcoam.eu/guia/F2/F2.157C.htm>>.

⁷ Sui progressi sperimentati dalla condizione femminile negli anni Venti, si veda Ramos-Feijóo [2025]. In merito alla presenza femminile nelle strutture ispirate alla ILE e collegate alla JAE, cfr. Crispin [1981: 59-64], Zulueta e Moreno [1993], Ribagorda [2005], Capel e Magallón [2007], López Cobo e Basabe [2007], López Cobo [2010], Cueva [2010], Pérez-Villanueva [2011: esp. 261-280; 2015], Vázquez Ramil [2012], il catalogo *Mujeres en vanguardia* (Cueva e Márquez Padorno 2015), Ribagorda [2015: 161-196], Pozo Andrés [2015], Porto e Vázquez [2019: 146-152], Lemus [2022]. Sul Laboratorio Foster, si può consultare Magallón Portolés [2007; 2010]. Il romanzo di Mercedes Neuschäfer-Carlón (*Fortuny, 53. Residencia de Señoritas*, 2013) gravita intorno alla residenza femminile, ma è ambientato negli anni Cinquanta. Documentazione rilevante sulla struttura (archivio storico) è conservata presso la Fundación Ortega-Marañón a Madrid (Capel Martínez 2009; Codina-Canet e San Segundo 2015).

Francisca Bohigas, Matilde Huici, Josefina Carabias e Carmen Conde, tra le altre (Ribagorda 2019: 82).

L'attenzione si rivolse anche all'istruzione dei minori di quattordici anni e le idee pedagogiche della ILE trovarono applicazione, per i più piccoli, in particolare presso il Grupo Escolar Cervantes, imperniato su una scuola del popolare quartiere di Cuatro Caminos. Ciò fu possibile grazie all'instancabile attività di Ángel Llorca, il quale già dall'anno scolastico 1918-1919 poté avvalersi di un gruppo di fidati collaboratori che arricchirono la propria esperienza professionale attraverso soggiorni di studio in diversi paesi europei. Tra di essi figurava Justa Freire, che nel 1925 accompagnò Llorca e altri docenti in un viaggio di formazione in Germania, Francia, Svizzera, Austria, Belgio e Italia (Marín Eced 1991: 201, n. 277). Tornerò più avanti su queste affascinanti figure di educatori, cui il drammaturgo riserva uno spazio non marginale nella *pièce*.

La Residencia pubblicò inoltre una rivista, *Residencia* – stampata, pur con alcune interruzioni, tra il 1926 e il 1934 –, che si collocava a metà strada tra un bollettino destinato alla circolazione interna delle informazioni e una pubblicazione di alto profilo, sorta con periodicità quadrimestrale e poi destinata, almeno nelle intenzioni, a uscire ogni due mesi. Rivolta a un pubblico ampio e orientata a una divulgazione di qualità, grazie anche alla collaborazione di illustratori di notevole valore, essa divenne il principale strumento ufficiale per promuovere e far conoscere le attività della Residencia (Pérez-Villanueva 2011: 573-590; Ribagorda 2006b). A dirigerla fu Jiménez Fraud, responsabile anche del marchio editoriale che tra il 1913 e il 1932 pubblicò trentacinque volumi, articolati in quattro diverse collane e firmati da intellettuali del calibro di Ortega, Unamuno, Pardo Bazán, Machado, D'Ors e Azorín, tra gli altri. Tale iniziativa si propose come espressione del fermento “spirituale” dell'istituzione e della sua volontà di contribuire attivamente alla vita culturale del paese (Pérez-Villanueva 2011: 559; Soria 2010: 260). Per i tipi della Residencia, Eduardo Martínez Torner, che soggiornò per qualche tempo sulla Collina dei Pioppi (Pérez-Villanueva 2011:

361-362), pubblicò nel 1924 *Cuarenta canciones españolas*, una raccolta di canti tradizionali provenienti da diverse regioni del paese, ricordata ne *L'alveare scientifico* dal medico e ricercatore Francisco Grande Covián.⁸ Juan Ramón Jiménez fu per alcuni anni il principale responsabile delle pubblicazioni della Residenza, pur operando sotto il coordinamento di Jiménez Fraud (sebbene il suo ruolo non fosse ufficialmente riconosciuto, forse perché quest'ultimo intendeva accreditare l'attività editoriale come il risultato di uno sforzo progettuale collettivo). L'autore di *Diario de un poeta recién casado* sarebbe stato poi sostituito per alcuni mesi, durante il suo soggiorno newyorkese, da Moreno Villa, anche se quest'ultimo non ne fa cenno nelle proprie memorie. In ogni caso, le pubblicazioni della Residenza conobbero una buona diffusione, contribuirono al rinnovamento della tipografia libraria spagnola e rappresentarono una delle espressioni più significative del fermento culturale dell'istituzione. Nelle sue collane, nonostante la limitata presenza di autori stranieri, la qualità prevalse nettamente sulla quantità (Pérez-Villanueva 2011: 572-573; Ribagorda 2007a).

Parte integrante del programma educativo della Residenza erano le conferenze, affiancate sin dai primi anni di vita della struttura agli incontri musicali e alle attività culturali (Henri Bergson ne tenne una nel maggio 1916), e poi organizzate in particolare grazie all'iniziativa della Sociedad de Cursos y Conferencias. Con il sostegno del Comitato Ispano-inglese presieduto dal duca d'Alba (Ribagorda 2008; 2011: 93-109), ma con un orizzonte non solo anglofono (Pérez-Villanueva 2011: 448 ss.), tra il 1923 e il 1936 gli inviti estesi dalle due associazioni a diverse figure di levatura internazionale permisero la presenza sulla Collina dei Pioppi di notevoli intellettuali, artisti e scienziati:

⁸ La canzone popolare di ambito asturiano che intona un altro personaggio, «Al pasar por el puertu...», non si trova nell'importante *Cancionero musical de la lírica popular asturiana* pubblicato dallo stesso Torner nel 1920; la raccoglie, tuttavia, il musicologo tedesco Kurt Schindler a cavallo tra la fine degli anni Venti e i primi anni Trenta, per poi pubblicarne il testo qualche anno dopo, nel 1941: cfr. Schindler [1979: n. 13]; cfr. <<https://musicatradicional.imf.csic.es/es/piezas/22874>>.

tra gli altri, il poeta Paul Valéry, l'archeologo Howard Carter, l'esploratore e alpinista Charles Granville Bruce, i fisici Albert Einstein e Marie Curie, l'architetto Le Corbusier, lo scrittore H. G. Wells e i musicisti Maurice Ravel e Igor Stravinskij.⁹ Accanto a queste presenze internazionali, la vita quotidiana della Residenza era animata da un intenso dialogo tra discipline e forme artistiche diverse. Ne offre testimonianza anche Crispin [1981: 57-59], che, basandosi per alcune delle sue pagine sulle memorie di Rafael Alberti, rievoca numerose iniziative promosse all'interno dell'istituzione. Tra queste figura il contributo di Buñuel alla diffusione nella Residenza delle più recenti esperienze del cinema d'avanguardia europeo, richiamato puntualmente nella scena 4 della *pièce*. Buñuel promosse, infatti, la proiezione di opere come *Entr'acte* di René Clair e *Rien que les heures* di Alberto Cavalcanti (cfr. David 1996: 303); e nello stesso ambiente prese forma il suo sodalizio artistico con Salvador Dalí, destinato a trovare espressione alcuni anni più tardi nelle celebri esperienze cinematografiche surrealiste del cineasta aragonese. Dal canto suo, Valéry evoccherà in una lettera a Ortega del maggio 1924 (cit. in Zamora Bonilla 2010: 53-54) la Residencia, «calme, vivante, florissante et fleurie», nella quale afferma di aver sentito rinascere lo studente che era stato, avendovi ritrovato «une douce demeure de l'esprit» («una dolce dimora dello spirito»). Gabriel Celaya, “residente” come studente di ingegneria tra il 1927 e il 1935, diversi anni dopo il suo soggiorno, affida alle strofe di un componimento poetico la celebrazione di quel luogo: «Era mi Residencia como un mundo más grande» («La celebración del Residente»)¹⁰. Nella strofa conclusiva del componimento «A Alberto Jiménez Fraud» aveva scritto: «¡Mi vieja Residencia! [...] /

⁹ Un elenco delle figure illustri che nei decenni si sono succedute tenendo conferenze o alloggiando nella struttura si trova in una pagina del ricco sito web della Residencia: <<https://residenciadeestudiantes.com/residentes-ilustres>>. Sulle attività culturali della struttura, si veda in particolare Ribagorda [2011]. In precedenza, cfr. García de Valdeavellano [1972; 1976] e lo stesso Ribagorda [2007c].

¹⁰ Cfr. <<https://la-residencia-de-estudiantes.blogspot.com/2012/12/escrito-de-gabriel-celaya-el-retrato.html>>.

¡Mi verdad golpeante que no es solo un recuerdo / nostálgico, adornado de glorias arrastradas, / sino algo siempre claro como espejo y ejemplo!» (Celaya 1960: 6: «La mia vecchia Residenza! [...] / La mia verità incalzante che non è solo un ricordo / nostalgico, adornato di glorie trascorse, / ma qualcosa di sempre limpido, come uno specchio e un esempio!»).

Privilegiato punto di osservazione tra la distesa urbana e, in lontananza, la Sierra de Guadarrama, la Residenza era stata concepita come uno spazio singolare, messo in evidenza visivamente dalla sua posizione rilevata su una «verde loma» (Alberti 1984: 107), e destinato ad accogliere «aquella creyente y creciente minoría» che nell'intenzione di Jiménez Fraud [1963: 1] avrebbe contribuito a creare nuovi modi di sentire e nuove abitudini di vita da diffondere poi nel resto del paese (cfr. Pérez-Villanueva 2011: 242-243). Alla dimensione simbolica del complesso non si sottraggono alcuni oggetti privilegiati: spicca tra di essi il pianoforte Pleyel dinanzi al quale (alternandolo con il piano a coda Bechstein: Ossa Martínez 2018: 340) soleva sedersi García Lorca nel fortunato decennio degli anni Venti. Alberti [1984: 115] lo rievoca così: «Il Pleyel della Residenza! Pomeriggi e sere di primavera o di inizio estate trascorsi attorno alla sua tastiera, ad ascoltarlo [Lorca] far affiorare dal suo profondo fiume tutta la nascosta ricchezza milionaria, tutta la voce varia, profonda, triste, agile e gioiosa di Spagna!» («¡El Pleyel aquel de la Residencia! ¡Tardes y noches de primavera o comienzos de estío pasados alrededor de su teclado, oyéndole [a Lorca] subir de su río profundo toda la millonaria riqueza oculta, toda la voz diversa, honda, triste, ágil y alegre de España!»). E Moreno Villa ricorda García Lorca, oltre che come pianista di pezzi classici, come interprete di strofe e romances popolari, abilità che alimentava l'attesa dei suoi ritorni alla Residenza: «Dava l'impressione che dalla sua persona sgorgasse musica, che tutto in lui fosse musica» («Daba la impresión de que manaba música, de que todo era música en su persona», Moreno Villa 1944: 110).

L'avvento nell'aprile del 1931 della Seconda Repubblica, con la quale la Residenza condivideva i valori di democratizzazione

del paese e di aggiornamento di una cultura laica, favorì l'intensificarsi di iniziative, conferenze, concerti e incontri e ne confermò il ruolo di autentico epicentro della cosiddetta Edad de Plata delle lettere patrie. Contribuire a trasmettere contenuti istruttivi e dischiudere quell'*ethos* educativo a una base più ampia rivelano una matrice comune con le Missioni pedagogiche, progetto di solidarietà culturale presieduto da Manuel Bartolomé Cossío e ispirato ai principi dell'ILE, volto a portare strumenti concreti e occasioni di crescita intellettuale nelle aree più periferiche e svantaggiate di una nazione ancora rurale e arretrata (Fusi 2007: 140), fidando nel contributo volontario di oltre cinquecento collaboratori; fra questi, Alejandro Casona, promotore del Teatro Ambulante, la sezione teatrale delle Missioni. In una direzione analoga si mosse La Barraca,¹¹ una delle esperienze didattico-artistiche più innovative di quel periodo: la compagnia universitaria itinerante che Federico García Lorca, illustre "residente", condiresse insieme a Eduardo Ugarte con l'intento di portare al pubblico popolare, attraverso un linguaggio scenico rinnovato, soprattutto il teatro dei Secoli d'Oro. Le prove degli spettacoli di quell'impresa, nella quale «Pueblo y Universidad se daban la mano» (Monleón 2013: 26), ebbero inizio ai primi di giugno del 1932 proprio nell'Auditorium della Residenza, senza il supporto di alcuna scenografia, poco più di un mese prima del debutto della compagnia al Burgo de Osma. L'estate seguente la Residenza avrebbe ospitato una delle sue rappresentazioni; alcuni interpreti, come Arturo Sáenz de la Calzada, suo fratello Luis e José María Navaz provenivano, del resto, da quel medesimo ambiente.

Lo scoppio della Guerra Civile segnerà una svolta dolorosa anche nella vita della Residenza. Moreno Villa, testimone diretto

¹¹ Laura de los Ríos [2006: 457] segnala che la differenza programmatica tra le due esperienze consistette nel fatto che la prima puntava a istruire un popolo estraneo al sano intrattenimento e a farlo avvicinare a una tradizione nazionale che non conosceva, mentre la seconda, animata principalmente da un senso artistico, intendeva rinnovare e "aggiornare" i classici del paese. Si veda anche Guerra [2008]. Sulle Missioni pedagogiche è di consigliata consultazione il catalogo a cura di Otero e García Alonso [2006].

degli eventi, nel capitolo XVII della sua autobiografia («testimonianza imprescindibile ed emozionante di un mondo ormai perduto», secondo Pérez de Ayala 2006: 9) definirà quei frangenti «L'ora della catastrofe». Dopo aver segnalato l'inasprirsi delle tensioni sociali e l'intensificarsi dell'aggressività diffusa che percorrevano la società già nel corso del 1935, egli registra la graduale decomposizione della Residenza e i molteplici usi cui, nel volgere di pochi mesi, furono destinati i suoi locali. Non appena si produsse la sollevazione militare, e mettendo a frutto la presenza di studenti stranieri nella struttura, il suo direttore Jiménez Fraud ottenne che la Residenza venisse inizialmente posta sotto protezione diplomatica. All'abbandono del complesso da parte degli studenti stranieri e dei "residenti" nazionali fece seguito l'utilizzo dell'edificio come scuola per orfani e bambini poveri, presto sostituita dall'insediamento di una divisione motorizzata (Moreno Villa 1944: 211-212). Quando Moreno decide di rinchiudersi nella struttura, sul posto restano ormai pochi civili, tra cui un anziano Ángel Llorca e il personale di servizio, e gli edifici ospitano una caserma delle guardie di assalto, corpo fedele al governo repubblicano e destinato a preservare l'ordine pubblico. Poi, a fine novembre 1936, anche il poeta e pittore deve abbandonare forzatamente la capitale e trasferirsi a Valencia. Nel febbraio del 1937 partirà per l'esilio: un addio definitivo al suo paese. Fernández se lo immagina in Messico nel 1946, intento a ricordare gli anni gloriosi della Collina dei Pioppi; Muñoz Molina [2009] ne rivendicò la statura di poeta e le sue capacità di precursore, facendone nel romanzo *La noche de los tiempos* uno degli interlocutori del protagonista, Ignacio Abel: ne emerge il ritratto di un uomo estraneo a ogni estremismo ideologico e in grado di lasciare una traccia profonda in altri autori (Candeloro 2011: 99-100). Moreno Villa si spense a Città del Messico nel 1955.

Nel frattempo, la Residenza era divenuta irriconoscibile e anche il suo spirito rischiava di venire soffocato.¹² Nel 1937 venne

¹² Sulla Residenza nel periodo della Guerra Civile, si vedano in particolare Jiménez-

adibita a ospedale dei Carabineros, sotto la responsabilità del dottor Luis Calandre, cardiologo che era stato direttore di uno dei laboratori dell'istituzione. Il 28 marzo 1939 la struttura venne occupata da forze dell'aviazione. Dopo la conclusione della guerra, soppressa la Junta para Ampliación de Estudios, il padiglione centrale passò a ospitare i ricercatori del neonato Consejo Superior de Investigaciones Científicas e, a seguito di una decisione dal valore anche simbolico, il vicino Auditorium di ispirazione razionalista della calle Serrano fu trasformato nella Chiesa dello Spirito Santo. Molti tra coloro che sfuggirono alla fucilazione, alle rappresaglie o alle condanne imboccarono la via dell'esilio.¹³ In taluni casi, il comune passaggio per la Collina dei Pioppi contribuì a mantenere vivi i legami di una comunità intellettuale, come accadde al citato Moreno Villa, all'istologo Isaac Costero e al musicista Jesús Bal y Gay, che ricevettero l'invito del governo messicano a prendere parte alla creazione de La Casa de España, una istituzione culturale destinata ad accogliere e a sostenere intellettuali in esilio che dall'ottobre 1940 si chiamerà El Colegio de México. Nello stesso paese, due anni più tardi venne creata un'associazione che riuniva ex alunni della ILE, dell'Instituto-Escuela e della Residencia. Se, nei suoi anni di funzionamento, l'impatto della Residencia de Estudiantes sull'America Latina fu nel complesso limitato, essa produsse tuttavia una "semina" culturale costituita da contatti, viaggi e reti intellettuali (cfr. Ribagorda 2007b). Le relazioni avviate dai "residenti" latinoamericani a Madrid (nella *pièce* si ricorda l'esperienza dello scrittore

Landi Martínez [1996: IV, 394-423] e Ribagorda [2006a; 2010]. Vázquez Ramil [2012: 295-312] ha illustrato il destino della Residencia de Señoritas durante il conflitto e negli anni successivi.

¹³ Canales e Gómez-Rodríguez [2017] hanno segnalato che le epurazioni franchiste nei confronti della Junta para Ampliación de Estudios portarono all'espulsione di oltre il 40% del personale e che riguardarono in particolare le figure più rilevanti. In merito alle Scienze Fisico-Naturali, cfr. Otero Carvajal e López Sánchez [2012: 1031 ss.]; sulla facoltà di Medicina di San Carlos, dove aveva lungamente lavorato Ramón y Cajal, si veda Pérez Peña [2005]; sull'Istituto Nazionale di Fisica e Chimica, si può consultare la tesi dottorale di Fernández Terán [2014]. Per un quadro complessivo, si veda, inoltre, Otero Carvajal [2006; 2017].

Alfonso Reyes, che sulla Collina dei Pioppi strinse importanti vincoli) e dai gruppi di scienziati attivi nei laboratori della struttura, con l'esilio si trasformarono in una risorsa preziosa. Gli esiliati repubblicani trovarono in diversi territori latinoamericani accoglienza e occasioni professionali, potendo continuare la propria attività e contribuire allo sviluppo culturale e scientifico dei Paesi ospitanti (cfr. Ribagorda 2009 per qualche esempio concreto). Se per un verso l'esilio fu una straziante tragedia personale e collettiva, preceduta dall'annientamento dell'istituzione più rappresentativa della spinta modernizzatrice del paese, per l'altro generò una diaspora che, pur nata dal trauma della sconfitta, non mancò di produrre frutti duraturi.

I molti ex "residenti" rimasti in Spagna dovettero adattarsi alle nuove circostanze e, nel complesso, riuscirono a proseguire la propria attività professionale, sebbene spesso in posizioni inferiori alla loro preparazione (cfr. Sáenz de la Calzada 2010; 2011: 303-326; Martorell 2025: 348-350). Dalla fine degli anni Cinquanta diedero avvio a incontri periodici in diverse città e intensificarono i contatti con Alberto Jiménez Fraud, che aveva ricoperto incarichi universitari a Cambridge e a Oxford, nonché con i compagni dispersi dall'esilio (García-Velasco 2006: 10-11). Già ritiratosi dall'attività accademica, Jiménez Fraud ebbe modo di tornare brevemente a Madrid nel 1963, in un clima di timida riconciliazione nazionale. Qualche anno prima, nel febbraio del 1961, Severo Ochoa aveva scritto in occasione del cinquantenario della Residenza: «Il seme gettato sulla Collina dei Pioppi è germogliato in tutta la Spagna e si è diffuso in tanti angoli del mondo. Non si estinguerà» (cfr. Ochoa 1963: 62; «La semilla sembrada en la Colina de los Chopos ha germinado en todos los ámbitos de España y se ha esparcido a muchas partes del mundo. No se extinguirá»).

Dopo una lunga notte durata quasi cinquant'anni, il 12 giugno 1986 il CSIC restituì alla Residenza il suo nome storico nel corso di una cerimonia insieme solenne e sobria, alla quale partecipò un nutrito gruppo di antichi "residenti". Si trattò di un'autentica rifondazione, che inaugurò una fase nuova, nella quale si intrec-

ciano la tutela della memoria storica dell'istituzione, la cura per il suo spirito originario e il proposito di rinnovarne la vitalità. Ogni anno i suoi edifici restaurati accolgono diverse centinaia di studiosi e artisti provenienti da tutto il mondo (Gómez-Navarro 2007). Gli ospiti si suddividono principalmente in due categorie: da un lato, coloro che soggiornano per brevi periodi a Madrid per motivi di studio, ricerca o aggiornamento professionale, talvolta in occasione di congressi e seminari; dall'altro, quanti vi risiedono più a lungo – i cosiddetti “residenti”, provenienti da diversi contesti geografici e culturali – grazie a borse di studio finanziate soprattutto dal Comune di Madrid. Questi ultimi hanno l'opportunità di approfondire il proprio percorso intellettuale o creativo attraverso il confronto con autori, ambienti e orientamenti tra i più significativi della cultura contemporanea. Negli spazi della Residenza si svolgono mostre, letture poetiche, concerti e conferenze. Il Centro di Documentazione conserva una raccolta specializzata nella storia intellettuale della Spagna del primo terzo del Novecento, con particolare attenzione alle vicende della Residencia de Estudiantes, della Junta para Ampliación de Estudios e dell'Institución Libre de Enseñanza. Come emerge dalle soddisfatte parole della direttrice Alicia Gómez-Navarro, negli ultimi decenni la Residenza è tornata a essere un luogo d'incontro tra scienze e arti e, al tempo stesso, uno spazio di riflessione critica aperto al dibattito internazionale.¹⁴

Un ampio ventaglio di fonti

Un moderno programma educativo, l'aspirazione al rinnovamento scientifico e culturale, un fertile terreno di esperienze condivise e di convivenza aperta e schietta: queste sono le linee che contribuiscono a definire il profilo storico dell'istituzione con cui José Ramón Fernández si misura nei primi mesi del 2010. Un confronto che implica porsi un interrogativo su quale con-

¹⁴ Si leggano le sue parole nella intervista rilasciata a Crespo e Del Amo [2010].

petto di paese fosse auspicabile alimentare. Scrive l'autore nel prologo alla prima edizione de *La colmena científica*: «Voglio che [la Spagna] diventi un paese che assomigli al progetto della Residenza, del Consiglio per l'Ampliamento degli studi, della Scuola Cervantes: libertà, cultura, tolleranza; e, per raggiungere tale obiettivo, scienza e istruzione» («Yo quiero que [España] sea un país que se parezca a ese proyecto de la Residencia, de la Junta para Ampliación de Estudios, del Colegio Cervantes: libertad, cultura, tolerancia; y, para lograrlo, ciencia y educación», Fernández 2010: 19). E in occasione della seconda edizione, a oltre dieci anni di distanza, ribadisce: «Ripeto le parole del prologo alla prima edizione: “Cosa vogliamo che sia la Spagna? Io voglio che sia un paese che assomigli a quel progetto”» («Repito palabras del prólogo de la primera edición: “Qué queremos que sea España. Yo quiero que sea un país que se parezca a ese proyecto”», «Prólogo a la segunda edición», Fernández 2021: 18).

Nello sforzo di tradurre drammaturgicamente questa progettualità, il testo teatrale risponde all'intendimento, per così dire, di andare oltre le geniali figure di Lorca, Dalí e Buñuel (le quali, comunque, vengono menzionate da alcuni dei personaggi in scena), come lo stesso Fernández [2023c: 18-19] ricorda nelle pagine introduttive di *Tarjeta de visita*.¹⁵ Si tratterà di non limitarsi a quegli artisti la cui percezione è distorta dal loro gigantismo per aver poi conosciuto, nei rispettivi campi, una proiezione planetaria, ma di mettere in rilievo il ruolo svolto dai vari laboratori nello sviluppo della scienza nazionale, nonché l'apporto fornito dal mondo femminile. Ovviamente, l'orientamento privilegiato non comporta una rinuncia integrale alla dimensione letteraria,¹⁶ come vedremo: la figura prescelta da Fernández per mediare tra gli eventi richiamati e il destinatario odierno, e rivisitata attraver-

¹⁵ Di particolare interesse per l'approfondimento di vari aspetti della *pièce* è anche la conferenza tenuta da Fernández il 24 ottobre 2012 nell'ambito del Ciclo Premios Nacionales presso la Biblioteca Nacional de España: <<https://www.youtube.com/watch?v=cBWP1L-48ZM>>. Consultazione del 10 gennaio 2026.

¹⁶ Jiménez Fraud [1972: 72] non ha difficoltà nel segnalare la forte presenza di poeti nel nucleo fondatore della Residenza nel 1910; a esso si sarebbero presto aggiunti José Moreno Villa, Juan Ramón Jiménez e Jorge Guillén.

so il doloroso prisma biografico dell'esilio, è quella di un poeta, disegnatore e pittore che aveva studiato Chimica a Friburgo (in verità, per volere paterno): José Moreno Villa, che già abbiamo ricordato; le discussioni che si librano in alcune sequenze vertonno anche sulle novità letterarie del tempo, sono impreziosite da versi recitati a memoria, alludono a figure di prima grandezza del firmamento delle lettere patrie; García Lorca viene evocato a più riprese, anche per le sue estemporanee ma entusiasmanti esibizioni al piano; infine, la lista dei personaggi si arricchisce della presenza di un Unamuno polemico e pungente, la cui immagine emerge dalla documentata biografia di Colette e Jean-Claude Rabaté pubblicata nel 2009 (e non è contraddetta da quella di Jon Juaristi del 2012).

Per Fernández occorre lasciar indovinare nel respiro di un testo teatrale la ricchezza della vita scientifica e intellettuale, in particolare in quel torno d'anni, poco più di una decina, che precede la deflagrazione della Guerra Civile («Prólogo a la segunda edición», Fernández 2021: 17); cercare un equilibrio tra la tentazione di offrire molti dettagli e aneddoti, proporre una storia principale definita e riconoscibile, e dotare di vita alcuni personaggi la cui delineazione rischiava di rimanere schiacciata dallo stereotipo, dalla fama o dall'eccesso documentaristico; non omettere, infine, qualche pennellata relativa alla Residenza delle Signorine, non ultima l'arguta critica unamuniana alla denominazione attribuita a quella realtà.

Tra gli aspetti più riusciti del testo segnaliamo l'aver fatto riemergere l'effervescenza di un microcosmo all'avanguardia; la quotidianità di figure di eccezione che, in diversi casi, ancora non sapevano di esserlo; la giocosità e la leggerezza che si combinano con la dedizione incrollabile allo studio e alla ricerca; il dialogo transdisciplinare tra arti e scienze; l'apertura del paese a figure, esperienze e correnti di pensiero provenienti dall'estero. Un merito indubbio consiste nell'aver trasformato una commissione in un'opera autenticamente personale, animandola con l'umanità dei personaggi e la vitalità delle situazioni. Essersi provato, insomma, a catturare il cosiddetto "espíritu de la casa" («Prólogo

a la segunda edición», Fernández 2021: 18), la multiforme essenza di quell'ambiente umano e intellettuale di cui, tra gli altri, ha scritto Juan Pérez de Ayala [2010]; aver mostrato non tanto e non solo la scienza, quanto la passione con cui questa veniva vissuta e coltivata (cfr. Fernández 2023a: 215).

Occorre subito registrare la mole eccezionale delle fonti interpellate e la straordinaria meticolosità del lavoro preparatorio e documentario svolto da Fernández. Lo stesso drammaturgo ha modo di elencare una lunga teoria di autori e testi consultati per far decantare il patrimonio di conoscenze che alimenta il testo,¹⁷ dopo aver distillato notizie, circostanze e frasi ed essersi concesso qualche licenza, secondo una prassi del tutto comprensibile. Piuttosto, colpisce che una documentazione tanto ampia e diversificata, spesso interrogata per ricavarne un dettaglio o una semplice suggestione, trovi sbocco in una stesura protrattasi per appena sei mesi o poco più (lo ricorda Serrano Baixauli 2015: 363-364, 506). Il lavoro, tuttavia, non si arresta qui. L'avvio dell'interlocuzione con Ernesto Caballero induce infatti l'autore a intervenire nuovamente sul testo, accentuandone la dimensione evocativa e non mimetica (Fernández, in Centro Dramático Nacional 2010: 10).

L'accuratezza documentaria è funzionale a restituire credibilità storica e a rendere la scienza parte viva del discorso drammatico. La presenza di qualche personaggio esterno ai Laboratori (in particolare, Justa Freire) fa sì che di alcune attività, invenzioni o procedimenti venga fornita una spiegazione "interna"

¹⁷ Questo quanto ha affidato al prologo della seconda edizione della *pièce*: «Carlos Corral, Marino Gómez-Santos, Gabriel Jackson, Alberto Jiménez Fraud, Ángel Llorca, José Moreno Villa, Fernando Pérez Peña, Isabel Pérez-Villanueva Tovar, Colette e Jean-Claude Rabaté, Carmen de Zulueta, Santiago Ramón y Cajal, Jesús Bal y Gay, Isaac Costero, Francisco García-Valdecasas, Carmen Magallón Portolés, José Puche, José Manuel Sánchez Ron, Miguel de Unamuno... E i cataloghi della Residencia dedicati alla Generazione del '27, a Moreno Villa, alla Junta para Ampliación de Estudios e a Severo Ochoa; il catalogo su Buñuel del Museo Nacional Reina Sofía; i fondi del Centro de Documentación Teatral; l'edizione facsimile della raccolta completa della rivista *Residencia*; i documenti di Ángel Llorca e Justa Freire – appunti manoscritti, diari, testimonianze e interviste – consultati attraverso la Fundación Ángel Llorca [...]» (Fernández 2021: 19).

(cfr. Muro 2023: 221). Del resto, lo stesso lessico medico ha richiesto a Fernández un lavoro di approfondimento, condotto anche attraverso il dialogo con la dottoressa Elena Escudero. L'opera intreccia, così, la presenza di figure storiche reali (Moreno Villa, Ochoa, Negrín, Ramón y Cajal, Unamuno, Curie...) e si fa eco di testimonianze, missive, conferenze, stabilendo un dialogo costante con le fonti. Tuttavia, non si lascia ricondurre senza riserve al teatro documento (come invece suggeriva López Mozo 2017: 28, pur rifacendosi a un criterio piuttosto flessibile), per il grado di inventiva che suppone la selezione dei materiali e delle figure, la prospettiva loro conferita e la creazione di specifiche situazioni.

Come abbiamo cominciato a vedere, le fonti impiegate ovviamente non risultano essere esclusivamente libresche. Spicca, tra quelle che non lo sono, il documentario di Luis Araquistáin – attribuito da alcuni anche a Cayetano Coll – dal titolo *¿Qué es España?* (come riconosce lo stesso Fernández 2023a: 215), restaurato tra il 2006 e il 2007 e ricomposto dopo varie peripezie, che hanno consentito la sopravvivenza di alcune delle bobine originarie.¹⁸ Questo film, che avrebbe dovuto accompagnare con immagini le conferenze che sulla Spagna di allora pianificavano di realizzare alcuni esponenti della cultura spagnola in diversi Paesi ispanoamericani, e che fu verosimilmente completato solo nel 1929, comprende reportages sulla Institución Libre de Enseñanza, sul Grupo Escolar Cervantes e sulle strutture di ricerca della Junta para Ampliación de Estudios, e in esso si usa di già l'espressione *colmena científica* («alveare scientifico»),¹⁹ che dà il titolo alla terza parte del lungometraggio per illustrare l'operosità della vita dei vari laboratori scientifici fondati giustappunto dalla JAE, organismo presieduto sin dal 1907 da Santiago Ramón y Cajal, qui elevato, non senza qualche accento eccessivamen-

¹⁸ La versione conservata restituisce materiale della durata di circa un'ora: <https://www.youtube.com/watch?v=pTTO05KT_f8>. Sul contesto del film si veda Fuentes [2007]; sul suo impiego come strumento educativo e “propagandistico”, cfr. Barona [2012].

¹⁹ Dettagli ulteriori, nel prezioso opuscolo del 2007 dal titolo: *¿Qué es España? 1929-1930*.

te retorico, a «eroe scientifico e mito politico» secondo López-Ocón [2018: 24]: proprio sulla immagine di quel fondamentale scienziato a passeggio nei giardini della Residenza quasi si chiudeva il film. Il documentario, esplicitamente ricordato e oggetto di dibattito nel testo teatrale, vale come una sorta di *mise en abyme* di ciò che intende essere *La colmena científica* di Fernández; non solo una evocativa ricostruzione del passato, ma anche la rappresentazione di un progetto etico e civile di paese: una Spagna moderna, europea, fondata sull'istruzione, sulla scienza, sulla libertà di pensiero e sul dialogo tra diverse branche del sapere.

Ritroviamo poi il termine «colmena» nelle memorie di Moreno Villa [1944: 98], il quale lo usa per riferirsi al Centro de Estudios Históricos, fondato nel 1910 nell'alveo delle iniziative della JAE e diretto da Ramón Menéndez Pidal: «[...] forse l'immagine tradizionale che meglio rappresenta il Centro de Estudios Históricos e i suoi membri è quella dell'alveare. Ogni sezione era un alveare, ma le api di una sezione si recavano in determinati casi nell'altra per consultarsi, per verificare se le conclusioni ottenute attraverso la via dell'arte coincidessero con quelle raggiunte attraverso la letteratura, o viceversa».²⁰ Certamente, il suo *Vida en claro* costituisce una delle fonti privilegiate del lavoro teatrale di Fernández.

L'immagine dell'alveare, simbolo nevralgico del testo, rimanda a un lavoro collettivo basato sulla cooperazione tra scienziati e, al contempo, sulla responsabilizzazione individuale. Porta a pensare, inoltre, alla maniera in cui erano disposti i laboratori scientifici della Residencia, ubicati nel Pabellón Transatlántico (denominazione coniata dallo stesso Villa in un articolo della rivista *Residencia*)²¹ e

²⁰ Cfr. l'originale: «[...] quizás la imagen antigua sea la que más convenga al Centro de Estudios Históricos y a sus miembros: colmena de abejas. Cada sección era una colmena, pero las abejas de una iban a otra a consultarse en ciertos casos, para ver si las conclusiones obtenidas por la vía artística coincidían con las logradas por el camino de la literatura o viceversa».

²¹ Cfr. Moreno Villa [1926: 26], con una descrizione di cui si fa eco il testo teatrale: «[...] este pabellón tiene un mote: *El Transatlántico*, por su largo balcón de borda y porque sobre la tendida recta de su azotea flotan al viento nuestras ropas como equipos de tripulación en cordaje naviero» («questo padiglione ha un soprannome: "il Transatlanti-

paragonabili alle celle di un alveare, come nella *pièce* li immagina il personaggio di Ángel Llorca, esprimendosi così:

Da quel poggetto attraverso le ampie vetrate vi si vedeva lavorare, ogni gruppo nel suo laboratorio. A un'estremità quello di don Pío del Río, all'altra quello di Paulino Suárez, in mezzo quello di Calandre e poi questo qui. Eravate come api laboriose nelle celle dell'alveare. Mi manca eccome. (p. 181)

Tra le fonti certamente impiegate dal drammaturgo, originalissima è poi la presenza dell'album personale di Natalita Jiménez,²² la figlia di Alberto Jiménez Fraud e nipote di Manuel Bartolomé Cossío. Avviato nel febbraio 1926, quando Natalia non ha ancora compiuto cinque anni, come dispositivo consolatorio per la bambina – che non poteva assistere alle conferenze della Residenza e che per questo riceveva annotazioni, disegni e dediche dagli illustri relatori che visitavano la struttura –, l'album, con le sue “perle”, ha consentito a Fernández di risalire a un ampio numero di variegate personalità che sulla Collina dei Pioppi illustrarono le proprie scoperte o misero in comune esperienze culturali e saperi: alcuni dei loro nomi – da García Lorca a Marinetti, da Manuel de Falla a Howard Carter – risuonano in un passo della scena 5. In sintesi, nell'opera l'intertestualità non è esibita, ma integrata organicamente in una costruzione drammaturgica che si sforza di portare in scena il respiro della vita.

Voci individuali in un affresco corale

L'azione de *L'alveare scientifico* si sviluppa lungo un arco cronologico che va dalla metà degli anni Venti allo scoppio della Guerra Civile spagnola,²³ con un punto di osservazione privilegiato che

co”, per via del suo lungo balcone laterale e perché i nostri abiti fluttuano nel vento sulla superficie piana del tetto, come le attrezzature dell'equipaggio sulle sartie di una nave»).

²² Su di lei si può leggere il bel ricordo di García-Velasco [2008].

²³ Quasi si impone, pertanto, a Fernández, che nelle sue opere non è solito trattare direttamente la Guerra Civile e le sue conseguenze (Fox 2014: 83), la presenza del conflitto fratricida, che affiorava anche in *J'attendrai*.

si colloca, sin dall'avvio, nel 1946, ovvero nel periodo postbellico nazionale e mondiale. Il tempo drammatico, scandito da intervalli di due anni (1925, 1927, 1929, 1931), prima dello scarto che porta alla conclusiva scena 6 (settembre 1936), corrisponde dunque alla cosiddetta Età d'Argento della cultura spagnola. Al suo centro si staglia la Residencia de Estudiantes di Madrid, presentata come ambito di straordinaria vitalità culturale e scientifica (il terzo decennio del Novecento fu mirabile in più di un aspetto per la struttura), successivamente scossa dalla Guerra Civile, depauperata dall'esilio di alcuni dei suoi promotori e "residenti", infine obliterata dalle decisioni politiche dei vincitori. Il testo teatrale si propone, quindi, anzitutto come un atto di recupero di memoria storica.²⁴ Può essere proficuamente osservato come un ulteriore e di certo più peculiare tassello da collocare entro la cornice del teatro della memoria democratica, con il suo inevitabile portato etico e, *lato sensu*, politico. Non a caso Sanchis Sinisterra ha affermato di aver immaginato una *pièce*, poi non scritta, dal titolo *Asesinato en la Colina de los Chopos* come prima articolazione di una trilogia sulla Guerra Civile completata da *¡Ay, Carmela!* e da *Terror y miseria en el primer franquismo* (in Amorim e Rojo 2009: 303-304): l'opera avrebbe dovuto cogliere il tempo di fioritura, artistica e intellettuale, che precedette lo scoppio del conflitto e l'incombere della minaccia fascista. Il quasi benjaminiano impiego dei diversi tagli sincronici, così come il dialogo tra la cornice del ricordo e i piani temporali delle scene centrali e di avvio di quella conclusiva, costituiscono alcuni degli aspetti più suggestivi de *L'alveare scientifico*. Le stesse didascalie, spesso evocative e dal sapore valleinclaniano, trascendono la funzione di mere indicazioni di scena, contribuiscono a comporre la interiorità dei personaggi e sono un prezioso strumento per conoscerne lo stato d'animo.²⁵

²⁴ Cfr. Serrano Baixauli [2015: 329-339]; e si vedano, più in generale, le recenti riflessioni del drammaturgo sul rapporto tra la sua scrittura per la scena e la memoria (Fernández 2025).

²⁵ Cfr. Gabriele [2004: 13, 15]. Sul trattamento peculiare che nei suoi testi Fernández è solito riservare a questa articolazione, cfr. anche Pérez-Rasilla [2004: 37].

La vera sfida che si poneva al drammaturgo consisteva nel restituire nella *pièce* l'immagine corale di una storia invero intessuta di molteplici voci, senza scivolare nel quadro didascalico o nel profilo enciclopedico.²⁶ La dimensione collettiva viene esplorata nel testo proponendo situazioni e figure svariate, ma conferendo un maggior protagonismo al Laboratorio di Fisiologia come spazio non solo fisico, e privilegiando il rapporto mutevole che si stabilisce tra Negrín e Ochoa: prima si delinea il vincolo tra maestro e collaboratore, poi si apre una distanza affettiva e umana condizionata da alcune vicissitudini accademiche ma che si deve principalmente alla diversità delle scelte politiche individuali, infine interviene un abbraccio significativamente prodottosi lontano da una Spagna ormai autarchica, a suggello di un sodalizio ritrovato. Fu l'ultimo incontro tra i due.²⁷ La trama si apre e si chiude con questo abbraccio, che determina una struttura ad anello.

Due epigrafi sono collocate sulla soglia del testo scritto: la prima, tratta da *Vida en claro*, evidenzia come lo sgranarsi dei ricordi condizioni il flusso del tempo (e sottragga anche lo spazio a uno sviluppo lineare).²⁸ La formula quasi funge da principio strutturale: la memoria procede soprattutto per associazione. Segue la testimonianza di José Puche Álvarez, direttore generale della sanità dell'esercito repubblicano durante la Guerra Civile e poi esiliato illustre, che manifesta entusiasmo e passione nei riguardi di coloro che nel 1963 alimentano, all'interno della Spagna, i valori che furono della Residenza. Accomuna le due epigrafi il Messico, terra di adozione di entrambe le figure storiche.

²⁶ Arcega [2023: 246], tra gli altri, ha opportunamente segnalato il carattere polifonico del testo.

²⁷ Secondo Corral Corral [2008: 241], l'incontro ebbe luogo dieci anni dopo il precedente; tale circostanza è ripresa dal drammaturgo nella *pièce*. Altri biografi di Negrín ne datano però lo svolgimento al 1948, e non al 1946 (cfr. Moradiellos 2006: 109; e soprattutto Jackson 2008: 58-59, altra fonte dichiarata da Fernández).

²⁸ Che spazio e tempo non si esauriscano, nel ricordo, in una successione lineare, lo sostiene lo stesso Fernández in una intervista concessa a Gabriele [2004: 14].

La *pièce* si articola in sei scene: dopo quella di apertura, assistiamo all'approdo di Severo Ochoa al Laboratorio di Fisiologia, al consolidamento dell'operosità dell'alveare scientifico, alla sua internazionalizzazione in mezzo alle crescenti tensioni politiche, al tempo gravido di aspettative – nell'aprile del 1931 – di poco successivo alla proclamazione della Seconda Repubblica, avvenuta il 14 di quel mese, e al duro colpo che comportò l'esplosione del conflitto.

La prima scena predispone la cornice dell'opera. Da un Messico ormai divenuto terra d'esilio, Moreno Villa rievoca nel 1946 i nomi e i volti degli amici conosciuti e frequentati negli anni della Residenza. Nell'immediato dopoguerra, a Madrid il Laboratorio di Fisiologia continua la propria attività sotto l'egida del CSIC, da poco costituito, e sotto la direzione del medico conservatore José María de Corral (o del Corral, come appare nella *pièce*), il quale non fu sottoposto ad alcuna epurazione benché avesse lavorato nella medesima struttura come assistente di Negrín e ne fosse stato il primo collaboratore in ordine di tempo. Soprattutto, viene ricordato il ritrovarsi di Negrín e di Ochoa, che insieme inviano una cartolina allo stesso Corral.²⁹ Emerge il chiaro valore introduttivo di questa sequenza, così come la sua funzione di registro tonale – vivace e allegro e non solo malinconico o nostalgico –, assicurato dal risuonare di una canzone jazz.

La seconda scena, che si apre con l'arrivo di un Ochoa appena ventenne nel Laboratorio di Fisiologia, permette a Negrín di ricordare il suo primo incontro, dieci anni prima, con Santiago Ramón y Cajal: è una costruzione *en abyme*, in cui si vede il maestro del maestro e la ricorrenza di un rapporto ineludibile nella scienza e nella vita. Moreno Villa può esercitare il suo ruolo di guida d'eccezione e presentare le peculiarità della Residenza e di alcuni suoi angoli, ribattezzati in chiave marinara da chi avverte con forza la nostalgia del paesaggio di Malaga. Affiorano aspetti

²⁹ Il testo della cartolina originale, in Corral Corral [2008: 241-242], a cui si deve anche un bilancio dell'attività post-bellica dello scienziato, che era suo nonno (cfr. Corral Corral 2008: 236-241). José María de Corral aveva buoni motivi per essere riconoscente a Negrín (cfr. Jackson 2008: 27-28).

tecnici del lavoro scientifico che coinvolge i membri del Laboratorio e la centralità di questa struttura, che faceva parte della rete della Residenza (Barona 2007: 91) e nella *pièce* viene quasi trasformata in un ulteriore personaggio; una scelta che richiama, più in generale, il ruolo decisivo dello spazio nella configurazione del teatro di Fernández. In quel luogo, sorta di sfaccettata vetrina per le figure dell'opera (cfr. Vicente 2019: 596), avvenivano i rituali *rendez-vous* pomeridiani che ruotavano attorno all'eccellente caffè del dottor Negrín.³⁰ Così ce lo descrive il già ricordato José Puche, che vi svolse parte della sua carriera sotto la guida dello scienziato delle Canarie:³¹

Il Laboratorio di Fisiologia occupava non più di un centinaio di metri quadrati nel padiglione destinato ai laboratori scientifici. In quello spazio limitato erano ospitati dignitosamente i laboratori per le dimostrazioni scientifiche, quelli riservati ai ricercatori, la biblioteca e un delizioso angolo di ritrovo dove, dopo pranzo, un gruppo di amici era solito chiacchierare spensieratamente davanti a tazze di ottimo caffè preparato secondo l'uso di Gran Canaria. Tra un sorso e l'altro, mentre ascoltavamo gli aneddoti di giornata, potevamo dare un'occhiata a libri e riviste appena usciti. Le informazioni che vi si potevano reperire erano di prim'ordine, degne della selezione del nostro anfitrión, il signor Juan Negrín, che, già colmo di riconoscimenti accademici, era da poco rientrato dalla Germania. Il Consiglio per l'Ampliamento degli Studi ebbe la lungimiranza di chiamarlo alla direzione del Laboratorio di Fisiologia, dove, circondato da un gruppo di allievi che si rinnovava continuamente, svolse per diversi anni un lavoro impareggiabile. In quei laboratori della Residenza mossero i primi passi alcuni ricercatori che, qualche tempo dopo, avrebbero restituito prestigio

³⁰ Potremmo affermare che sia il laboratorio a dischiudere all'autore la via della scelta e della rivelazione dei vari personaggi. Al riguardo, così si è espresso Fernández [2010: 20] nel prologo alla prima edizione de *La colmena científica*: «Quel laboratorio era strettamente intrecciato alla vita della Residenza degli Studenti e la personalità di Negrín lo trasformava in un luogo d'incontro non solo per gli scienziati, ma anche per i filosofi, i pedagogisti, i poeti, i pittori... Pertanto il Laboratorio di Fisiologia riproduceva, in cento metri quadrati, il modello integratore della Residenza» (l'originale: «Ese laboratorio se imbricaba en la vida de la Residencia de Estudiantes y el carácter de Negrín lo convertía en un lugar de encuentro con otros científicos, pero también con filósofos, pedagogos, poetas, pintores... Así que el Laboratorio de Fisiología reproducía en cien metros cuadrados el modelo integrador de la Residencia»).

³¹ Su Puche si veda lo studio di Barona e Mancebo [1989].

internazionale al contributo della Spagna alla scienza, troppo spesso ignorato.³²

Nella stessa scena si comincia soprattutto a percepire, pur entro uno sviluppo di carattere corale, il ruolo decisivo che nell'opera assolverà, a livello di scansione temporale e fattuale, il rapporto tra Negrín e Ochoa,³³ i quali danno vita a una relazione che non si limita a incarnare il paradigma maestro-allievo, o, in chiave simbolica, quello tra padre putativo e figlio, ma rappresenta anche il confronto tra due diverse tipologie di scienziato, l'uno assai coinvolto nelle dinamiche politiche del suo paese e l'altro sostanzialmente "puro", nonché una sorta di dialettica tra differenti generazioni, sebbene soltanto tredici anni li separassero.

Juan Negrín, studioso originario delle Canarie ma formatosi in Germania, fu una figura carismatica e il promotore di una scuola di medicina, sull'esempio del fondatore e patriarca della moderna scienza spagnola Ramón y Cajal, che nel 1916, sostenuto dagli organi direttivi della Junta, lo scelse a soli 24 anni per

³² La testimonianza originale di José Puche [1963: 63] apparve su un numero commemorativo della rivista *Residencia* pubblicato in Messico. Così recita il frammento originale: «El laboratorio de Fisiología ocupaba no más de un centenar de metros en el pabellón destinado a los laboratorios científicos. En aquel recinto limitado fueron aposentados con decoro los laboratorios de demostración, los dedicados a los investigadores, la biblioteca y un simpático rincón donde, después de la refacción, un grupo de amigos solíamos charlar despreocupadamente ante unas tazas de buen café preparado al uso de la Gran Canaria. Entre sorbo y sorbo, oyendo las anécdotas del día, podíamos ojear libros y revistas recientes. La información que allí se recibía era de primer orden, como seleccionada por nuestro anfitrión, don Juan Negrín, que colmado de lauros académicos acababa de regresar de Alemania. La Junta para Ampliación de Estudios tuvo el acierto de atraerlo a la dirección del Laboratorio de Fisiología donde, rodeado de un grupo de discípulos, continuamente renovado, realizó una labor insuperable durante bastantes años. En aquellos laboratorios de la Residencia dieron sus primeros pasos algunos investigadores que, algún tiempo después, habrían de conquistar prestigio universal para la olvidada contribución de España a la ciencia».

³³ Cfr. quanto afferma lo stesso drammaturgo: «Negrín e Ochoa costituiscono un filo narrativo attraverso il loro rapporto, quasi paterno-filiale: l'allievo che ammira il maestro, se ne distacca, si riconcilia con lui e infine lo supera; in un certo senso, il sogno di ogni maestro» («Negrín y Ochoa marcan un hilo argumental por su relación, casi paterno-filial: el discípulo que admira a su maestro, que lo niega, que se reconcilia con él y lo supera; en cierto modo, el sueño de todo maestro», Fernández, in Centro Dramático Nacional 2010: 11).

dirigere il neonato Laboratorio di Fisiologia della JAE, inizialmente situato nel piano interrato della Residencia (Barona 2007, 2012; Pérez-Villanueva 2011: 419-422). L'incarico lo indusse ad abbandonare l'idea di continuare la sua formazione negli Stati Uniti. Poté esercitare, in questo modo, un ruolo importante nel rinnovamento delle scienze mediche in Spagna e incidere altrettanto significativamente sulla politica del paese, come presidente del governo repubblicano. Come emerge anche dalla *pièce*, fu un uomo versatile e inesauribile: fondò una casa editrice, era componente dell'organo che si occupò della costruzione della Ciudad Universitaria, ricoprì la carica di segretario della Facoltà di Medicina... Oppositore della dittatura di Primo de Rivera, si affiliò al Partito Socialista nel 1929 e venne eletto deputato alle Cortes nel 1931. Con l'avvento della Repubblica, e nonostante provenisse da un ambiente familiare conservatore e cattolico, diverrà un esponente di rilievo della vita politica nazionale, attestandosi su posizioni moderate e rivendicando la necessità di un'istruzione laica nel paese. Nel corso della Guerra Civile viene nominato ministro delle Finanze e dal maggio 1937, in una fase particolarmente critica, sarà a capo della Repubblica, fino al consolidamento della presa del potere da parte franchista nel 1939. Costretto all'esilio, dopo alcuni soggiorni in Messico e in Inghilterra, si trasferisce definitivamente in Francia, dove muore nel 1956.

Una delle figure repubblicane più controverse, a lungo bersaglio di maldicenze provenienti da esponenti di destra e di sinistra, Negrín è stato riabilitato dal PSOE nel 2008, dopo essere stato espulso dal partito nell'aprile del 1946. Uomo dalla cultura straordinaria, per la sua statura secondo gli storici Ángel Viñas e Fernando Hernández [2009: 12-13] è colui che in Spagna più si è avvicinato a figure di politici quali Charles de Gaulle o Winston Churchill.³⁴ Come uomo di scienza, la più autentica eredità trasmessa da Negrín, che non esercitò mai direttamente la pro-

³⁴ Monleón, Álvarez e Uribe [2010] offrono in un documentario un bilancio dell'esperienza politica e umana di Negrín.

fessione di medico, consiste nell'aver creato e diretto una scuola moderna di fisiologia sperimentale in Spagna, inserita nei circuiti scientifici internazionali e basata sul metodo sperimentale, sull'interdisciplinarietà e sulla formazione di una nuova generazione di ricercatori di alto profilo (cfr. Otero Carvajal 2018). Se tale eredità, scientifica e istituzionale – incarnata, in particolare, dal Laboratorio di Fisiologia della JAE e dai suoi allievi –, fu brutalmente interrotta dalla Guerra Civile e dalla repressione franchista, sopravvisse in certa misura attraverso l'esilio dei suoi discepoli, i quali, a loro volta, contribuirono in modo decisivo allo sviluppo della fisiologia e della biochimica fuori dalla Spagna (Otero Carvajal 2020). Negrín fu, in effetti, una sorta di anello di congiunzione tra Cajal e Ochoa (García Valdecasas 2017: 61-64); tuttavia, diversamente da quanto si vede nella scena 4, Ochoa non incontrò mai di persona Cajal.³⁵

Nel testo di José Ramón Fernández ci si riferisce alla invenzione dello stalagmometro (Martínez Navarro e Miralles Cantero 2007: 47, 49), favorita da indicazioni fornite da Negrín a Leonardo Torres Quevedo, allora direttore del Laboratorio di Automazione. Nel nostro caso, l'apparecchio serve al conteggio e alla registrazione automatica delle gocce negli esperimenti di perfusione. Più rilevante, senza dubbio, il fatto che nell'opera teatrale Cajal pare deplorare la dispersione di energie di Negrín nelle molteplici attività cui si dedicava, mentre Ochoa rimprovera al maestro le reiterate assenze dal Laboratorio. Il distanziamento tra entrambi, motivato anche da una cattedra universitaria negata (come richiamato nella scena finale), ma con radici in particolare nella diversità dei caratteri e degli orientamenti, fu lungo sebbene non definitivo. L'abnegato e ambizioso Ochoa viene seguito da Fernández dal momento del titubante approdo al Laboratorio madrileni al riconfortante rinnovarsi dell'incontro con l'antico mentore, passando per la dolorosa decisione di abbandonare la Spagna. Se il suo orizzonte professionale sarà

³⁵ Come ha modo di sottolineare, non senza esplicitare il proprio rimpianto, Ochoa [1991: 10] in un suo prologo a uno dei testi emblematici dello scienziato nato a Petilla de Aragón.

illuminato nel 1959 dal conseguimento del Premio Nobel per la Medicina e la Fisiologia, condiviso con Arthur Kornberg, Ochoa incarna il destino di una generazione di intellettuali sopravvissuti all'esilio, ma privati della patria che avevano conosciuto.

Basandosi in particolare sulla biografia firmata da Jackson [2008] e sulla monografia del nipote di un collaboratore diretto di Negrín,³⁶ Fernández lo porta in scena come un uomo gioviale, tollerante e instancabile, ma anche del tutto coinvolto nelle dinamiche sociopolitiche del proprio tempo. Ochoa lo ammira come scienziato e lo considera sul piano personale una sorta di padre putativo («il padre che non ho avuto», p. 131), salvo poi allontanarsene non solo sul piano affettivo: di notevole intensità emotiva è il loro incontro della scena 6, nell'atmosfera plumbea di una Madrid già irriconoscibile per il divampare del conflitto civile e delle rappresaglie. In quell'occasione, Ochoa chiede a Negrín un lasciapassare per sé e per la moglie al fine di lasciarsi dietro una Spagna lacerata e ormai divenuta insicura.³⁷ Approderà prima in Francia e poi lavorerà brevemente in Germania e in Inghilterra. A Berlino e a Heidelberg aveva, del resto, già collaborato prima della guerra con Otto Meyerhof, rilevante studioso della chimica della contrazione muscolare, più volte evocato nel testo

³⁶ Ne è autore Carlos Corral Corral [2008], discendente di José María de Corral García, già ordinario di Fisiologia (il volume è già stato citato alle note 27 e 29). Nel lavoro di Jackson e in quello di Corral si ritrovano, tra gli altri, il riferimento al libro *Elementos de bioquímica*, primo testo generale sulla materia scritto in Spagna e rivolto a studenti di medicina (Jackson 2008: 10, il quale, tuttavia, non menziona in modo esplicito il titolo del volume, cosa che fa puntualmente Corral Corral 2008: 149), alla contrarietà di Ochoa nei confronti dell'entrata in politica del maestro (Jackson 2008: 55, 58), al suo distanziamento da Negrín seguito all'infruttuosa partecipazione a un concorso presso l'università di Santiago de Compostela (Jackson 2008: 56-58; Corral Corral 2008: 152-153), all'aiuto pratico fornito da Negrín all'altro quando questi desidera abbandonare la Spagna (Jackson 2008: 58) e al già ricordato abbraccio riconciliatorio tra i due a New York (cfr. sopra, nota 27), elementi tutti contenuti nel testo teatrale di Fernández.

³⁷ Per questi e ulteriori dettagli sull'attività di Ochoa nel Laboratorio, sul rapporto con Negrín e sulla presenza di altri scienziati, tra cui Francisco Grande Covián – anch'egli personaggio dell'opera teatrale e legato a Ochoa da una profonda amicizia –, si veda in particolare Barona [2005]. Per la parabola biografica di Covián si può consultare Gómez-Santos [1991], che dedica uno specifico capitolo agli anni del suo legame con la Residenza (cfr. in particolare Gómez-Santos 1991: 25-42).

teatrale e che Ochoa considererà il suo maestro più influente. Severo abbandonerà l'Europa nel 1940, durante la fase iniziale della Seconda Guerra Mondiale. Sappiamo che lo scienziato acquisirà infine la cittadinanza statunitense, ma questo non gli impedirà di tornare in patria nel 1963 per contribuire alla nascita e allo sviluppo della Società Spagnola di Biochimica. Negli anni successivi, dividerà il proprio impegno professionale tra gli Stati Uniti e la Spagna, e nel 1975 vedrà la luce il Centro de Biología Molecular, alla cui creazione e al cui sviluppo diede un impulso determinante. Pioniere della biologia molecolare, contribuì in modo decisivo alla comprensione dei meccanismi alla base della sintesi degli acidi nucleici, aprendo la via alla successiva decifrazione del codice genetico. Convinto sostenitore della ricerca di base, considerata il fondamento del progresso medico e tecnologico, lasciò anche il ricordo di una rigorosa etica del lavoro e di una costante attenzione al metodo sperimentale. Nel suo caso, dunque, *nomen est omen*: nel nome di battesimo, Severo Ochoa porta iscritte l'acribia e la determinazione di una vocazione in-crollabile e destinata a votarsi soprattutto alla ricerca scientifica. È questa l'immagine che ne restituisce *L'alveare scientifico*: uno studioso che non scende a patti, sulla scorta, in particolare, di quanto emerge dai contenuti di un libro collettaneo a cura di Salas e Romero de Pablos [2005].³⁸ Al di là della caratterizzazione offerta dalla *pièce*, l'interesse di Ochoa per l'arte trova riscontro nella collezione di opere che lo scienziato donò nel 1986 al Comune di Gijón, destinandola al Museo Casa Natal de Jovellanos in memoria dell'amata moglie Carmen García Cobián.

In aggiunta all'asse strutturale disposto intorno a Negrín e a Ochoa, non vi è dubbio che nella sua *pièce* Fernández abbia conferito un ruolo privilegiato a José Moreno Villa. Sorta di fratello maggiore dei poeti del '27, poeta a sua volta, pittore e storico dell'arte, amico personale di Negrín e del direttore della Residenza Jiménez Fraud, come lui originario di Malaga, il quale

³⁸ A questo contributo si possono affiancare i documentati lavori biografici di un amico di Ochoa, Gómez-Santos [2003, 2005a, 2005b]. Utile anche il sintetico articolo di Salas [2012].

lo portò nel 1917 a vivere sulla Collina dei Pioppi (Abad 1989: 277), è incarnazione ne *La colmena científica* della memoria testimoniale e di una coscienza che, infine, non può sottrarsi al tono dell'elegia. La stessa esperienza personale di Moreno Villa è segno dell'unione tra scienza e arte: abbiamo già ricordato che da giovane studiò Chimica a Friburgo; collaborò dal 1911 al 1916 con il Centro de Estudios Históricos; fu poi autore di una pittura influenzata dalle avanguardie europee e di disegni noti come *grafumos*, di taglio astratto o semi-astratto, nati dalla vista dei nitidi tracciati bianchi sulla carta affumicata usata per gli esami cardiologici nel Laboratorio di Fisiologia.³⁹ Era attratto da una particolare tonalità di azzurro che trae origine anch'essa dalle attività svolte nel Laboratorio (e ottenuta precipitando, nelle determinazioni dell'acido lattico, gli zuccheri con l'idrato di calcio e il solfato di rame: cfr. scena 3); a Joachim Patinir dedica una conferenza pubblicata sulla rivista *Residencia* nel dicembre 1932, in cui sottolinea il rilievo di quel colore e la centralità che nella sua pittura assume il paesaggio, aspetti che riecheggiano puntualmente nel testo teatrale;⁴⁰ già qualche anno prima, nel 1926, aveva tenuto una lezione sui maestri fiamminghi in occasione di una delle visite guidate al Museo del Prado che lui stesso organizzava per gli studenti della Residenza. Infine, in apertura della scena conclusiva de *L'alveare scientifico* vengono richiamate le "sculture" in sottile filo metallico dell'artista, i cosiddetti "alambres", un modo di prolungare in forma tridimensionale il disegno e di conferire alla linea un rilievo strutturale autonomo,

³⁹ Cfr. quanto riportato nel catalogo edito da Pérez de Ayala [1999: 64]; e si vedano le parole di Curt Allen Wilmer [2010: 37], che ha curato la scenografia del debutto della *pièce*. Per l'attività di Moreno Villa come critico d'arte, non solo figurativa, si veda l'ampio studio di Huergo [2001: 17-56].

⁴⁰ Cfr. Moreno Villa [2001: spec. 422-424]. E nella parte conclusiva della sua autobiografia segnala: «[Patinir] fu uno dei primi a introdurre nubi tempestose nell'azzurro purissimo dei cieli antichi. Nella sua opera, il cielo cessò di essere ciò che era stato per i pittori medievali: il concetto stesso di una purezza immacolata» («Él [Patinir] fue uno de los primeros que pusieron nubes tormentosas en el azul purísimo de los cielos antiguos. En él dejó de ser el cielo lo que fue para los pintores medievales: concepto de pureza inmaculada», Moreno Villa 1944: 277). Un ulteriore riferimento a Patinir nella produzione di Moreno registra Huergo [2001: 421, n. 575].

in dialogo con il processo costruttivo che conduce Alexander Calder a darle una formulazione scultorea.

Moreno Villa è dunque anzitutto un riflesso dell'intenzione autoriale di fare leva all'interno del testo sulla forza del ricordo e sulla sua inevitabile soggettività. Quel che vediamo in scena accade dentro di lui, nella sua mente. Il personaggio dispiega i suoi ricordi e attraverso di lui il destinatario dell'opera assiste a una vivificazione di uno spazio plasmato dalla rievocazione. Il punto di vista è quello di chi visse in prima persona il fervore culturale, artistico e umano della Residenza ed esercitò un importante ascendente su altre figure legate all'istituzione, come Miguel Prados, Martín Domínguez e José Antonio Rubio Sacristán.⁴¹ È legittimo parlare nel nostro caso di metadramma (come accade in quelle manifestazioni in cui il dramma di secondo grado non è frutto di una rappresentazione teatrale, bensì di un sogno, una narrazione o, come qui accade, del dispiegarsi del ricordo), sulla scorta di una distinzione operata da García Barrientos [2003: 232], di cui si fa eco Trecca [2016: 81]. Del resto, lo stesso Fernández riconosce la sua propensione a servirsi di un personaggio-testimone nelle opere che scrive (Fernández, in Centro Dramático Nacional 2010: 15); un espediente qui arricchito dalle risonanze e dalle affinità personali tra il drammaturgo e l'autore di *Vida en claro*.⁴²

Testimone diretto degli anni di fioritura della Residenza; prezioso mediatore tra le vicende, i loro protagonisti più o meno noti e il destinatario di oggi; voce che risuona dalla sponda dell'esilio repubblicano: Moreno Villa è tutto questo. La sua presenza consente l'attivarsi del dispositivo della memoria, collega tra loro epoche diverse e la Residenza ai valori pedagogici della Insti-

⁴¹ Cfr. Pérez-Villanueva [2011: 360-361]; nel suo ricordo della Residencia, Bal y Gay [2005: 602] sottolinea come Moreno Villa – al pari di altre personalità mature, quali Paulino Suárez, Ángel Llorca, Ricardo de Orueta e Francisco Becuña – svolgesse una significativa funzione formativa, trasmettendo attraverso la convivenza, l'esempio e il dialogo tra pari, valori quali il senso di responsabilità e l'amore per la Spagna.

⁴² Affinità che segnala lo stesso Fernández nella già ricordata conferenza tenuta il 24 ottobre 2012 presso la Biblioteca Nacional de España, a Madrid, nella cornice del Ciclo Premios Nacionales: cfr. <<https://www.youtube.com/watch?v=cBWP1L-48ZM&t=1725s>>, minuto 19.

tución Libre de Enseñanza, favorisce la presentazione di Severo Ochoa e apre una finestra su Justa Freire e sulla sua attività didattica, indissolubilmente unita a quella di Ángel Llorca. Del resto, questo «maestro de ceremonias» (come lo ha definito Díaz Sande 2010), ben più che un mero osservatore, diviene un protagonista degli eventi, ora “interno”, ora “esterno” rispetto ai fatti riproposti. Pur essendo un mero visitatore del Laboratorio di Fisiologia, Moreno Villa, con la lettura che di quel luogo offre con le sue parole e la traduzione scenica che coadiuva con la sua cordiale presenza, partecipa della trasformazione del Laboratorio in una sorta di mito moderno della conoscenza, fondato sulla ricerca e sulla verifica sperimentale.

A Moreno Villa si deve pure l'evocazione, nella scena conclusiva, dello sgretolarsi di un modello culturale, sulla falsariga di quanto riferisce nelle sue memorie. Con la sua voce, in un certo modo, egli salvaguarda ciò che erodono il conflitto civile prima e una politica ostile poi. Tuttavia, soprattutto nel finale, quella stessa voce si carica di una comprensibile malinconia. Il distanziamento spaziale e cronologico (il Messico e il 1946), insieme alla scelta di una data immediatamente successiva alla conclusione della Seconda Guerra Mondiale, nella quale può germogliare un certo – seppur malriposto – ottimismo circa la caduta del franchismo, assicurano un'inquadratura più allargata sulla Residenza e, forse, meno coinvolta emotivamente (cfr. Trecca 2016: 84-85), anche se si tiene a mente il binomio Negrín-Ochoa e il loro conclusivo abbraccio. Lo sguardo è quello dignitoso dell'esiliato, che molte cose ha perduto sebbene altre si sia conquistato: in Messico, Moreno fece parte del gruppo di intellettuali vicini ad Alfonso Reyes e partecipò attivamente, come si è detto, alla vita culturale del paese.⁴³ L'umorismo e la giocosità che il versatile artista dispensa nel corso dell'opera – tratti della sua stessa produzione e che si accompagnano allo spirito raffinato e all'intelligenza acuta che le testimonianze coeve gli riconoscono (cfr. ad esempio Sáenz de la Calzada 2003: 114)

⁴³ Un ricordo assai personale dei primi anni di quel nuovo capitolo esistenziale offre Giner de los Ríos [1989].

– sono un modo di dare vivacità alle situazioni e di sottrarsi per quanto possibile all'agguato di una commemorazione nostalgica, un rischio che sia il drammaturgo che Ernesto Caballero, il regista che per primo ha portato la *pièce* in scena, devono aver avvertito.

L'altra personalità letteraria di primo piano ad apparire nell'opera è quella di Miguel de Unamuno. Lo scrittore basco, che in verità frequentò tutti i generi letterari, viene qui presentato come il poeta inquieto e l'intellettuale impegnato, ormai ineludibile referente politico di una gioventù che sognava una Spagna più libera. Risuonano nella loro esemplarità – Freire li insegna ai suoi giovanissimi allievi – alcuni versi della sua emblematica poesia «Castiglia» («Tu mi sollevi, terra di Castiglia, / nel palmo della tua mano rugosa...», p. 159), apparsa a stampa già nel 1907, in cui l'austero paesaggio castigliano si propone come uno specchio per l'interiorità dell'io poetico e luogo di elevazione spirituale.

Il coinvolgimento nelle dinamiche politiche del paese – e siamo, nella *pièce*, nell'aprile del 1931, all'alba del sogno repubblicano – è sancito dal riecheggiare di una lettera aperta che Unamuno aveva rivolto «agli studenti della Spagna» da Hendaye nel mese di marzo del 1929 (anno in cui l'azione studentesca diviene decisiva), durante il suo esilio volontario in terra di Francia, scelto, anni dopo il confino forzoso a Fuerteventura, per allontanarsi da un paese ancora sotto il giogo della spossata dittatura di Miguel Primo de Rivera. Queste le sue parole, diffuse dai circuiti dell'opposizione in forma semi-clandestina come appello scritto in reazione a un decreto del dittatore, percepito come un attacco all'insegnamento pubblico (García Clavel 2013: 14): «Salvate la Spagna, studenti, salvatela dall'ingiustizia, dalla ruberia, dalla menzogna, dal servilismo e dalla stoltezza. Salvatela, figli miei, e verrò da voi, carico di anni e di ricordi, perché culliate il mio ultimo sogno e la mia ultima speranza, e per riposare in una terra che avrete reso una dimora spirituale di Libertà, Verità e Giustizia» (p. 159).⁴⁴

⁴⁴ Cfr. «Salvad a España, estudiantes, salvadla de la injusticia, de la ladronería, de la mentira, de la servilidad y de la sandez. Salvadla, hijos míos, e iré cargado de años y de recuerdos a que me cunéis mi último sueño, mi última esperanza y a descansar en una

Come “politico”, il basco è meno uomo di governo che coscienza critica, anche se nel testo non manca di alludere al proprio incarico di presidente del Comitato per la Pubblica Istruzione e viene ricordato come un gruppo di intellettuali, nel luglio del 1931, ne abbia proposto in un documento la nomina a Presidente della Repubblica (cfr. Rabaté 2009: 583-584; in merito alla incidenza di Unamuno, anni prima, sulla creazione della JAE, cfr. Marichal 2010: 407). Insomma, se Negrín agisce, Unamuno pare voler anzitutto esercitare il dubbio e il pungolo. Elogia la Residenza, dove dice di sentirsi a casa; si inorgoglisce di essere stato definito il «perfetto “residente”» da Jiménez Fraud (che così lo chiamò per la sua capacità di accordare ozii e attività agli orari dell’istituzione: cfr. Jiménez Fraud 1989: 53); si ritrova nelle parole di Moreno Villa che vedono nel paesaggio la forma e l’espressione dell’animo umano (scena 5); ammira oltremodo il progetto pedagogico di Llorca e riconosce le potenzialità che derivano dall’istruzione femminile (scena 5).

È anche un uomo sanguigno e viscerale, dal temperamento talvolta problematico.⁴⁵ Non a caso, al di là dell’amicizia, esisteva una distanza ideologica, e generazionale, tra lui e Jiménez Fraud (Pérez-Villanueva 2011: 353-355). Oltre che loquace, Unamuno non evita di essere provocatorio, come quando rivendica il diritto di rivedere le proprie posizioni («[...] se un uomo non si

tierra que habréis hecho hogar espiritual de Libertad, de Verdad y de Justicia»). Il testo originale della lettera, non pubblicabile sui periodici, soggetti alla censura del regime, si trova in López-Rey [1930: 143-146] e in Gascón [s.a.: 65-68]. Riproducono il frammento della lettera C. e J.-C. Rabaté [2009: 539-540], e ne ripropongono la foto integrale sulla rivista di opposizione *Hojas libres*, stampata nei Paesi Baschi francesi (cfr. Rabaté 2022: 328). Il rapporto tra il mondo intellettuale e la dittatura di Primo è oggetto di studio nei classici lavori di Arco López [1987] e García Queipo [1988] e si arricchisce di alcuni tasselli nel volume collettaneo a cura di Navajas e María [2025].

⁴⁵ Emerge ne *L'alveare* il suo sdegnoso distanziamento nei confronti di Ramón y Cajal, a cui non aveva perdonato la vicinanza con Primo de Rivera (lo tacerà in privato di essere uno spregevole «calahuete de la tiranía», ovvero un «ruffiano della tirannia»: cfr. spec. Rabaté 2023: 97 e, in precedenza, Rabaté 2009: 519) e, del resto, anche la relazione con Ortega y Gasset fu, con lo scorrere del tempo, contraddistinta da significative divergenze.

contraddice sarà perché non dice mai niente», p. 167).⁴⁶ Nell'allestimento da lui diretto, come a sottolineare questa plurivocità concettuale, Ernesto Caballero ne ha affidato il ruolo a ben quattro diversi interpreti che appaiono contemporaneamente sul palcoscenico e alternano le loro voci in una scena divertente e ritmata. Questo, tuttavia, non ha evitato che uno studioso come Huerta [2011: 23] rilevasse la mancanza, nella parte conclusiva dell'opera, dell'ultimo Unamuno e del suo «risentimento tragico» della vita, riversato nelle pagine frammentarie ma vibranti e amare del suo estremo e incompiuto testo in prosa;⁴⁷ probabilmente, una omissione imposta al drammaturgo da esigenze di sintesi e di equilibrio complessivo dell'impianto drammatico.

Nell'immaginato incontro con Marie Curie, lo spettatore può godersi due menti eccelse a confronto grazie a una licenza poetica: la scienziata polacca tenne nella Residenza una conferenza nell'aprile del 1931, sebbene non sia documentato che visitasse il Laboratorio di Fisiologia né tantomeno che in quella circostanza incontrasse Unamuno; due anni dopo, invece, entrambi parteciparono, nell'Auditorium della Residenza, ad alcuni incontri promossi dalla Società delle Nazioni e da lei presieduti, a cui assistettero anche José Ortega y Gasset e Salvador de Madariaga, per discutere di argomenti che, a quanto pare, all'autore di *Niebla* risultavano «irrisori» (cfr. Rabaté 2009: 608). Nella *pièce* vediamo Unamuno, figura centrale del dibattito culturale spagnolo, criticare lo scienziismo e la riduzione dell'uomo a congegno meccanico, ma anche riporre fiducia nella scienza come strumento per risanare lo squilibrio tra produzione e consumo (a queste riflessioni si affianca il monito di Marie Curie sui rischi dell'eccessiva specializzazione tecnica). Si profila, così, un intellettuale che incarna la tensione tra

⁴⁶ Questa frase, attribuita a Unamuno in diverse fonti, compare, con una lieve variazione, come esergo al capitolo VII di *Che cos'è la vita?* di Erwin Schrödinger, pubblicato per la prima volta nel 1944; nella traduzione italiana di Mario Ageno [1995: 131] è riportata in nota nella forma: «Se un uomo non si contraddice mai, è certamente perché non dice mai nulla». Stern [1967: 45, n. 46] riferisce di averne appreso la provenienza dallo stesso Schrödinger, il quale avrebbe affermato di averla udita dalla voce di Unamuno nell'estate del 1934, alla Universidad Internacional de Santander.

⁴⁷ Se ne veda il commento a firma di Carlos Feal in Unamuno [1995: 41 ss.].

l'anelito spirituale e la moderna razionalità, ed è, per certi versi, "perseguitato" da una delle frasi lapidarie e indisponenti che era apparsa in alcuni suoi scritti anni addietro: «Que inventen ellos» («Ci pensino loro a inventare», p. 159).

La frase si ritrova in un dialogo intitolato «El pórtico del templo» («Inventen, pues, ellos», Unamuno 1968a: 340), firmato a Salamanca nel luglio del 1906, e una espressione analoga appariva in una lettera precedente inviata a José Ortega y Gasset il 30 maggio dello stesso anno («¿Que ellos [los europeos] inventan cosas? ¡Invéntenlas!», Unamuno e Ortega 1987: 42).⁴⁸ Si innesta nella polemica intorno allo sviluppo della scienza in Spagna, un dibattito che il Novecento aveva ereditato dall'ultimo quarto del secolo precedente, e che aveva visto l'intervento di figure di ispirazione liberale, influenzate dal pensiero krausista, come Gumersindo de Azcárate, critico verso le restrizioni alla libertà di pensiero che avevano ostacolato lo sviluppo scientifico del paese, e di conservatori come Marcelino Menéndez Pelayo, intenti a rivendicare la vitalità della tradizione scientifica nazionale. Pur nella divergenza delle interpretazioni storiche, entrambe le posizioni riconoscevano alla scienza un ruolo rilevante nella cultura del paese. Unamuno irruppe nella *querelle* riconoscendo che gli spagnoli ben poco avevano fatto in campo scientifico, ma che non rimpiangeva affatto tale carenza; una posizione che si attrasse una vivace e quasi scandalizzata reazione da parte di José Ortega y Gasset. Si riferiva al fatto che ad altri (gli europei) poteva essere lasciata l'incombenza di inventare macchine e nuove tecnologie («Invéntenlas»), mentre gli spagnoli avrebbero dovuto occuparsi di "sentire", vivere e alimentare la loro vita interiore, evitandone la degenerazione meccanicista. Più tardi, nel saggio *Del sentimiento trágico de la vida*, Unamuno [1913: 297-298] recuperò la sua affermazione paradossale, sottolineando che una nazione non dovrebbe aversi in minore considerazione per non essere stata pioniera in campo scientifico. In un periodo di dibattito sull'arretratezza della

⁴⁸ Idee affini svilupperà in «Sobre la europeización», dove appare una frase («la ciencia le quita la sabiduría a los hombres», Unamuno 1968b: 927) di cui pure si fa eco *La colmena científica* (p. 158).

Spagna rispetto all'Europa, l'autore basco, più che disprezzare la scienza o l'innovazione, sosteneva che il suo paese non dovesse competere con l'Europa sul piano scientifico e industriale, ma concentrarsi piuttosto su quelle componenti spirituali, umanistiche e letterarie che ne definivano la specificità. Il progresso sociale doveva insomma essere raggiunto nel rispetto della tradizione viva di un popolo, di quel sostrato quotidiano e silenzioso che Unamuno aveva definito *intrahistoria*; al contrario, una formula astratta e universale avrebbe rischiato di cancellarne l'identità (cfr. Maravall 1987: 148). Quella di Unamuno fu, dunque, una provocatoria reazione alla modernizzazione frenetica e all'industrializzazione, scritta per rivendicare un diverso percorso culturale per il proprio paese, e, sebbene potesse apparire un'affermazione poco lungimirante, occorre inquadrarla all'interno delle variazioni che il suo rapporto con la scienza subì negli anni, come ha recentemente ribadito Erquiaga [2025].⁴⁹

Nella *pièce*, la presenza femminile e le conquiste di genere nella società del tempo trovano in Justa Freire un'incarnazione particolarmente efficace. Maestra innovativa e donna aperta, volitiva e leale, Justa, zamorana di Moraleja del Vino, arriva a Madrid nel 1921, dopo aver insegnato brevemente in provincia di Ávila, e lavora nel quartiere di Cuatro Caminos, occupandosi dell'istruzione dei figli degli operai, prima di dirigere, negli anni della Seconda Repubblica, il Grupo Escolar Alfredo Calderón de la Ciudad Jardín. Appare nella scena 2 de *L'alveare scientifico* e con la sua coltivata curiosità risulta funzionale alla spiegazione interna di alcune delle attività che si svolgono nel Laboratorio di Fisiologia; nella scena 4, Freire rivendica una maggiore visibilità per le donne in una società che evolve e si modernizza e, in quella successiva – lei, che si era autodefinita «una maestrina di paese» – può informare Marie Curie, in una conversazione immaginata dal drammaturgo (cfr. Fernández 2013: 36-37), della crescente diffu-

⁴⁹ Prima di lei, si ricordi che Laín Entralgo [1945: 133] aveva osservato come Unamuno fosse passato in gioventù da uno scientismo progressista e di stampo spenceriano al noto irrazionalismo che caratterizzò il resto della sua vita. Si vedano anche París [1952], il già citato Maravall [1987] e Baños [2007]. Erquiaga offre ulteriori indicazioni bibliografiche.

sione dell'istruzione femminile in Spagna e discettare delle ultime tendenze pedagogiche nientemeno che con Unamuno, rivelando il proprio vibrante coinvolgimento nella promozione dei valori della collettività. Il valore strategico della sua presenza nulla toglie alla vivezza del personaggio e all'accattivante ritratto che ne deriva; un «personaje bellissimo», dice di lei José Ramón Fernández (in Centro Dramático Nacional 2010: 13), il quale attraverso questa figura lascia intravedere la donna nuova che cerca di ridefinire la propria identità nella Spagna degli anni Venti.⁵⁰ Una donna che rappresenta «la speranza del cambiamento» per altre donne, secondo Ruggeri [2011: 31].

Il richiamo a Justa Freire induce, inoltre, a pensare al personaggio di finzione di Natalia Valdés, la prima spagnola addottorata in Scienze dell'Educazione e protagonista di *Nuestra Natacha*, un'edificante commedia di Alejandro Casona che debuttò nel febbraio del 1936 a Madrid. Dietro il personaggio si intravedono la pedagoga Natalia Utray e Faustina Álvarez, madre di Casona e a sua volta pioniera dell'ispettorato scolastico in Spagna. Come ben ha suggerito Huerta [2011: 25], la *pièce* pare animata da uno spirito analogo a quello de *La colmena científica* e da un'affine fiducia nel potere trasformatore di un'istruzione immersiva e a tutto tondo, in grado di riscattare anche le vite potenzialmente meno fortunate, restituendo loro una possibilità di futuro. Del resto, il primo atto dell'opera si svolge in una residenza per studenti di Madrid che ha in bella mostra un ritratto di Ramón y Cajal, e le idee pedagogiche della protagonista, così vicine ad alcune misure riformiste della Seconda Repubblica, non sono dissimili da quelle che Freire adotta con discenti più piccoli. Una frase di Natacha («un fiore vale più di una lezione di botanica»; nell'originale: «una flor vale más que una lección de botánica», Casona 1967: 463) illustra efficacemente la visione che la donna deve a colui che l'ha adottata cambiando il corso della sua esistenza, quel don Santiago, rettore della Universidad Central, che pare il risultato di una peculiare miscela tra

⁵⁰ Il suo protagonismo in una impresa educativa all'avanguardia e attenta sia al benessere psicofisico dei bambini che allo sviluppo della loro creatività è messo in risalto dalla documentata biografia di Pozo Andrés [2013].

Francisco Giner de los Ríos, Santiago Ramón y Cajal e Fernando de los Ríos. Sarà un caso che proprio lui pronunci il termine «alveare» per riferirsi al felice esperimento che, nel terzo e conclusivo atto della commedia, trasforma una fattoria abbandonata in una piccola colonia fondata sul lavoro comune?⁵¹

Un pedagogo profondamente innovatore, Ángel Llorca, costituisce ne *La colmena* l'anello di congiunzione tra il mondo della Collina dei Pioppi e Justa Freire, che pur non alloggiando alla Residenza, figurò tra i circa cinquecento iscritti alla Sociedad de Conferencias che assistevano agli incontri culturali. Llorca, alcantino di Orcheta proveniente da una famiglia di classe media, nel 1905 aveva ottenuto un riconoscimento significativo per il lavoro sperimentale svolto in una scuola elementare di Elche, sua prima destinazione lavorativa; il testo teatrale ricorda l'apprezzamento tributato a quell'attività da Unamuno, che, in effetti, era stato nella giuria che gli aveva conferito il premio d'onore e la medaglia d'oro nel corso dell'Esposizione Pedagogica di Bilbao. Entrambi furono protagonisti, ciascuno a suo modo, della tempe riformista della Spagna del primo terzo di secolo.

Un finanziamento ricevuto dalla Junta para Ampliación de Estudios assicurò a Llorca la possibilità di studiare comparativamente i sistemi educativi di altri paesi europei e, in una successiva esperienza, di accompagnare un gruppo di maestri in un viaggio formativo attraverso le realtà di diverse nazioni. Già nel 1913 si era stabilito nella Residenza madrilenà, dove si distinse per le sue qualità umane, per l'impegno profuso nella modernizzazione dell'insegnamento primario alla luce degli stimoli provenienti dal movimento internazionale delle Scuole Nuove e per l'opera svolta nella preparazione dei futuri maestri, nel solco dei valori della Institución Libre de Enseñanza: Freire rappresentò uno dei frutti

⁵¹ Così si esprime il personaggio: «Sembra proprio un alveare; nessuno è inoperoso, nessuno se ne sta con le mani in mano...» («Esto parece una colmena; nadie está vacío ni quieto...», Casona 1967: 461). La strada nel frattempo percorsa dalla società spagnola si può approssimativamente misurare con il ruolo passivo che, in una scienza tutta ancora al maschile e incarnata dall'ingegnere Máximo, il pur liberale Galdós ha modo di accordare all'omonimo personaggio della sua *pièce Elettra*, che approda sulle scene a fine gennaio 1901 (Pérez Galdós 2024).

migliori del suo magistero e divenne un'attiva collaboratrice del progetto – anch'esso ricordato da José Ramón Fernández – portato avanti dal Grupo Escolar Cervantes,⁵² una struttura diretta da Llorca dal 1916 al 1936 che, nel popolare quartiere di Cuatro Caminos, cercò di tradurre quei valori in pratiche concrete di promozione sociale a favore dei figli delle classi lavoratrici.

Anche per Llorca «Tutto è educazione» ed è significativo il passo della *pièce* (scena 3, pp. 131 e 133) che riecheggia i suoi appunti,⁵³ riflesso di una concezione pedagogica che, nella scuola elementare, accoglieva spunti montessoriani, dialogava con le proposte di Decroly e con i piani Winnetka e Dalton, e mirava a formare individui capaci di abitare il mondo in modo più attivo e consapevole.⁵⁴ Si trattava, per riprendere le parole del personaggio, di imparare a preparare un uovo al tegamino e, al tempo stesso, di comprendere il processo attraverso cui si era appreso a farlo (cfr. p. 133). Non manca nel testo un dettaglio bizzarro, che nella sua autobiografia Moreno Villa [1944: 213-214] riferisce alle settimane successive al golpe militare del luglio 1936: il fatto che Llorca, ormai settantenne, si togliesse ogni sera l'occhio di vetro (nella realtà, per lavarlo) e che poi starnutisse, presumibilmente a causa del raffreddarsi dell'orbita vuota.

La fase conclusiva della parabola umana e professionale di Llorca, ancora attivo dopo il pensionamento (Fernández ricorda il «treno con cento bambini» evacuati con cui l'instancabile maestro lasciò la capitale diretto a Valencia), reca i segni delle vicende che colpiscono la Residencia e mette in luce non solo la durezza delle rappresaglie e delle epurazioni del regime franchi-

⁵² Sul quale si può ricavare informazione di base in <<https://fundacionangelllorca.org/grupo-escolar-cervantes/>>, una delle pagine del sito della Fundación Ángel Llorca.

⁵³ Fernández ha utilizzato come base materiali autografi di Llorca inerenti a Igiene e Fisiologia umana nella scuola primaria e conservati presso la Fondazione che porta il nome del pedagogo.

⁵⁴ Cfr. <<https://fundacionangelllorca.org/2011/06/las-actividades-del-ideario-educativo-de-angel-llorca/>>. Illustrano le idee dell'eminente pedagogo i lavori raccolti in Llorca [2008], in un volume che accoglie anche diari scolastici e il resoconto delle visite realizzate e delle esperienze maturate in strutture educative in Europa. Sulla figura di Llorca, si veda inoltre Pozo Andrés [1987].

sta, che nel 1940 lo interdì dall'insegnamento, ma anche la lealtà con cui Justa Freire rimase accanto al suo antico mentore negli anni più difficili.⁵⁵

Il testo di Fernández, invece, sorvola sul travagliato dopoguerra di Justa Freire. Arrestata nel maggio del 1939, trascorse nel carcere femminile di Ventas due dei sei anni di condanna inflitti dal regime; successivamente lavorò presso l'elitario Colegio Británico, alternando compiti amministrativi all'attività didattica, e solo gradualmente poté tornare a esercitare la professione cui aveva dedicato la propria vita, sia pure entro i rigidi limiti imposti dalle autorità franchiste.

L'altra personalità femminile di rilievo presentata in scena ne *La colmena científica* è Marie Curie, caratterizzata da un modo di esprimersi che richiama quello di una parlante polacca alle prese con una lingua neolatina. Da segnalare, in particolare, la scelta del drammaturgo di omettere l'articolo in alcune sue battute, espediente che contribuisce a restituire una lieve coloritura straniera: il polacco, come la maggior parte delle lingue slave, non fa infatti uso di articoli, a differenza del bulgaro e del macedone, che conoscono forme di articolo determinativo. L'interlocuzione con Unamuno tocca, nel dialogo immaginato dal drammaturgo, questioni ancora centrali nel nostro presente: l'iperspecializzazione tecnologica, l'allontanamento dell'uomo dalla natura, la conflittualità tra le nazioni. I valori dell'*institucionismo* (si veda, ad esempio, Jiménez Fraud 1972: 68-70) nacquero anche come risposta a sfide per molti versi analoghe.

Nel loro complesso, i personaggi femminili dell'opera – dalla già ricordata Justa Freire all'emblematica figura di Marie Curie, fino alla più discreta presenza di Pilar Brea González, operosa assistente di laboratorio che accresce la verosimiglianza dell'am-

⁵⁵ A differenza di quel che potrebbe far pensare il suo titolo (*Ángel Llorca. El último ensayo*), il documentario di Víctor Manuel Guerra Sánchez (realizzato nel 2011, con una prima emissione televisiva nel 2019) non si limita a illustrare il progetto pedagogico delle Comunidades Familiares de Educación, concepito da Llorca principalmente per gli orfani e i profughi della Guerra Civile, ma ha il merito di rievocarne l'intera esperienza e la consapevole prassi didattica.

biente scenico – svolgono una funzione decisiva di mediazione tra scienza e vita. In uno spazio largamente dominato da figure maschili e, almeno a prima vista, dall'egemonia del discorso scientifico, cui fa da contrappunto la vena umoristica e artistica espressa da Moreno Villa, esse introducono una prospettiva pedagogica, etica e persino tecnica. Non guidano l'azione, ma ne orientano il senso profondo: incarnano, come si è detto, il cambiamento in atto, umanizzano il discorso della scienza e lasciano intravedere quel futuro civile che nel 1931 sembrava più che mai a portata di mano.

A mo' di conclusione

L'alveare scientifico o il caffè di Negrín sollecita una riflessione sulla Spagna precedente la Guerra Civile, focalizzandosi sull'esperienza della Residencia de Estudiantes come progetto culturale collettivo, scientifico e umanistico, interrotto a lungo, sebbene non in modo irreversibile, dalle fratture causate dal conflitto civile e dall'esilio (con la conseguente dispersione degli intellettuali, la cancellazione di vite e di progetti, la perdita di un futuro condiviso); un'iniziativa che potrebbe essere interpretata come la culminazione di un percorso di rinnovamento del paese, avviato dall'ILE nel 1876 e, in particolare, lontano frutto della svolta strategica determinata da Giner de los Ríos tra il 1881 e il 1882 nel preferire un programma culturale e pedagogico a un intervento più apertamente politico (García-Velasco 2010: 30).

Ha accenti utopistici l'immagine che l'opera offre di quell'esperienza? Più che rispondere in modo univoco a questo interrogativo, occorre forse chiedersi quale funzione simbolica la Residencia continui a svolgere nell'immaginario culturale spagnolo. Qualche recensore della versione scenica della *pièce* ha ritenuto di poter ravvisare quei tratti utopici (così, ad esempio, García May 2010). Del resto, durante la stessa Guerra Civile non mancarono voci critiche che rimproverarono a Jiménez Fraud un troppo tiepido appoggio alla Repubblica; e, pochi lustri prima,

si è considerata una gabbia dorata per ristretti gruppi privilegiati la stessa JAE (Cacho Viu 2000: 138, rifacendosi a Ortega y Gasset, che, tuttavia, non aveva impiegato in senso negativo tale riferimento). Nell'apertura internazionale della Residencia convivevano, in effetti, aspirazioni al rinnovamento culturale e tendenze elitarie (Sinclair 2004: 740, 744-745); e la modernità dell'ambiente che promuoveva può forse essere relativizzata se si confronta con altre proposte educative europee come la Bauhaus (Lahuerta 2010: 31-33). Riteniamo, comunque, che occorra valutare l'esperienza *institucionista* e il suo rilievo contestualizzandoli nella realtà spagnola del tempo, la quale registrava nel 1920 una percentuale di analfabetismo che superava il 40% della popolazione dai dieci anni in su e che un decennio più tardi si attestava intorno a poco più di un terzo (Liébana 2009: 11; Viñao 1984: 151).

La scelta di affidare a Moreno Villa il dispositivo della memoria consente a José Ramón Fernández di "sospendere" simbolicamente la morte di quella impresa e di restituire alla scena il mondo umano e intellettuale che la Guerra Civile e l'esilio avevano travolto e disgregato. Attraverso il ricordo, ciò che è andato distrutto può essere almeno in parte ricomposto e riconsegnato alla coscienza del presente. Ne nasce un omaggio alla scienza della Edad de Plata, ma anche un bilancio pensato e sentito, a cento anni di distanza dalla fondazione.

Se i dati reali di cui si nutre la *pièce* hanno una indubbia pregnanza, è altrettanto indiscutibile che accattivanti risultano pure le situazioni e gli incontri frutto della fantasia del drammaturgo. L'invenzione di dialoghi mai avvenuti si ricollega alle radici e alle potenzialità, ludiche e immaginative, dell'arte teatrale: non solo fingendo che in scena ci fosse chi in verità non c'era, ma persino rimuovendo con la mente eventi perniciosi o semplicemente figurandosi orizzonti meno angusti di quelli quotidiani, come accade ad esempio al Moreno Villa del 1946, che ancora conserva la chiave di una casa lasciata in Spagna e non esclude l'eventualità di un agognato ritorno in patria.

Il dettaglio della chiave mette immediatamente in relazione

l'esilio repubblicano con altri che hanno segnato la storia spagnola, e in particolare con la diaspora sefardita, facendoci pensare a Myriam Lévy Toledano, la violinista appartenente a tale comunità etno-culturale e personaggio di *Gurs: una tragedia europea* (testo del 2004 di Jorge Semprún), la quale, a distanza di secoli, conserva quella della casa dei suoi avi a Toledo. Ancor più nello specifico, la circostanza riporta alla memoria una vicissitudine dell'attrice Margarita Xirgu, che per 33 anni tenne in tasca la chiave della casa che aveva lasciato in Catalogna, evento di cui si fa eco José Ramón Fernández nel suo testo breve dal titolo *Guardo la llave (Conservo la chiave)*,⁵⁶ poi confluito nell'omonimo spettacolo collettivo, per la drammaturgia dello stesso Fernández e la messa in scena a cura di Antonio López-Dávila Plata, proposto da José Monleón nel Festival Madrid Sur del 1999 e pubblicato nel 2005.

Inoltre, la possibilità di cancellare la tragedia della Guerra Civile e obliterare l'esilio ci rimanda al Max Aub del discorso apocrifo e ucronico dal titolo *El teatro español sacado a la luz de las tinieblas de nuestro tiempo (Il teatro spagnolo riportato alla luce dalle tenebre del nostro tempo)*, che, in un controcanto della storia, trova il modo di immaginare che la Seconda Repubblica sia ancora in vigore e che al discorso di ingresso nella Real Academia Española tenuto nel 1956 dall'autore siano presenti, tra gli altri, Federico García Lorca, Miguel Hernández e Cipriano Rivas Cherif (i primi due, morti precocemente; l'ultimo, scomparso in esilio nel 1967).⁵⁷ Del resto, parlando di Aub, Muñoz Molina [1996: 14] ha segnalato come la letteratura sia intessuta di un insieme di voci che sfidano la logica del tempo («La literatura es un juego de voces que quiebran la lógica del tiempo»). Talvolta, esse hanno ricadute nel mondo reale: nel 2004 la casa editrice Pre-Textos ha riunito nello stesso volumetto il “vero” discorso di ingresso nella RAE tenuto da Muñoz Molina nel 1996, e a cui

⁵⁶ Si veda Fernández [2005] e cfr. Mañas [2019: 923-924].

⁵⁷ Riconosce il nesso lo stesso Fernández (in Centro Dramático Nacional 2010: 15). Sulla ucronia del finale de *La colmena* in relazione con la volontà di Aub di presentare una versione alternativa della storia, cfr. anche Selvaggini [2025: 464].

abbiamo appena alluso, e quello apocrifo immaginato da Max Aub per un ingresso solo presunto nel 1956, al quale il primo fa riferimento (il volumetto si intitola *Destierro y destiempo: dos discursos de ingreso en la Academia*).

Ne *L'alveare scientifico* svolge una funzione anti-mimetica anche la musica: questa ha un carattere inizialmente evocativo nel testo ed è oggetto di discussione poi in vari suoi generi, concorrendo alla leggerezza dell'avvio della *pièce* e rendendo meno insidiosa la nostalgia. D'altro canto, anche la passione di più di uno scienziato per le diverse manifestazioni dell'arte di Euterpe, alimentata dalle serate musicali interne alla Residenza e dai talvolta rilevanti concerti a essa esterni, è fondata documentalmente e aiuta a umanizzarne le figure.⁵⁸

L'esaustività documentaria con cui Fernández ha preparato il lavoro si alimenta anche di lacerti di linguaggio specialistico, provenienti principalmente dalla terminologia medica. Il rigore documentario contribuisce, così, alla verosimiglianza dell'opera e all'integrazione del sapere scientifico nell'azione scenica. Dal canto loro, le didascalie operano come un bilanciamento, assumendo spesso una funzione poetica e suggestiva prima ancora di costituirsi in direttive di scena, e contribuendo in questo modo a creare un tempo sospeso tra passato e presente. Nel complesso, uno dei punti di forza de *L'alveare scientifico* risiede nella presentazione di figure di prima grandezza della storia nazionale come Ramón y Cajal e Negrín, come Ochoa e Unamuno, i quali, pur attestando il succedersi di diverse generazioni di scienziati e di intellettuali (penso in particolare ai primi tre), emergono dal passato non come icone statiche, quanto, piuttosto, come persone in carne e ossa, restituite nella loro dimensione quotidiana, affettiva e umana. Attraverso di essi Fernández trasforma la rievocazione storica in esperienza emotiva, il lavoro degli scienziati in passione agita.

Come ha segnalato Vicente Gómez [2019: 596], ne *La colme-*

⁵⁸ Gómez-Santos [1991: 45] ha ricordato come i "residenti" estranei al mondo della scienza considerassero il Laboratorio di Fisiologia un autentico «nido di melomani»: tra i più competenti e appassionati figuravano Ochoa, Grande Covián, Germán García e Blas Cabrera.

na emerge la vita in scena non solo come memoria o documento, ma anche come coscienza di quel vivere. Del resto, Justa Freire con la sua sola presenza richiama l'attivismo di tanti anonimi maestri e l'impulso al rinnovamento della società che proveniva pure dal mondo delle donne. Lo stesso Fernández, rifacendosi a Günter Grass, ha ricordato che tra i compiti della letteratura (e dunque anche del teatro) vi è quello di raccontare la storia di coloro che nei libri di storia non appaiono (in Gabriele 2004: 13).⁵⁹

Nell'arte di mostrare senza limitarsi a descrivere, nella messa a frutto del dettaglio pregnante e soprattutto nel fare delle parole dette l'affioramento parziale di atmosfere e di moti dell'animo, pare riattivarsi nel testo la lezione di Cechov,⁶⁰ uno degli autori prediletti da Fernández. La discontinuità temporale e il ramificarsi, nelle indicazioni di scena, di possibili sviluppi diversi, così come la fusione sincronica (si veda ad esempio: «Il crepitio della mitraglia si fonde con la musica americana dell'inizio, con l'abbraccio, sullo sfondo, tra Negrín e Ochoa e con l'evocazione di Moreno Villa», p. 191) rendono più suggestiva e stimolante la proposta teatrale.

Di certo, con il loro operato e il loro pensiero alcuni dei personaggi toccano aspetti nevralgici del presente e del futuro della loro terra: basti ricordare il Negrín che nel 1929 (scena 4) rivendica la necessità di un cambiamento strutturale e politico della vita nazionale; o il Moreno Villa che (scena 5) auspica che la Residenza, uno dei luoghi deputati al rinnovamento del paese, non abbia bandiere, né simboli religiosi, né inni. Del resto, sia i "residenti" meno politicizzati, come Pepín Bello o Jesús Bal y Gay,

⁵⁹ Cfr. ad esempio il discorso tenuto dallo scrittore tedesco nel 1999 in occasione della ricezione del Premio Príncipe de Asturias: <<https://www.fpa.es/es/premios-princesa-de-asturias/premiados/1999-gunter-grass/?texto=discurso>>. Una tendenza significativa degli studi storici degli ultimi decenni, anche in Spagna, è consistita nello studio della cosiddetta storia sociale e della microstoria.

⁶⁰ Cfr. pure quanto riconosce Caballero (in Centro Dramático Nacional 2010: 26) e quel che registra Materna [2012: 131]. In *Nina*, testo di Fernández scritto nel 2002 e vincitore del Premio Lope de Vega nel 2003, la impronta cechoviana era particolarmente avvertibile (cfr. Serrano Baixauli 2009). Si veda, in effetti, quanto Fernández dice a Gabriele [2004: 13] in merito ai suoi modelli drammaturgici.

che quelli più impegnati, come Emilio Prados o Arturo Sáenz de la Calzada, condividevano “lo spirito della casa”, una idea di cultura integrale (e non integralista), e si muovevano in un ambiente che affermava anzitutto la centralità dei principi democratici (García-Velasco 2010: 41). La relazione che uno scienziato intrattiene con il mondo circostante, sia che scelga di abbracciarlo fino in fondo, sia che preferisca concentrarsi soprattutto sulla sua attività professionale, continua, d'altronde, a essere ancora oggi una problematica scottante.

Quella splendida impresa che fu la Residenza – «Per metà *college* inglese e per metà convento toledano» (scena 3, p. 127), secondo una celebre caratterizzazione attribuita a Gregorio Marañón e ripresa nella *pièce* da Moreno Villa – seppe coniugare la disciplina e il senso della vita comunitaria propri dei modelli anglosassoni con l'austerità e una dimensione spirituale declinata soprattutto come formazione etica, umana e intellettuale. Per questo segnò profondamente il destino di chi vi passò e fu, al contempo, plasmata dalle personalità che vi si formarono. Al centro dell'opera si colloca il rapporto con l'altro, incarnato soprattutto dal legame tra Negrín e Ochoa, costruito come un “dialogo” tra maestro e allievo, tra padre e figlio simbolico, ma anche come spazio di intersezione fra scienza, politica e responsabilità morale. L'identità dei personaggi – che prende forma nel confronto con figure autorevoli e all'interno delle regole condivise della Residenza e del mondo scientifico – si costruisce e si mette alla prova attraverso la scelta, il dissenso e, infine, la distanza. Le vicissitudini presentate sono un tributo a un tempo e a delle figure che prefigurarono una Spagna possibile, un paradigma positivo e propositivo (di sapere laico e in divenire, di tolleranza e attenzione al corpo e allo spirito) non solo per gli spagnoli, ma per un continente intero, restituendo l'immagine di un tempo lontano dalla iperspecializzazione odierna; un tempo in cui la Spagna osò sognare sé stessa come un paese al passo con i tempi. In questo modo, un omaggio al passato è divenuto una riflessione sul futuro (Fernández 2023a: 219), come pure lascia intendere l'Appendice al testo che pubblichiamo a complemento del finale

originario. Non diversamente da molti dei “residenti” della Collina dei Pioppi – e nel solco tracciato da Ortega y Gasset, un intellettuale assai vicino alla Residencia (cfr. Zamora Bonilla 2010) –, anche noi restiamo convinti del fatto che il passato sia meno un rifugio che uno strumento di trasformazione.

Il testo

La colmena científica o el café de Negrín apparve a stampa per la prima volta nel 2010, in una pregevole edizione di cinquemila copie uscita per i tipi delle Publicaciones de la Residencia de Estudiantes. Per quest’opera – scritta, come si è detto, in occasione del centenario della fondazione della Residencia e realizzata come coproduzione tra la stessa istituzione e il Centro Dramático Nacional – l’autore fu insignito del Premio Nacional de Literatura Dramática nel 2011. Una seconda edizione rivista e corretta vide la luce nel 2021 presso il medesimo marchio editoriale. Infine, *La colmena científica* trovò posto in *Tarjeta de visita*, ampia antologia di testi di José Ramón Fernández pubblicata a Madrid nel 2023 da Punto de Vista Editores (pp. 229-285), dove compare con il titolo *La colmena científica (o el café de Negrín)*. Quest’ultima edizione, ora ulteriormente ritoccata dall’autore in alcuni dettagli minuti, ha costituito il testo base della traduzione che qui presentiamo, dal cui titolo, in accordo con Fernández, sono state rimosse le parentesi.

La *pièce* è stata già tradotta in lingua serba da Branislav Djordjevic nel 2014 e in giapponese da Yoichi Tajiri nel 2017. Ne esiste anche una traduzione inedita in italiano, esemplata sull’edizione spagnola del 2010 e realizzata da Rossella Gentile nell’ambito di una tesi di laurea da me diretta (Università di Pisa, a.a. 2016-2017).

Di aspetti specifici della mia traduzione, che si è sforzata di rendere al meglio la pronunciabilità e la performabilità del peculiare “parlato” teatrale dell’originale, dirò più diffusamente in altra sede. Mi limito qui a segnalarne qualcuno. In vista di un

auspicabile allestimento del testo e diversamente dalla prassi generalmente adottata nelle traduzioni annotate, ho talvolta privilegiato strategie di esplicitazione e di adattamento, traducendo in italiano nomi istituzionali quali la Institución Libre de Enseñanza (resa con Istituto di Libero Insegnamento) o la stessa Residencia de Estudiantes (Residenza degli Studenti). Analogamente, ho optato per la traduzione semantica di un toponimo come Altos del Hipódromo, reso con Colli dell'Ippodromo; pur consapevole della perdita del valore toponomastico e delle implicazioni storiche associate al referente originario, ho ritenuto opportuno privilegiare l'immediata intelligibilità del sintagma per lo spettatore, favorendone la trasparenza referenziale. Si tratta di scelte che accordano priorità all'efficacia teatrale del testo tradotto rispetto alla conservazione integrale dell'alterità culturale del testo di partenza. Per i versi della poesia unamuniana «Castilla» (Unamuno 1907: 25) mi sono avvalso della traduzione di Oreste Macrì (in Macrì 1985: I, 57). Ho deciso poi di rendere il titolo del libro di Moreno Villa *Pruebas de Nueva York*, pubblicato nel dicembre 1927, con *Istantanee di New York*, poiché occorreva fornire in italiano una soluzione sintetica che conservasse almeno in parte l'implicazione fotografica del termine «pruebas», segnalata dallo stesso autore (Moreno Villa 1989: 8) e confermatami per iscritto da un suo rilevante studioso, Humberto Huergo Cardoso: nel lessico fotografico, «prueba» designa una stampa o un'immagine di prova e suggerisce l'idea di una visione ancora provvisoria della città. In questa prospettiva, il reportage non si configura come un ritratto compiuto della metropoli, bensì come una sequenza di osservazioni frammentarie e sperimentali della realtà urbana, filtrate dalla sensibilità individuale e dallo sguardo avanguardista dell'autore. Queste peculiari “cronache” possono considerarsi un precedente significativo nel confronto tra la poesia spagnola e la modernità urbana. Alternative possibili sarebbero state *Scatti di New York*, che accentua la dimensione fotografica e dinamica dell'opera, oppure, in una prospettiva più strettamente filologica, *Provini fotografici di New York*. Ho inoltre optato per una traduzione libera della frase «sobre la azotea flotan nuestras

ropas como equipos de tripulación», accogliendo l'interpretazione che me ne ha proposto lo stesso Fernández: «sulla terrazza i nostri indumenti ondeggiano come vele al vento» (p. 105). Infine, segnalo che nella scena 3 ho adottato una soluzione compensativa, volta a preservare la funzione drammaturgica assolta nell'originale dal breve dialogo costruito attorno ai termini gitani *chala* e *chalado*, difficilmente trasferibili in italiano, mediante uno scambio metalinguistico che sposta il focus sulla vivacità del linguaggio infantile (p. 119).

Dopo una prova generale tenutasi nel Salón de Actos della stessa Residenza (tra il pubblico, Laura García Lorca, Margarita Salas, familiari di Emilio Prados, i figli di Corral...),⁶¹ *La colmena científica* debuttò in scena il 13 ottobre 2010 in una versione ridotta dallo stesso José Ramón Fernández rispetto al testo stampato. La rappresentazione ebbe luogo nell'intima Sala de la Princesa del Teatro María Guerrero di Madrid, dove il drammaturgo avrebbe ambientato, qualche anno dopo, l'onirica azione di *Un bar bajo la arena*: il pubblico, a ridosso della scena, venne disposto in uno spazio frontale e nei due spazi laterali. A Madrid la *pièce* rimase in cartellone per circa un mese, dal 13 ottobre al 14 novembre. Si trattò della prima collaborazione tra Ernesto Caballero e Fernández; il fatto che negli anni successivi ne siano seguite altre due, *El laberinto mágico* e *Un bar bajo la arena*, testimonia l'intesa artistica instauratasi tra i due.

Javier Vallejo [2010] ebbe modo di sottolineare la «poco comune simbiosi» venutasi a creare tra autore e regista in occasione de *La colmena científica*. Lo spettacolo – interpretato da José Luis Esteban (Moreno Villa), David Luque (Negrín), Lola Manzano (Justa Freire), Paco Ochoa (Ramón y Cajal), Iñaki Rikarte (Severo Ochoa) e Pedro Ocaña (Ángel Llorca), con gli ultimi quattro attori chiamati a impersonare anche Unamuno –, per la scenografia di Curt Allen Wilmer e le luci di Juan Gómez-Cornejo, dopo aver toccato diverse città spagnole (Las Palmas de Gran Canaria, Santander, Santiago de Compostela, Teruel,

⁶¹ Ricorda la circostanza lo stesso Fernández [2023a: 216].

Salamanca, Logroño e nuovamente Madrid), sarebbe approdato nel novembre del 2011 al Festival Don Quijote di Parigi. Proprio in quel mese, mentre si trovava a Rennes, Fernández ricevette la notizia dell'assegnazione del Premio Nacional de Literatura Dramática per la *pièce*.

Il testo portato in scena era significativamente più breve di quello che il lettore ha tra le mani e aveva una durata di circa 75 minuti. I personaggi principali furono ridotti a sette: non vi comparivano né madame Curie né il futuro medico Francisco Grande Covián né l'assistente di laboratorio Pilar Brea González. La scelta rispondeva sia alla ricerca di una maggiore efficacia scenica sia all'esigenza di evitare problemi produttivi di complessa risoluzione. Già nei colloqui preliminari con l'autore, il regista aveva insistito sulla necessità di accentuare un taglio non esclusivamente mimetico o evocativo, prendendo le distanze da ogni pretesa di riproduzione storicistica (cfr. Arcega 2023: 247). Del resto, alcune delle figure di prim'ordine che rivivono nell'opera non avevano ancora coscienza dell'importanza che avrebbero acquisito.

Questo orientamento trovò conferma nella scelta degli interpreti: non si cercò la somiglianza fisica con le figure storiche, che furono caratterizzate soltanto attraverso alcuni dettagli dell'abbigliamento; in certi casi, come quello di Unamuno, si approdò anzi a soluzioni apertamente creative. A interpretare l'intellettuale di Bilbao in una scena furono infatti quattro attori, collocati agli angoli dello spazio scenico e chiamati ora a parlare all'unisono, ora a far risuonare voci autonome (cfr. Serrano Baixauli 2015: 401). Tutti e quattro erano contraddistinti da un copricapo caratteristico, una semplice *chapela*, abbinata a una giacca scura; Moreno Villa era invece individuato da un papillon, mentre Negrín risultava riconoscibile dai baffetti. Rispetto al testo scritto, un'ulteriore modalità di distanziamento era offerta dall'impiego di un coro iniziale che, formato dalle voci degli scienziati, finiva per incorniciare e "narrare" il lavoro scientifico del Laboratorio di Fisiologia restituito dalla scrittura di Fernández (Caballero 2021: 186).

L'intendimento era quello di prendere le distanze da un approccio, per così dire, archeologico,⁶² evitando il rischio di dar vita a «una conferenza illustrata con attori mascherati» (Caballero, in Centro Dramático Nacional 2010: 25), chiamati a mettersi in posa e a parlare alla posterità. In sostanza, si voleva sfuggire all'effetto di un museo delle cere (Caballero, in Centro Dramático Nacional 2010: 24). Lo sguardo era rivolto a un momento eccezionale della storia contemporanea spagnola: la convergenza di talenti scientifici e letterari che operarono negli spazi della Residenza, condividendone il clima di apertura e di rinnovamento. Questo, senza indulgere, tuttavia, né all'autocommiserazione né al rimpianto per ciò che avrebbe potuto essere e non fu (Caballero 2021: 185). Del resto, la Residenza è tuttora una struttura particolarmente attiva, un luogo di formazione intellettuale e umana (Caballero, in Centro Dramático Nacional 2010: 26), nonché un possibile punto di riferimento per una concezione laica e feconda del sapere, chiamata a confrontarsi con le sfide di oggi, dalla globalizzazione ai più recenti sviluppi dell'intelligenza artificiale.

Il laboratorio “disegnato” da Allen Wilmer evoca un antico spazio di ricerca ormai in disuso, riattivato nel presente da un gruppo di scienziati durante le pause dal lavoro. È caratterizzato da un semplice pavimento d'epoca a maioliche esagonali, innestato su una pedana e attraversato da una crepa insieme rivelatrice e simbolica, nonché da una lavagna tradizionale che, in determinati momenti, funge da schermo per la proiezione di disegni e immagini grazie anche al contributo creativo delle animazioni video di Álvaro Luna, tra cui quelle tratte dal già citato lungometraggio *¿Qué es España?*. Completano la scarna scenografia due scaffalature laterali che ospitano vetreria da laboratorio e ammiccano alle installazioni di Mario Merz. Lo stesso Allen Wilmer [2010] ha chiarito che i disegni riprodotti si ispirano all'estetica dei cosiddetti “grafumi”, le peculiari composizioni grafiche che Moreno Villa tracciava sulla carta affumicata destinata a registra-

⁶² Aspetto che Huerta [2011: 22] segnala come uno dei meriti principali dello spettacolo.

re i risultati delle misurazioni condotte nel Laboratorio di Fisiologia. Secondo Díaz Sande [2010], la scenografia si richiama a una sorta di «realismo simbolico», consente di ricomporre un collage di spazi differenti e favorisce un impiego duttile e trasformativo degli oggetti: le gambe degli sgabelli diventano microscopi, come si osserva nella fotografia di David Ruano scelta per la copertina di questo volume, e la manovella di un vecchio macinacaffè può trasformarsi in una cinepresa degli anni Venti. Il responsabile delle luci, Juan Gómez-Cornejo, fu insignito del Premio Nacional de Teatro nel 2011 per una carriera ormai ultratrentennale, primo professionista del suo ambito a ricevere tale riconoscimento. Nello specifico, il disegno luci de *La colmena científica* valorizza di volta in volta chi prende la parola e il mondo dei suoi ricordi; particolarmente suggestiva risulta, nell'ultimo quadro, l'oscurità – reale e insieme metaforica – che accompagna il tempo della guerra.

La ricezione critica dello spettacolo tende a mettere in luce la felice sintonia tra la riduzione scenica elaborata da Fernández e la messa in scena di Caballero, di cui vengono sottolineati il dinamismo e l'uso brillante del canto e del ballo (Díaz Sande 2010), nonché la qualità delle interpretazioni (Ruggeri 2011: 33-34). Particolari apprezzamenti sono riservati all'aragonese José Luis Esteban per la restituzione dell'umorismo e dell'ironia di Moreno Villa (Vallejo 2010; García Garzón 2010) e a Pedro Ocaña nei panni di Ángel Llorca (Vallejo 2010). Il cast risponde con precisione e talento alle sollecitazioni di un testo «intelligente ed emozionante, ameno e tenero», secondo il giudizio di Ayanz [2010], mentre Jonás Sainz [2011] definisce *La colmena científica* «sorprendentemente conmovedora». Si discosta da questo consenso quasi unanime la recensione di Saúl Fernández [2011], segnata da un giudizio liquidatorio e negativo.

Pare opportuno ricordare, infine, che la *pièce* fu rappresentata al Teatro Cuyás di Las Palmas de Gran Canaria nell'aprile del 2011, anche come omaggio al canario e concittadino Negrín, alla presenza della nipote del fisiologo e uomo politico, in occasione

dell'ottantesimo anniversario della proclamazione della Repubblica (Vidanes 2011). Dal canto nostro, riteniamo che emerga con chiarezza lo sforzo registico di imprimere vitalità, ritmo e leggerezza alle vicende evocate: un obiettivo che appare pienamente raggiunto.

Enrico Di Pastena

Ringraziamenti

Desidero anzitutto esprimere la mia riconoscenza a José Ramón Fernández per avermi messo a disposizione un'ampia serie di materiali relativi alla sua produzione, non solo drammaturgica, e per la generosità con cui ha sempre accolto le mie domande e osservazioni. Sono infinitamente grato alla Residencia de Estudiantes di Madrid e in particolare alla sua direttrice, Alicia Gómez-Navarro, per avermi offerto l'opportunità di trascorrere presso l'istituzione un soggiorno di studio particolarmente proficuo. Ringrazio il Centro Dramático Nacional per avermi concesso l'uso gratuito dell'immagine firmata da David Ruano per la copertina del libro. Sono, altresì, debitore a Humberto Huergo, profondo conoscitore dell'opera di Moreno Villa, per la disponibilità al dialogo e al confronto. Infine, rivolgo un sincero ringraziamento ai revisori del presente lavoro per l'attenzione e i suggerimenti che hanno contribuito a migliorarne la qualità.

Indice

Introduzione	
<i>Enrico Di Pastena</i>	5
Bibliografia	61
José Ramón Fernández	
<i>La colmena científica o el café de Negrín</i>	78
<i>L'alveare scientifico o il caffè di Negrín</i>	79



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

14. José Ramón Fernández, *L'alveare scientifico o il caffè di Negrín*, con testo originale a fronte, studio e traduzione di Enrico Di Pastena, 2026, pp. 200.
13. Pilar Campos Gallego, *La ferita al costato*, con testo originale a fronte, studio di Carlotta Paratore, traduzione di Donatella De Vivo, 2025, pp. 116.
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, *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.

Edizioni ETS

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

info@edizioniets.com - www.edizioniets.com

Finito di stampare nel mese di gennaio 2026