



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO

DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI

DOTTORATO DI RICERCA IN LETTERE CURRICULUM "LETTERATURE E CULTURE COMPARATE"

CICLO XXXIII

TESI DI DOTTORATO

IL CAVALIERE IDEALE:
RISCRITTURE TEATRALI DEL *CHISCIOTTE* IN TRE DITTATURE DEL NOVECENTO

Tutor:
Chiara Lombardi

Dottoranda:
Stefania Di Carlo

SSD: L-FIL-LET/14

A todos los que se rindieron.

«No es lo característico de este tiempo el deseo de la verdad y el cultivo del intelecto. Un poco escéptica en esto de los principios. Nunca como ahora la sociedad creyó tanto en el poder de su voluntad. Los hombres se creen completamente dueños de sus destinos, y para conseguirlos, apartan todo lo que les estorba. Sí; en esta época de plenitud de la vida se busca paradójicamente la muerte. Heroísmo, se pide; sacrificio. La muerte triunfa».

Victoriano García Martí, *La voz de los mitos: grandeza y servidumbre del hombre* (1941)

INDICE

INTRODUZIONE.....	6
IL TEATRO NEL <i>CHISCIOTTE</i> E IL <i>CHISCIOTTE</i> NEL TEATRO	8
LA LETTURA UNAMUNIANA	11
DON CHISCIOTTE, “MITOLOGEMA” NAZIONALE ED INTERNAZIONALE	14
IL LAVORO DI RICERCA E LO STUDIO CRITICO	17
STATO DELL’ARTE	21
IL <i>DON CHISCIOTTE</i> NELLA DITTATURA FASCISTA	25
ANTEFATTO E PRIMI SVILUPPI	25
IL TEATRO COME STRUMENTO DEL REGIME	27
<i>Sistema di sovvenzioni ed altre iniziative del governo Mussolini</i>	<i>28</i>
<i>Teatro di intrattenimento e teatro di massa</i>	<i>31</i>
<i>Il “Sabato teatrale” e i “Carri di Tespi”</i>	<i>32</i>
CRISI DEL TEATRO E POSSIBILI VIE D’USCITA	33
I DATI – LA BUROCRAZIA	36
<i>Censura e autocensura</i>	<i>37</i>
TEMI RICORRENTI E ARGOMENTI DA EVITARE	42
IL FASCISMO COME RELIGIONE, LA GUERRA IN SCENA E IL TEATRO DI PROPAGANDA	45
<i>Scelte lessicali</i>	<i>49</i>
PERCHÉ IL <i>DON CHISCIOTTE</i>?	51
IL <i>DON CHISCIOTTE</i> NEL TEATRO ITALIANO DURANTE IL VENTENNIO FASCISTA	54
<i>Don Chisciotte di Ettore Romagnoli</i>	<i>55</i>
<i>Don Chisciotte di Gherardo Gherardi</i>	<i>64</i>
<i>Don Chisciotte di Anton Giulio Bragaglia</i>	<i>75</i>
<i>Don Chisciotte di Bel Ami</i>	<i>83</i>
<i>Don Chisciotte della Mancia e Sancio suo scudiero di Pio de Flaviis</i>	<i>89</i>
<i>Avventure con Don Chisciotte di Cesare Meano</i>	<i>90</i>
<i>Peccatore e santo di Svend Bonberg</i>	<i>98</i>
<i>Gli altri “Chisciotte”</i>	<i>98</i>
APPENDICE: DOCUMENTI E SPUNTI PER ULTERIORI APPROFONDIMENTI SUL <i>DON CHISCIOTTE</i> DI GHERARDO	
GHERARDI	101
IL <i>DON CHISCIOTTE</i> NELLA SPAGNA DI FRANCISCO FRANCO	109
GLI ANNI DELLA GUERRA CIVILE	109
LA CENSURA FRANCHISTA	110
IL TEATRO NEGLI ANNI DEL REGIME	115
IL <i>QUIJOTE</i> NEL TEATRO FRANCHISTA	118
<i>Il Don Chisciotte nel teatro dell’esilio</i>	<i>120</i>

<i>Sancho Panza en la insula</i> di Alejandro Casona.....	125
<i>Ana Franca (La visión del Quijote)</i> di Vicente Ferraz y Castán	129
<i>La voz de los mitos: grandeza y servidumbre del hombre</i> di Victoriano García Martí.....	135
<i>Il curioso impertinente</i> di Alessandro De Stefani, tradotto da Tomás Borrás.....	144
<i>El 12 de octubre de Cervantes</i> di Salvador de Madariaga	153
<i>Donde crece la marihuana</i> di Ramón J. Sender.....	159
IL DON CHISCIOTTE NEL TEATRO DEL PROCESO.....	169
DA PERÓN A VIDELA: CENSURA, ESILIO ED INSILIO	169
TEATRO UFFICIALE, TEATRO INDIPENDENTE E TEATRO MILITANTE	173
LA DISOBBEDIENZA NELLA METAFORA	176
<i>Teatro Abierto</i>	179
IL DON CHISCIOTTE NEL TEATRO ISPANOAMERICANO	182
<i>El acompañamiento</i> de Carlos Gorostiza	184
<i>¡Ladran, Che!</i> di Carlos Alsina.....	186
<i>La razón blindada</i> di Aristides Vargas	191
CONCLUSIONI.....	202
LINEE DI CONTINUITÀ	203
<i>La donna nel Chisciotte e la donna Chisciotte.....</i>	204
PROIEZIONI.....	206
CATALOGHI.....	212
CATALOGO AGGIORNATO DEI DON CHISCIOTTE A TEATRO IN ITALIA DAL 1916 AD OGGI	214
DON CHISCIOTTE NEL TEATRO SPAGNOLO DURANTE IL FRANCHISMO	257
DON CHISCIOTTE IN ARGENTINA DURANTE LA DITTATURA DI VIDELA (E NON SOLO)	271
BIBLIOGRAFIA.....	274

INTRODUZIONE

Don Chisciotte di Cervantes, categorizzato da Ian Watt come uno dei miti dell'individualismo moderno¹, è ancora oggi il libro più tradotto al mondo subito dopo la Bibbia. Ha quindi saputo parlare agli uomini nei secoli, in grado sempre di dire loro qualcosa che li riguarda, levando un'interpellanza pertinente la cultura controriformista spagnola, ma anche l'illuminismo francese, il romanticismo tedesco e il volontarismo esistenzialista.

Com'è noto, quando scriveva *Don Chisciotte*, Cervantes proveniva da una lunga e proficua carriera di drammaturgo. La critica cervantina non ha faticato a riconoscere nel romanzo i tratti della commedia aurisecolare spagnola e in generale la vivacità dei personaggi, non già maschere, ma uomini, creati dalla commedia urbana, e la ricchezza del dialogo come strumento alternativo alla narrazione onnisciente. Sono fondamentali, a questo riguardo, gli studi di José Manuel Martín Morán² che, muovendo dagli insegnamenti di Aldo Ruffinatto sul ribaltamento parodico del poema epico e cavalleresco³, designano il *Chisciotte* come primo romanzo moderno, senza sottovalutare la fondamentale influenza che la lunga esperienza scenica del suo creatore ebbe sulla sua capacità innovatrice.

L'amore di Cervantes per il mondo del teatro traspare in tutte le sue opere. Ad esempio, nella novella *El Licenciado Vidriera*, il protagonista si esprime in questi termini:

pero lo que menos ha menester la farsa es personas bien nacidas; galanes sí, gentileshombres y de espeditas lenguas. También sé decir dellos que en el sudor de su cara ganan su pan con inllevable trabajo, tomando contino de memoria, hechos perpetuos gitanos, de lugar en lugar y de mesón en venta, desvelándose en contentar a otros, porque en el gusto ajeno consiste su bien propio. Tienen más, que con su oficio no engañan a nadie, pues por momentos sacan su mercadería a pública plaza, al juicio y a la vista de todos. El trabajo de los autores es increíble, y su cuidado, extraordinario, y han de ganar mucho para que al cabo del año no salgan tan empeñados, que les sea forzoso hacer pleito de acreedores. Y, con todo esto, son necesarios en la república, como lo son las florestas, las alamedas y las vistas de recreación, y como lo son las cosas que honestamente recrean⁴.

Fuori dalla consueta ironia, l'alcalaíno manifesta la sua ammirazione per gli attori, riconoscendone i meriti, la fatica e la necessità della loro presenza nella società.

¹ Watt, I., *Myths of Modern Individualism*, Cambridge University Press, 1996, ed. Italiana: *Miti dell'individualismo moderno*, Roma, Donzelli, 2007.

² Vedi José Manuel Martín Morán, *Cervantes y el "Quijote" hacia la novela moderna*, Alcalá de Heres, Centro de Estudios Cervantinos, 2009 e *Autoridad, palabra y lectura en el "Quijote"*, Vercelli, Mercurio, 2008.

³ Ruffinatto, A., *Cervantes. Un profilo su smalti italiani*, Roma, Carocci, 2002; Id., *Dedicado a Cervantes*, Madrid, Sial, 2015.

⁴ Cervantes, M. de, *Novelas Ejemplares*, Sevilla Arroyo, F. (a cura di), Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001.

Nel *Chisciotte* del 1615 Cervantes riflette nuovamente sulla commedia, dando voce ai suoi personaggi:

- Nunca los cetros y coronas de los emperadores farsantes -respondió Sancho Panza-fueron de oro puro, sino de oropel o hoja de lata.

- Así es verdad - replicó don Quijote -, porque no fuera acertado que los atavíos de la comedia fueran finos, sino fingidos y aparentes, como lo es la misma comedia, con la cual quiero, Sancho, que estés bien, teniéndola en tu gracia, y por el mismo consiguiente a los que las representan y a los que las componen, porque todos son instrumentos de hacer un gran bien a la república, poniéndonos un espejo a cada paso delante, donde se veen al vivo las acciones de la vida humana, y ninguna comparación hay que más al vivo nos represente lo que somos y lo que habemos de ser como la comedia y los comediantes. Si no, dime: ¿no has visto tú representar alguna comedia adonde se introducen reyes, emperadores y pontífices, caballeros, damas y otros diversos personajes? Uno hace el rufián, otro el embustero, éste el mercader, aquél el soldado, otro el simple discreto, otro el enamorado simple; y, acabada la comedia y desnudándose de los vestidos della, quedan todos los recitantes iguales.

- Sí he visto - respondió Sancho.

- Pues lo mesmo - dijo don Quijote - acontece en la comedia y trato deste mundo, donde unos hacen los emperadores, otros los pontífices, y, finalmente, todas cuantas figuras se pueden introducir en una comedia; pero, en llegando al fin, que es cuando se acaba la vida, a todos les quita la muerte las ropas que los diferenciaban, y quedan iguales en la sepultura. (vol. 2, cap. XII)

Nel riconoscere la dignità del mondo del teatro, esso è chiamato in causa quale metafora, molto comune nell'estetica barocca, dell'illusorietà del creato a fronte dell'onnipotenza divina.

Tuttavia, non è solo a livello tematico che Cervantes rievoca il palcoscenico, ma anche a livello tecnico. Leggendo il *Chisciotte* si nota infatti l'uso frequente di stratagemmi drammaturgici. Jill Syverson-Stork, in uno studio del 1986⁵, torna a dire che questo aspetto è fortemente legato al lavoro di Cervantes come drammaturgo:

It was during his theatrical apprenticeship that Cervantes learned to write dialogue for the ear and create scenes for the eye. It was his own love of the theater that imbued him with a sense of an actor's potential effects upon a spectator, and the very real proximity of the world to a stage⁶.

Il romanzo si arricchisce dunque di tecniche teatrali, portando così il lettore ad una partecipazione maggiore che in qualunque altro romanzo del suo tempo. La particolare attenzione agli effetti sonori e luminosi insieme all'incremento della presenza dei dialoghi, a discapito del ruolo sempre decrescente svolto dalla voce narrante come interprete delle vicende che si susseguono, rendono il lettore partecipe in modo a lui inconsueto e di norma riservato ad uno spettatore che assiste ad una rappresentazione teatrale⁷.

⁵ Syverson-Stork, J., *Theatrical Aspects of the Novel: A Study of Don Quixote*, Valencia, Albatros Hispanofila, 1986.

⁶ *Ivi*, p. 9.

⁷ Cfr. *Ibidem*.

IL TEATRO NEL *CHISCIOTTE* E IL *CHISCIOTTE* NEL TEATRO

Sono ricorrenti nella critica cervantina le analisi della teatralità di alcuni episodi chiave. Nel *Chisciotte* del 1605 l'unica vera messinscena è quella di Dorotea che, vestiti i panni della principessa Micomicona e aiutata dal curato e dal barbiere, tenta l'impresa di far rinsavire don Chisciotte. Nel testo del 1615 sono invece numerosi i riferimenti espliciti al teatro che sottolineano un incremento delle scelte tendenti alla spettacolarizzazione. Il testo infatti «pullula di stazioni simboliche della rappresentazione, di travestimenti e di maschere, di compagnie girovaghe, di episodi da recita»⁸. C'è il *carro*, o *carreta*, de *Las Cortes de la Muerte* in cui si imbattono don Chisciotte e Sancio (II, 11) e, nel capitolo seguente, assistiamo alla messinscena di Sansón Carrasco come *Caballero del Bosque / de los Espejos* (II, 12). In entrambe le vicende Cervantes usa una tecnica di scrittura in grado di tenere il lettore in sospenso, facendogli vivere la narrazione in prima persona, mostrando il punto di vista dei personaggi e, come a teatro, non anticipando nulla. Il lettore qui, come accadrebbe con lo spettatore, scopre la verità insieme ai personaggi:

When the narrator speaks, he is careful not to reveal the true identities of “El Caballero de los Espejos” or of his squire; he refers to them simply as “El Caballero del Bosque” and “el Escudero del Bosque”. [...] As in the adventure of “Las cortes de la muerte”, the narrator makes no attempt during the adventure to enlighten his readers⁹.

A seguire, nel cap. XXV, fa il suo ingresso nel romanzo e nella locanda dove alloggia don Chisciotte il burattinaio Maese Pedro con il suo teatrino. La vicenda de *El retablo de Maese Pedro* è resa celebre da numerosi adattamenti, anche in musica, come la celeberrima opera lirica di Manuel de Falla (1923). Del capitolo XXXIV è invece la messinscena ideata dai duchi con il demonio che dà indicazioni a don Chisciotte su come disincantare Dulcinea e, a questo, seguono altri carri con rispettivi maghi e incantatori. L'architettura della festa barocca che si presenta in questo caso è simile alla struttura ed alla scenografia degli *autos sacramentales*. Nel capitolo XXXV si vede poi comparire un altro grosso carro: è il corteo di mago Merlino, e da qui si susseguono diverse messe in scena. Quelle dei duchi possono infatti definirsi «vere e proprie azioni teatrali [...] [e] hanno tutta la grandiosità degli spettacoli di corte: grandi carri, macchinari adeguati, ricchi travestimenti e abbondanza di improvvisati attori»¹⁰. Poi viene il turno della *condesa Trifaldi* (II, 36-39), del Clavilegno (II, 40,41) e del governo dell'isola di Sancio (II, 45ss). Infine la messinscena del cavaliere della Bianca Luna (II, 64).

⁸ Quadri, F., *Frammenti di un viaggio teatrale*, «La Repubblica», 9 aprile 1992.

⁹ Syverson-Stork, J. *cit.*, p. 66.

¹⁰ Ruta, M. C., *Il più grande romanzo del mondo*, in Giambrone R. (a cura di), *Le trame di Don Chisciotte*, Palermo, Associazione Figli D'arte Cuticchio, 2005, p. 35.

Jill Syverson-Stork, che ha analizzato a fondo tutti questi episodi, vi ha riconosciuto quattro tecniche ricorrenti che avvicinano il testo ad una produzione teatrale.

1) the presence of dramatized narrators (Cide Hamete, the “morisco” translator, the “I” who speaks from Chapter One), who at times appear to share “stage space” with the characters and who, at other times, disappear, affording the characters greater apparent autonomy on “stage”;

2) characters who see themselves as actors, improvising, staging plays, using costumes and gestures to realize their intentions;

3) a dramatic method of creating scenes in *Don Quixote*, where information gleaned from the narrative is brought to a climatic resolution;

4) the increasing reliance upon dialogue in *Don Quixote*, whereby Cervantes creates the illusion of being present at the action in his novel, an experience of immediacy which his readers were accustomed to finding only at the theater¹¹.

Di tutte queste caratteristiche, soprattutto il movimento dei personaggi per entrate e uscite e la preponderanza del dialogo hanno favorito l’adattamento dell’opera per il teatro fin dagli anni subito successivi alla pubblicazione del romanzo. Infatti i primi passi che muove il personaggio don Chisciotte verso la propria immortalità sono da rintracciarsi proprio in quel mondo teatrale che tanto affascinava Cervantes, ma che non fu mai il suo regno. La prima riscrittura del *Don Chisciotte* in quest’ambito si colloca già negli anni Dieci del XVII secolo, in vita l’autore: si tratta del *Don Quijote de la Mancha* (1618) di Guillén de Castro, celebre drammaturgo valenziano emulo di Lope de Vega, che alcuni anni prima dedicava un’altra commedia di grande successo alla novella del *Curioso impertinente*, contenuta nel *Chisciotte* del 1605. Nel 1632 anche Calderón dà alla luce il suo *Don Quijote de la Mancha* il cui testo, ad oggi perduto e mai pubblicato, va in scena rappresentato dalla compagnia di Antonio de la Rosa davanti alla Corte il 24 febbraio 1637, in occasione del carnevale, nell’Arena del Buen Retiro¹². Nel resto d’Europa la passione per il romanzo nasce anche prima; sembra databile al 1608 *The Knight of the Burning Pestle* degli inglesi Fletcher e Beaumont, mentre per la Francia si segnala *Les folies de Cardenio* (1629) di Pichou. In Olanda, tra le numerose commedie, la più celebre è di Cornelis Wills, *Den Grooten en onverwumely ken Don Quicotte de la Manche* (*El grande, el invencible Don Quijote de la Mancha o El caballero imaginario*), il cui testo viene pubblicato ad Amsterdam nel 1682; in Germania la prima rappresentazione è un’opera, *Der Irrende Ritter Don Quixote de la Mancía* (1690), musica di Johann Philipp Förtsch su libretto di Hinsch¹³. Nel Settecento la presenza del romanzo sulle scene si consolida sia in Spagna sia in Italia¹⁴

¹¹ Syverson-Stork, J., *cit.*, pp. 20-21.

¹² Hormigón, J. A., *El Quijote en el teatro*, in «ADE Teatro», n. 107, ottobre 2005, pp. 98-107, p. 98.

¹³ Cfr. *Ivi*, pp. 98-99.

¹⁴ Per avere un quadro completo nei secoli si può consultare il tomo “Indice/Repertorio” dell’*Enciclopedia dello Spettacolo* di Silvio D’Amico (Roma, UNEDI, Unione editoriale, 1975). E per l’ambito musicale cfr. I. Scamuzzi, *Encantamiento y transfiguración. Don Quijote en el melodrama italiano de lo siglos XVII y XVIII*, Vigo, Academia Editorial, 2007; Cervantes y el Quijote en la música, © Universidad Autónoma de Madrid, CSIPM, Prof. Begoña Lolo Herranz (ed.): <<http://www.uam.es/otros/invmus/cervantes/>>.

e, con l'avanzare degli anni, l'interpretazione comico grottesca lascia spazio a quella romantica del secolo XIX.

Se la fortuna del *Chisciotte* è infatti costante nel tempo, la natura dei personaggi varia e si evolve nel corso dei secoli. Nel campo degli studi cervantini è assai noto il fenomeno della cosiddetta "visione romantica" di don Chisciotte e, di conseguenza, di Cervantes, che fu analizzato e decostruito alla fine degli anni Settanta dal classico saggio di Anthony Close *La concepción romántica del Quijote*, ma che continua ad influenzare le riscritture del *Chisciotte* anche ai giorni nostri. Close analizzava con gli strumenti dell'archeologia foucaultiana la ricezione del romanzo nell'Europa del XVIII e XIX secolo e notava come, da un'iniziale interpretazione eroicomico dell'opera, le cui intenzioni satiriche erano colte nel loro originario orizzonte puramente testuale, l'ironia cervantina desse adito, man mano che tale contesto si affievoliva nella coscienza dei lettori, ad una lettura riferita non già al mondo letterario, bensì al mondo fenomenico, e con esso in aspro contrasto. In tal modo, le avventure immaginarie di don Chisciotte, non potendo più essere paragonate a quelle impossibili di Amadigi di Gaula, venivano contrapposte man mano al percepito squallore dell'epoca moderna; e da ridicoli benché crudeli scontri tra follia e ragione, i duelli del cavaliere della Mancia diventavano atti di ribellione ideale nei confronti di un mondo che non era più in grado di distinguere la nobiltà dalla stoltezza. Nelle parole di Close, il romanzo diventava:

Un romance tragicómico sobre la batalla de un hombre consigo mismo: la historia de un Hombre de Fe que, mediante un esfuerzo heroico de autoengaño deliberado, acaricia un noble ideal en el que cree ciegamente y lo protege de la corrosión de la duda (el enemigo interior) hasta que al cabo de un largo proceso de desilusión, lo abandona en el lecho de muerte¹⁵.

Anche in America Latina il testo ha ben presto ampia diffusione: un mese dopo che la prima edizione venga messa in vendita un libraio di Alcalá de Henares si occupa di inviarne cento copie a Cartagena de Indias, nove della quali arrivano a Cuzco e plausibilmente da lì a Pausa, un piccolo centro situato nella Ande peruviana. Questo spiega come, in occasione della festa celebrata per la nomina di un viceré amante della poesia, tra i personaggi della sfilata in suo onore compaiano anche don Chisciotte, Sancio Panza e altri protagonisti del romanzo. Leggiamo dalla relazione dell'evento:

Asomé por la plaza el caballero de la triste figura don Quijote de la Mancha, tan al natural y propio de cómo le pintan en su libro que dio grandísimo gusto verle. Venía caballero en un caballo flaco muy parecido a su Rocinante, con unas calcitas del año de uno y una cota muy mohosa, morrion con mucha plumería de gallos y la máscara muy al propósito de lo que representaba. Acompañábanle el cura y el barbero y su leal escudero Sancho Panza, graciosamente vestido, caballero en su asno albardado y con sus alforjas bien proveídas y el yelmo de Mambrino¹⁶.

¹⁵ Close, A., *La concepción romántica del Quijote*, Barcelona, Crítica, 2005, p. 98.

¹⁶ Cit. in López Mozo, J., *El Quijote en el actual teatro español e iberoamericano*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008, Edición digital a partir de Cuadernos Hispanoamericanos, n. 666, diciembre 2005, pp. 67-83.

A partire da questo avvenimento, le ricreazioni teatrali del *Quijote* diventano abituali in Sud America con una lettura prevalentemente ludico-parodica fino al XIX secolo. A partire dall'Ottocento l'immagine del cavaliere si evolve ed il suo ritratto si arricchisce di numerose e differenti sfumature. Nel XX secolo la figura del paladino che si batte per la libertà, l'indipendenza o più in generale per la giustizia viene ripresa dal teatro latino-americano e diventa un simbolo di propensione al cambiamento, un'immagine positiva e intraprendente in grado di opporsi a qualunque avversità.

Infatti, se la visione romantica prevaleva in Francia e nell'Europa continentale, essa penetra nella cultura italiana e in quella spagnola e iberoamericana solo più tardi. In Italia la sua introduzione si deve principalmente al *Commento alla vita di Don Chisciotte e Sancio*¹⁷ di Miguel de Unamuno. Il filosofo salamantino sentiva ancora l'esigenza di respingere esplicitamente l'immagine comica dell'eroe, declinandone le azioni in senso ideale e religioso:

Dicen que por burla señor mío Don Quijote, se escribió tu historia, para curarnos de la locura del heroísmo, y añaden que el burlador logró su objeto. Tu nombre ha llegado a ser para muchos cifra y resumen de burlas y sirve de conjuro para exorcizar heroísmos y achicar grandezas. Y no recobramos más nuestro aliento de antaño mientras no volvamos la burla en veras y hagamos el Quijote muy en serio y no por compromiso y sin creer en ti¹⁸.

LA LETTURA UNAMUNIANA

Nel 1905 esce in Spagna *Vida de don Quijote y Sancho* di Miguel de Unamuno che, tradotto per la prima volta in lingua italiana da Gilberto Beccari nel 1913, viene pubblicato come *Commento al Don Chisciotte*¹⁹. L'opera suscita subito l'interesse degli intellettuali più o meno vicini alla cultura e alla letteratura spagnola soprattutto per alcuni aspetti che fanno di questo testo una delle più grandi riscritture e insieme originale interpretazione del capolavoro cervantino.

Questa breve analisi non vuole essere uno studio esaustivo sulla rilettura unamuniana, ma un'introduzione propedeutica a favorire una comprensione maggiore degli adattamenti teatrali del *Chisciotte* di cui mi occuperò nei capitoli a seguire, in particolar modo per alcuni titoli di epoca fascista, profondamente debitori al testo di Unamuno. Tra gli aspetti originali dell'opera ciò che più sembra colpire i drammaturghi italiani che si cimentano nell'adattamento teatrale è l'incarnazione di don Chisciotte come *imago christi*. Sono infatti molti gli autori, soprattutto appartenenti al Ventennio

¹⁷ Se ne ebbe qualche eco nel XIX secolo grazie alla traduzione francese della storia della letteratura spagnola di Bouterwek, edita a Parigi nel 1821, che circolava in Italia. Verso fine 800 se ne fa latore anche Giosuè Carducci, che nel 1881 fonda il periodico democratico bolognese "Don Chisciotte", e che, nelle sue *Conversazioni critiche* (1884), fornisce una traduzione italiana dell'introduzione di Heine al *Chisciotte* tedesco di Keller (Stuttgart, 1839-42).

¹⁸ Unamuno, M. de, *Vida de Don Quijote y Sancho*, ed. Alberto Navarro, Madrid, Catedra, 2011, p. 434.

¹⁹ Unamuno, M. de, *Commento al Don Chisciotte*, Beccari, G. (trad. di), Lanciano, Carabba, 1913. Ristampato poi nel 1929, quando era già uscita una seconda traduzione per Corbaccio (1926) che si intitola *Commento alla vita di don Chisciotte* (trad. di Carlo Candida).

e primo fra tutti Gherardi, che decidono di ritrarre la stessa immagine che si delinea in più punti di *Vida de don Quijote y Sancho*.

Già dal secondo capitolo compare il cavaliere nelle vesti prima di Cristo adulto e poi di bambino Gesù nel momento in cui, ricorrendo alla figura della Maddalena e subito dopo a quella di Maria, l'autore tramuta le prostitute della *venta* in donzelle, capaci di sentirsi madri e di occuparsi di accudire don Chisciotte:

Recordad a María de Mágdala lavando y ungiendo los pies del Señor, y enjugándose los con su cabellera acariciada tantas veces en el pecado [...] Las adoncelladas mozas, al ver a tan extraño caballero, debieron de sentirse conmovidas en lo más hondo de sus injuriadas entrañas, en sus entrañas de maternidad, y al sentirse madres, viendo en Don Quijote al niño, como las madres a sus hijos, le preguntaron maternalmente si quería comer [...] Ved pues, si las adoncelló con su locura, pues que toda mujer, cuando se siente madre, se siente doncella (cap. II)²⁰.

Nel capitolo IV don Chisciotte, *caballero de la fe*, come Cristo sulla via Crucis, cade per la prima volta di fronte ai mercanti toledani, «gustando con sus costillas la dureza de la madre tierra; es su primera caída» e, nel cap. VII, leggiamo di Sancio che diventa un apostolo del cavaliere, come stesse seguendo la richiesta di Cristo:

Ya tenemos en campaña a Sancho el bueno que dejando mujer e hijos, como pedía el Cristo a los que quisieran seguirle, *se asentó por escudero de su vecino*. Ya está completado Don Quijote. Necesitaba a Sancho. Necesitábalo para hablar, esto es, para pensar en voz alta sin rebozo, para oírse a sí mismo y para oír rechazo vivo de su voz en el mundo. Sancho fue su coro, la humanidad toda paira él. Y en cabeza de Sancho ama a la humanidad toda.

Quando poi nel cap. LX don Chisciotte, disarmato, si arrende a Roque Ginard, Unamuno si dilunga in una digressione sulla giustizia umana fronte a quella divina. L'hidalgo, nell'arrendersi, compie un atto misericordioso simile a quello di Gesù che rassicura i ladroni sulla croce, promettendogli che si troveranno presto in Cielo al suo fianco.

Nell'opera di Unamuno si trovano inoltre diversi aspetti e riflessioni ripresi poi negli adattamenti teatrali degli anni del franchismo. Primo fra tutti la sovrapposizione di don Chisciotte alla Spagna: il cavaliere diventa una sineddoche per la sua nazione.

Nel capitolo LXVII, don Chisciotte, sconfitto dal Cavaliere della Bianca Luna, ipotizza di farsi pastore durante l'anno di sospensione dell'attività cavalleresca. Attraverso questa decisione, Unamuno riconosce al paladino un'ansia di gloria e un desiderio di immortalità che, non potendo raggiungere con le sue imprese, l'hidalgo può provare ad avvicinare conquistandosi la fama come pastore. In questo don Chisciotte assomiglia alla Spagna che, dopo aver perduto la Gloria data dalle armi, assieme alle colonie, prova a riconquistarla in altri modi guardando al suo passato.

²⁰ Faccio riferimento unicamente ai capitoli e non alle pagine perché uso l'edizione elettronica: Madrid, Espasa Calpe, 1956.

Con tal de no morir cambiabas tu profesión de caballero andante por la de pastor endechante. Así tu España, mi Don Quijote, al tener que recojerse a su aldea, vencida y maltrecha, piensa en dedicarse al pastoreo y habla de colonización interior, de pantanos, de riegos y de granjas. [...] Hacerse pastor! Es también, mi Don Quijote, lo que se le ha ocurrido a tu pueblo luego que ha vuelto de América derrotado en su encontronazo con el de Robinsón. Ahora habla de dedicarse a cuidar y cultivar su hacienda, a alumbrar pozos y trazar canales para regar sus resacas tierras; ahora habla de política hidráulica. ¿No será que siente el remordimiento de sus atrocidades pasadas por tierras de Italia, Flandes y América? [...] ¿No buscan, en el fondo, una misma cosa? ¿No buscaba lo mismo Don Quijote echándose al mundo a deshacer entuertos y proponiéndose dedicarse al ejercicio pastoril? ¿No busca nuestro pueblo ahora, con los pantanos y canales y la política hidráulica, lo mismo que buscó con sus atrocidades en América? [...] ¿No hay algún nuevo mundo del espíritu cuyo descubrimiento nos reserve Dios cuando osemos como los héroes de Camoens lanzarnos a mares d'antes nunca navegados en espirituales carabelas labradas con madera de los bosques de nuestro pueblo? [...] ¿Hay una filosofía española, mi Don Quijote? Sí, la tuya, la filosofía de Dulcinea, la de no morir, la de creer, la de crear la verdad. Y esta filosofía ni se aprende en cátedras ni se expone por lógica inductiva ni deductiva, ni surge de silogismos, ni de laboratorios, sino surge del corazón (cap. LXVII).

Nel cap. LVI invece Unamuno, partendo dal timore che il *Quijote* non venga preso sul serio, sottolinea la differenza fra comicità grossolana ed umorismo prima di soffermarsi sul concetto di *gravitas* che, lontano dall'accezione che indica serietà, indica qui l'aspetto che più sembra caratterizzare la Spagna della sua contemporaneità, capace di paralizzarsi di fronte ad un futuro che solo il *Quijote* è in grado di riscattare:

Tu nombre ha llegado a ser para muchos cifra y resumen de burlas y sirve de conjuro para exorcizar heroísmos y achicar grandezas. Y no recobramos más nuestro aliento de antaño mientras no volvamos la burla en veras y hagamos el Quijote muy en serio y no por compromiso y sin creer en ti.

[...]

Y esa obra de burlas es la más triste historia que jamás se ha escrito; la más triste, sí, pero también la más consoladora para cuantos saben gustar en las lágrimas de la risa la redención de la miserable cordura a que la esclavitud de la vida presente nos condena. Yo no sé si esa obra, mal entendida y peor sentida, puede tener en ello parte, mas es el caso que se cierne sobre nuestra pobre patria una atmósfera abochornada de gravedad abrumadora. Por dondequiera hombres graves; enormemente graves, graves hasta la estupidez. Enseñan con gravedad, predicán con gravedad, mienten con gravedad, engañan con gravedad, disputan con gravedad, juegan y ríen con gravedad, faltan con gravedad a su palabra, y hasta eso que llaman informalidad y lijereza son la lijereza e informalidad más graves que se conoce. Ni aun a solas dan unos tumbos y zapatetas en el aire, en seco y sin motivo alguno, y de tal modo pareció agotarse en la historia de Don Quijote el repuesto todo de heroísmo que en España hubiera, que no es fácil se encuentre hoy en el mundo pueblo más incapaz que el español de comprender y sentir el humor.

Come è facilmente desumibile da quest'ultimo brano, se nella sua prima tappa intellettuale per Unamuno il Chisciotte non esce dalla sua dimensione storica e, risultando quindi anacronistico, è preferibile che muoia per lasciare il suo posto al buon don Alonso, «espressione di una Spagna razionale e lavoratrice; nella seconda tappa, il Chisciotte diventa per don Miguel un eroe della fede,

del risorgimento morale spagnolo, dotato di una forte volontà nella ricerca della verità e votato all'umanità».²¹

Eretto a simbolo di quella “rigenerazione” di cui ha bisogno la nazione in questi anni, don Chisciotte diventa per l'autore la risposta all'opposizione antitetica fra tradizione e progresso, riconoscibile nella sintesi per cui il secondo si raggiunge solo conservando la prima (progresso). Incarnazione della *voluntad*, in contrapposizione con la *voluntad*, intesa come mancanza della prima, don Chisciotte è in grado di guidare la nazione

verso un cammino di rinnovamento religioso, morale, verso una rivoluzione interiore, verso un culto per la *verità* contro la *mentira*; una *volontà* (= individualità) quindi che vuole essere e continuare ad essere nella *storia* (= fatto, pratica, poiesis) e che non può farlo se non per un contatto con l'universalità, con le altre individualità che sono l'Umanità: *Sancio*.²²

DON CHISCIOTTE, “MITOLOGEMA” NAZIONALE ED INTERNAZIONALE

Per intendere l'immagine politica del Chisciotte che, seppure con diverse bandiere, emerge spesso negli adattamenti oggetto di questa ricerca di dottorato, risulta interessante la riflessione di M^a Ángeles Varela Olea, in cui ritroviamo più aspetti già emersi nell'analisi unamuniana²³. Il cavaliere errante per antonomasia, durante l'epoca *regeneracionista*, e cioè dopo il Trattato di Parigi (1898), che segna la fine della guerra ispano-americana e la conseguente perdita delle colonie cui si accompagna un notevole declino nazionale, viene eretto a “mitologema nacional”. In un momento in cui la Spagna fa fatica a risollevarsi, attingere al ricordo di un passato glorioso in cui la nazione ha dato i natali a Cervantes e alla sua creatura diventa un sollievo. La studiosa propone il termine “mitologema” per il chisciottismo di quegli anni, appellandosi alla problematicità dell'utilizzo del termine “mito” in quanto equivocabile e poco specifico per casi come questo. La proposta parte da una riflessione di Jung e Kerényi secondo i quali «la palabra “mitologema” [...] es la palabra griega que mejor designa aquellos relatos que, aun siendo ya conocidos, todavía son susceptibles de reformulación»²⁴. La caratteristica principale di questa tipologia di mito è quella di essere adattabile, capace dunque di sostenere differenti attitudini o ideologie, compiendo quello che Lévi-Strauss

²¹ Ferraro, C. L., *Simbologia del Don Chisciotte. Piccolo saggio riflessivo*, «Amaltea», anno VII / n. 2, giugno 2012, pp. 33-41, p. 34.

²² *Ivi*, p. 36.

²³ Varela Olea, M. A., *Don Quijote, mitologema nacional*, Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, 2003.

²⁴ Jung, C. G., Kerényi, C., *Introduction to a Science of Mythology*, Hull, R. F. C. (trad. di), Londra, Routledge & Kegan Paul Ltd., 1970, p. 3. Cit. in Varela Olea, M. A., *cit.*, pp. 12-13.

chiamava «logica delle trasformazioni». Secondo questa teoria la vita di un mito è strettamente dipendente dalla sua capacità di metamorfosi²⁵.

La aceptación social del mito provoca reacciones, es decir, cambia su abúlica queja de pesimista por la acción reconstructora que se necesita para levantar al país, se ofrece como espejo y guía que fomenta la participación y esfuerzo. Y junto a esa función esclarecedora de la que hablábamos antes – su capacidad de interpretación de nociones vagas o abstractas –, presta al desconcertado hombre del s. XIX una estructura coherente que le sirve de pauta para orientarse, para desvelar qué actitud hemos de seguir si queremos devolver a España su antigua grandeza, o salvarla, cuando menos, del abismo en que ha caído²⁶.

Gli intellettuali dell'epoca usano dunque la figura del Chisciotte per sminuire e dimenticare dei problemi che impediscono un progresso, erigendolo a modello vitale, utile per accingersi alla ricostruzione nazionale. Incarnazione di un intero popolo, il cavaliere deve rifuggire dagli idealismi poco pratici in cui il Paese si stava perdendo, per diventare ciò di cui ha bisogno ed impegnarsi attivamente:

Los nuevos quijotes que surjan, habrán de ser hombres industriosos y trabajadores; hombres de ciencias que no se dejen llevar por entusiasmos fáciles. Para algunos intelectuales, necesitamos quijotes guiados por el idealismo cristiano; para otros, reformadores de los desmanes eclesiásticos; a veces, quijotes pacíficos, trabajadores de su terruño; otras, africanistas civilizadores, dispuestos a seguir saliendo al mundo guiados por su humanitarismo justiciero. En ocasiones, quijotes ya cuerdos; otras, hidalgos dispuestos a convertir el mundo con la generosidad de sus locos ideales²⁷.

Secondo Malinowski, la dipendenza dell'individuo dal proprio patrimonio culturale è una *conditio sine qua non*:

Una anomalía en la cooperación social o en la exactitud del simbolismo lleva a la destrucción y al conflicto social. Ocurre así con las culturas primitivas – con la adopción de costumbres como cazar con lanza o usar flechas, que se convierten en imprescindibles cuando se adoptan –, pero también es así en las culturas desarrolladas, puesto que aseguran nuestra tradición, la organización económica o la trasmisión simbólicas de ideas y nociones²⁸.

Il senso di insicurezza che conduce gli intellettuali a rifugiarsi nelle certezze della propria dimensione culturale li porta a recuperare personaggi che avevano reso grande la storia della propria nazione o la sua letteratura – vale per don Juan, la Celestina, don Sigismundo, don Quijote, el Cid, Pelayo, ma anche altri – e reinterpretarli per rivedersi in un passato glorioso, alleviare le pene del presente e pensare ad un promettente futuro in cui proiettarsi²⁹. Più degli altri, i personaggi cervantini

²⁵ Cfr. *Ivi*, p. 33.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Varela Olea, M. A., *cit.*, p. 116.

²⁸ Malinowski, B., *Una teoría científica de la cultura*, Barcelona, EDHASA, 1981, pp. 129-131. Cit. in Varela Olea, M. A., *cit.*, p. 120.

²⁹ «Tal y como señalaba Eliade, los mitos recuerdan nuestro pasado glorioso e imprimen el afán de recuperar lo perdido, al mismo tiempo que presentan su comportamiento heroico como un gesto ejemplar. Es así como el mito eleva a la altura de sus héroes a sus creyentes. Don Quijote sirvió de guía a muchos idealistas que optaron por entrar en política. Pero los regeneracionistas se decepcionaron pronto de la realidad política que vivían, aun cuando fue su combate contra la abulia lo que les incitó a participar activamente». Cfr. *Ivi*, p. 123.

riescono ad incarnare le ambizioni, i trionfi, ma anche le sconfitte degli spagnoli attraverso l'idealismo del cavaliere e il pragmatismo del suo scudiero, giudicati positivamente o al contrario, a seconda del fine per cui vengono chiamati in causa³⁰. Nell'identificare la Spagna con il *Chisciotte*, gli intellettuali, Unamuno incluso, utilizzano dunque il romanzo per delineare la loro idea di nazione, per svelarne in qualche modo il significato: «razón de más para que concentremos en el Quijote la magna pregunta: Dios mío, ¿qué es España?»³¹. Il duo cervantino non fa dunque più parte solo della storia della letteratura, non è più relegato tra le pagine di un romanzo, ma è venuto fuori da queste per farsi portavoce del Paese e per difendere la reputazione della loro razza³². Il romanzo fornisce infatti metafore che sempre riescono a definire la realtà sociopolitica della Spagna e finisce per convertirsi in allegoria prima ed in antonomasia poi³³.

Come sostiene Lévi-Strauss, la convinzione dell'originalità e della superiorità della propria cultura trasmette un senso di sicurezza non trascurabile soprattutto se consideriamo le epoche storiche che qui vengono prese in considerazione³⁴. Possiamo perciò dissentire, almeno parzialmente, dall'analisi di Manuel García-Pelayo. Il politologo, che negli anni Ottanta del secolo scorso si dedica allo studio di miti e simboli politici, sostiene che durante epoche assolutiste in una società che diventa stabile, apolitica ed imperturbabile, i miti perdano valore. Al contrario, crede invece frequente che questi rinvigoriscano in periodi storici, come quello *regeneracionista*, in cui si impone una concezione decadente della storia: il don Chisciotte di questi anni si ritiene membro di un *edad de hierro* che spera di riaccedere a quella dell'oro³⁵. Ma, come è evidente nelle riscritture e negli adattamenti teatrali di epoca franchista, il *Chisciotte* viene utilizzato come *mitologema* anche in epoche assolutiste, proprio per le diverse chiavi di lettura che un'opera tanto universale è in grado di offrire. Per dirla con le parole di Unamuno: «Lo vivo es lo que allí descubro, pusiéralo o no Cervantes, lo que allí pongo y sobrepongo y sotopongo y lo que ponemos allí todos»³⁶. Nel mitologema

³⁰ Cfr. *Ivi*, p. 17.

³¹ Ortega y Gasset, J., *Meditaciones del Quijote*, ed. Julián Marías, Madrid, Cátedra, 1998, pp. 163-169. Cit. in *ivi*, p. 18.

³² Pérez Galdós. *Una carta sobre el Quijote*, «La Prensa», 9 maggio 1905, in Matilde L. Boo, «Suplemento de *Las cartas desconocidas de Galdós en La Prensa de Buenos Aires*», *Anales Galdosianos*, XVII, 1982, pp. 117-128. Cit. in *ivi*, p. 124.

³³ «Las claves decodificadoras del mito llegan a ser tan populares, que no requieren ya de su explicación. Así por ejemplo, es en ese siglo cuando empieza a generalizarse la idea del quijotismo como un tipo de actitud idealista, aun con menoscabo de lo personal, sin que tal símil requiera su aclaración. Y de igual modo, la mención de Alonso Quijano, sin añadir ninguna palabra más, significa – a grandes rasgos – el deseo de abandonar la acción guerrera o exterior para dedicarnos a la política interior». Cfr. *Ivi*, p. 30. Questo si evolve poi con la conversione della figura del cavaliere in antonomasia: «una simple mención a don Quijote, a su escudero o a cualquier otro personaje cervantino [...] no es sólo eso, sino que supone la expresión de toda la esencia del mitologema». Cfr. *Ivi*, p. 31.

³⁴ Cfr. Lévi-Strauss, C., *Mito y significado*, Madrid, Alianza, 1987, p. 40. Cit. in *ivi*, p. 120.

³⁵ García-Pelayo, M., *Los mitos políticos*, Madrid, Alianza, 1981, p. 68. Cit. in *ivi*, pp. 24-25.

³⁶ Unamuno, M. de, *Sobre la lectura e interpretación del Quijote*, cfr. A. Navarro (a cura di), Unamuno, M. de, *Vida de Don Quijote y Sancho*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1988, p. 93.

chisciottesco gli spagnoli (e come vedremo non solo) riescono infatti a proiettare le loro inquietudini, ma anche le loro speranze.

IL LAVORO DI RICERCA E LO STUDIO CRITICO

Poste le basi teoretiche per la valutazione delle letture del *Don Chisciotte* nel corso dei secoli, questo studio intende ricostruire i percorsi del cavaliere cervantino nel teatro del Novecento in Italia, Spagna e Argentina, limitandosi però a quei periodi nei quali le tre nazioni si trovarono sotto l'egida di un regime dittatoriale. Per l'Italia e la Spagna si tratta di epoche vicine, trattandosi del ventennio fascista (1922-43) e della dittatura di Francisco Franco (1939-75); in Argentina la situazione è assai più complessa, ma il periodo più nero, quello del *Proceso*, risale agli anni 1976-83. Nonostante la differenza cronologica, l'affiancamento di questi tre *corpora* di testi pare coerente in quanto si presentano condizioni interne ed esterne alla produzione teatrale comuni ai tre contesti.

La scelta di limitare le ricerche all'Argentina, come unico Paese di lingua spagnola non europeo, è stata inizialmente legata a motivi pratici e d'opportunità³⁷ insieme ad un interesse per la possibile influenza delle migrazioni italiane sulle produzioni teatrali argentine. Con l'avanzare dello studio questa decisione è diventata imprescindibile dal momento in cui le opere da analizzate per l'Italia e la Spagna ha raggiunto un vasto numero e la possibilità di viaggiare per reperire ulteriore materiale è svanita a causa della pandemia che ancora oggi limita la libertà di movimento.

La tesi è articolata in tre capitoli critici, che introducono l'ambiente culturale di ciascun Paese negli anni considerati e approfondiscono l'analisi di alcune riscritture. Seguirà un lungo catalogo di opere, che non vengono tutte considerate nei capitoli, ma che sono schedate in modo da fornire indicazioni sufficienti per integrarle nel panorama illustrato. A partire dall'elenco, ho operato infatti una selezione in base ai temi e alla caratterizzazione dei personaggi; e, come emergerà in questo studio, queste figure spesso si smarcano dall'ipotesto fino ad intrecciarsi con la vita dell'autore. Lo scopo di questa ricerca è quello di tracciare il percorso di metamorfosi del *Don Chisciotte* in base a quando, come, e da chi egli viene evocato e ricreato, per soffermarsi infine su come si faccia portavoce di ideali in alcuni casi affini, in altri antitetici tra loro.

La figura del cavaliere diventa baluardo di un credo religioso, di un ideale politico, di un'identità nazionale: ciò accade in base a molti fattori, che cercherò di distinguere e di mettere in

³⁷ Durante un viaggio in Argentina, precedente all'inizio del mio dottorato, sono riuscita a raccogliere parte della bibliografia poi utilizzata per le ricerche. Il resto del materiale utilizzato è stato invece reperito online o mi è stato mandato da persone amiche che mi hanno sostenuta in questi mesi.

rilievo. La prima distinzione opportuna è quella relativa al periodo storico e all'area geografica. Questa doppia prospettiva consente di orientare lo studio al tipo di ricezione di Cervantes e di don Chisciotte disponibile ai vari artisti che ne affrontano la riscrittura e di conseguenza a come le loro creazioni possono essere interpretate da chi fruisce dell'opera. Le particolari condizioni politiche dei Paesi e dei decenni qui analizzati aggiungono senza dubbio un fattore determinante fra le influenze esterne sulla creazione artistica: l'intervento diretto di governi totalitari e di dittature sull'attività intellettuale e artistica, mediante atteggiamenti censori più o meno espliciti. La scelta di affiancare tre periodi in cui tre nazioni diverse – Italia, Spagna e Argentina – furono sottoposte a regimi dittatoriali mi ha permesso di confrontarne modalità ed intenti con cui essi si rapportano all'opera cervantina e ai suoi personaggi, diventati ormai mitici. Terrò conto dell'influenza di ciascun regime su ciascun'opera, e del suo controllo su tutte le sue fasi, dalla scrittura alla sua messa in scena, senza trascurare, peraltro, le limitazioni imposte da un'ideologia nazional-cattolica attraverso la censura, l'autocensura, le minacce e le condanne all'esilio di autori contrari al regime, e cercando infine di comprendere perché e quali opere sono riuscite a superare (o meglio ad assecondare) gli ostacoli burocratici e ad arrivare fino a noi. Solo alla fine mi propongo di prendere in considerazione alcuni lavori che delineano nuove connotazioni del romanzo e del suo protagonista nell'Italia contemporanea.

La forma che prende il controllo dei regimi sull'arte è quella della censura che si concretizza in un serrato impianto burocratico cui l'arte deve ottemperare per diventare evento. È significativo notare come questa stessa fenomenologia valga in primo luogo per la Germania nazista di cui qui non mi occuperò. Hitler nel *Mein Kampf* (1925) si lamenta di una “degenerazione intellettuale” dell'arte, con la conseguente esigenza di una sua urgente purificazione³⁸. Lo stesso sembra valere in campo teatrale:

The theater sank visibly deeper and would probably have already disappeared as a cultural factor back then, if the court theaters, at least, had not opposed the prostitution of art. Aside from them, and several other praiseworthy exceptions, the stage productions were such that it would be more expedient for the nation to avoid attending them at all³⁹.

Per queste ragioni Hitler vede nel teatro, forse più di Mussolini, una delle principali istituzioni educative in grado di far presa sui giovani⁴⁰. Non sbagliava Hitler solo in una considerazione: l'importanza del teatro nei processi identitari e mitopoietici della nazione. Anche i critici con un'inclinazione nazionalsocialista vedono nel teatro della Repubblica di Weimar solo la decadenza e

³⁸ Cfr. Hitler, A., *Mein Kampf (My Struggle)*, Monaco, Eher Nachfolger, 1923, p. 283. Cit. in Schoeps, K. H., *Literature and film in the Third Reich*, Rochester (NY), Camden House, 2003, p. 115. «The “bolshivism of art” is for Hitler the herald of “political collapse” in Germany. In his opinion, it is the duty of the state to prevent “the people from being driven into the arms of intellectual insanity”».

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ *Ibidem*.

il declino. Per usare le parole di Hermann Wanderscheck: «The drama became a plaything in the hands of rootless international literati»⁴¹. Mossi dal desiderio di cambiamento, i nazionalsocialisti auspicano una rivolta in campo artistico, proprio come accade con il regime mussoliniano in Italia⁴².

Theater should once again be rooted in the immortal soul of the German people; staging plays will again become a “magical process”. Drama becomes myth: “The political morality of National Socialism becomes the basis for völkisch myth in drama”. Fate again enters into the dramatic arts: “The connection of the dramatist to the fate of his people returns him to drama dominated by fate”.⁴³

Come prevedibile, il *Chisciotte* viene riadattato e riscritto anche per le scene della Germania nazista. Un adattamento singolare è senza dubbio quello di Hans Rehberg, *Der siebenjährige Krieg* (*The Seven Years' War*, 1937), diretto da Gustaf Gründgens. L'opera teatrale che racconta la Guerra dei sette anni vede Federico il Grande mascherato da don Chisciotte ad un ballo⁴⁴.

Se è vero che il teatro, come sostiene Brecht, «deve impegnarsi sulla realtà, per poterne rielaborare le riproduzioni più efficaci»⁴⁵, è interessante analizzare come il *Chisciotte* in molte delle trasposizioni teatrali realizzate riesca a mettersi a disposizione di ogni epoca, capace di riprodurre la realtà attraverso la mediazione dei suoi personaggi. Questi, svuotati della loro caratterizzazione originaria, diventano figure matrici, elementi ispiratori, in grado di evocare e dunque di assorbire contenuti sempre nuovi, spesso inaspettati e talvolta in netto contrasto con l'ipotesto: personaggi spesso politicizzati, ma che sovente riescono a resistere a questa tentazione, restando ancorati all'immagine data loro da Cervantes.

Come mi propongo di dimostrare in questo studio, alcuni adattamenti sono meramente celebrativi, presentati in occasione di anniversari della nascita o della morte dell'autore o della prima pubblicazione del suo romanzo. Accanto a queste opere di circostanza, che spesso sono veri lavori “d'occasione” senza particolare slancio artistico, a volte si trovano omaggi in cui si manifesta un reale legame dell'autore con Cervantes. In altri casi, il drammaturgo muove critiche all'alcaláino, mal celando disprezzo, ma finisce comunque per celebrarlo. Curioso in questo senso è infatti il caso di

⁴¹ Wanderscheck, H., *Deutsche Dramatik der Gegenwart (German Drama of the Present)*, Berlino, Bong, 1938, pp. 3-4. Cit. in *ivi*, p. 115. «Epic theater” in particular came under attack:

Driven by party politics, epic drama in its basic structure and its nature, led to the complete destruction of the drama as an art form.... It did not grow out of life or experience, not out of the depths of the people's soul or out of the desire of militant youth».

⁴² Nella gestualità e nel linguaggio di Mussolini risiedono degli accorgimenti teatrali ben studiati comuni ad Hitler. «Hitler's gestures and voice, even his fits of anger, were also theatrical devices consciously employed to achieve certain effects». *Ivi*, p. 117.

⁴³ Wanderscheck, H., *cit.*, pp. 10-15. Cit. in *ivi*, p. 116.

⁴⁴ «In it, Frederick the Great by no means appears as the superhuman hero figure who spouts pithy national maxims. To the contrary, at a masked ball in the Breslau palace, he appears in a Don Quixote costume wearing a coat with windmill blades (II, 2). On the other hand, it should be considered that the historical course of the Seven Years War was not exactly suited to emphasize Friedrich's heroic greatness with a radiant victor's pose». Cfr. *Ivi*, p. 139.

⁴⁵ Brecht, B., *La politica en el teatro*, Buenos Aires, Editorial Alfa Argentina, 1972, p. 73, traduzione mia.

Borges che, pur non avendo una grande considerazione nei confronti di Cervantes e delle sue capacità di romanziere, lo menziona in più occasioni e omaggia la sua opera in diversi componimenti. Borges legge il *Chisciotte* da ragazzo in inglese e solo più tardi in lingua originale. Non apprezza la sua prosa e definisce l'autore mediocre per aver scritto opere come *La Galatea* e *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ma specialmente per il suo teatro⁴⁶; ciò nonostante, gli dedica ben quattro saggi in cui espone competenze e opinioni sui suoi scritti – «Nota sobre el *Quijote*», «Magias parciales del *Quijote*», «La conducta novelística de Cervantes», «Análisis del último capítulo del *Quijote*» – e due poemi, *Miguel de Cervantes* e *Sueña Alonso Quijano*⁴⁷.

Nella raccolta *Ficciones*⁴⁸, compare inoltre il celebre *Pierre Menard, autor del Quijote*⁴⁹, racconto in cui Borges immagina che, a distanza di tre secoli, qualcuno riscriva il celebre romanzo, un'opera annoverata come inconclusa ed «interminablemente heroica»⁵⁰. L'aspetto che risulta qui più interessante è la riflessione sull'organizzazione di un lavoro di ricreazione, di riscrittura, uno sforzo che, rispetto alla creazione, risulta più duro e meno spontaneo:

Mi solitario juego está gobernado por dos leyes polares. La primera me permite ensayar variantes de tipo formal o psicológico; la segunda me obliga a sacrificarlas al texto 'original' y a razonar de un modo irrefutable esa aniquilación...⁵¹

Nonostante comporre un nuovo *Chisciotte* all'inizio del XX secolo sia quasi impossibile, lo scrittore argentino trova che «el fragmentario Quijote de Menard es más sutil que el de Cervantes»⁵² oltre ad essere «casi infinitamente más rico. (Más ambiguo, dirán sus detractores; pero la ambigüedad es una riqueza)»⁵³. Per l'autore, che parla attraverso Menard, il romanzo cervantino è senza dubbio un «libro agradable», ma con il tempo è diventato «una ocasión de brindis patriótico, de soberbia gramatical, de obscenas ediciones de lujo»⁵⁴ e per certi versi, come vi mostrerò, potrebbe non avere tutti i torti.

Borges non è certo l'unico a indirizzare così tante attenzioni a Cervantes e alla sua più grande opera. Il regista Orson Welles dedica gran parte della sua vita al progetto cinematografico sul

⁴⁶ Cfr. Solares, I., *Entrevista con Borges*, in «Excelsior. Diorama de la cultura», México, 9 dic. 1973, p. 2. Cit. in Viña, F., *El cervantismo de Jorge Luis Borges*, in Manuel Criado de Val (dir.), *Cervantes. Su obra y su mundo*, Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes, Madrid, Edi-6, 1981, pp. 1087-1095, p. 1087.

⁴⁷ Pubblicati in *Obras Completas*, Buenos Aires, EMECE, 1974.

⁴⁸ Edizione consultata: Borges, J. L., *Ficciones*, Madrid, Alianza, 1990.

⁴⁹ *Ivi*, pp. 47-59.

⁵⁰ Cfr. *Ivi*, p. 51.

⁵¹ *Ivi*, p. 55.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ *Ivi*, pp. 56-57.

⁵⁴ *Ivi*, p. 58.

Chisciotte che, iniziato nel '55 e mai concluso, viene montato solo postumo da Jess Franco⁵⁵. È invece portato a termine dallo stesso Welles il documentario in nove episodi dal titolo *Nella terra di Don Chisciotte* (245',1964)⁵⁶ in cui il regista filma il suo tour della Spagna insieme a moglie e figlia, dall'Andalusia fino a Pamplona. Come vedremo, anche diversi autori di teatro hanno dedicato a Cervantes più di un omaggio: è questo il caso di Sender, Madariaga e García Martí, solo per citarne alcuni.

L'importanza attribuita dai regimi dittatoriali alla funzione dell'arte nel trasmettere un messaggio propagandistico, cui si è già fatto cenno e che vedremo più nello specifico per i singoli paesi analizzati nei successivi capitoli, è senza dubbio uno dei fattori che più influenza la creazione dell'opera e il consolidamento della figura del cavaliere come mito universalmente riconosciuto, ma profondamente controverso.

STATO DELL'ARTE

Il campo di studi della fortuna del *Chisciotte* è, come si è anticipato, immenso. I lavori sistematici iniziano verso la fine dell'Ottocento, ma la loro distribuzione varia molto secondo la nazione e il periodo, conoscendo forti accelerazioni in occasione dei centenari cervantini. Il mio lavoro, con l'obiettivo di offrire un apporto inedito per le ricerche in quest'ambito, terrà conto di questo stato dell'arte.

Sono numerosi gli studi condotti sulla presenza del *Don Chisciotte* nel teatro – di prosa, dell'opera, sperimentale o per ragazzi – e le pubblicazioni ad oggi consultabili. Diversi gruppi di ricerca si sono impegnati in vari progetti, fra i quali alcuni, più recenti, sono degni di menzione in questa sede. GREC, *Grupo de Estudios Cervantinos*, il gruppo di ricerca nato presso l'Università di Oviedo e guidato dal prof. Emilio Martínez Mata, ha promosso più progetti tra i quali segnaliamo “Q.Theatre” (Theatrical Recreations of Don Quixote in Europe)⁵⁷ e “RIQTOR” (Recepción e interpretación del Quijote (1605-1830). Traducciones, opiniones, recreaciones)⁵⁸.

⁵⁵ *Don Chisciotte. Don Quixote de Orson Welles*, Orson Welles, Montaggio a cura di Jess Franco, 114 min, bianco e nero, © El Silencio Producciones S.A 1992, DVD. Sicuramente il montaggio è lontano dal progetto di Welles che, geloso della sua creatura «aveva differenziato i rulli dando loro dei nomi come “Cibo”, “Pecore”, “Sognatori”, “Televisione”, invece di numeri come si fa solitamente, e tutto questo per motivi di segretezza». Cfr. Gentile, B., *Da Cervantes a Welles: luce su Don Quijote*, in AISPI. Actas XXIII (2005), pp. 127-137, pp. 131-132: <https://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/21/I_12.pdf>.

⁵⁶ Prodotto dalla Rai, è oggi disponibile anche su Youtube: <<https://youtu.be/0jd5r8W343E>> (1° episodio).

⁵⁷ <<http://qtheatre.org/es/>>.

⁵⁸ Finanziato dal *Ministerio de Economía y Competitividad* nell'ambito del *Programa Estatal de Fomento de la Investigación Científica y Técnica de Excelencia*: <<https://www.unioviedo.es/RIQTOR/>>.

Il primo (2017-2019), al quale partecipa chi scrive, è cofinanziato dal programma Europa Creativa, attraverso il lavoro di sei università (Torino, Oviedo, Firenze, Sussex, Saint-Étienne, Lisboa) e una fondazione teatrale (TPE, Teatro Piemonte Europa), e ha come obiettivo la catalogazione, lo studio e la promozione di adattamenti teatrali del *Chisciotte*. Nella speranza di rintracciare tutte le opere che testimoniano la presenza del cavaliere per gli scenari d'Europa, è stato compilato e pubblicato un catalogo disponibile online ed in continuo aggiornamento⁵⁹. Nell'ambito di questo progetto nasce inoltre la collana "Recreaciones Quijotescas en Europa" editata dalla SEF, Società Editrice Fiorentina, che ha pubblicato finora (2017-2020) un totale di quindici titoli con l'intento di diffondere edizioni critiche e traduzioni di riscritture o rielaborazioni del romanzo cervantino, nonché ricerche sull'opera e le sue numerose reinterpretazioni.

In ordine di pubblicazione:

- Giovanni Claudio Pasquini, *Sancio Panza governatore dell'isola Barattaria*, Fabio Bertini (a cura di), Arianna Fiore (trad.), 2017;
- Andreas Gryphius, *Cardenio y Celinde o los amantes desafortunados*, Lioba Simon Schuhmacher, (ed. e trad. a cura di), 2017;
- Agapita Jurado Santos, *El Quijote cabalga por Europa (siglo XVII)*, 2018;
- Arianna Fiore (a cura di), *Entremeses de «El hidalgo» y de «El Rey de los tiburones»*, 2018;
- Álvaro Custodio, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, María Fernández Ferreiro (a cura di), 2019;
- Gherardi, G., *Don Chisciotte*, Carrascón, G. (ed. e trad. a cura di), 2019;
- Guillermo Carrascón, María Fernández Ferreiro, Emilio Martínez Mata, Iole Scamuzzi (a cura di), *Quijotes en escena. Reescrituras teatrales de la novela cervantina*, 2019;
- Apostolo Zeno, Pietro Pariati, *Don Chisciotte in Sierra Morena*, (a cura di) Elisa Martini, Agapita Jurado Santos (trad.), 2019
- Giovanni Claudio Pasquini, *Don Chisciotte in corte della Duchessa*, Fabio Bertini (a cura di), Agapita Jurado Santos (trad.), 2019;
- Olga Margallo, Antonio Munoz de Mesa, Ximena Escalante, *Clown Quijote de la Mancha*, María Fernández Ferreiro (a cura di), 2019;
- Thomas d'Urfey, *The Comical History of Don Quixote. Part I*, Luca Baratta (a cura di), Aaron M. Kahn, Vicente Chacon Carmona (trad.), 2019;

Qui l'elenco completo dei progetti nazionali e internazionali promossi dal gruppo di ricerca GREC: <<https://grec.grupos.uniovi.es/investigacion/proyectos>> e delle sue pubblicazioni: <https://www.unioviedo.es/publicaciones_grec/index.php/publicaciones-del-grupo/>.

⁵⁹ "Base de datos" consultabile <<http://bd.qtheatre.org/es>>.

- Alessandro de Stefani, *Il curioso Impertinente*, Iole Scamuzzi, Stefania Di Carlo (a cura di), Tomás Borrás (trad.), 2019;
- Antonio José da Silva, *Vida do grande D. Quixote de la Mancha, e do gordo Sancho Pança*, O Judeu, Maria Fernanda de Abreu (a cura di), Ana Belén Cao Míguez (trad.), 2019;
- María Fernández Ferreiro, Iole Scamuzzi, Agapita Jurado Santos (a cura di), *Miradas sobre el «Quijote» en el teatro*, 2019;
- Carlos Selvagem, *Dulcinea o la última aventura de don Quijote*, Maria Fernanda de Abreu (a cura di), 2020.

Il secondo progetto, “RIQTOR”, si focalizza invece sull’analisi dell’interpretazione del *Chisciotte* nei secoli XVII e XVIII, studiando la ricezione dell’opera in Spagna, Italia, Portogallo, Inghilterra, Francia e Germania fino al 1830.

Nell’ambito dell’ampio “Proyecto Cervantes 2011-2017”⁶⁰ di GRISO (*Grupo de Investigación Siglo de Oro*) dell’Università di Navarra nasce, con l’obiettivo di studiare e pubblicare testi in cui ci sono ricreazioni chisciottesche o più in generale cervantine, il progetto “Recreaciones Quijotescas y Cervantinas” (RQC)⁶¹.

Se si procede a ritroso negli anni si può segnalare ancora il “XVI Seminario del Castillo de la Mota” (17-19 giugno 2005) tenutosi a Medina del Campo (Valladolid), un’occasione in cui i relatori si sono confrontati sull’ampiamente dibattuto tema “El teatro en el Quijote y el Quijote en el teatro”, occupandosi degli aspetti teatrali e teatralizzabili del romanzo e delle riscritture oltre agli spettacoli che hanno portato in scena il *Quijote* in Francia, Russia, Inghilterra e America Latina, includendo gli adattamenti per opera e balletto⁶².

Gli studi sulla ricezione di Cervantes e del *Quijote* sono coordinati dall’*Asociación de Cervantistas*, presieduta, mentre scrivo, dal prof. José Manuel Martín Morán. La pagina web dell’Associazione raccoglie informazioni sui principali gruppi di ricerca attivi⁶³. Per quanto riguarda l’America Latina, non sono rintracciabili studi specifici sul teatro ma ve ne sono sulla fortuna del romanzo più in generale che lo ha portato a formar parte dell’immaginario popolare⁶⁴.

⁶⁰ <<https://www.unav.edu/web/griso/proyectos/cervantes>>.

⁶¹ Pubblicazioni legate al progetto consultabili alla pagina <<https://www.unav.edu/web/griso/proyectos/cervantes>>.

Di Carlos Mata Induráin (ed.), 1) Recreaciones quijotescas y cervantinas en las artes. Cervantes y su obra, Pamplona, Eunsa, 2016; 2) *Recreaciones quijotescas y cervantinas en la poesía y ensayo*, Pamplona, Eunsa, 2015; 3) *Recreaciones teatrales y alegorías cervantinas*, Pamplona, Eunsa, 2012.

⁶² Cfr. Anghel, I., *Un quijotesco seminario a escena*, in «ADE Teatro», *cit.*, pp. 268-272, p. 268.

⁶³ <<https://asociaciondecervantistas.org/>>.

⁶⁴ Ad esempio in Uruguay sono diversi progetti diretti da María Ángeles González Briz (Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Montevideo). Cfr. <<https://asociaciondecervantistas.org/el-quijote-o-la-utilidad-de-los-clasicos-continuaciones-emulaciones-versiones-reversiones-latinoamericanas/>>.

Questo studio prende le mosse dalla mia tesi magistrale, il cui ambito di ricerca ho ampliato rispetto ai dati e diversificato riguardo alle aree geografiche ed epoche storiche, sempre concentrando unicamente l'interesse su riscritture e adattamenti nel teatro di prosa dell'ultimo secolo. La catalogazione delle opere italiane dal 1916 fino a oggi, offerta su «Artifara» nel 2017⁶⁵, viene riproposta qui con un significativo incremento di titoli (vedi *infra* “Catalogo aggiornato dei Don Chisciotte a teatro in Italia dal 1916 ad oggi”).

⁶⁵ Disponibile in open access sulla rivista online «Artifara», cfr. Di Carlo, S., *Catalogo delle opere teatrali italiane ispirate al Don Chisciotte di Cervantes: 1916-2016*, «Artifara», 17 (2017) Marginalia, pp. 1-11: <<http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara/article/view/2065/1861>>.

IL DON CHISCIOTTE NELLA DITTATURA FASCISTA

Il governo fascista ha sempre riconosciuto al teatro una funzione fondamentale. Capace di tenere alto il morale, di far leva sulle menti più sensibili e possibilmente privo di spunti di riflessione pericolosi per il regime, il palinsesto teatrale promosso da Mussolini ha, tuttavia, grandi lacune e poche certezze. Privo di peculiarità che ci permettano di riconoscerlo e con un andamento fatto più di bassi che di alti, il teatro del Ventennio¹ sembra essere costituito da un *pot-pourri* di tendenze oltre che da un insieme di divieti. Ma procediamo per gradi e vediamo da più punti di vista come si evolve la scena teatrale a partire dagli anni che precedono l'avvento del fascismo per poi passare in rassegna le riscritture teatrali che prendono le mosse dal capolavoro cervantino e analizzare l'immagine del cavaliere errante che da queste emerge.

ANTEFATTO E PRIMI SVILUPPI

Il XIX secolo si era chiuso con una palese insofferenza e una «chiara denuncia, da parte degli intellettuali, di una situazione stagnante e “passatista” [e] con la proposta di alcuni punti fermi da seguire: lotta al mattatore, abolizione dei ruoli, compagnia e spettacolo di complesso, regista (o meglio, visto che il termine non era stato ancora trovato, direttore) armonizzatore»². Al fine di raggiungere questi obiettivi, il teatro di inizio secolo da un lato porta avanti quel processo di «industrializzazione dello spettacolo che, iniziatosi alla fine del secolo scorso (attraverso l'operato di uomini come Virgilio Talli e Eduardo Boutet), troverà il suo punto d'approdo nel teatro “ufficiale” dei giorni nostri»³, e dall'altro va alla ricerca di una sua propria identità, oscillando sempre tra tentativi di sperimentazione e tendenze più ottocentesche e classiche, mirando alla valorizzazione di un repertorio già consolidato. Purtroppo questo teatro, vittima dell'insicurezza che attraversava anche la nostra nazione, poco caratterizzato e caratterizzante, continuerà ad esistere per qualche decennio ancora.

Negli anni che precedono e che seguono la Prima guerra mondiale la situazione non cambia e la speranza dei drammaturghi è non solo quella di assecondare il governo attraverso l'affermazione

¹ Volutamente non uso l'aggettivo fascista perché, come approfondiremo in questo capitolo, manca di una sua caratterizzazione.

² Farinetti, P. (a cura di), *Il teatro nel periodo fascista: documenti*. Dispense del Corso di Storia del Teatro B della Facoltà di Magistero tenuto dal prof. Gigi Livio nell'A.A. 1989/90, Torino, Tirrenia Stampatori, 1990, p. 109.

³ *Ibidem*.

di «un repertorio italiano originale capace di riqualificare la scena nazionale»⁴, ma anche, in risposta al fermento e alla sperimentazione teatrale che stava investendo l'Europa in quel periodo, di concedersi «alcune, minoritarie, esperienze di teatri d'arte – o *d'eccezione*, come si diceva allora – [in cui] troviamo attivati i germi di quelle tendenze riformatrici»⁵ continentali. Ne sono un esempio, considerando solo il panorama romano, il Teatro degli Indipendenti di Anton Giulio Bragaglia – su cui ci soffermeremo più avanti – ed il Teatro d'Arte di Pirandello.

In questa altalena di proposte, alcuni punti di partenza si trovano proprio in tali nuove realtà e conducono all'importante evoluzione della figura dell'attore verso la forma in cui lo intendiamo oggi e di quella del regista, termine coniato solo nel 1931⁶, inteso come unico direttore dell'opera teatrale in aperto contrasto col mattatore, attore-creatore e praticamente unico protagonista della scena fino a quel momento. Dal secondo dopoguerra si assiste dunque ad una rivalutazione dell'immagine del regista: inizia da qui il processo di metamorfosi che va dal 'teatro d'attore' al 'teatro di regia' con conseguente valorizzazione del testo scritto, concepito non più come un canovaccio per il mattatore, ma come un punto di riferimento fisso ed organico⁷. Questo cambiamento porta il regista ad aver maggiore importanza rispetto all'attore come al resto della compagnia, trasformandolo nell'unico responsabile della messa in scena di fronte al regime.

Il teatro fascista degli esordi si trova dunque in una condizione di assestamento, ma anche di crisi, della quale la scarsa adesione da parte del pubblico è una causa oltre che una conseguenza. Negli anni Venti sembra infatti regnare, secondo Gianfranco Pedullà, «la parola 'crisi': crisi del mercato, crisi del sistema formativo, crisi del pubblico, crisi del linguaggio in relazione anche alla rapida affermazione delle altre forme di spettacolo e di comunicazione»⁸. Tale crisi andrà acuendosi con il passare degli anni, nonostante si tenti di impostare numerosi – ma inefficaci – programmi per fronteggiarla.

In questo quadro e su questi presupposti si iscrive la politica teatrale del governo fascista, una politica statale in un ambito inteso e gestito da sempre come privato e da privati. L'intervento del

⁴ Pedullà, G., *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, Bologna, Il Mulino, 1994, p. 68.

⁵ *Ivi*, p. 70.

⁶ E che sostituisce il francese "régisseur".

⁷ «Gli inizi del Novecento segnano un grosso cambiamento nella struttura teatrale, cambiamento già avviato a partire dall'unità d'Italia. Dalla seconda metà dell'Ottocento le categorie di recitazione e di ruolizzazione perdono la loro fissità: tragedia, prosa, declamazione, cominciano a modificarsi nella stessa pratica della scena. Tutti questi cambiamenti passano però attraverso la figura allora dominante: quella del grande attore. La stessa definizione include sia l'attore borghese in lingua sia l'attore comico popolare. [...] La presenza del grande attore è dovuta alla trasformazione della struttura teatrale nel suo complesso, in rapporto al bisogno del pubblico e agli orientamenti del gusto che si andavano creando in una trasformata struttura di classe». De Matteis, S., *Attore comico e attore borghese*, in Attisani, A. (a cura di), *Enciclopedia del teatro del 900*, Milano, Feltrinelli, 1980, pp. 347-356, pp. 347. Per un approfondimento sull'evoluzione dell'attore nel teatro italiano si consulti l'intero intervento.

⁸ Pedullà, G., *cit.*, p. 37.

regime, finalizzato alla promozione e alla diffusione del teatro italiano, ne toccherà ogni aspetto, portando l'attenzione verso la quantità, la qualità (in molti casi indubbiamente discutibile), nonché sul totale controllo (a volte solo malamente mascherato da adempimenti burocratici) delle sue produzioni. Nonostante non si tratti di un vero intervento sistematizzato basato su un piano organico, il governo si intromette in ogni passaggio: dai testi drammaturgici – con relativa censura – ai repertori, dalle dinamiche delle compagnie e delle stagioni teatrali, all'organizzazione delle *tournées*. Si preoccupa inoltre di proporre numerose iniziative finalizzate soprattutto alla promozione e all'incremento di pubblico.

IL TEATRO COME STRUMENTO DEL REGIME

Il teatro drammatico, nelle mani del governo fascista, «supera [...] la tradizionale supremazia attorale e, insieme, il vecchio predominio dei repertori stranieri»⁹ e diventa, o meglio vorrebbe diventare, un potente mezzo di propaganda, indispensabile per incrementare i consensi. L'idea di partenza è quella di creare un teatro che sia espressione di questa nuova era italiana, l'era fascista, cercando – o meglio proclamandone l'esigenza – di allontanarsi dal teatro borghese in cui il triangolo amoroso era il protagonista indiscusso. Ma, come non poteva dire meglio Silvio d'Amico, «nulla in verità fu così incerto, contraddittorio, e in definitiva inconcludente, come la condotta del fascismo verso il Teatro drammatico. Il regime che a ogni momento si vantava innovatore e rivoluzionario non prese mai, in questo campo, un'iniziativa radicale»¹⁰. Le direttive fasciste non tengono infatti conto dei cambiamenti della società e, di conseguenza, del pubblico in sala il quale, sempre più impaurito dall'incertezza causata dalle aggressive decisioni militari del regime, esige spettacoli d'evasione e poco impegnati. È dunque questo il motivo di scelte teatrali leggere, che fanno convergere la dimensione scenica quasi unicamente sul piano comico o su quel teatro che potremmo soprannominare prendendo in prestito una locuzione clonata in quegli anni per il cinema: «dei telefoni bianchi»¹¹. La scena teatrale italiana continua di fatto ad essere caratterizzata perlopiù da opere di intrattenimento e, nonostante l'ostracismo a fasi alterne del regime, – a seconda di quanto potesse essere utile o meno – di teatro dialettale¹² – in entrambi i casi con i propri limiti e quelli degli autori, più o meno consapevoli della loro adesione al fascismo.

⁹ *Ivi*, p. 23.

¹⁰ D'Amico, S., *Il teatro non deve morire*, Roma, Edizioni dell'era nuova, 1945, p. 33. Cit. in Pedullà, G., *cit.*, p. 25.

¹¹ Con questa espressione, derivante dal colore bianco dei telefoni presenti nelle ambientazioni borghesi di questi film, simbolo di uno status sociale elevato (a differenza dei telefoni in bachelite, più diffusi e più economici, di colore nero), si fa riferimento a quel filone della commedia italiana che prese piede tra gli anni '30 e '40 del Novecento.

¹² Cfr. Aiaccio, P., *La scena negata. Il teatro vietato durante la guerra fascista (1940-1943)*, Roma, Bulzoni Editore, 1994, p. 38. «Contrariamente a quanto si ritiene, il fascismo fu tanto rigido nella sua battaglia contro i dialetti nei settori

Per usare le parole di Emanuela Scarpellini, la politica teatrale fascista è «il risultato del compromesso tra forze ed esigenze divergenti, tra interessi economici e progetti artistici, tra volontà di rinnovamento e inerzie burocratiche», reso possibile da una precisa «logica, mirante al controllo diretto e indiretto di tutte le manifestazioni teatrali, dalla fase della produzione a quella finale della rappresentazione»¹³. In questo clima di onnipresenza governativa nel teatro italiano, le compagnie e i drammaturghi cedevano aderendo – o meglio sottomettendosi – al regime e alle sue direttive per non finire nell’oblio della propria dimensione domestica o in esilio, spesso a discapito dell’opera stessa oltre che della propria integrità morale.

Ovviamente c’è anche chi all’epoca è convinto della propria adesione al fascismo e, in quanto «artista ardente di fede e orgoglioso dei valori spirituali della Nazione, viene oggi a contrastare col vecchio *clichè* del sornione senza patria, dell’utopista internazionalistico, dell’acchiappanuvole impotente e miserabile»¹⁴. Per Anton Giulio Bragaglia è infatti solo un bene che il governo sia intervenuto a risolvere i problemi in cui l’arte si ostinava a vivere.

Con la geniale risoluzione Corporativistica dell’arduo problema politico dell’anteguerra, (caratterizzato dalla cosiddetta *questione sociale* del rapporto fra datori e lavoratori, tra capitalisti e proletari, tra industriali e operari) soluzione dovuta alla mente di due artisti, costruttori del regime nuovo, Mussolini e Bottai, anche le sorti incerte dell’arte e di tutto il mondo di interessi materiali che si aggirano attorno ad essa, vengono magnificamente affrontate e risolte¹⁵.

Sistema di sovvenzioni ed altre iniziative del governo Mussolini

La presenza del governo si fa sentire dunque a più livelli nel teatro nazionale. Il regime, tra le altre iniziative, propone un sistema di sovvenzioni statali in grado di promuovere promettenti compagnie e le loro produzioni. Sono aiuti pubblici al teatro drammatico, da sempre privato, che provengono non soltanto dal Ministero della Pubblica Istruzione, parte del cui bilancio è stata a questo destinata; difatti si segnalano, «nel corso degli anni Venti, [...] contributi di vario titolo a compagnie e teatri da parte anche dei Ministeri dell’Economia nazionale, delle Corporazioni e direttamente dalla Presidenza del consiglio»¹⁶. Un dato importante, però, è che nemmeno un decimo dei finanziamenti

ufficiali (scuola, burocrazia, regioni di confine, ecc.) quanto eccezionalmente «liberale» in altri ambiti quando il dialetto era funzionale a determinati scopi, come appunto nella propaganda di guerra». Ad esempio era ben accetto nelle rappresentazioni organizzate per il ‘Sabato teatrale’ (vedi *infra* “Il Sabato teatrale e i Carri di Tespi”). Si parla, quando non imprescindibile, come conseguenza di un’exasperazione del nazionalismo, di una dialettofobia del fascismo: «Il dialetto viene eliminato con un taglio pressoché indolore e “l’italiano nuovo”, il cittadino senza più retaggi particolaristici, secondo gli auspici del Duce sarà meglio proiettato nella dimensione nazionalistica e imperiale adeguata al progetto fascista». Golino, E. *Parola di duce. Come si manipola una nazione*, Milano, Bur Biblioteca Universale Rizzoli, 2010, p. 97.

¹³ Scarpellini, E., *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell’Italia fascista*, Firenze, La Nuova Italia, 1989, p. XV.

¹⁴ Bragaglia, A. G., *Il teatro della rivoluzione*, Roma, Tiber, 1929, p. 18.

¹⁵ *Ibidem*. Vedi *infra* “Don Chisciotte di Anton Giulio Bragaglia”.

¹⁶ Pedullà, G., *cit.*, p. 73.

viene destinato al teatro drammatico: la maggior parte delle sovvenzioni spettano infatti al teatro lirico¹⁷, più efficace nell'attirare masse.

È rilevante considerare che, in questo momento e per la prima volta,

gli uomini di teatro si trovano [...] nelle condizioni che molti di essi avevano auspicato e che per alcuni dovette essere una delle ragioni della loro adesione al fascismo: l'esistenza di uno stato che era o sembrava a non ignorare e sottovalutare l'arte (nella fattispecie il teatro), a svincolarla dalla speculazione industriale ed assicurarle, direttamente o indirettamente, i mezzi economici per estrinsecarsi concretamente, realizzando quelle forme di sperimentazione, di avanguardia ecc. che sino allora aveva dovuto tentare in proprio e che ormai erano diventate economicamente impossibili senza l'intervento, appunto, dello Stato¹⁸.

Le compagnie d'innovazione, cui si è già fatto cenno, possono infatti accedere a questi fondi, che colgono come ghiotta opportunità. Anton Giulio Bragaglia, per esempio, più volte si rivolge anche direttamente al duce per ottenere finanziamenti¹⁹. Il suo Teatro degli Indipendenti riceve sovvenzioni statali come, d'altronde, sempre in ambito sperimentale, anche la Compagnia Teatro d'Arte di Pirandello.

Questo sistema di sovvenzioni è uno dei tentativi del governo di controllare le produzioni teatrali, ma è anche parte integrante di un piano più ampio, che alcuni sperano sia finalizzato alla creazione di un teatro di stato, qualunque cosa significhi. Secondo Raffaele Calzini, un 'teatro di stato' è senza dubbio qualcosa di imprescindibile per la resurrezione del teatro italiano.

Nessuna resurrezione del teatro in Italia, nessuna tradizione è possibile senza un teatro di Stato. Il grande teatro prosperò sempre all'ombra di Istituzioni Statali o Religiose o sotto il patronato dei magnifici tiranni che ne compresero la ragione estetica, la funzione politica, l'importanza culturale. Un teatro di Stato vuol dire un accumulatore e un distributore e un calmier della "merce teatrale" nel senso più puro della parola. Soltanto lo Stato ripagandosi in un certo senso delle sue spese per il mantenimento di un teatro con un vantaggio nazionale e ideale può far a meno delle ferree leggi della cassetta che vincolano ogni tentativo delle Compagnie private. Un teatro di Stato deve e può non tener conto dei bassi desideri del pubblico: imporre un repertorio vitale e artistico. Insistere sui capolavori sepolti risuscitandoli in nuove forme e con nuove interpretazioni. [...] Perché

¹⁷ *Ivi*, p. 77. «Da un punto di vista generale il dato più eclatante risultò che, su oltre otto milioni di lire di contributi assegnati ai teatri italiani nel 1929, soltanto 800.000 andavano all'attività di prosa ed il resto al teatro lirico: l'opera si presentava ancora come il grande teatro nazionale e popolare italiano [...]». Molti artisti però, come Anton Giulio Bragaglia, si aspettavano un impegno altrettanto generoso anche nei confronti del teatro drammatico: «il Regime ha già provveduto per i teatri lirici. A somiglianza di quanto ha compiuto per risollevare le pericolanti sorti della cinematografia nazionale, si potrebbe pensare a un intervento statale *sui generis* per risolvere la questione teatrale radicalmente». Bragaglia, A. G., *cit.*, p. 28.

¹⁸ De Felice, R. (introd. di), in Alberti, A. C., *Il teatro nel fascismo. Pirandello e Bragaglia*, Roma, Bulzoni, 1974, pp. VII-X, p. X.

¹⁹ In più occasioni l'autore fa riferimento all'esigenza di un mecenate/finanziatore soprattutto nel caso degli sperimentali: «necessario il mecenate, o il surrogato. Se dipenderemo dal pubblico pagante, dovremo seguirlo e tradire il nostro miraggio. Raro è il pubblico che, pagando, consenta a noi di non avviliti i programmi sperimentali: raro è il pubblico pagante che, in omaggio alle nostre ricerche, rinunci ad essere spassato, sempre spassato, senza eccezioni e senza *esperimenti*». Cfr. Bragaglia, A. G., *cit.*, p. 67. «Occorre un mecenate che mi lasci studiare, scartare, scrutinare, accettare, respingere, e insomma «sperimentare», autori nuovi, generi nuovi, metodi nuovi. Per noi sono problemi vivissimi della rivoluzione dell'arte; e, se pur l'accademia e la critica li irridono, fa lo stesso». Cfr. *Ivi*, p. 68. Eppure, nonostante cerchi uno stato finanziatore, un po' lo teme: «Il mecenate Stato finché dà piccoli aiuti va benone; quando è del tutto impresario bisogna vedere come si mette». Cfr. *Ivi*, p. 69.

il popolo di Mussolini che ha risolto tanti problemi non deve affrontare e risolvere questo?
E non deve avere un teatro che rechi l'impronta di questi eroici tempi?²⁰

Questa necessità sembra mettere d'accordo tutti: è un desiderio tanto del governo, quanto degli artisti e, si crede, anche del nuovo pubblico in sala. In molti dunque, fra teatranti ed autori, pensando di far cosa gradita al regime oltre che alle proprie compagnie, approfittano di ulteriori finanziamenti e propongono le loro idee nell'ottica di uno, o di più teatri di stato²¹. Un esempio su tutti è di nuovo il caso di Anton Giulio Bragaglia che decide di non chiedere una sovvenzione economica, bensì mendica la concessione dell'uso del Teatro Argentina di Roma per portare avanti il suo progetto²².

Come quasi tutti i 'buoni propositi' emersi durante il governo fascista, il piano di unificazione amministrativa e ideologica del teatro sotto l'egida dello Stato verrà accantonato, ma non fu l'unica delusione per chi vi aveva fatto affidamento. Anche il sistema di sovvenzioni promosso dal regime non sembra sortire il risultato desiderato. Dino Alfieri, prima presidente della SIAE (1933-1935) e poi Ministro della Cultura Popolare (1937-1939), ammette il fiasco dell'iniziativa: le sovvenzioni, spesso malriposte, rischiano di impigrire le compagnie cui erano destinate.

Talvolta mi domando se il sistema delle sovvenzioni destinato a fornire alle compagnie più agiate condizioni di vita, eliminando il pungolo della necessità, non finisca invece col produrre un malsano senso di adagiamento e un pigro accontentarsi del minimo di sicurezza finanziaria acquistata sull'appoggio dello Stato; quasi che le agevolazioni e una più facile vita economica abbiano distolto da quel severo impegno di studio e di tormentata ricerca, senza il quale l'arte non raggiunge il sublime e non trova intima rispondenza nello spirito del popolo²³.

Nel ribadire l'incapacità di creare un teatro che sia espressione del periodo storico, politico e sociale e portavoce dei suoi ideali, Alfieri si dichiara convinto che «al risultato quantitativo non ha corrisposto un pari risultato qualitativo»²⁴. La spiegazione per tale infausto destino del teatro fascista

²⁰ Calzini, R., *Teatro di Stato*, in AA. VV., *Teatro (Le guide dell'Alleanza Nazionale del libro)*, Milano, lug. – dic. 1935, p. 63. Cit. in Farinetti, P. (a cura di), *cit.*, p. 68.

²¹ Riguardo all'esigenza di creare più di un teatro si stato, non solo a Roma dunque, ma anche in altri comuni, di veda A. Colantuoni, *Parecchi Teatri di Stato...*, in *Le guide dell'Alleanza Nazionale del Libro. Teatro*, anno I, n. 2, lug. – dic. 1935, pp. 78-80. Cit. in *ivi*, p. 57.

²² «Il sottoscritto chiede il Teatro Argentina, com'è ora tenuto dal Governatorato: cioè con l'illuminazione, riscaldamento e servizio di maschere in sala (questo sarebbe il contributo dell'Urbe al suo teatro d'arte): quindi chiede allo stato l'esenzione delle tasse (e tale sarebbe il contributo dello Stato al Teatro d'Arte). Tutto ciò senza attribuire al Governo nessun'altra responsabilità morale. Non sarebbe davvero necessario che il nostro fosse detto solennemente Teatro di Stato!». Memoriale di Bragaglia alla Presidenza del Consiglio. Roma, 22 maggio 1928 (Presidenza del Consiglio dei Ministri 1928-1930 A.C.S, f. 3-2-12-10403), cit. in Alberti, A. C., *cit.*, p. 232-233, doc. 149. La richiesta però, nonostante venga presa in considerazione non può essere accettata: «Il Governatorato di Roma non ha mancato di dimostrare alla iniziativa di Anton Giulio Bragaglia tutto il suo interessamento concedendo anche in via del tutto eccezionale nello scorso anno un contributo di lire trentamila; ma non può accogliere il desiderio di destinare al teatro degli Indipendenti il Teatro Argentina in quanto esiste per un triennio, con scadenza al 1930, una convenzione col Comm. Vincenzo Morichini per la gestione artistica del Teatro». Cfr. Lettera di Potenziani a Giunta. Roma, 8 agosto 1928 [Presidenza del Consiglio dei Ministri 1928-1930 (A.C.S) Fasc. 3-2-12-10403], in Alberti, A. C., *cit.*, p. 234, doc. 152.

²³ Alfieri, D., *Il teatro italiano. Discorso del Ministro della Cultura Popolare alla Camera dei Fasci e delle Corporazioni*, in «Scenari», a. VIII, n. 6, giugno 1939, p. 247. Cit. in Farinetti, P. (a cura di), *cit.*, p. 308.

²⁴ *Ibidem*.

è che «i nuovi motivi, sentiti, definiti, annunciati, sono intraducibili nelle forme attuali in cui il teatro italiano vive»²⁵. Sempre insoddisfacente e in continua evoluzione, il palinsesto è inadeguato ai suoi tempi e, nonostante cerchi di farsi strada con tutti i mezzi possibili, si resta sempre in attesa della tanto annunciata e mai avvenuta rivoluzione della scena italiana. Si procede per tentativi, quelli da parte del governo e di conseguenza degli uomini di teatro costretti ad assecondare la corrente, ma, invece di un percorso evolutivo lineare verso la buona riuscita, siamo sempre su quell'altalena a cui spesso si è già fatto riferimento.

Teatro di intrattenimento e teatro di massa

Negli anni del Ventennio il pubblico del teatro drammatico italiano sta cambiando e con questo le sue richieste:

Non è più la borghesia intellettuale a costituire il grosso degli spettatori, come succedeva quindici, venti o trent'anni addietro, non è il baldo ceto studentesco o il serio ceto degli impiegati, sibbene un *novus ordo*, che si è venuto accostando, spesso sostituendo al vecchio tronco borghese. Sono negozianti, industriali, commessi d'affari, sportivi, ecc. categorie del proletariato che il rivolgimento economico della guerra, del dopoguerra ha innalzato quasi di colpo a un tono di vita cui intellettualmente e culturalmente non erano troppo preparati.²⁶

Ci dirigiamo inesorabilmente verso una società di massa e a risentirne, e non solo per questa ragione, è indubbiamente anche la qualità degli spettacoli. I tentativi e le tendenze a cui si mira sono diversi e l'esigenza di creare un teatro adatto al grande pubblico avanza di pari passo con quella di produrre opere teatrali di intrattenimento che riescano ad assecondare il gusto della nuova classe piccolo e medio-borghese che riempie le sale²⁷.

Questo bisogno di un teatro cosiddetto 'di massa', più volte frainteso dai drammaturghi, viene reso noto e spiegato nel 1933 dallo stesso Mussolini, durante il discorso per le celebrazioni del cinquantenario della SIAE al Teatro Argentina e discusso a lungo nell'importante Convegno Volta²⁸, tenutosi nell'ottobre 1934 a Roma. Per fronteggiare questo difficile momento, il capo del governo pensa sia necessario «preparare il *teatro di massa*, il teatro che possa contenere 15.000 o 20.000 persone... La limitazione dei posti crea la necessità degli alti prezzi e questi allontanano le folle»²⁹. Il teatro, che il duce ritiene di un'efficacia educativa maggiore rispetto al cinematografo, deve riuscire ad «agitare le grandi passioni collettive, essere ispirat[o] al senso di viva e profonda umanità, portare

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Ghislanzoni, A., *Teatro e fascismo*, Mantova, Paladino, 1929, p. 19. Cit. in Pedullà, G., *cit.*, p. 173.

²⁷ Cfr. Pedullà, G., *cit.*, pp. 191-192.

²⁸ Per approfondimento Ciocca, G. (relazione di), *La tecnica del teatro di massa*, in Atti dei Convegni della Fondazione Alessandro Volta (vol. 1934), Roma, Reale Accademia d'Italia, 1935, pp. 177-214. Cit. in Farinetti, P. (a cura di), *cit.*, pp. 70-74.

²⁹ Forges Davanzati, R., *Mussolini parla agli scrittori*, in «Nuova Antologia», n. 1.466, 1933, p. 191. Cit. in Pedullà, G., *cit.*, p. 193.

sulla scena quello che veramente conta nella vita dello spirito e nelle vicende degli uomini»³⁰. Si mira ad una produzione per il popolo e cioè destinata a tutti e che tutti riescano a permettersi; si pianifica la realizzazione di platee giganti, con tanti posti a sedere da accogliere migliaia di persone, prezzi a partire da poche lire e, ovviamente, palinsesti di un certo livello artistico. Questi gli obiettivi a cui ambisce il regime ma, nonostante negli anni a seguire sembra esserci un'aria di ottenuto successo³¹, è oggi evidente che quella partecipazione popolare a cui si aspira è volta unicamente ad aumentare i consensi al regime fascista e non ad una rinascita del teatro italiano. Dunque, di fronte all'esigenza di un nuovo teatro per un nuovo pubblico, la risposta del governo di creare un 'teatro di massa' si rivela illusoria e poco utile nel suo tentativo di arginare una crisi strutturale che stava ormai ledendo le fondamenta della scena italiana³².

Il "Sabato teatrale" e i "Carri di Tespi"

Le iniziative in tale ambito tuttavia non si placano, anzi, nel procedere verso l'ambito 'teatro di massa', si intensificano.

Parallelamente alla riforma del tradizionale sistema di vita delle compagnie il fascismo sostenne una serie di nuove iniziative pubbliche tra loro complementari: lo sviluppo dei Carri Tespi [...] e la creazione di manifestazioni come il Sabato teatrale, la ristrutturazione delle filodrammatiche e la diffusione del teatro radiofonico appaiono tutte iniziative tra loro legate da una comune strategia del consenso del regime³³.

Seppur con il solito intento di aggiudicarsi consensi, queste idee creano un certo interesse nei confronti del teatro soprattutto da parte di classi medio-basse.

I famigerati Carri di Tespi, che prendono il nome dal capostipite del teatro itinerante, Tespi, tragediografo e attore greco del VI sec. a. C. che per primo trascinò il suo carro in luoghi remoti in cui portare la sua arte, vengono promossi dal governo Mussolini nel 1929³⁴ con l'intenzione di includere un pubblico di lavoratori appartenenti prevalentemente al settore agricolo, che altrimenti non si sarebbe mai avvicinato al teatro, soprattutto a quello in sala. Si tratta di un teatro su ruote ambulante che, invece di farsi scegliere dal pubblico, come succede nelle sale di uno stabile, lo sceglie arrivando a volte in luoghi dove il teatro non è mai arrivato prima³⁵. Molti sono i vantaggi anche per

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Nell'agosto nel 1938 aprono 35 nuovi teatri (la maggior parte però destinata al teatro lirico). *Trentacinque teatri*, in «Scenario», n. 8, agosto 1938, p. 404. «Nessuno pensi che quanto si è fatto finora, anche se coronato da un certo successo, sia la risoluzione del problema. Si comincia ora, anzi; e si comincia affrontando un problema di molteplice complessità e dagli sviluppi non prevedibili. Ora, appunto, è il momento buono per dare inizio al lavoro. Si deve lavorare con energia, con serietà, con fede. Con molta fede».

³² Cfr. Pedullà, G. *cit.*, p. 201.

³³ *Ivi*, p. 204.

³⁴ Ideati dallo scenografo Antonio Valente da Giovacchino Forzano.

³⁵ «Il Carro di Tespi è un padiglione completamente ligneo, sorretto da assi esterne trasversali, conficcate nel terreno. Ha sul fronte una porta d'ingresso per il pubblico, sul retro l'ingresso per gli attori. È riscaldato all'interno e capace di ospitare

le compagnie che si cimentano nell'impresa e soprattutto poche le limitazioni, solitamente imposte proprio dai proprietari dei teatri stabili. In questo caso, infatti, «bastava richiedere l'autorizzazione al Comune per la concessione del suolo pubblico e il gioco era fatto»³⁶.

Nel gennaio 1936, in piena campagna d'Etiopia, nasce poi il nuovo progetto del 'Sabato Teatrale', rivolto anch'esso alle classi più deboli e quindi meno abbienti. Organizzata direttamente dal Partito nazionale fascista, dall'Opera Nazionale Dopolavoro e dal Ministero per la Cultura popolare³⁷, questa iniziativa «ha lo scopo di offrire durante tutto l'inverno la ricreazione educativa del teatro alle masse lavoratrici cittadine»³⁸. Fortemente voluta dal duce, questa proposta contribuisce inoltre a diminuire il divario tra classi distinte, promuovendo una politica di coesione³⁹.

CRISI DEL TEATRO E POSSIBILI VIE D'USCITA

Nonostante i reiterati sforzi di Mussolini per la sistematizzazione e la stabilizzazione del mondo teatrale, negli anni Trenta, dopo dieci anni trascorsi tra pseudo sperimentazioni e ricerca del beneplacito del regime senza troppi azzardi da parte degli autori – anche il primo caso sfociava poi nel secondo –, ci troviamo di fronte ad una «scena drammatica e lirica [...] visibilmente indebolita da una crisi finanziaria e di pubblico che colpiva un mercato sempre più sottoposto a logiche di monopolio, particolarmente evidenti nel sistema di circuitazione delle compagnie»⁴⁰.

In molti tendono ad attribuire alle nuove forme di intrattenimento, quali lo sport e soprattutto il cinema, lo scarso successo del teatro. È un dato di fatto: a partire dal 1934 il governo comincia a sostenere sistematicamente il cinema «favorendo l'istituzione di studi di doppiaggio ed obbligando per decreto gli esercenti a proiettare le pellicole italiane, la cui produzione – fu questa la decisione più rilevante – venne finanziata attraverso un sistema di anticipazioni gratuite»⁴¹. Ciononostante la

sedute duecento-trecento persone, ovviamente su sedie pieghevoli, minimamente ingombranti una volta richiuse. Il palcoscenico è abbastanza ampio e profondo, ben rialzato rispetto al pubblico, capace di dare visibilità e preminenza agli interpreti. Il Carro ha l'enorme vantaggio di poter essere montato in poche ore e in poche ore "ripiegato" e riposto sui camion, per essere trasportato altrove, su un'altra piazza, in un altro paese, di fronte ad un altro pubblico». Ballerini, M., *Il carro di Tespi. Il teatro che va alla ricerca del proprio pubblico*, «Canino.info. Il Portale Culturale della Tuscia», <<http://www.canino.info/inserti/antropologia/tespi/index1.htm>>.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ Cfr. Pedullà, G., *cit.*, p. 204.

³⁸ *Il sabato teatrale*, in De Piro, N., *Il Teatro per il popolo*, Roma, 1938, pp. 11-12. Cit. in Farinetti, P. (a cura di), *cit.*, p. 94. «Dagli operai ai piccoli commercianti, dai dipendenti pubblici ai pensionati iscritti al dopolavoro (il cui reddito non superasse le ottocento lire)». Pedullà, G. *cit.*, p. 204.

³⁹ «Dalla legge che istituisce e regola il "Sabato Teatrale", emerge la volontà precisa di togliere allo spettacolo il carattere di privilegio e di casta in cui, come si è visto, era venuto storicamente a limitarsi». *Il sabato teatrale*, *cit.*, pp. 11-12. Cit. in Farinetti, P. (a cura di), *cit.*, p. 94.

⁴⁰ Pedullà, G., *cit.*, p. 87.

⁴¹ *Ivi*, p. 167. Il regime penalizza le importazioni di film stranieri favorendo e sostenendo economicamente le produzioni nazionali – es. *Scipione l'Africano* (1937) di Carmine Gallone. Seppure nel 1935 un incendio distrusse gli studi cinematografici della società Cines, nello stesso anno la società venne acquistata dalla SAISC (Società Anonima Italiana

crisi del teatro non è unicamente attribuibile all'avvento del cinema⁴². Sicuramente quest'ultimo contribuisce in qualche modo al suo indebolimento: non aiuta l'esodo di alcuni dei suoi attori i quali, attratti dai ben più generosi guadagni del cinema, passano dal palcoscenico al grande schermo, grazie proprio all'assenza di interpreti cinematografici. Ma la verità è un'altra, e cioè che il teatro sta andando da solo verso il baratro e, forse, le scelte autoreferenziali del regime lo aiutano a cadere.

Molti cittadini, anche esterni al mondo teatrale formalmente e artisticamente riconosciuto, avanzano delle proposte per salvare la scena italiana⁴³, spesso accompagnate da richieste personali più o meno esplicite: c'è «chi sollecita [...] un sostegno per riprendere la carriera di attore o cantante a chi presenta [...] a Mussolini le proprie opere drammatiche dedicate alla “nuova Italia fascista”»⁴⁴.

Il famoso studioso e critico di teatro Silvio d'Amico propone un suo piano organico per risollevarne le sorti del teatro italiano che già aleggia nel 1924 quando inizia il dibattito sull'«Idea nazionale» a proposito del rapporto fra teatro drammatico e stato:

tocca[ndo] sistematicamente tutti gli aspetti della vita teatrale nazionale con l'obiettivo di assicurare stagioni teatrali di adeguato livello alle più importanti città, di fornire Roma e Milano di grandi teatri drammatici, dare maggiore spazio agli autori italiani, creare nuovi “interpreti” della scena [...] formare un nuovo pubblico e aggiornare la stessa cultura teatrale del paese.⁴⁵

Partendo dalla convinzione che questa crisi sia legata agli interpreti e non al pubblico o agli autori⁴⁶, e considerando il problema in questione alla luce di una più ampia visione di crisi, contestualizzata all'interno del clima di mutamenti in ambito internazionale⁴⁷, d'Amico punta ad una riforma che metta in discussione dalle fondamenta l'intero sistema attorale così come si presenta in

Stabilimenti Cinematografici) di Carlo Roncoroni, il quale l'anno seguente acquista i 600000 mq sulla via Tuscolana destinati a diventare, il 28 aprile 1937, Cinecittà: un complesso composto di 73 edifici, tra cui 21 teatri di posa, progetto dell'architetto Gino Peressutti inaugurato da Benito Mussolini.

⁴² Secondo quanto afferma Bragaglia in più occasioni, il cinema è stato utile al teatro: «ha [...] ricordato al teatro drammatico moderno (teatro a tesi, teatro di pensiero, teatro di poesie, ecc.) la natura fondamentale sensoria che il teatro difende gelosamente «in ogni genere, pur nei fini spirituali». Dunque il cinematografo non è stato nemico del teatro. Esso nulla ha da temere dal teatro, né questo, se sarà teatrale come è logico che sia, avrà nulla da invidiare al cinematografo. I mezzi d'ognuno potenti, ma pure così opposti, danno al teatro d'immagini, possibilità grandi e miracolose, ma riservano al teatro di persone mezzi di rappresentazione propri e dunque un imponente carattere originale». Bragaglia, A. G., *cit.*, p. 84. E poi: «Un beneficio anche maggiore è per noi la crisi stessa che oggi abbatte i palcoscenici nei confronti dello schermo e vuota le platee per riempire i cinematografi. Questa momentanea disfatta del teatro gli procurerà la ricostituzione necessaria: e bisognerà fare tutto da capo». *Ivi*, p. 131. E ancora: «Quando dunque si dice: il cinematografo ha ucciso il teatro, si osserva il vero. Ha ucciso questo teatro: nel senso che il pubblico si è adattato alle immagini dello schermo – (per quanto non siano esse le persone vive e colorate della scena) – pur di vedere il teatro nella sua natura, e in luogo di lamentar sovvertite dalla produzione di «prosa», le leggi che costituiscono la evocazione rappresentativa. Infatti ad altri generi teatrali [...] il pubblico si reca ancora». Cfr. *Ivi*, p. 155.

⁴³ Cfr. Pedullà, G. *cit.*, p. 97. «Molte proposte in quegli anni vennero indirizzate al duce da cittadini più o meno famosi, quasi sempre piccoli intellettuali di provincia che si sforzano di elaborare un proprio progetto di risanamento della scena italiana; le numerose ipotesi suggerite al capo del fascismo si dimostravano spesso astratte e, comunque, di scarso interesse politico, ma pure testimoniavano la permanenza di una reale popolarità del teatro».

⁴⁴ *Ivi*, p. 98.

⁴⁵ *Ivi*, p. 106.

⁴⁶ *Ivi*, p. 108.

⁴⁷ Cfr. *Ivi*, p. 119.

quegli anni⁴⁸: il teatro è stato «ucciso proprio dagli attori e dai capocomici, i quali danno spettacoli che non chiamano più il pubblico»⁴⁹. Questo il punto di partenza. Del progetto di d'Amico però si raccoglie e mette in atto ben poco⁵⁰: non viene difatti accolto con grande entusiasmo da Mussolini, il quale sostiene non ci sia la liquidità necessaria in quel momento per affrontare un simile cambiamento.

Nonostante la crisi, negli animi resta la convinzione di superiorità del popolo italiano e della buona riuscita dei loro propositi, il cui merito andrebbe ovviamente al loro capo. In questi termini si esprime Nicola de Pirro, il direttore dell'Ispettorato del Teatro:

La forza di persuasione degli ordinamenti fascisti ed il prestigio senza pari del nostro Capo sono rimedi pressoché infallibili, che guariranno certamente e condurranno a salvamento il Teatro italiano. Ho sempre sentito dire dagli stranieri che vengono in Italia che i nostri attori hanno possibilità infinite ed intelligenza da vendere; ho constatato che gli autori italiani, in un certo senso avviliti per lo stato di disorganizzazione del Teatro, non appena si è manifestata una forza nuova di ordine e di propulsione – ossia fin da quando attraverso l'attività veramente encomiabile della Corporazione dello Spettacolo di cominciarono ad affrontare i problemi più gravi del Teatro – hanno ripreso nuova lena e nuova forza, ed hanno prodotto opere interessanti, che danno la misura delle immense possibilità del nostro Paese in questo campo⁵¹.

Confidando nelle idee e negli sforzi del regime, secondo Pirro, non si può certo rimanere delusi.

C'è chi invece vede la soluzione nell'altra faccia della medaglia: dare un'impronta fascista al teatro già esistente può rivelarsi un metodo efficace per risollevarne le sorti del teatro italiano.

[S]i può creare un teatro che risponda artisticamente e politicamente alle esigenze del popolo fascista. L'importante non è di sostituire un genere ad un altro. Il difficile e l'importante insieme è di nobilitare il genere avvicinandolo alle sensibilità di oggi e piegandolo alle esigenze attuali. La stessa commedia borghese diviene fascista quando porta a conclusioni fasciste. Lo stesso genere francese, lieto ed incongruente, può essere accolto da una platea di domenicani del Fascismo quando la donna vi appaia come tendente ad accogliere e servire la somma delle leggi spirituali diffuse dal Regime, l'uomo non più assillato dalla noia e dalle inevitabili preoccupazioni che la vita coniugale comporta, gli amici, non più turbati da voglie torbide, ed agenti invece su un terreno di lealtà scevro di insidie e da bocche da lupo⁵².

La tendenza, a quanto pare, è quella di minimizzare il problema facendo leva sulle esigenze del governo dittatoriale.

Alessandro De Stefani, autore che approfondirò nel capitolo successivo, per la sua riscrittura presentata in traduzione sulle scene spagnole, è tra gli intellettuali italiani a dedicarsi in modo costante ad affrontare le difficoltà che per molti anni hanno afflitto il teatro italiano. Basti pensare che fin dal

⁴⁸ Cfr. *Ivi*, p. 109.

⁴⁹ D'Amico, S., *La crisi del teatro*, in «Critica fascista», Roma, 1931, p. 80. Cit. in *Ibidem*.

⁵⁰ Ad es. il ministero dell'Educazione Nazionale fondò l'Accademia d'arte drammatica. Cfr. *Ivi*, p. 341.

⁵¹ De Pirro, N. *L'ispettorato del Teatro*, in «Scenario», a. IV, n. 6, giugno 1935, pp. 403-404. Cit. in Farinetti, P. (a cura di), *cit.*, p. 23.

⁵² Lissia, P., *Abbatere tutto e ricominciare*, in «Il Dramma», a. X, n. 177, 1 gennaio 1934, pp. 34-35. Cit. in *ivi*, p. 36.

1922 si occupa del tema nella rubrica *Per la riforma del teatro drammatico* dal primo numero della rivista «Scene e Retrosce»⁵³, ed è sempre attivo nelle riunioni degli autori⁵⁴ ed ai convegni del teatro italiano⁵⁵. Questi, nel suo ultimo intervento sulla rivista «Ridotto»⁵⁶ a soli due anni dalla sua morte, torna ad analizzare le possibili cause delle «sorti sempre più misere di questo teatro di prosa»⁵⁷. Dopo più di vent'anni dalla caduta del regime fascista l'autore è convinto che il problema risieda nel disinteresse del teatro per il pubblico, inizialmente unico sovrano dello spettacolo teatrale. La burocratizzazione e dunque la sistematizzazione delle sovvenzioni ad opera di Mussolini non hanno aiutato e il mantenimento di questo sistema dopo la caduta del fascismo ha portato il teatro contemporaneo a diventare un teatro «contro il pubblico»⁵⁸. L'inefficienza dello stato fascista e del suo sistema di sovvenzioni a discapito della libertà di espressione, seppur dichiarato solo a regime caduto, sembra dunque essere alla base della crisi del teatro.

I DATI – LA BUROCRAZIA.

È già stato sottolineato più volte che negli anni del governo Mussolini l'organizzazione teatrale italiana subì un'importante sistematizzazione proprio a causa dell'intervento statale. In diverse mosse, forse non sempre significative ed efficaci come si spera, il regime procede alla seppur parziale 'statalizzazione' della scena italiana. In modo interessato propone quel sistema di sovvenzionamento delle compagnie di cui si è già parlato e favorisce l'istituzione della Corporazione dello Spettacolo⁵⁹, del Sottosegretariato per la Stampa e la Propaganda, trasformato poi in Ministero⁶⁰ e dell'Ispettorato del Teatro⁶¹, che l'anno seguente diventa Direzione generale del teatro. L'Ispettorato, oltre ad esercitare pieni poteri sulle scelte dei repertori, viene designato dal regime come organo responsabile

⁵³ 1 dicembre 1922.

⁵⁴ L'autore è impegnato in riunione di autori presieduta da S.E. Alfieri («La Stampa», 02/06/1938). De Stefani è presente al congresso degli autori a Saint Vincent in cui si discute della crisi del teatro («La Stampa», 16/09/1959).

⁵⁵ Partecipa tra gli autori al convegno del teatro italiano (convegno dell'IDI. Istituto del dramma italiano) a Saint Vincent («La Stampa», 26/09/1958).

⁵⁶ N° 11, dicembre 1968, pp. 10-13.

⁵⁷ *Ivi*, p. 10.

⁵⁸ *Ivi*, p. 13.

⁵⁹ Il 4 luglio 1930 viene costituita la Corporazione dello Spettacolo, ma diventa attiva solo con il decreto ministeriale del 6 dicembre 1930.

⁶⁰ Venne istituito nel 1934, diretto da Galeazzo Ciano. Nel 1935 diventa Ministero e nel '37 denominato Ministero della Cultura Popolare. Cfr. Pedullà, G., *cit.*, p. 12.

⁶¹ Creato nell'aprile del 1935. Cfr. *Ivi*, p. 130. «La decisione governativa di creare un ispettorato per il teatro – fortemente voluta da Ciano all'interno del suo programma di controllo del mondo dello spettacolo – contribuì in maniera determinante a cambiare il volto della scena italiana, ora strettamente condizionata dai voleri di una commissione ministeriale coordinata da De Pirro. In essa erano presenti i rappresentanti del Partito nazionale fascista, la Corporazione dello spettacolo, un funzionario del Ministero degli Interni ed uno del Ministero dell'Educazione nazionale, il presidente della SIAE, un rappresentante della Confederazione fascista professionisti ed artisti, un delegato della Federazione nazionale fascista degli industriali dello spettacolo e un rappresentante della Federazione nazionale fascista dei lavoratori dello spettacolo». *Ivi*, p. 131.

di selezionare le compagnie da sovvenzionare e di decidere l'ammontare del finanziamento⁶². Nel 1942 nasce invece l'E.T.I.⁶³, Ente teatrale italiano, organo finalizzato alla promozione «[dell'] "incremento delle attività teatrali e di pubblico spettacolo nel quadro delle direttive fissate dal Ministero della Cultura Popolare". Per il raggiungimento di queste finalità, l'ETI può: acquistare, costruire e restaurare teatri; gestire teatri, e, occorrendo, imprese teatrali e cinematografiche»⁶⁴. Avrà lunga vita e sarà soppresso soltanto nel 2010⁶⁵.

La SIAE, Società degli Autori ed Editori, nata nel 1882, viene trasformata dal governo Mussolini in ente pubblico. Sotto l'egida dello Stato a partire da una proposta di riforma del '25, la corporazione continua a subire mutamenti e cambi di statuto sino al 1932⁶⁶.

Seppure non si raggiunga una completa statalizzazione del teatro, il fascismo riesce a creare una rete burocratica capace di esercitare «un'influenza indiretta del potere pubblico sulla scena»⁶⁷, limitando quanto più possibile la libertà delle compagnie teatrali e favorendo la scelta di un repertorio italiano:

Dalla stagione 1936-37 in poi – a seguito del decreto 3 febbraio 1936 sulle sovvenzioni pubbliche al teatro nei suoi vari generi – le formazioni professionali dovettero inviare agli organismi competenti all'inizio di ogni anno teatrale il proprio elenco artistico, la durata ipotizzata della stagione, il foglio delle paghe preventive, il repertorio e la certificazione di possedere un capitale adeguato all'attività prevista⁶⁸.

Censura e autocensura

Nel 1931, con la legge del 6 gennaio, n. 599, viene istituito l'ufficio censura teatrale presso il Ministero dell'Interno, che nel 1935 passa alle dipendenze del Ministero della Stampa e Propaganda e, solo due anni più tardi, entra nel nuovo istituito Ministero della Cultura Popolare. Presso l'Archivio Centrale di Stato (Eur – Roma) sono ancora oggi consultabili i copioni dattiloscritti ricevuti dal censore Leopoldo Zurlo⁶⁹. Negli anni del regime che precedono l'istituzione di tale ufficio i testi

⁶² Cfr. *Ivi*, p. 132.

⁶³ Costituito con la Legge n. 365 del 19.3.1942. Ente Teatrale Italiano © Gruppo Einaudi: <<https://sites.google.com/site/enteteatraleitaliano/>>.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ «Compiti e attribuzioni sono trasferiti al Ministero per i Beni e le Attività Culturali ed in particolare alla Direzione Generale per lo Spettacolo dal Vivo, che ne eredita alcune funzioni e subito ne riprende alcune attività». Ministero della Cultura: <<http://www.spettacolodalvivo.beniculturali.it/index.php/news-isituzionali/229-soppressione-eti-ente-teatrale-italiano>>.

⁶⁶ Ad es. cambia la durata della protezione dell'opera legata così alla vita dell'autore (50 anni dalla sua morte), si riacquistano i diritti di alcune opere etc... Per un ulteriore approfondimento si veda Alberti, A. C., *cit.*, pp. 16-28.

⁶⁷ Pedullà, G., *cit.*, p. 133.

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ Catalogati da Patrizia Ferrara. Cfr. Ferrara, P. (a cura di), *Censura teatrale e fascismo (1931-1944) La storia, l'archivio, l'inventario*, 2 voll., Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2004. Alcune buste però sono vuote forse perché il loro contenuto è stato rimandato al mittente e i testi mai portati alla ribalta.

vengono comunque sottoposti a revisione e censura, ma da parte di un Comitato permanente di lettura dei Lavori Drammatici, istituito dal Ministero delle Corporazioni presso la Corporazione dello Spettacolo.

Zurlo, funzionario proveniente da una famiglia non fascista e che considera la censura perlopiù uno strumento politico⁷⁰, come molti in quegli anni asseconda la corrente, accettando un posto tanto vantaggioso quanto impegnativo e, a partire da fine luglio 1931 e per i dodici anni a venire⁷¹, assume l'ingrato compito di leggere e giudicare ogni testo teatrale ricevuto dall'ufficio in questione. L'ultima parola, la firma sui documenti e quindi la responsabilità delle conseguenze, con la licenza di consultarsi col duce stesso per i casi più spinosi, spettano a lui⁷².

Nelle sue memorie, pubblicate nel 1954⁷³, il censore cerca di far luce sulla sua attività, mettendo a nudo le difficoltà del suo compito, riflettendo sulle contraddizioni burocratiche e non in cui spesso incappava, interrogandosi insomma sui suoi dodici anni da revisore.

Che cosa è mai la censura? L'insieme delle idee di un Governo applicate da un individuo o una commissione. Ma i governi evolvono; ma le idee di ieri tramontano quando non diventano il diletto di quelle di domani [...] La censura è un po' come la morale: non si concepisce senza la sua casistica. La vita sociale è spesso un tessuto intricato di obblighi talvolta contraddittori, talvolta così differenti che è imbarazzante conciliarli. Mestiere del casista è appunto di risolvere questi conflitti. Ora, quando la vita viene riprodotta sulla scena e l'identica materia può essere prospettata sotto gli aspetti più vari, il problema si complica.

L'autore infatti non solo racconta una storia, ma molte volte fa i suoi apprezzamenti o cerca di determinarli nel pubblico. Al censore spetta dunque un più complesso giudizio. Si aggiunga che egli deve sì esigere il rispetto della legge, ma ha anche l'obbligo morale di applicare la legge in misura ragionevole, di far beneficiare gli autori della sua esperienza, di suggerire almeno la più grande approssimazione all'osservanza della legalità.⁷⁴

L'abilità di Zurlo implica infatti la conoscenza di più aspetti legati al testo teatrale e alla sua messinscena, incluso l'effetto che quest'ultima può avere sul pubblico in sala. La sua attività, per ovvi e già chiariti motivi strettamente legata alla politica nazionale e internazionale italiana, ne subisce l'influsso e a volte ne incontra gli ostacoli. Il censore deve attenersi alle richieste del regime che prevedono la revisione annuale, a prescindere dai nullavisti concessi nelle stagioni precedenti, di

⁷⁰ «[Tenendo conto] che sono stato sempre per la libertà del pensiero; che senza riflettervi troppo ho sempre considerata la censura soprattutto strumento politico; che infine la mia temperatura fascista era bassa anche prima del 28 ottobre '22 quando cambiammo di felicità costituzionale, si può concludere che mi si offriva la bella prospettiva o di tradire il mio compito, cosa che in verità non avrei voluto, o sfidare i sarcasmi e le ironie degli autori. Il disprezzo del ridicolo sarà una incomparabile virtù civica, ma sentivo di non averne neppure l'ombra». Zurlo, L., *Memorie inutili. La censura teatrale nel ventennio*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1952, p. 8.

⁷¹ Prima di Leopoldo Zurlo se ne occupa, ma solo per qualche giorno, il suo collega e amico Bindo Bindi. Cfr. *Ivi*, p. 36.

⁷² «Molesti correnti di dubbio intorbidarono peraltro la mia gioia quando Senise mi ebbe spiegato che compagnie teatrali e autori drammatici, stanchi di dover sottostare nelle loro peregrinazioni ai provvedimenti spesso contraddittori delle Prefetture, avevano provocato una legge che a tanti successivi giudizi di censura sostituiva quello unico e salomonico del Ministero: in pratica, il giudizio mio». *Ivi*, p. 7.

⁷³ Zurlo, L., *cit.*

⁷⁴ *Ivi*, p. 5.

tutti i testi teatrali per cui è prevista la messinscena durante quella stagione⁷⁵: «Non è infrequente», scrive Aiaccio, «che un tema permesso nel 1940 fosse vietato l'anno successivo e che un'opera teatrale venisse tolta dalla scena poco tempo dopo che era stata regolarmente approvata»⁷⁶. Nonostante i contenuti siano i medesimi, smettono di essere leciti a seconda del momento considerato⁷⁷, perché potrebbero essere recepiti in maniera diversa o semplicemente perché in grado di toccare corde che il regime non vuole siano più sfiorate. Ogni rischio deve essere evitato ed ogni testo può nascondere delle insidie. Osserva Zurlo: «Pensare che un dramma poliziesco può ferire insieme la morale e l'autorità, che una tragedia grave può interessare i rapporti internazionali e la Chiesa; che una commediolina per ragazzi può coinvolgere un problema di politica coloniale»⁷⁸. Eppure, nonostante in ogni momento possa essere ammesso o proibito qualcosa di diverso dall'ufficio censura, le leggi che regolano quest'ultima non sono affatto variate.

Le legge del 1931 che evoca al Ministero dell'Interno la censura teatrale sottraendola ai Prefetti, non ha fatto innovazioni circa i motivi di divieto, rimasti pertanto quelli della legge di pubblica sicurezza T. U. 18 giugno 1931 n. 146 e del relativo regolamento⁷⁹.

“Z”, come usa firmare i copioni revisionati e le lettere che li accompagnano, esamina tutte le opere destinate alla scena, a prescindere dal loro autore (drammaturgo, maestro di scuola o reduce di guerra che fosse), dal genere o dal loro valore artistico⁸⁰.

L'ufficio unico centralizzato si occupa del teatro di prosa, del teatro lirico (e cioè dei libretti d'opera), del settore filodrammatico, del teatro dialettale e regionale, del piccolo teatro cattolico (di seminario, di parrocchia o di altro genere), del teatro radiofonico, del teatro all'aperto; insomma di qualsiasi lavoro scritto per essere rappresentato su di un palcoscenico. La censura era tenuta a revisionare anche la produzione che si può classificare come «fascista» e che fu, contrariamente a quanto si pensa, abbastanza copiosa dal punto di vista quantitativo⁸¹.

Tutto ciò che è pensato per la rappresentazione teatrale deve passare sotto gli occhi e tra le mani di Leopoldo Zurlo il quale, oltre a decidere se dare o meno il nullaosta per la messa in scena, quando questo viene concesso può scegliere di intervenire o meno sul testo, a volte con semplici ‘tagli’ ed altre, forse più frequenti, con veri e propri interventi di riscrittura, finendo per diventarne il coautore.

⁷⁵ Cfr. Aiaccio, P., *cit.*, p. 21.

⁷⁶ *Ivi*, p. 20.

⁷⁷ «A chi non tenesse conto della data dei miei rapporti quella che fu larghezza potrebbe sembrare severità». Cfr. Zurlo, L., *cit.*, p. 6.

⁷⁸ *Ivi*, p. 9.

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ «L'Ufficio censura fu affidato alla duttile direzione di Leopoldo Zurlo [...]. [...] riuscì a controllare ed archiviare ben 18.000 testi di autori italiani, corrispondenti in pratica a tutta la produzione drammaturgica nazionale». Pedullà, G., *cit.*, p. 125. Riguardo all'archiviazione questa affermazione può risultare non attendibile dal momento che, il *Don Chisciotte* (1940) di Pio De Flaviis non solo non è custodito in ACS, ma non è qui rintracciabile nemmeno una cartella a suo nome. Il testo, possibilmente smarrito o restituito allo sceneggiatore, per andare in scena è però sicuramente passato dalle mani del censore (vedi *infra* “*Don Chisciotte della Mancina e Sancio suo scudiero* di Pio de Flaviis”).

⁸¹ Aiaccio, P., *cit.*, pp. 10-11.

Le modifiche apportate possono infatti riguardare tanto la forma, quanto i contenuti di un copione. Cambiare la nazionalità dei personaggi assecondando esigenze di politica internazionale, oppure «retrodatare vicende contemporanee che si prestavano a confronti con la società fascista»⁸², sono solo alcuni degli espedienti usati per concedere l'approvazione. A volte basta modificare l'ambientazione, i riferimenti ai luoghi o alle personalità illustri perché venga concesso il nullaosta, in altri casi sono le caratteristiche di un personaggio a non convincere e, se addolcite o rinvigorite a seconda delle esigenze del regime e dell'opera in questione, potrebbero superare l'ostacolo della censura. Ma l'attività del censore va oltre la semplice revisione dei testi teatrali, che è di fatto «ampliata in diverse direzioni e attraverso strumenti eterogenei che interessavano l'ambiente degli autori, degli attori, degli impresari e – di riflesso – anche l'ambito della critica e della stampa in genere»⁸³. Tutto può influire sul giudizio di Zurlo e gli autori che presentano le loro opere ne sono a conoscenza. Bisogna infatti riflettere su un dato importante, e cioè che l'ufficio censura è solo l'ultimo tassello di un sistema più ampio di controllo sulle opere: «pensiamo al filtro effettuato dalle associazioni di categoria ma anche all'autocensura degli autori dissidenti oppure agli autori già banditi dalla scena italiana»⁸⁴.

Efficace quanto la censura a posteriori esercitata da Zurlo, è una 'censura preventiva', di fatto utile a diminuire la mole di lavori che ogni anno affollano la sua scrivania, capace cioè di «dissuadere ogni autore, ogni attore, ogni impresario teatrale dal battere strade che non fossero più che sicure dal punto di vista ideologico»⁸⁵. Aiaccio parla infatti di doppia censura o di sistema «misto» di censura:

accanto al settore della censura ufficiale e concreta, coesisteva, impalpabile ma altrettanto efficace, un vasto, vastissimo campo di autocensura o in qualsiasi altro modo si vuole definire quel meccanismo inibitorio che spingeva gli autori a conformarsi alle idee e alle direttive imperanti, prima ancora che un funzionario ministeriale si preoccupasse di «correggere» le loro opere⁸⁶.

Queste 'nuove' priorità ideologiche influenzano ovviamente non solo gli autori e i loro spettacoli, ma anche la critica ed il giornalismo dell'epoca. Non meraviglia affatto che il metro di valutazione sia cambiato soprattutto per i critici più vicini al regime: «costoro privilegiavano gli aspetti "patriottici", "nazionali" o "fascisti", come venivano di volta in volta definiti, rispetto ai pregi semplicemente artistici di uno spettacolo»⁸⁷. Per gli autori dissidenti ovviamente non c'è invece alcuna opportunità di vedere la loro opera rappresentata nei teatri italiani. A tal proposito è interessante il caso di censura de *I pazzi* (1929) di Roberto Bracco. L'autore, deputato amendoliano prima dell'avvento del fascismo, dopo un periodo di assenza dalle scene italiane, debutta a Napoli

⁸² *Ivi*, p. 13.

⁸³ *Ivi*, p. 11.

⁸⁴ Pedullà, G., *cit.*, p. 125.

⁸⁵ Aiaccio, P., *cit.*, p. 15.

⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁷ *Ivi*, p. 16.

con il suo testo grazie all'intervento dello stesso Mussolini, per intercessione della famosa attrice Emma Gramatica. Al successo del debutto segue però la deludente replica nella capitale. A Roma lo spettacolo non viene ben accolto, bensì sospeso per ragioni di ordine pubblico (scontri che videro coinvolti anche gli spettatori) e mai più rappresentato durante il periodo fascista. Bracco subisce poi una vera e propria persecuzione a causa delle sue idee più che della sua produzione artistica, tanto da essere totalmente censurato fino alla sua morte (1943).⁸⁸

Dal '43 in poi Zurlo non ha più alcun potere riguardo all'approvazione dei testi. La censura e dunque l'eventuale concessione dei nullaosta passa nelle mani dell'Ambasciata Tedesca⁸⁹.

Nonostante quanto detto finora, in molti si convincono che la censura non sia affatto un limite, anzi, che possa agire da stimolo per la creatività di un autore. Zurlo stesso, a guerra finita e regime caduto, crede ancora che «quando uno scrittore possiede il fascino dello stile, la conoscenza delle cose di cui parla e il dono di creare la vita, non v'è censura al mondo che possa sbarrargli la strada»⁹⁰. In alcuni casi, come quello dello scrittore che si professa libero, Marco Ramperti, la censura va difesa e l'auto-censura è da considerarsi un utile esercizio. In un manifesto *exploit* di *captatio benevolentiae*, il giornalista dichiara:

La fantasia degli scrittori non ha nulla da temere dalle censure governative, in quanto la fantasia dell'uomo di penna si potenzia in profondità, e non in estensione. [...] come l'immaginazione artistica non riesce a signoreggiare che in grazia di due virtù, la chiarezza e la profondità, io non riesco a capacitarmi come una qualunque severità censoria, per assidua che fosse, riuscirebbe mai a sminuirla; o addirittura, a sopprimerla⁹¹.

Nello stesso articolo, Ramperti afferma di non aver ricevuto alcun richiamo per il suo lavoro degli ultimi diciassette anni e si compiace dell'esercizio d'auto-censura, «diventato, ormai, un disinteressato piacere della mente, ed oso dire, anche un allenamento di energia: la forza, anche in

⁸⁸ Cfr. *Ivi*, p. 16 n. Come approfondimenti sull'argomento segnaliamo:

- Aiaccio, P., *L'intellettuale intransigente. Il fascismo e Roberto Bracco*, Napoli, 1992;
- Id., *Il cinema inedito di Roberto Bracco (1)*, in «Cinema Sessanta» a. XXXIII, n. 3-4, maggio-agosto 1992, pp. 48-61;
- Id., *Il cinema inedito di Roberto Bracco (2)*, in «Cinema Sessanta» a. XXXIII, n. 5-6, settembre-dicembre 1992, pp. 38-55;
- Id., *Un caso editoriale negli anni del fascismo: Mondadori-Bracco*, in «Padania», a. VI, n. 11, 1992, pp. 149-164;
- Id., *Sorrento 1943: l'ultimo duello tra Bracco e il fascismo*, in «La Terra delle Sirene», n. 7, giugno 1993, pp. 33-45;
- Id., *Lettere a Laura*, Sorrento, 1994;
- Id. *Il censore e il commediografo. Note sull'applicazione della revisione teatrale nel periodo fascista*, in «Storia Contemporanea», a. XXV, n. 4, agosto 1994, pp. 529-545 (sui rapporti tra Bracco e Zurlo).

⁸⁹ «I teatri importanti erano chiusi e coloro che desideravano il nulla osta per qualche spettacolo si rivolgevano senz'altro a quella che oramai tutti chiamavamo per antonomasia «L'Ambasciata» senza aggiungere l'aggettivo». Zurlo, L., *cit.*, p. 367.

⁹⁰ *Ivi*, p. 13.

⁹¹ Ramperti, M., *Difendo la censura*, in «Scenario», n. 2, febbraio 1939, pp. 52-54. Cit. in Farinetti, P. (a cura di), *cit.*, p. 104.

arte, sta prima di tutto nella pulizia»⁹². Secondo lo scrittore, infatti, «nessuna censura viene per nuocere; e il vero artista [...] non vedrà mai da alcuna disciplina attentata la propria dignità»⁹³. A parer suo non è un bene essere liberi di poter dire qualunque cosa, o meglio lo è, ma solo in teoria: «praticamente, in arte, può diventare qualche volta una turpitudine. [...] contro i pericoli di un solo arbitrio, vivano pur sempre i fastidi di tutte le censure!»⁹⁴.

Qualche anno più tardi, in piena guerra mondiale, il ministro Gaetano Polverelli, successore di Pavolini al Ministero della Cultura Popolare, ribadisce la necessità della censura nel teatro italiano per mantenere una produzione che possa definirsi ‘impeccabile dal lato del sentimento nazionale’.

Moralità significa sanità spirituale, e, per molte conseguenze, anche fisica. La censura pertanto ha vietato quei lavori che, senza giustificazione artistica rimstavano fango, o indugiavano in torbide situazioni psicologiche, dando il pernicioso spettacolo di una umanità guasta, o scardinavano, attraverso ragionamenti capziosi e brillanti, le basi stesse della famiglia e dell’ordine morale e sociale. È doveroso peraltro riconoscere che la produzione italiana si è mantenuta sempre impeccabile dal lato del sentimento nazionale e non ha mai deliberatamente offeso i principi costitutivi della famiglia, o ferito il sentimento religioso, o toccato la vita privata delle persone. Ciò spiega perché il numero dei lavori vietati sia relativamente esiguo: esso si riferisce quasi del tutto alla produzione straniera. Ma chi ama il teatro non può non consentire alla censura, quando, come quella fascista, è diretta non a costringere la libertà artistica, ma a purificarla ed elevarla⁹⁵.

In quest’ottica, dunque, l’esigenza della censura si giustifica con la necessità di “purificare” ed “elevare” l’arte, quasi come se fosse una religione, un credo in grado di redimere l’uomo dal peccato e questa purificazione diventa certamente possibile evitando di indagare gli aspetti psichici, emotivi, i tratti più vulnerabili dell’essere umano che per il regime dittatoriale è bene restino assopiti, le ennesime corde che è meglio non toccare.

TEMI RICORRENTI E ARGOMENTI DA EVITARE

Fin qui si è illustrata la struttura e la ragione politica della censura, ma è opportuno scendere nel dettaglio dei temi e dei modi contro i quali o nei quali essa interveniva, per comprendere come il meccanismo influisca sul mondo teatrale, impoverendolo o, secondo alcuni, come si è visto, affinandolo. Cercherò anche di ricostruire l’evoluzione dei divieti, così aleatoria nella normativa, ma concreta nell’esperienza di Zurlo.

⁹² Ramperti, M., *cit.* Cit. in Farinetti, P. (a cura di), *cit.*, p. 105.

⁹³ *Ibidem.*

⁹⁴ *Ibidem.*

⁹⁵ *Censura teatrale* in «Scenario», n. 6, giugno 1943 (“Teatro e cinematografo nella relazione del Ministro Polverelli al Senato”), pp. 187-188. Cit. in Farinetti, P. (a cura di), *cit.*, p. 108.

Il censore, appellandosi a San Bonaventura, cerca di far luce, nelle sue già citate memorie, su cosa non è assolutamente lecito e dunque su quali siano le precauzioni da adoperare per ottenere spettacoli «buoni e permessi»:

Proibite le opere contrarie alla morale – ai buoni costumi – all’ordine pubblico – alla legge – ai principi costitutivi della famiglia – al sentimento religioso – apologetiche del vizio e del delitto [...] inoltre le opere perturbatrici dei rapporti internazionali – ispiratrici di avversioni tra le classi sociali – offensive per il Re per il Pontefice per i Sovrani esteri, per il decoro e il prestigio delle Autorità, dei Militari, degli Agenti di P. S. – offensive per la vita privata delle persone – relative infine a fatti nefandi che abbiano commossa la pubblica opinione⁹⁶.

La liceità di un argomento è però molto relativa e strettamente legata alla linea temporale sulla quale si instaura ed evolve il partito fascista al governo. Sempre valida negli anni è senza dubbio la pretesa, all’interno dei copioni, del rispetto di alcune categorie e cariche, quali «Esercito, Ministri, Diplomatici, Magistrati ecc. [:] è un obbligo che la legge stessa impone al teatro ed è anche un dovere di educazione»⁹⁷, seppur con il rischio di cadere nella parodia – ma in questo caso il giudizio è unicamente a discrezione del censore⁹⁸. Bisogna fare inoltre attenzione all’uso di nomi propri ed ovviamente ai riferimenti a determinate personalità⁹⁹, come ad esempio i reali di qualunque Paese¹⁰⁰. C’è sempre molta cautela da parte del censore nell’approvare copioni in cui si toccano questioni politiche¹⁰¹ per evitare possibili incidenti diplomatici.

⁹⁶ Zurlo, L., *cit.*, p. 9.

⁹⁷ *Ivi*, p. 34.

⁹⁸ «Attenti però, ché l’eccessiva educazione tende spesso a sviluppare mediocrità. [...] E poi, dove termina il rispetto? Dove incominciano la parodia, la satira e quel dono caro soltanto a donatore che si chiama ingiuria? La legge non precisa, lascia tutto al criterio del censore». *Ibidem*.

È chiaro che anche la parodia e la satira fossero mal viste da Mussolini, soprattutto in previsione di eventuali conflitti. A tal proposito riporto le parole del duce riferite da Zurlo riguardo al rifiuto del copione *Tra palpiti e sgomento*, tre atti di R. L., poi cambiato e approvato: «La guerra è troppo vicina a noi ed è tal cosa palpitante negli animi per consentire a sia pure innocenti parodie. No». *Ivi*, p. 148. Eppure, anche il giudizio sulla satira, come nel resto dei casi, dipende da cosa questa vada a colpire. Cfr *Ivi*, p. 161. «Il Duce ha detto, nel suo discorso tenuto all’Augusteo al Congresso dei professionisti e artisti, che l’arte in genere e soprattutto il teatro, devono decisamente innestarsi nella vita nazionale. Nulla di più giusto e necessario; l’arte astratta, avulsa dalla vita di un popolo che come il nostro sta ritrovando la propria coscienza collettiva, il proprio spirito primigenio attraverso una formidabile passione rivoluzionatrice, verrebbe a perdere la sua funzione; l’arte ha la funzione di seguire da vicino la vita spirituale del popolo che la esprime, e, spesso, pure di precederla. [...]. [...] tutto ciò che è sano, forte, costruttivo, vivificatore, audace, generoso può formare tema per un teatro fascista, mentre dovrebbero essere bandite dalle nostre scene le elucubrazioni malinconiche, le dubbiosità, le incertezze, di cui fummo malati prima della guerra, soprattutto prima della Rinascita Nazionale. [...]. [Condanna il] Troppo cerebralismo, troppo razionalismo, troppa paura di commuoversi e di commuovere e, soprattutto, troppo umorismo hanno inquinato gli artisti anche da noi. Droghe di marca forestiera [...]. nulla è più antifascista dell’ironia in arte. Può senza dubbio l’umorismo diventare arte e grande arte. Ma le nazioni ove pullulano in maggioranza gli umoristi offrono un indubitabile segno di decadenza [...]. [...] E occorre tornare alla tecnica, all’amore, alla coscienza della tecnica. [...] Il fascismo, che è eminentemente tecnico, dovrebbe insegnare la scienza della costruzione anche agli uomini di teatro; i quali possono tornare alla antica o, tanto meglio, foggarsi una tecnica nuovissima. Certo non riusciranno mai a trovare un’aderenza fra l’opera loro e il pubblico i drammaturghi che rinnegano i mezzi costruttivi del passato e sbagliano quelli che essi dicono dell’avvenire. In teatro, sbagliare non è lecito». Gotta, S., *Il Teatro Fascista*, in «Comoedia», maggio 1934, pp. 6-7. Cit. in Farinetti, P. (a cura di), *cit.*, p. 268-269.

⁹⁹ Cfr. Zurlo, L., *cit.*, p. 30.

¹⁰⁰ «Quando i lavori mettevano in scena teste coronate o quasi sono stato spesso proprio io a proporre il divieto, ma ne avevo i motivi». *Ivi*, p. 126.

¹⁰¹ Cfr. *Ivi*, p. 143.

Ben presto Zurlo, senza alcuna necessità di consultare Mussolini, riesce a prevedere ciò che avrebbe urtato la “sensibilità” del duce o il buon nome del regime e inizia ad adoperarsi per estirpare il problema alla radice. Ad esempio, nonostante nessuno glielo faccia presente, comprende che sulla scena è preferibile non pronunciare la parola ‘libertà’¹⁰². Molti di questi ‘problemi’ nei testi sono legati ovviamente alla religione cattolica e all’importanza che assume durante gli anni del regime. Nei testi teatrali che aspirano all’approvazione la famiglia non può non essere sacra¹⁰³ e, se si fa riferimento alla chiesa, al clero o agli ecclesiastici in qualche modo, bisogna essere certi che l’immagine restituita al pubblico sia univocamente interpretabile come positiva¹⁰⁴. Una delle cose imprescindibili è il rispetto del «sentimento religioso»¹⁰⁵ e, elencandole tra le «necessarie [e] sottili cautele», Zurlo specifica che le rappresentazioni di crisi di coscienza¹⁰⁶ non sono gradite sulla scena. Da evitare anche i falsi miracoli o i riferimenti all’annullamento di un sacro vincolo come può essere il matrimonio¹⁰⁷. Non è raccomandabile parlare di suicidio¹⁰⁸ ed ovviamente non è ammessa alcuna insinuazione nemmeno vaga agli incesti¹⁰⁹, all’omosessualità¹¹⁰ ed alla sodomia¹¹¹. I riferimenti espliciti a sesso e oscenità sono da evitare ma, nel campo delle commedie leggere, il censore crede che si debba un po’ mettere da parte la morale, anche se sempre nel rispetto della decenza¹¹².

Le scelte politiche del regime imposero poi l’esclusione dal teatro italiano degli ebrei e dei ‘negri’. Nel primo caso, dopo l’approvazione delle leggi razziali del 1938, Zurlo si vede costretto ad escludere dalla scena tutti gli autori non ariani¹¹³ e, nonostante potenzialmente anche il soggetto ebraico sia innocuo¹¹⁴, molte opere vengono comunque cancellate soltanto per essere riconosciute come appartenenti a tale categoria, «d’altra parte l’antiebraismo non è una tendenza, è una direttiva

¹⁰² Cfr. *Ivi*, p. 24. In un caso specifico invece fu il duce ad irritarsi e ad intervenire a proposito di un’edizione de *I masnadieri*: troppe volte si era pronunciata la parola “libertà”. Meglio non usarla e sostituirla con “giustizia”. Cfr. *Ivi*, p. 340.

¹⁰³ Ed in questa l’immagine della donna in scena doveva rispettare i propri doveri di moglie e madre. Cfr. *Ivi*, pp. 52-53.

¹⁰⁴ Cfr. *Ivi*, p. 205.

¹⁰⁵ Cfr. *Ivi*, p. 196.

¹⁰⁶ Cfr. *Ivi*, p. 205.

¹⁰⁷ Cfr. *Ivi*, pp. 212-213.

¹⁰⁸ Cfr. *Ivi*, p. 107 Zurlo. «Il Governo fascista aveva proibito alla stampa la cronaca dei suicidii, sintomi di un male morale e sociale che era in pieno diritto di combattere; ma nessuno mi aveva detto che la norma dovesse essere applicata anche al teatro e poiché questo ha le sue esigenze speciali ritenni di essere libero nei miei provvedimenti» (fa un esempio di recita sospesa per l’esaltazione del suicidio, *Il valore della vita*).

¹⁰⁹ Cfr. *Ivi*, p. 123. «Poteva la censura lasciare libero un freudismo così perturbatore sei più puri sentimenti? (in riferimento a *Trouble* di Henry Vermeil «esente da ogni intenzione equivoca, ma assai contaminato»).

¹¹⁰ Cfr. *Ivi*, p. 124. No «ai lavori che presentavano qualche sesso o incapace, o travestito, o trasformato da una crisi di natura».

¹¹¹ Cfr. *Ivi*, p. 125. «Anche senza la censura è l’estetica a salvare l’etica» riferendosi a immagini di sodomia che, più della disapprovazione, suscitavano «soltanto il disgusto sia pure non esente da pietà».

¹¹² Cfr. *Ivi*, p. 46.

¹¹³ Cfr. *Ivi*, p. 235.

¹¹⁴ Cfr. *Ivi*, p. 239.

ufficiale»¹¹⁵. In seguito all'ordinanza emanata dal Governo «di escludere i negri dalla scena e persino dal “varietà” il [...] compito [del censore] non fu certo difficile»¹¹⁶. Commedie con riferimenti alla razza o semplicemente che utilizzavano l'aggettivo in questione, anche quelle autorizzate in precedenza, vengono soppresse o completamente stravolte per ottenere il nullaosta ¹¹⁷.

Non c'è inoltre una particolare predilezione, fatte pochissime eccezioni, per i soggetti russi¹¹⁸, e «la fobia di Mussolini si accentuava ancor di più contro Rasputin».¹¹⁹

Come vedremo nel paragrafo seguente, un'attenzione particolare viene riservata ai riferimenti bellici, spesso soggetto di lavori piuttosto scadenti e poco interessanti dal punto di vista artistico, eppure autorizzati dalla censura¹²⁰.

IL FASCISMO COME RELIGIONE, LA GUERRA IN SCENA E IL TEATRO DI PROPAGANDA

I contenuti della drammaturgia negli anni del fascismo sono il risultato delle direttive del regime e del consenso di cui godeva. Gli autori, depositari del compito di creare un repertorio capace di mettere in rilievo gli ideali e i valori fascisti, partecipano all'intento propagandistico¹²¹. In questo clima non stupisce il proliferare di testi che inneggiano al fascismo, alla militanza e, a seconda degli anni in cui ci troviamo, anche alla guerra – e questo soprattutto considerando l'ultimo decennio del governo Mussolini. A tal proposito Pedullà, riferendosi ad alcuni studi recenti¹²², evidenzia come «sulla base dei testi conservati nel fondo censura teatrale del Ministero della Cultura popolare – [si possano delineare] quattro temi dominanti [ne]i copioni dal 1932 al 1943: il culto delle origini ed il mito del capo, il conflitto etiopico¹²³, la guerra di Spagna e la guerra mondiale»¹²⁴. Sono molti i testi che glorificano il fascismo ed in questi spesso non manca l'idolatria del suo capo.

Mussolini era – come facilmente intuibile – una presenza costante nel teatro fascista. Il duce figurava ovunque, persino nei titoli dei copioni, che sovente erano

¹¹⁵ *Ivi*, p. 251.

¹¹⁶ *Ivi*, p. 253.

¹¹⁷ es. *La saetta negra*. Cfr. Zurlo, L., *cit.*, p. 255. «L'autore rimediò. Fece scomparire l'aggettivo «negro» dal titolo e dal testo, trasportò l'azione in un paese immaginario dalla flora fantastica, tinse la sua plebe in rossiccio, e la vesti di costumi indo-orientali». In questo modo poté ottenere il consenso.

¹¹⁸ Cfr. Zurlo, L., *cit.*, pp. 190-192.

¹¹⁹ *Ivi*, p. 194.

¹²⁰ «Non si dimentichi che al censore è inibito l'apprezzamento artistico. Bastava che non incappassero negli agguati tesi dalla legge e venivano muniti di un “nulla osta alla recita” salvo, quando erano scadentissimi, ed aggiungere “per quanto riguarda la legge”» Cfr. *Ivi*, p. 264.

¹²¹ Legittimato da Anton Giulio Bragaglia. Cfr. Bragaglia, A. G., *cit.*, p. 26. «Gli è che il teatro è stato sempre e sarà – come meglio è ormai il cinematografo – una potente arma di propaganda e di combattimento ideale. Lo stato fascista ha il diritto e il dovere di impossessarsene per l'onore degli italiani».

¹²² Cfr. Cavallo, P., *Immaginario e rappresentazione. Il teatro fascista di propaganda*, Roma, Bonacci, 1990.

¹²³ Mito del capo e conflitto etiopico presenti, anche se forse non predominanti, nel testo di Gherardi che analizzeremo in seguito.

¹²⁴ Pedullà, G., *cit.*, pp. 212-213.

costituiti da citazioni di suoi discorsi. [...] Il paragone più ricorrente era proprio quello con l'eroe dei due mondi, di cui Mussolini era considerato erede diretto¹²⁵.

Il leader del partito fascista è onesto, è leale, è un esempio da seguire ed in scena può diventare l'incarnazione di qualunque eroe d'altri tempi. Non sorprende affatto che in alcuni casi questi venga rappresentato con la foggia di un eroe cavalleresco:

pronto per difendere gli uomini e combattere i prepotenti: «i nemici d'Italia lo temono e l'ammirano... Ma nessuno di essi osa affrontarlo... Perché lui!... L'uomo buono, generoso, pio, diverrebbe un leone pronto a versare sino all'ultima goccia del suo sangue per difendere l'Italia che adora...»¹²⁶.

Da qui a far diventare il don Chisciotte l'incarnazione del duce e paladino della nazione italiana il passo è breve, ma questo lo vedremo meglio più avanti, in particolar modo nel paragrafo dedicato all'adattamento teatrale di Gherardo Gherardi (vedi *infra* “*Don Chisciotte* di Gherardo Gherardi”).

Tra i copioni che celebrano il fascismo ed il suo capo possiamo annoverare anche i tentativi di scrittura da parte dello stesso Mussolini. Egli, da sempre interessato al teatro ed alle sue sorti, in un mal velato tentativo di autocelebrazione, si cimenta nel ruolo di autore teatrale in ben tre occasioni. Con l'aiuto del noto librettista e drammaturgo Giovacchino Forzano¹²⁷ scrive le seguenti sceneggiature: *Campo di Maggio* (1929), *Villafranca* (1931), *Cesare* (1939). L'affiancamento del duce a personaggi storici universalmente riconosciuti, come Cesare, non sarebbe stato concesso ad altri drammaturghi¹²⁸, ma ovviamente per Mussolini si faceva eccezione. Le tre opere rappresentano «un caso curioso [ma non troppo] di come un regime dittatoriale possa attivare forme di autocelebrazione e, adoperando tutti i mezzi economici necessari, utilizzi i canali tipici della comunicazione teatrale»¹²⁹.

Se il capo del movimento è una divinità da venerare ed il suo ‘avvento’ viene «vissuto con lo stesso fervore religioso con il quale le masse cattoliche celebrano il rito eucaristico»¹³⁰, il movimento fascista emerge in più occasioni come un nuovo culto da seguire. Il fascismo nel teatro è infatti presentato non come un movimento politico, ma come un credo, come una religione cui appellarsi, di cui si ha bisogno e nella quale si cerca protezione. Ad attestarlo l'uso di «stereotipi mutuati dal linguaggio cattolico»¹³¹, nonché quello di «forme e rituali»¹³² appartenenti alla sua tradizione. È difatti molto frequente incontrare termini quali salvezza, redenzione, ascesa etc.. (vedi *infra* “*Scelte*

¹²⁵ Cavallo, P., *cit.*, pp. 74-75.

¹²⁶ Bongini, A., *Donna italiana*, ACS, MCP, cens. teatr. b. 416, f. 10397, 1934, p. 4. Cit. in *ivi*, p. 75.

¹²⁷ Il duce, dopo averlo incontrato a Roma nel '29, in occasione della prima dell'*Oreste* di Alfieri che inaugurava i Carri di Tespi al Gianicolo, decise di affidargli il compito di coautore delle sue opere teatrali.

¹²⁸ Vedi Cap. XIV *Mussolini = Cesare? = Napoleone?* in Zurlo, L., *cit.*, pp. 178-189.

¹²⁹ Pedullà, G., *cit.*, p. 215.

¹³⁰ «[...] [Si tratta] di due facce della stessa medaglia: culto delle origini e mito del capo, appunto». Cavallo, P., *cit.*, p. 87.

¹³¹ *Ivi*, p. 85.

¹³² *Ibidem*.

lessicali”) e leggere di un eroe fascista morto per poi diventare martire. Questo credo, insieme al cattolicesimo (e cioè quello ufficiale, ma di fatto lo sono entrambi), assume nei copioni una grande rilevanza: è il motore che muove tutto e tutti, anche i combattenti in guerra e li aiuta a sentirsi parte di un’entità superiore, di un tutto che è la patria. Spesso, infatti, il concetto di fede era ricollegato anche alla guerra¹³³. Il parallelismo con la fede cattolica non è solo una congettura deducibile dai copioni esaminati. A confermarcelo è la lettura del Manifesto degli intellettuali fascisti dove si sottolinea il «carattere religioso del fascismo»:

Era la fede stessa maturatasi nelle trincee e nel ripensamento intenso del sacrificio consumatosi nei campi di battaglia pel solo fine che potesse giustificarlo: la vita e la grandezza della Patria. Fede energica, violenta, non disposta a nulla rispettare che opponesse alla vita, alla grandezza della Patria¹³⁴.

Il movimento è dunque equiparabile alla fede religiosa e non aderirvi corrisponde ovviamente ad un sacrilegio.

L’eroe fascista dei copioni teatrali, divenuto martire nel finale, immolandosi per la religione fascista, diventa dunque un grande classico dei testi di propaganda del regime. L’iter narrativo seguito dai drammaturghi sembrerebbe il seguente:

il protagonista, in un primo momento socialista, dopo una fase di crisi e di ripensamento abbandona[...] il suo partito e passa[...] a militare nel campo opposto. Il crisma della validità della sua conversione, o – per ripetere il sostantivo usato dagli stessi autori – della sua redenzione, veniva dato alla morte. La morte per la «buona causa» affrancava e purificava l’eroe da ogni colpa commessa precedentemente¹³⁵.

Un intreccio diverso, ma un finale simile lo troveremo anche nel *Don Chisciotte* di Anton Giulio Bragaglia, in cui il cavaliere viene lapidato dai galeotti.

Il protagonista dei copioni fascisti si fa dunque sempre portavoce di grandi valori, e il messaggio che porta con sé dipende dalle esigenze del regime. Il teatro di propaganda, infatti, a seconda degli anni in cui si scrive può diventare di argomento bellico. Trattare la guerra in scena o più in generale affrontare riferimenti bellici nei copioni teatrali non sempre però sortisce lo stesso effetto. Il regime fa scelte molto ponderate nell’uso dei conflitti nei testi destinati alla scena. Come con tutto il resto, ci si focalizza sul risultato finale e, in questo caso, l’importante è restituire al pubblico l’immagine di una nazione forte, impavida, valorosa, ma sempre giusta.

L’esaltazione [della guerra] nasconde in sé un pericolo: insensibilmente nel descrivere il quadro tragico vi si proietta un riflesso poetico: si viene così a destare negli anziani che parteciparono alla vicenda una specie di nostalgia per quegli anni di vita piena e violenta; e nei giovani che ne rimasero fuori un certo desiderio di imitazione, la religione

¹³³ *Ivi*, p. 69.

¹³⁴ Davide Andriolo <<http://davideandriolo.altervista.org/Web5D/Area%20progetto%20storia%20filo/fascista.htm>>. Consultato il 7 ottobre 2021.

¹³⁵ Cavallo, P., *cit.*, p. 48.

del valore, la passione della gloria, sentimenti certo nobilissimi, ma che aprono il varco al crimine contro l'umanità¹³⁶.

La guerra in scena, usata dal governo Mussolini come l'ennesima risorsa per un teatro di propaganda, può assumere «una forte valenza di riscatto per fasce sociali ancora subalterne»¹³⁷, dando loro la possibilità di esplorare e coltivare i nuovi territori conquistati, offrendo una speranza a chi non l'ha mai avuta di migliorare il proprio futuro. Ad esempio, nei copioni che promuovono la guerra d'Etiopia, si tende ad esaltare le capacità dei soldati, «coloni più che colonizzatori, pionieri prima che combattenti», nel domare la natura selvaggia. Come evidenzia Pietro Cavallo, «l'impresa africana nei copioni veniva vista anzitutto come la conferma dell'esistenza di quelle energie e di quelle capacità di cui il popolo italiano già aveva dato prova nel corso della prima guerra mondiale»¹³⁸. Leopoldo Zurlo, nonostante il suo personalissimo parere sui timori della guerra d'Etiopia e sul razzismo¹³⁹, sostiene che «i lavori di qualche linea artistica nati dalla guerra etiopica furono ben pochi»¹⁴⁰.

I testi teatrali di circostanza ricominciano poi con la guerra di Spagna, intrapresa dal governo Mussolini, ma alla quale si nega ufficialmente la partecipazione¹⁴¹. Con il successivo avvicinarsi alla Seconda guerra mondiale il teatro si prepara a sua volta: è naturale non mettere in cattiva luce sulla scena i conflitti dal momento in cui la nazione si appresta all'entrata in guerra. Man mano che si avvicina la guerra e durante il conflitto, Zurlo fa attenzione ai riferimenti alle nazioni coinvolte con o contro l'Italia ed alle riprese a teatro di quegli spettacoli dei paesi coinvolti. Ovviamente vengono ritirati i testi teatrali degli autori provenienti dai territori diventati nemici richiesti dalle compagnie italiane¹⁴².

Nei copioni le poche libertà consentite erano le seguenti:

il solito finale patriottico, la satira contro i nemici e qualche altro espediente del repertorio di propaganda, a patto che non fossero troppo insistiti e prevalenti sugli altri temi [...]. Cominciarono ad essere ridimensionati, o espunti, gli accenni alle restrizioni alimentari, al mercato nero, ai disagi della popolazione civile. Ridotto al minimo, e con molte cautele, i riferimenti agli effetti devastanti dei bombardamenti. Del tutto proibito l'accento a lutti e sciagure¹⁴³.

Col passare degli anni e il prolungarsi del conflitto i copioni che raggiungono il palcoscenico diventano quasi esclusivamente d'evasione¹⁴⁴: «il teatro leggero, nelle sue varie espressioni (rivista,

¹³⁶ Zurlo, L., *cit.*, p. 259.

¹³⁷ Pedullà, G., *cit.*, p. 213.

¹³⁸ Cavallo, P., *cit.*, p. 89.

¹³⁹ Cfr. Zurlo, L., *cit.*, p. 265. «I miei sentimenti in fatto di razzismo possono riassumersi nelle testuali parole di Humboldt. "Affermando – egli dice in *Cosmos – l'unità* della specie umana noi risolutamente rigettiamo la classificazione in razze superiori e inferiori. Vi saranno popoli più atti ad essere moralizzati governati e nobilitati dalla civiltà, ma non ve ne sono di più nobili di altri"».

¹⁴⁰ *Ivi*, p. 266.

¹⁴¹ Cfr. *Ivi*, p. 267.

¹⁴² Cfr. *Ivi*, pp. 335ss.

¹⁴³ Aiaccio, P., *cit.*, pp. 42-43.

¹⁴⁴ Cfr. *Ivi*, p. 43.

varietà, avanspettacolo, sceneggiata), rimase fino all'ultimo, assieme al calcio, alla canzonetta di musica leggera e ai film-commedia, uno dei pochi spazi pubblici concessi alla popolazione per evadere dal conflitto»¹⁴⁵.

Questi i temi che più o meglio rappresentano la produzione teatrale nell'ultimo decennio del governo Mussolini. Si tratta di un teatro perlopiù di esplicita propaganda o di puro intrattenimento, spesso scritto da non professionisti¹⁴⁶.

Scelte lessicali

Dalla quantità di studi di comunicazione politica che si occupano della retorica fascista risulta chiaro quanto il linguaggio sia stato valorizzato e veicolato dal regime. In questo senso occupa un ruolo fondamentale l'oratoria mussoliniana, una perfetta fusione tra linguaggio aulico e popolare cui si accompagna «un sistema di comunicazione non verbale: dal saluto romano alla mascella contratta, dal labbro inferiore sporgente alle mani poggiate sui fianchi, dal roteare delle braccia, degli occhi e della testa alle gambe divaricate, costituisce un notevole sussidio del linguaggio parlato»¹⁴⁷.

Una delle organizzazioni che viene investita del ruolo di promotrice del linguaggio del regime e delle sue relative ideologie è la Scuola di Mistica Fascista inaugurata a Milano, il 20 aprile 1930 e intitolata a Sandro Italico Mussolini, in onore del nipote del duce, prematuramente scomparso. Come accadeva già nella Germania di Hitler, la retorica dell'azione, ed in questo caso la scuola in questione, si occupa di: «reclutare una *élite* di giovani pensatori [e di] educarli alla creazione dell'“uomo nuovo” e farne altrettanti artefici del *novus ordo*, militanti della propagazione pedagogica del Verbo fascista per combatterne l'imborghesimento, la sclerosi burocratica e riportarlo alla sua autentica matrice rivoluzionaria»¹⁴⁸.

¹⁴⁵ *Ivi*, pp. 43-44.

¹⁴⁶ Cfr. Cavallo, P., *cit.*, p. 38. «Se a livello alto, di teatro con riconosciuta dignità artistica, l'opera che riassume la sensibilità e l'atmosfera del tempo fascista tardava ad arrivare, a livello basso, quello del teatro minore, dei copioni scritti, per lo più, da autori non professionisti, la situazione era completamente diversa. La Prima guerra mondiale, la nascita del fascismo ed il suo affermarsi, le conquiste del regime, sociali e militari, diventavano materia di rappresentazione drammatica ad opera di una folta schiera soprattutto di avvocati, professori, medici, maestri, giornalisti, ma anche di operai casalinghe, disoccupati e pensionati [...]».

¹⁴⁷ Golino, E., *cit.*, p. 43.

¹⁴⁸ *Ivi*, p. 70.

Per il Ventennio si può parlare difatti di una vera politica linguistica che si inserisce nell'ambizioso progetto di rinnovamento culturale del fascismo¹⁴⁹ che viene ovviamente estesa anche ai territori africani¹⁵⁰.

Un aneddoto che ad oggi può sembrare buffo, ma che serve a chiarire il livello di influenza del regime sul piano culturale a discapito dell'opera d'arte, è quello raccontato da Zurlo nelle sue già citate memorie a proposito del divieto dell'uso "lei". «Il giorno in cui la Radio volle mettere in onda il dialogo «Copernico» di Giacomo Leopardi il censore prescrisse di cambiare il lei in voi. Precisamente: Zurlo corresse Leopardi»¹⁵¹. Da queste parole il censore sembra perfettamente cosciente dell'assurdità delle scelte del regime a tal proposito, ma non poté comunque agire diversamente¹⁵².

Il fascismo incide anche nella struttura linguistica del teatro e gli effetti della razionalizzazione della scena in questa epoca si prolungheranno negli anni della repubblica¹⁵³.

Oltre alle scelte lessicali strettamente legate al cattolicesimo volte a identificare il movimento fascista come una religione e non come un partito politico¹⁵⁴, c'è un linguaggio ricorrente nelle opere teatrali del Ventennio, ma esistono anche equazioni linguistiche immediate che diventano d'uso comune nei copioni dell'era Mussolini.

Cavallo nel suo esaustivo studio della semantica fascista riconosce come frequenti le parole 'alba', 'luce', 'meta luminosa', 'salvezza'¹⁵⁵, ed in quest'ultimo sostantivo egli ammette l'accezione marcatamente religiosa che assumeva nei copioni. Si fa inoltre sempre riferimento ad una sorta di percorso cristiano di un personaggio, che lo conduce verso una "guarigione". Alla parola "peccato"

¹⁴⁹ Accanto ad una poco convinta dialettofobia (vedi *infra* pp. 27-28, n. 12), possiamo parlare di una strumentalizzazione del latino, «elevato sugli altari della pedagogia fascista grazie a motivi di pura propaganda. Cardine della riforma Gentile, modello di virtù educative, indispensabile all'apprendimento della lingua italiana e delle lingue moderne, il latino riflette – suo malgrado – un sinistro riverbero delle mire espansionistiche, dell'immagine "antico-romana" e "littoria" del regime». Cfr., *Ivi*, pp. 99-100. Il regime si impegna anche in un cambio di rotta sulle lingue straniere: «Mussolini s'impegna personalmente a modificare la proporzione numerica delle cattedre. Il francese, a causa della contiguità geografica, storica, culturale e della conseguente crescita delle strutture didattiche è la lingua straniera più diffusa sia nell'insegnamento sia nel Paese; e quindi il ministero dell'Educazione Nazionale avvia una progressiva riduzione delle cattedre di francese (Mussolini stesso, nel 1938, "ordina a bottai di renderne l'insegnamento non più obbligatorio") a favore "dell'aumento delle cattedre di tedesco"». Cfr. *Ibidem*.

¹⁵⁰ Cfr. *Ivi*, pp. 113ss.

¹⁵¹ Zurlo, L., *cit.* p. 33.

¹⁵² E continua: «Ebbi confermata la sentenza di un illustre critico che la letteratura è perfettamente inutile quando si mette a servizio di un regime». Cfr. *Ibidem*.

¹⁵³ Cfr. Pedullà, G., *cit.*, p. 14.

¹⁵⁴ A tal proposito va ricordato che quando Mussolini si avvicina ad Hitler i rapporti tra il regime ed il vaticano si fanno freddi e cambiano i termini usati. A dimostrare un leggero dissenso da parte della Santa Sede riguardo all'uso di un certo linguaggio leggiamo sull'«Osservatore romano»: «Si potrà dire mistico tutto quello che è serio, che è religioso, che è compreso e fatto con senso profondo di responsabilità; ma non idolatriamo ciò che è umano e non umanizziamo ciò che è divino, nemmeno per abuso di linguaggio che porta confusione delle coscienze; anche se nessuno pensa a dire le cose non vere». Golino, E., *cit.*, p. 77.

¹⁵⁵ Cfr. Cavallo, P., *cit.*, p. 53.

è dunque associata la parola “malattia”, e la “guarigione” corrisponde dunque alla “salvezza”: «Il percorso che l’eroe affrontava, dunque, andava dal peccato alla salvezza, dalla malattia alla guarigione»¹⁵⁶.

Ma i copioni del Ventennio, considerando soprattutto quelli di chiara e sola propaganda politica, presentano delle equazioni ben più evolute, seppure ugualmente banali, in cui il socialismo diventa sinonimo di caos, mentre il fascismo lo è di ordine ed armonia naturale:

Socialismo-buio (notte)-malattia-peccato (perdizione) da una parte e fascismo-luce (alba)- guarigione-salvezza (redenzione) dall’altra. Naturale, pertanto, che chi avesse aderito al socialismo fosse accusato di cecità (ritornava la metafora della luce e, nel contempo, quella della malattia). [...] L’accusa che si rivolgeva al socialismo era proprio quella di voler distruggere valori considerati naturali ed immutabili¹⁵⁷.

Nonostante i sempre dichiarati buoni propositi, o apparentemente tali, del governo fascista in ambito teatrale, non si assiste a quella rinascita tanto attesa quanto annunciata; d’altronde, come più volte afferma Pirandello «un teatro [...] non può nascere per volontà ministeriale»¹⁵⁸. L’originalità del teatro del Ventennio non si è dunque manifestata se non nei suoi divieti e nelle sue restrizioni. Difatti, persa la sua indipendenza, il teatro diventa l’ennesimo strumento nelle mani del regime, generatore di creazioni contraffatte da un clima stagnante e artisticamente malsano. Più il regime ed i suoi valori si radicano nel territorio italiano, più il teatro si allontana dall’essere lo specchio della società per incarnarne una più bella, più leggera, integra e piena di spirito nazionalista.

PERCHÉ IL *DON CHISCIOTTE*?

Nel resoconto scritto della relazione di Guido Salvini¹⁵⁹ al Convegno Volta¹⁶⁰ si sottolinea l’importanza di creare un nuovo repertorio di testi che siano in grado di coinvolgere emotivamente il pubblico in sala, che muovano passioni che siano rappresentanti non di un solo tempo, ma di tutti i tempi:

Tutte le grandi opere classiche contengono un principio morale perché agitano i grandi problemi del tempo. Il pubblico vuole sentir vibrare la sua stessa passione. Il teatro attuale invece è alla finestra: vede passare nelle strade guerre e rivoluzione e non è stato

¹⁵⁶ *Ivi*, p. 55.

¹⁵⁷ *Ivi*, p. 55-56.

¹⁵⁸ Pedullà, G., *cit.*, p. 34.

¹⁵⁹ *Condizioni presenti del teatro drammatico in confronto con gli altri spettacoli* Cfr. Cavallo, P., *cit.*, p. 17. Regista e scenografo, nipote dell’attore Gustavo Salvini, che nel 1924 fu tra i fondatori del Teatro d’Arte di Roma diretto da Luigi Pirandello.

¹⁶⁰ Incontro internazionale sul teatro drammatico tenutosi a Roma nell’ottobre del ‘34.

buono altro che a far gridare da qualche poeta da strapazzo viva o abbasso guerra o rivoluzione¹⁶¹.

Durante gli anni del governo Mussolini e soprattutto nei momenti di maggiore incertezza come quelli che precedono, vivono e seguono l'entrata in guerra, si ricercano, nel teatro come nella vita, dei punti di riferimento, delle certezze a cui aggrapparsi, dei valori in cui riconoscersi accompagnati da un sano intrattenimento. Non possiamo essere sicuri che sia ciò di cui il pubblico avesse realmente bisogno, ma certo è che i teatranti "a soldo" del fascismo erano mossi da questa convinzione. Bragaglia asseriva convinto che «il popolo vuol essere guidato alla luce di grandi ideali, che agiscano sugli animi come fede ed entusiasmo virile»¹⁶². Il parallelismo con la fede cattolica, ma anche fascista cui l'autore fa riferimento, già ampiamente discusso in questa sede, fornisce dunque il giusto pretesto per una riscrittura che vede il famigerato cavaliere don Chisciotte della Mancia incarnazione di un paladino devoto ad entrambe le fedi professate nel Ventennio come strumento nelle mani di un regime dittatoriale. Questa celebre figura, potenzialmente in grado di incarnare qualunque ideale si voglia, diventa dunque spesso «un pretesto per dire qualche cosa che [si] avev[a] bisogno di dire»¹⁶³.

Prima di analizzare le singole riscritture teatrali dei drammaturghi d'epoca fascista, un esempio che può darci un'idea del grande potenziale nelle mani del regime è la recensione ad opera di Margherita Sarfatti, storica amante di Benito Mussolini¹⁶⁴, del film diretto da Georg Wilhelm Pabst, *Don Chisciotte (Don Quixote, 1933)*:

[...] è un capolavoro. Guardandolo e ascoltandolo, a me avveniva di scoprire per la prima volta in Don Chisciotte lati arcani mai compresi, o intuiti solo in confuso. Innanzi tutto, mai egli mi era apparso così spagnolo nello spazio; mai così immortale e universale nel tempo.

Sancio adora Don Chisciotte innanzi tutto perché gli drammatizza [...] la sua povera scialba esistenza, confinata in un angolo di villaggio. Ma in questo commovente amore di Sancio, l'uomo dall'umile buon senso, verso il folle Don Chisciotte, vi è anche qualcosa di infinitamente più alto e pateticamente profondo: vi si rivela l'innato bisogno dell'uomo di avere un capo: il suo bisogno istintivo di giustizia e la sua insaziabile sete di ammirazione e di eroismo. Don Chisciotte è pazzo; e, quel che è triste, è pazzo per il fatto stesso che crede alla giustizia; e tuttavia questa fede gli dà il prestigio, e quando, alto sul suo cavallo, egli si affaccia nella notte a destare Sancio che russa, e gli dice "l'ingiustizia non dorme mai", sentiamo passare in quelle parole il brivido fondo dell'appello eroico.¹⁶⁵

¹⁶¹ Reale Accademia d'Italia, Fondazione Alessandro Volta, *Convegno di Lettere. 8-14 ottobre 1934. Il teatro drammatico*, Roma, 1935, pp. 45-46, Cfr. Cavallo, P., *cit.*, p. 17.

¹⁶² Bragaglia, A. G., *cit.*, pp. 23-24.

¹⁶³ In questo caso si fa riferimento al *Don Chisciotte* (1926) di Gherardo Gherardi. Queste le parole dell'autore rivolte all'amico Garrone in una lettera. (Bologna, 22 gennaio 1929 pp. 291-295). Cfr. Mattioli, T., Tossani, A., (a cura di), *Dino Garrone. Carteggi con gli amici (1922-1931)*, Urbino, Banca Popolare dell'Adriatico, 1994, vol. I, p. 293.

¹⁶⁴ Ebra, costretta ad espatriare con un passaporto che ottenne facilmente nel momento in cui l'Italia, nel 1938, introduce le leggi razziali.

¹⁶⁵ Sarfatti, M., *Cervantes ritorna*, «La Stampa», 27 gennaio 1934, p. 3.

Probabilmente lontana dal recepire i propositi di Pabst, la Sarfatti crede che la devozione dello scudiero nei confronti del cavaliere riveli in realtà un suo bisogno, e dunque quello di ogni uomo, «di avere un capo», da ammirare e a cui affidarsi, facendo incarnare al don Chisciotte il suo idolatrato amante, nonché capo del governo, Benito Mussolini.

È importante ricordare che in questi anni aumentano le traduzioni disponibili del romanzo cervantino¹⁶⁶ e, nel 1913 viene tradotto *Vida de Don Quijote y Sancho Panza* di Miguel de Unamuno. Sono infatti questi gli anni in cui, grazie proprio alla disponibilità di questi testi, possiamo dedurre dalla stampa fascista un interesse sempre crescente per Cervantes, la sua creatura don Chisciotte e il suo famoso romanzo, ma anche per altri suoi scritti¹⁶⁷. Grazie proprio allo studio del materiale emerografico di quegli anni, incluso il già citato articolo della Sarfatti, Iole Scamuzzi riconosce il principio di un processo «di identificazione di don Chisciotte col concetto unamuniano di chisciottismo, e di tale concetto con quello di Spagna e di spagnolo»¹⁶⁸ che si va consolidando e che si conclude con la pubblicazione su «La Stampa» dell'articolo di Adriano Tilgher¹⁶⁹. Questi, coglie l'occasione della pubblicazione della nuova traduzione di Beccari, *Il Fiore dei Miei Ricordi* (Firenze, Vallecchi, 1920), per delineare un profilo di Unamuno e marcare le differenze del suo don Chisciotte rispetto a quello cervantino:

Unamuno (...) con procedimento di sorprendente originalità, ha contrapposto la creatura al creatore, Don Chisciotte a Cervantes, e dove questi aveva trovato argomento di risa e di beffe alle spalle del povero hidalgo della Mancia, egli scopre un motivo di glorificarlo e di proporcelo a modello¹⁷⁰.

Il giornalista descrive la follia chisciottesca come un invito a diventare ciò che si vuole, provando ad uscire dalla propria realtà, per poi affiancare al concetto di superomismo le sue più estreme conseguenze politiche: la guerra diventa la mossa chiave per un riscatto sociale. Nonostante il ventaglio di considerazioni che emergono dai diversi articoli che recensiscono l'opera di Cervantes o quella di Unamuno, il tratto più evidente risiede nella profonda influenza della lettura unamuniana sulla visione del *Chisciotte* degli intellettuali italiani in epoca fascista:

in parte grazie all'amicizia del filosofo con i giornalisti suoi recensori, in parte grazie alla continuità ideologica con forme di volontarismo filosofico e politico che si stavano sviluppando anche in Italia e che trovavano nel don Chisciotte di Unamuno un eccellente simbolo ed ispirazione¹⁷¹.

¹⁶⁶ Dopo la traduzione di Carlesi per Mondadori le riscritture aumentano in modo esponenziale.

¹⁶⁷ In Italia vengono pubblicati anche altri suoi lavori in traduzione, come la traduzione parziale delle *Novelle Esemplari* pubblicata da Giannini (Bari, Laterza, 1913). Cfr. Scamuzzi, I., *Cervantes e il Chisciotte nella stampa italiana del periodo fascista*, in Cerrón Puga, M. L., e Tomassetti, I., (a cura di), *Critica del testo XX / 3*, 2017, *Cervantes e l'Italia*, Roma, Viella, 2017, pp. 301-318, p. 305.

¹⁶⁸ *Ivi*, p. 308.

¹⁶⁹ Tilgher, A., *La follia dell'azione*, «La Stampa», 23 maggio 1920. Per una rassegna ed un approfondimento completo della stampa fascista sul Chisciotte, si legga Scamuzzi, I., *cit.*

¹⁷⁰ *Ivi*, *Cit.* in Scamuzzi, I., *cit.*, p. 309.

¹⁷¹ *Ivi*, p. 318.

Quando questa influenza inizia ad affievolirsi, al suo posto troviamo una lettura genericamente eroica del cavaliere cervantino, un don Chisciotte eretto a «simbolo politico, valido per entrambe le filosofie dell'azione e della rivoluzione»¹⁷² che emerge, come vedremo, anche dalle produzioni teatrali a questi ispirate.

Con questa premessa abbiamo le basi per meglio intendere lo studio successivo, gli strumenti necessari per inquadrare nello spazio e nel tempo quei tentativi di riscrittura e adattamento dell'opera cervantina in un ventennio di storia che ha sicuramente influito sull'Italia in cui viviamo oggi.

Passiamo dunque ad analizzare gli adattamenti teatrali dell'era fascista, per un totale di dodici titoli.

IL *DON CHISCIOTTE* NEL TEATRO ITALIANO DURANTE IL VENTENNIO FASCISTA

La ricostruzione di questo *corpus* è stata possibile grazie all'*Indice-Repertorio* dell'*Enciclopedia dello Spettacolo* di Silvio D'Amico¹⁷³ e alla catalogazione dei copioni dell'Ufficio Censura Teatrale del Ministero della Cultura Popolare, custodita presso l'Archivio Centrale dello Stato di Roma¹⁷⁴. Questi i titoli individuati:

- *Don Chisciotte* di Ettore Romagnoli, 1922, edito nel 1925.
- *Don Chisciotte* di Gherardo Gherardi, in scena 4 settembre 1926, edita nel 1927.
- *Don Chisciotte* di Anton Giulio Bragaglia, 1927.
- *Sancio Pancetta* di Edoardo Girengi, 1931.
- *Don Chisciotte* di Bel Ami (Anacleto Francini), 1935.
- *Mulini a vento* ossia *Alla ventura* ovvero *Forza gervasio* di Calandrino (Umberto Castelli), 1935.
- *Dulcinea* di Gaspare Cataldo, 1938.
- *Come Don Chisciotte divenne avveduto* di Dyk Victor (Vittorio Dyk), 1938.
- *Mulini a vento* di Edoardo Anton, 1938.

¹⁷² *Ibidem*.

¹⁷³ *Enciclopedia dello Spettacolo* INDICE-REPERTORIO, Fondata da Silvio D'Amico, Roma, UNEDI, Unione editoriale, 1975. Una prima parte di catalogazione e del lavoro qui proposto sugli adattamenti teatrali del *Don Chisciotte* in epoca fascista – prima degli studi da me condotti in ACS – è consultabile in Di Carlo, S., *Le riscritture teatrali del Chisciotte negli anni del regime fascista*, in Scamuzzi, I., Zangirolami, V., *Leggenda aurea e leggenda nera*, Roma, Carocci, 2021, pp. 74-87.

¹⁷⁴ Ferrara, P. (a cura di), *cit*.

- *Don Chisciotte della Mancia e Sancio suo scudiero* di Pio de Flaviis, 1940.
- *Avventura con Don Chisciotte* di Cesare Meano, 1940.
- *Peccatore e Santo* di Svend Borberg, 1942¹⁷⁵.

Don Chisciotte di Ettore Romagnoli

L'autore

Rinomato professore universitario, latinista, ma soprattutto grecista, Romagnoli è insieme a Bragaglia e molti altri nomi celebri dell'epoca tra i firmatari del *Manifesto degli intellettuali fascisti*, redatto dal filosofo Giovanni Gentile nell'aprile del 1925¹⁷⁶. «[N]oto anzitutto come il più attivo volgarizzatore moderno dell'antica poesia greca in Italia»¹⁷⁷, egli si dedica alla traduzione dei principali poeti e commediografi, più di tutti Aristofane¹⁷⁸. Il suo interesse nei confronti dei classici greci è profondo a tal punto che, oltre ad occuparsi della loro traduzione, si impegna anche nella loro divulgazione in chiave odierna, adattando, dirigendo, e talvolta anche componendo le musiche – tra il 1911 e il 1927 – per le rappresentazioni classiche presentate in molti teatri d'Italia, specialmente in quello greco di Siracusa¹⁷⁹. All'attività di professore e traduttore¹⁸⁰ infatti, Romagnoli accompagna fin dalla giovane età quella di poeta e drammaturgo ed il suo *Don Chisciotte* (1925) ne è un esempio. È inoltre un prolifico collaboratore delle pagine culturali delle testate locali e nazionali, fra le quali si distingue l'assidua frequentazione del «Diorama Letterario» della «Gazzetta del Popolo»¹⁸¹.

L'opera

Quasi sicuramente mai portato alla ribalta¹⁸², il testo di Ettore Romagnoli – scritto in versi probabilmente con la speranza di essere messo in musica¹⁸³ – è comparso per la prima volta nel 1922 all'interno de «Rivista d'Italia»¹⁸⁴ e, successivamente, nella raccolta *Commedie Liriche*, edita nel

¹⁷⁵ Unico testo tradotto (e mai rappresentato) in questo elenco.

¹⁷⁶ Il 23 marzo 1925 riceve la tessera onoraria del Partito nazionale fascista.

¹⁷⁷ Voce “E. Romagnoli”, D'Amico, S., *Enciclopedia dello Spettacolo*, vol. VIII, Ginevra, Sadea, 1975, p. 1140.

¹⁷⁸ Anche di Eschilo, Euripide, Sofocle e Pindaro. Tradusse inoltre tutta la poesia antica greca, i poeti lirici e quelli alessandrini (nei 17 voll. Bologna, Zanichelli, 1921-31), l'Odissea (1923), l'Iliade (1924), Teocrito (1925), Esiodo (1929) tra gli altri.

¹⁷⁹ Cfr. Voce “E. Romagnoli”, D'Amico, S., *cit.*, p. 1140.

¹⁸⁰ Tradusse anche dal latino e dal tedesco.

¹⁸¹ Scamuzzi, I., Leccese, A. (a cura di), «Diorama Letterario»: <<http://dioramagdp.unito.it>>.

¹⁸² Non vi è alcuna notizia rintracciabile nell'archivio de «La Stampa»: <<http://www.archiviolaStampa.it/>>.

¹⁸³ Cosa che accade solo per alcune sue opere di contenuto mitologico.

¹⁸⁴ Anno 25, v. 1, pp. 32-64.

1925 da Zanichelli¹⁸⁵, insieme ad altri due componimenti, *La favola dell'api* e *La fontana di giovinezza*.

Non ci sono numerose indicazioni di regia nel testo, ma sappiamo che «l'azione di svolge in una borgata della Spagna»¹⁸⁶. Le linee guida dell'intreccio – incipit e scioglimento – sono riconducibili allo schema base del dramma borghese con triangolo amoroso annesso, che prende la fisionomia di una commedia da *cliché* a tratti volgare.

Il testo si divide in tredici scene e vede alternarsi i seguenti personaggi:

PASQUALE CARÀSTICO
GREGORIO
PEDRILLO
MANUELA
ROCCO
DON CHISCIOTTE
SANCIO PANSÀ
MARITORNA
MERLINO
DON ALONZO DI MIRANDA¹⁸⁷

Fatta eccezione del duo don Chisciotte-Sancio, di Maritorna e di Merlino, gli altri personaggi, nonostante a volte ricordino aspetti che caratterizzano quelli cervantini, sono nuovi rispetto all'ipotesto. Un discorso a sé va fatto per Don Alonso di Miranda, il cui nome rimanda, oltre che a don Alonso battezzato poi don Chisciotte, ad un altro personaggio del romanzo: Don Diego de Miranda, *Caballero del Verde Gabán* (II, 16-21). Questi è in Cervantes un personaggio specchio di Alonso Quijano: entrambi posseggono molti libri ed insieme fanno un lungo discorso sulle armi e sulle lettere. Detto questo, possiamo dedurre che Romagnoli abbia fatto confusione tra i due personaggi, come è possibile, oppure che abbia voluto rimandare ad entrambi con questo nome composto di sua invenzione.

Vediamo ora da vicino le singole scene, tredici in totale¹⁸⁸, di questo libero (liberissimo, direi) adattamento, percorrendo l'intreccio in modo da rinvenire gli aspetti riconducibili al romanzo che le ha ispirate.

Scena I. Pasquale, proprietario di una locanda, parla in tono confidenziale con Gregorio, aspirante fidanzato di sua sorella Manuela, che però non vuole saperne di questo pretendente.

¹⁸⁵ Romagnoli, E., *Commedie Liriche*, Bologna, Zanichelli, 1925, pp. 49-113. Altre sue raccolte: *Drammi satireschi*, Milano 1914, 2^a ed Bologna 1928, *Nuovi drammi satireschi*, Milano 1916, 2^a ed. Bologna 1918.

¹⁸⁶ Romagnoli, E., *cit.*, p. 50.

¹⁸⁷ *Ibidem*.

¹⁸⁸ Con un solo 'intermezzo-balletto' tra la scena VIII e la IX - sembra più un modo per allestire la scena. Cfr. *Ivi*, p. 87.

Scena II. In apertura Pedrillo, che sembrerebbe essere il diminutivo di Pedro, suona la chitarra e canta per la sua amata Manuela. Il suo amore, a differenza di quello del povero Gregorio, è corrisposto e lo confermano le scaramucce tra amanti su cui si dilunga Romagnoli¹⁸⁹.

Scena III. Pasquale sorprende i due innamorati nel tenero abbraccio in cui si erano stretti e, evidentemente contrariato, va su tutte le furie. Il quadro si chiude con l'entrata di Rocco il lanternaio ed il suo carretto¹⁹⁰. Con questo personaggio, Romagnoli introduce un elemento magico ed insieme di intrattenimento e, in entrambi i casi, calca strade già battute dall'ipotesto cervantino. Il trabiccolo ed il suo trasportatore rimandano infatti alla figura del burattinaio Maese Pedro ed al suo carro *de titeres* (II, 25-27). Questi, come farà Rocco volontariamente, ingannerà involontariamente il cavaliere e, se don Chisciotte nel romanzo fa a pezzi il carretto di Maese Pedro perché vuole salvare Melisendra, qui, come vedremo più avanti, si scaglia contro la tela – come farà anche il cavaliere di Orson Welles – dove vengono proiettate le immagini della lanterna.

Scena IV. La lanterna custodita nel carretto può proiettare qualunque immagine si voglia¹⁹¹; Rocco, ventriloquo di professione, può dar voce alle immagini proiettate e, all'occorrenza, ingannare i presenti. Dopo averne dato dimostrazione a Pasquale¹⁹², i due come curato, barbiere e Dorotea nel testo di Cervantes, organizzano una burla ai danni di don Chisciotte, cavaliere che entrambi conoscono, chi di persona, chi per fama.

PASQUALE: «[...] A proposito di mancia,/ non conosci un cavaliere/ magro, pallido, lunatico...»

ROCCO: «Don Chisciotte!»

PASQUALE: «È uno scudiero/ basso, grasso, irsuto, zotico... »

ROCCO: «Sancio Pansa!»

PASQUALE: «Appunto quello./ Giunti ieri alla mia bettola,/ presa l'han per un castello.»

ROCCO: «Cribbio!»

PASQUALE: «Tutti gentiluomini/ i garzoni: io conte... »

ROCCO: «Càttera!»

PASQUALE: «Fortilizio lo stallatico,/ e regina la mia sguattera!»¹⁹³

Il duo, come già accadeva in Cervantes, ha dunque scambiato la locanda per un castello e, per questo motivo, Pasquale pensa che sarebbe divertente prendere in giro il cavaliere con l'aiuto di Rocco e della sua “magia”.

PASQUALE «[...] Una beffa a quel lunatico/ far vogliamo. Or tu potresti/ fabbricare due fantasime/ vive, espresse, ardite...»

ROCCO «Sì».

PASQUALE «Una a Sancio, l'altra identica/ a Chisciotte?»

¹⁸⁹ Cfr. *Ivi*, p. 63-64.

¹⁹⁰ *Ivi*, p. 67. «Si ode la voce nasale di Rocco il lanternaio, che quasi subito entra, spingendo avanti a sé un carrettino con sopra un trabiccolo coperto».

¹⁹¹ *Ivi*, p. 69. Rocco: «Al chiaror suo metafisico/ far posso io che tu discerna/ quale cosa più desideri».

¹⁹² L'ologramma di Pasquale dice di essere «il re di tutti i tangheri». Cfr. *Ivi*, p. 71.

¹⁹³ *Ivi*, p. 72.

ROCCO «È l'abbici del mestiere»¹⁹⁴.

Esposto il piano, ricalcando l'aspetto metateatrale, rievocando dunque la stessa tecnica usata per diversi momenti del romanzo, in chiusura della scena fanno il loro ingresso don Chisciotte e Sancio Panza.

Scena V. Dopo un battibecco in cui non si riesce a capire chi abbia visto il vero durante la notte¹⁹⁵ tra il cavaliere ed il suo scudiero, arriva il momento di mettere in atto il piano per burlarsi dei due: Pasquale chiede a don Chisciotte di liberare il suo maniero dagli incantesimi¹⁹⁶ e questi accetta di buon grado senza lasciare che l'oste insista.

DON CHISCIOTTE «Se disperdere incantesimi/ mi chiamate, o buon fidalgo,/ m'invitate a mensa lauta/ vostro io son, per ciò che valgo/ Che far deggio?».

PASQUALE «Io non so dirvelo;/ ma spiegato è questo arcano/ nelle cifre cabalistiche/ d'un papiro egiziano».

Don Chisciotte, dichiarandosi esperto di geroglifici, e dunque in grado di decifrare il papiro, è sicuro di portare a termine questa importante impresa¹⁹⁷.

Scena VI. Maritorna, altro personaggio cervantino (I, 16) – una serva asturiana che, recatasi nella stanza per congiungersi al suo amato vetturale, viene intercettata dal cavaliere che la trattiene con la forza spiegandole però che non può cedere a tali lusinghe dando vita così ad una serie di equivoci con conseguenti zuffe – riproposto da Romagnoli, fa il suo esordio in questo quadro come 'sedotta e abbandonata' da Sancio che assume un'inaspettata veste di seduttore in cui riesce però a mantenere la sua goffaggine. In presenza del cavaliere, Maritorna ammette di essere stata sorpresa da Sancio nel suo letto, nuda¹⁹⁸. A sua discolpa lo scudiero dirà a don Chisciotte:

«[...] Vero è ben, che, il corpo e l'anima/ volti avendo ad altro obietto,/ per error nel suo cubicolo/ m'inoltrai, giunsi al suo letto;/ ma poi, come una pestifera/ mi colpì zaffata d'aglio,/ volli tosto retrocedere,/ chiesi scusa dell'abbaglio./ Ma lei, stretta a me tenevasi/ come l'ostrica allo scoglio./ Vano fu gridare e scotermi/ e pregare e dir: non voglio:/ tanto fù tenaci l'unghie/ chiuse in giro alla mia gola,/ che alla fin, senza avvedermene,/ sdruciolai fra le lenzuola»¹⁹⁹.

La zaffata d'aglio, che al lettore del romanzo ricorda la contadina Aldonza, idolatrata da don Chisciotte e diventata ai suoi occhi la principessa Dulcinea, aveva quindi bloccato l'inconsapevole amante, ma alla fine, com'egli stesso ammette – essendo «[...] uom d'arme! Retrocedere/ quando s'è

¹⁹⁴ *Ivi*, p. 73.

¹⁹⁵ Don Chisciotte vede mille diavoli o pipistrelli quando Sancio vede nottole, o versiere al posto di «cimici grosse come scarafaggi» dello scudiero. Cfr. *Ivi*, pp. 75-76.

¹⁹⁶ Cfr. *Ivi*, p. 76.

¹⁹⁷ Cfr. *Ivi*, p. 77.

¹⁹⁸ Cfr. *Ivi*, p. 79.

¹⁹⁹ *Ivi*, pp. 79-80.

già sulla breccia...»²⁰⁰ - non si tira indietro. È presto emessa la sentenza del cavaliere: «Basta! E allor, chi bevve il nèttare,/ dovrà bere anche la feccia»²⁰¹.

Scena VII. Dalla cabala don Chisciotte legge che per porre fine all'incantesimo c'è bisogno dell'astrologo Merlino.

Alle undici,/ nella corte del maniero, tutti quanti aduna i nobili/ tuoi, vassalli e dame, e clero./ Squilli un corno: al cielo vòlgiti/ dove il sol brilla al mattino,/ e tre volte invoca il principe/ degli strologhi, Merlino./ Quel signor, dal buio Tartaro/ salirà per te fra gli uomini;/ e dirà con quale cabala/ fia che tu gl'incanti sgòmini.

Scena VIII. Invocato il mago, scoppia un tuono ed entra un carro nero: è quello dell'astrologo Merlino²⁰². Dalla presentazione del personaggio nulla lascia intendere che questo possa essere un travestimento finalizzato alla burla: se così fosse, non è specificato dall'autore. Il mago spiega cosa bisogna fare per liberare dall'incantesimo la locanda, e cioè salvare la principessa Urugàndola imprigionata nei sotterranei e, per far sì che questo avvenga, don Chisciotte e Sancio devono rimanere immobili in sella ai rispettivi 'destrieri', da mezzogiorno fino al crepuscolo. Fin qui sembra che Romagnoli abbia messo insieme in un'unica burla le due macchinazioni architettate ai danni del duo cervantino: l'avventura di Clavilegno (II, 41) e la messinscena ordita per salvare la principessa Micomicona (I, 30ss), cui si è già fatto riferimento. Una volta liberata la fanciulla, il cavaliere potrà sposarla, ma avendo occhi solo per Dulcinea²⁰³, si rifiuterà, cedendo a Sancio l'onore. Questi accetta ben volentieri, liberandosi di Maritorna. Per la buona riuscita della missione però lo scudiero deve anche ricevere cento cudisciate²⁰⁴, come già accadeva nel testo di Cervantes (frustate auto inflitte, II, 69).

Scena IX. Mentre don Chisciotte e Sancio sono immobili in sella, rispettivamente a cavallo ed asino, arrivano Manuela e Pedrillo che supplicano in ginocchio il cavaliere affinché convinca Pasquale ad accettare la loro unione. Ovviamente per don Chisciotte è già cosa fatta dal momento che compirà questa impresa per liberare la locanda dai fantasmi e dunque il suo padrone non potrà certo sottrarsi di fronte a tale richiesta. In cambio però i due giovani dovranno recarsi nel Toboso e prostrarsi davanti alla sua Dulcinea, come già per il romanzo, e baciarle la mano.

DON CHISCIOTTE «[...] allor che il vincolo/ v'unirà d'un sacro imène,/ al Toboso ite, alla vergine/ ch'è per me regina e Dea,/ e bacciate a lei la candida/ mano: ha nome Dulcinea»²⁰⁵.

²⁰⁰ *Ivi*, p. 80. Sancio.

²⁰¹ *Ibidem*.

²⁰² Cfr. *Ivi*, p. 83.

²⁰³ Don Chisciotte: «Questo non posso! Del mio cuore, l'unica/ Dulcinea schiude e serra ambe le porte». *Ivi*, p. 84.

²⁰⁴ Cfr. *Ivi*, p. 85.

²⁰⁵ *Ivi*, p. 92.

Come previsto da Merlino, all'imbrunire i due si trovano davanti scene terribili: vedono avvicinarsi due sagome identiche a loro. Nella fisicità dei personaggi Romagnoli non si discosta dall'immaginario comune frutto della prosa di Cervantes:

SANCIO [riferendosi all'immagine di Don Chisciotte] «Quella pertica/ con la faccia gialla e secca?»²⁰⁶

DON CHISCIOTTE [riferendosi all'immagine di Sancio] «Quella botte?»²⁰⁷

Scena X. I due doppi di Romagnoli²⁰⁸ sono nella situazione in cui si trovano dopo l'attacco dei galeotti, cioè sono fuggiti vilmente dopo molte botte, timorosi di essere raggiunti:

L'IMMAGINE DI SANCIO
Debbo farvi grande encomio,
cavaliere, onor di Mancía,
che pei fichi tanto piacciavi
conservar l'augusta pancia;
ma prudenza anch'essa ha un limite;
son quattr'ore, che si scappa:
or possiam, senza pericolo,
quí concederci una tappa:
tanto piú, che, salvo equivoci
questa appunto è l'erma landa
dove suole darci gli ordini
Don Alonzo di Miranda.

Le due immagini, assoldate da un certo don Alonzo di Miranda, si fermano a riflettere:

L'IMMAGINE DI DON CHISCIOTTE: «[...] Questo mondo è assai sofisticato:/tutti siam fratelli in Dio:/ perché, allor, tanto discrimine/ stabilir fra il tuo e il mio?»²⁰⁹

Questa riflessione, assai stringata nel testo di Romagnoli, è ripresa dalla disquisizione cervantina sull'età dell'oro:

—Dichosa edad y siglos dichosos aquellos a quien los antiguos pusieron nombre de dorados, y no porque en ellos el oro, que en esta nuestra edad de hierro tanto se estima, se alcanzase en aquella venturosa sin fatiga alguna, sino porque entonces los que en ella vivían ignoraban estas dos palabras de tuyo y mío. Eran en aquella santa edad todas las cosas comunes: a nadie le era necesario para alcanzar su ordinario sustento tomar otro trabajo que alzar la mano y alcanzarle de las robustas encinas, que liberalmente les estaban convidando con su dulce y sazonado fruto. Las claras fuentes y corrientes ríos, en magnífica abundancia, sabrosas y transparentes aguas les ofrecían. En las quebras de las peñas y en lo hueco de los árboles formaban su república las solícitas y discretas abejas, ofreciendo a cualquiera mano, sin interés alguno, la fértil cosecha de su dulcísimo trabajo. Los valientes alcornoques despedían de sí, sin otro artificio que el de su cortesía, sus anchas y livianas cortezas, con que se comenzaron a cubrir las casas, sobre rústicas estacas sustentadas, no más que para defensa de las inclemencias del cielo. Todo era paz entonces, todo amistad, todo concordia: aún no se había atrevido la pesada reja del corvo arado a abrir ni visitar las entrañas piadosas de nuestra primera madre; que ella sin ser forzada ofrecía, por todas las partes de su fértil y espacioso seno, lo que pudiese hartar, sustentar y deleitar a los hijos que entonces la poseían. Entonces sí que andaban las simples y hermosas zagalejas de valle en valle y de otero en otero, en trenza y en cabello,

²⁰⁶ *Ivi*, p. 93.

²⁰⁷ *Ivi*, p. 94.

²⁰⁸ *Ivi*, pp. 95ss.

²⁰⁹ *Ivi*, p. 96.

sin más vestidos de aquellos que eran menester para cubrir honestamente lo que la honestidad quiere y ha querido siempre que se cubra, y no eran sus adornos de los que ahora se usan, a quien la púrpura de Tiro y la por tantos modos martirizada seda encarecen, sino de algunas hojas verdes de lampazos, y yedra entretejidas, con lo que quizá iban tan pomposas y compuestas como van agora nuestras cortesanas con las raras y peregrinas invenciones que la curiosidad ociosa les ha mostrado. Entonces se decoraban los concetos amorosos del alma simple y sencillamente, del mesmo modo y manera que ella los concebía, sin buscar artificioso rodeo de palabras para encarecerlos. No había la fraude, el engaño ni la malicia mezclándose con la verdad y llaneza. La justicia se estaba en sus propios términos, sin que la osasen turbar ni ofender los del favor y los del interese, que tanto ahora la menoscaban, turban y persiguen. La ley del encaje aún no se había sentado en el entendimiento del juez, porque entonces no había qué juzgar ni quién fuese juzgado. Las doncellas y la honestidad andaban, como tengo dicho, por dondequiera, sola y señera, sin temor que la ajena desenvoltura y lascivo intento le menoscabasen, y su perdición nacía de su gusto y propia voluntad. Y agora, en estos nuestros detestables siglos, no está segura ninguna, aunque la oculte y cierre otro nuevo laberinto como el de Creta; porque allí, por los resquicios o por el aire, con el celo de la maldita solicitud, se les entra la amorosa pestilencia y les hace dar con todo su recogimiento al traste. Para cuya seguridad, andando más los tiempos y creciendo más la malicia, se instituyó la orden de los caballeros andantes, para defender las doncellas, amparar las viudas y socorrer a los huérfanos y a los menesterosos. Desta orden soy yo, hermanos cabreros, a quien agradezco el gasaje, y buen acogimiento que hacéis a mí y a mi escudero. Que aunque por ley natural están todos los que viven obligados a favorecer a los caballeros andantes, todavía, por saber que sin saber vosotros esta obligación me acogistes y regalastes, es razón que, con la voluntad a mí posible, os agradezca la vuestra. (I, 11)

Nel testo di Romagnoli, come già accadeva nel *Don Kichot* di Bulgakov (1938), don Chisciotte si rivolge a Sancio, o meglio l'immagine dell'uno a quella dell'altro. In Cervantes, invece, il cavaliere si rivolgeva ai caprai.

I 'veri' don Chisciotte e Sancio però di queste riflessioni non sembrano sapere nulla.

DON CHISCIOTTE: «Sancio mio, di queste chiacchiere/ di paura, di maciulla,/ di fratelli, di sofistica/ ne capisci nulla?»
SANCIO: «Io nulla»²¹⁰.

Il ventriloquo Rocco, che è colui che parla per le immagini proiettate, si esprime come se conoscesse i personaggi del romanzo, eppure questi – con certezza don Chisciotte, alcolizzato²¹¹ ed al soldo di don Alonzo – non hanno le caratteristiche presentate da Cervantes. I ruoli di Romagnoli, invece, a differenza delle loro proiezioni, seppur non presentino la consapevolezza di quelli cervantini, sono delineati allo stesso modo dall'autore.

²¹⁰ *Ivi*, p. 96.

²¹¹ *Ivi*, p. 97. «Manchi tutto e abbondi il vino./ [...]nulla val più di un buon fiasco». Il vero don Chisciotte adirato: «Mentre errando io vo', per compiere/ qualche grande eroico fatto,/ quel birbone mio facsimile,/ e il facsimile scudiero,/ di niquizie e gaglioffaggini/ vanno empiendo il mondo intero,/ cosicchè pel mondo spargasi la nomèa d'un Don Chisciotte/ lurco, ladro, sozzo, bindolo,/ pesto macero di bòtte;/ fanfarone, e pronto a battersela,/ come poi vede le brutte;/ e d'un Sancio, sozio e complice/ di sue gesta farabutte». *Ivi*, pp. 97-98. Troviamo qui una traccia del *Don Chisciotte* di Avellaneda, perché i "doppi" hanno gli stessi difetti che Cervantes nota nei doppi del suo imitatore.

Scena XI. L'immagine di don Chisciotte rivela che, dopo aver percorso tutta la Spagna è riuscito a portare a termine la sua 'opera'²¹²: ha scelto per don Alonzo tre donne tra cui poter scegliere la sua futura consorte:

fra tutti quei balsamici/ fiori, ho scelti questi tre,/ che potriano aprire i pètali/ nei giardini aurei d'un re./ E ritrar le loro immagini/ feci a un celebre pittore,/ perché possa senza incomodo/ far la scelta Vostro Onore²¹³.

Questa frase manderà su tutte le furie don Chisciotte: «Ah, furfante, ah, birba, ah, fistolo!/
Ora tutti crederanno/ Don Chisciotte un nuovo Pàndaro, un cozzone, un turcimanno!/
[...]»²¹⁴. Ma non è abbastanza. Quando l'immagine di don Chisciotte menziona la sua preferita, colei che Don Alonzo sceglierà, e cioè Dulcinea della Terra del Toboso²¹⁵, il cavaliere esplode: «*con un urlo altissimo*. Cielo e inferno! Sangue e fulmini!/
Tu mentisci per la gola!/
Ma per te, questa, sacrilego,/ sarà l'ultima parola!»²¹⁶. Scende e si lancia contro le ombre, «ma d'un tratto lo schermo cade, tutto sparisce, e Don Chisciotte si ritrova nel cortile della bettola»²¹⁷. Qui si può percepire, come già accennato, un parallelismo con il cavaliere alterato e in difesa di Melisendra del romanzo, ma forse è invece un eco alla riscrittura di Gigli, *Un Pazzo Guarisce l'Altro*, dove don Chisciotte perde le staffe con Cardenio per difendere Madàsima. In quel caso era stato vincolato al silenzio da Cardenio, che, se interrotto, avrebbe perso il senno. L'episodio di Gigli è molto vicino a quello di Cervantes, quindi è difficile stabilire se la corrispondenza sia un rapporto di fonte o poligenetica.

Scena XII. Urugàndola, nonostante il cavaliere e il suo scudiero non siano rimasti immobili, è sciolta dall'incanto e viene condotta a loro da Merlino sul suo carro, pronta a sposare Sancio che, alquanto materialista, accetta di buon grado quando il mago gli elenca i suoi averi: «centomila iugeri di terra...» «a viti, a ulivi, a grano...», «mille bovi...», «quindici/case, otto ville!»²¹⁸. Si scopre però che la principessa in realtà è Maritorna e Sancio è alquanto contrariato.

Scena XIII. Don Chisciotte, 'vincitore' di codesta impresa, chiede a Pasquale di concedere il suo ben volere per il matrimonio di Manuela e Pedrillo e dopo un battibecco in cui il secondo non sembra voler cedere, il primo lo sfida.

DON CHISCIOTTE: «Ed allora, a spada e lancia/ io ti sfido, a campo chiuso:/ ché s'altre armi brami eleggere,/ non le sdegno, né ricuso»²¹⁹.

²¹² *Ivi*, p. 99.

²¹³ *Ivi*, p. 100.

²¹⁴ *Ibidem*. Pandaro è qui traccia di Shakespeare, dove è ritratto come il mediatore degli amori di Troilo e Cressida.

²¹⁵ Cfr. *Ivi*, pp. 101-102.

²¹⁶ *Ivi*, p. 102.

²¹⁷ *Ibidem*.

²¹⁸ *Ivi*, p. 104.

²¹⁹ *Ivi*, p. 110.

Pasquale, stufo della farsa, risponde svelando ogni cosa e facendo rinsavire Don Chisciotte, ma non lo persuaderanno dal suo intento, come d'altronde aveva promesso.

PASQUALE: Ma che spada, ma che lancia! / Cavaliere dei manalli, / non t'avvedi che commedia / è qui tutto, e tu lo zanni? / Che Pedrillo è un cavalocchio, / Manuela un cutrètola, / Urugàndola una sguattera, / io, padron di questa bettola, / l'incantesimo, una frottola / il maniero, uno stallatico / e tu, infine, un merlo, un papero, / un fanatico, un lunatico! / Lascia infin codeste fisime / di duelli e matrimoni, / e ricorda che ai maniaci / sono chiusi i manicomi.

DON CHISCIOTTE: *Durante la tirata di Pasquale è rimasto prima sorpreso, poi stordito, poi abbattuto. Ma per poco. Si ricompone, e parla. Ah, qual velo dalle pàlpebre / giù mi cade! È vero, è vero / tutto. Vero ch'è una bettola / questa tua, non un maniero: / vero è ch'io sono un lunatico; / sì; ma vero è innanzi tutto / che tu sei, Pasquale, un tanghero, / un tiranno, un farabutto. / Ma però, tante rettifiche, / non faran che la mia spada / perda il filo, e sul tuo cèrebro / il mio colpo invano cada!*²²⁰

Afferrandolo per il collo e minacciandolo con la spada riesce infine ad estorcergli, in presenza del parroco, il consenso al matrimonio della sorella con Pedrillo, che finalmente sono sposi. Lieto fine per tutti, ma non per Pasquale che è costretto a cedere sotto minaccia di don Chisciotte. In chiusura Sancio:

La morale della favola? / Ve la dico in due parole. / Esser savio oppur lunatico, / non vuol dire, a questo mondo: / ciò che importa, è avere fegato, / cuore schietto, umor giocondo: / e se un birbo mai ti càpita, un ipocrita, un ribaldo, / stargli contro a cuore intrepido, / muso duro, braccio saldo, / porgli ostacolo, e sconvolgere / le pedine del suo giuoco. / Tutto il resto, è una bazzecola: / savio o pazzo, importa poco.²²¹

Considerando il testo analizzato, non sembra questa la morale conclusiva che possa dedursi con una certa logica, piuttosto un elenco delle facoltà dell'uomo/eroe fascista. Il tema della pazzia che si equivale con la saggezza è tipico inoltre della visione romantica del *Chisciotte*, comunque influenzato dal contesto e non dal soggetto. Nel 1925 o qualche tempo prima, ossia quando Romagnoli presumibilmente si dedicava alla sua riscrittura del romanzo cervantino, l'estetica dell'azione dell'epoca fascista che si imporrà nella letteratura come nei drammi era forse a malapena accennata. Tuttavia, in questo testo se ne possono rintracciare dei cenni insieme alla suggestione romantica che don Chisciotte sia un animo nobile, palese nella sua difesa degli sposi (amanti puri, gli unici che lo trattano con rispetto) contro l'oste e i suoi complici.

Nello sviluppo della trama della commedia di Romagnoli possiamo trovare – oltre ai chiari rimandi al romanzo ed ai suoi personaggi, seppure nella struttura semplice e ascrivibile al dramma borghese – caratteristiche affini alla tradizione settecentesca²²², una traccia indiretta ad un filone

²²⁰ *Ivi*, pp. 110-111.

²²¹ *Ivi*, p. 113.

²²² Per un approfondimento sul Don Chisciotte nel melodramma italiano si veda Scamuzzi, I., *Encantamiento y transfiguración, Don Quijote en el melodrama italiano entre los siglos XVII y XVIII*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2007.

teatrale che Romagnoli, in quanto erudito, ben conosceva. In particolare, trovo significativo il tema del doppio²²³, già sperimentato da Girolamo Gigli in *Un Pazzo Guarisce l'Altro*, ma, mentre qui entra in scena la tecnologia della lanterna magica, abbastanza in voga all'epoca, nel suo predecessore veniva usato lo specchio, attraverso il quale don Chisciotte, riflettendosi rinsaviva.

Don Chisciotte di Gherardo Gherardi

L'autore

La maggior parte delle informazioni sulla biografia dell'autore facilmente rintracciabili ad oggi le dobbiamo alla voce del Dizionario Biografico Treccani²²⁴, che non si discostano da quelle fornite dall'enciclopedia dello spettacolo di D'Amico. Forse più esaustivi a riguardo sono invece l'articolo di Ghilardi pubblicato ne «Il Dramma»²²⁵ e l'introduzione del testo a stampa *Sei commedie*²²⁶. Sono inoltre molti i lavori dedicati a Gherardi, gli studi di approfondimento sul drammaturgo e sulle sue opere²²⁷.

²²³ Romagnoli, E., *cit.*, p. 94ss.

²²⁴ Lozzi Gallo, F., *Gherardo Gherardi*, in «Dizionario Biografico degli Italiani», vol. 53, Roma, Treccani, 2000. <[²²⁵ Ghilardi, F., *Autori italiani fra due guerre. GHERARDO GHERARDI. La sorridente fiducia negli uomini* in «Il Dramma», n° 368, Maggio 1967, pp. 53-63.](http://www.treccani.it/enciclopedia/gherardo-gherardi_(Dizionario-Biografico)/>.</p></div><div data-bbox=)

²²⁶ Gherardi, G., *Sei commedie*, Bologna, Cappelli, 1953.

²²⁷ A tal proposito mi sembra doveroso segnalare la tesi di dottorato di Agnese Marasca consultabile in *open access*, Marasca, A., *Un teatro dietro le quinte. Le drammaturgie inedite di Gherardo Gherardi*. Corso di Dottorato di Ricerca in Ecdotica, Esegesi e Analisi dei Testi Antichi e Moderni, Ciclo XXVIII, Università degli Studi di Urbino Carlo Bo, A. A. 2015/2016. Vengono citati qui ulteriori studi di approfondimento, altre tesi di laurea e le principali fonti dove poter consultare materiali riguardanti l'autore e che a lui sono appartenuti.

Gli studi:

- Gandolfi, R., Martini, G., *Le forbici di Gherardi. Scritture per scena e schermo tra le due guerre*, Porretta Terme, I Quaderni del Battello Ebbro, 1998.
- Casamassima, I., «*Tu stai malissimo in frack*»: *il teatro di Gherardo Gherardi*, Tesi di Laurea in Lettere Moderne, relatore Prof.ssa Anna T. Ossani, Università degli Studi di Urbino, a.a. 1995-1996.
- Raise, L., *Il teatro di Gherardo Gherardi*, Tesi di Laurea in Materie Letterarie, relatore Prof. G. Flores D'Arcais, Università degli Studi di Padova, a.a. 1969-1970. Entrambi i lavori hanno come oggetto le drammaturgie edite dell'autore. Cfr. Marasca, A., *cit.*, pp. 3-4, n.

Interessanti per un ulteriore approfondimento anche il volume commemorativo AA. VV., *A Gherardo Gherardi. Commediografo e giornalista*, Opuscolo commemorativo, Porretta Terme, Tip. F.lli Vivarelli, 2 luglio 1964, pp. non numerate; la raccolta di interventi AA.VV., *Omaggio a Gherardi*, in «Il Grido», numero monografico dedicato a Gherardi, a. III, n° 2, marzo-aprile 1959 e l'introduzione, a cura di Giulio Pacuvio, in Gherardi, G., *Sei commedie*, prefazione di Silvio d'Amico, Rocca San Casciano, Cappelli, 1953, pp. IX-XXXV. Nel Fondo Gherardo Gherardi, Fondazione "Casa Lyda Borelli per Artisti e Operatori dello Spettacolo" di Bologna sono invece custodite la maggior parte delle fonti dirette e indirette: dattiloscritti, manoscritti, carteggi e rassegna stampa ritagliata e conservata dall'autore. Corrispondenza epistolare si può trovare inoltre nei fondi Silvio d'Amico, Giulio Pacuvio e Ruggero Ruggeri, dove sono custodite le lettere a loro indirizzate dall'autore, e nella raccolta *Dino Garrone, Carteggi con gli amici (1922-1931)*, a cura di Tiziana Mattioli e Anna T. Ossani, 2 voll. (*cit.*). Per un approfondimento sull'esperienza dell'autore in ambito cinematografico si segnala invece il Fondo Gherardi presso la Biblioteca "Luigi Chiarini" del Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma. Cfr. Marasca, A., *cit.*, pp. 5-6.

Come quasi tutti gli autori di teatro a lui coevi, la sua carriera inizia in ambito giornalistico, come stenografo per la testata cattolica *L'Avvenire d'Italia*, in cui sarà poi caporedattore e critico teatrale. Insieme al giornalismo si dedica alla drammaturgia, inizialmente con lo pseudonimo di M. G. Gysterton – scrive anche commedie dialettali in veneto e in bolognese²²⁸ – e poi, lasciata definitivamente la redazione de *Il resto del carlino*²²⁹, si trasferisce a Roma dove, all'attività di commediografo, affianca quelle di dialoghista e scenarista. Tra le collaborazioni degne di nota, è doveroso segnalare il suo contributo alla stesura del copione di *Ladri di biciclette* (1948), celeberrimo film diretto da Vittorio De Sica²³⁰. In entrambi gli ambiti, cinematografico come teatrale, si cimenta poco nel ruolo di regista, nel cinema in un'unica occasione con *Il Nostro prossimo* (1943). Inizia la sua carriera di drammaturgo nel 1921 con tre opere, una delle quali inedita e mai rappresentata²³¹: *Medusa, L'ombra, Il naufrago*. In linea con le ricerche teatrali di quegli anni, fonda nel 1922 insieme con Lorenzo Ruggi uno sperimentale presso il teatro Comunale di Bologna, che rimarrà in piedi sino al 1929. In questo stesso periodo vede la luce il suo primo grande successo, il dramma *Vertigine* (1923)²³² cui seguono altri lavori che, come questo, riflettono un suo impegno sociale ed etico. A partire dal 1927 la sua attività teatrale si va intensificando e diversificando²³³, e alcuni dei suoi lavori, rappresentati da compagnie di discreto e gran successo, come la Rissone-Tofano-De Sica²³⁴, la Ruggeri, la Silvani e la Cimara-Cellini-Pavese, per citarne alcune, vengono applauditi nei teatri di

²²⁸ D'Amico crede che queste «va[da]no notate per la modernità inventiva e relistica e per un tono comico del tutto svincolato da quello, allora dominante, di A. Testoni». D'Amico, S., *Enciclopedia dello Spettacolo*, Ginevra, Sadea, 1975, vol. V, p. 1190.

²²⁹ Nonostante si dichiarò fascista dal 1919 si allontanerà dal giornalismo nel 1935 e dalla testata «Il resto del Carlino» dove stava lavorando come caporedattore, dopo che dal 1933 la proprietà passò nelle mani del partito. Fernando Ghilardi, riportando le parole dell'autore - «Devo ringraziare il Cielo che a quarantaquattro anni mi ha fatto trovare sul lastrico. Vent'anni ho sprecato, vent'anni di teatro» -, crede che il suo gesto non fosse del tutto spontaneo, affermando difatti che Gherardi fu «Costretto a lasciare il posto di redattorecapo», senza però motivare questa sua asserzione. Cfr. Ghilardi, F., *cit.*, p. 53.

²³⁰ Insieme a grandi del cinema come Cesare Zavattini, Vittorio De Sica, Gerardo Guerrieri, ma anche Suso Checchi D'Amico, Oreste Biancoli, Adolfo Franci.

²³¹ Cfr. Marasca, A. *cit.*, p. 120.

²³² Rappresentato dalla Compagnia di Amedeo Chiantoni al Carignano di Torino cfr. Ghilardi, F., *cit.*, p. 53. Dramma che sollevò molte discussioni e che affiancò il nome di Gherardi a quello di Françoise de Curel, drammaturgo francese del XIX secolo. Questo testo, ambientato nel primo dopoguerra italiano, solleva infatti, come molte opere dell'autore succitato, il dilemma del complesso rapporto tra il progresso scientifico, attraverso il quale è possibile creare anche ordigni bellici, e l'etica imposta dalla religione. L'autore però, nonostante si sforzi nell'affrontare alcuni temi scottanti, per alcuni versi sceglie di non allontanarsi dalla commedia borghese e dal suo reiterato triangolo amoroso. «Si ha l'impressione che Gherardi abbia mascherato il solito triangolo sotto una dimensione diversa, più nobile e lata. [...] Si sente l'anelito d'un autore generoso che rifiuta, per programma, la semplicità, nello sforzo d'elevarsi». *Ivi*, p. 54.

²³³ Si cimenta in generi diversi tra di loro, dalla tragicommedia alla commedia sentimentale, dal grottesco alla fiaba, al dramma eticamente impegnato, ma senza riuscire comunque ad allontanarsi da quei canoni che caratterizzavano il teatro borghese di intrattenimento.

²³⁴ Nel 1934 Gherardi vedrà rappresentata da questa compagnia la sua commedia più celebre, *Questi ragazzi*.

mezza Europa²³⁵, ma anche d'oltreoceano²³⁶. Ben inserito nel panorama teatrale del suo tempo, ma poco ricordato negli anni a venire, Gherardi sembra possedere, a detta di Silvio d'Amico, una certa abilità scenica, priva però di una «fonte d'ispirazione che possa far parlare di autentica vena poetica. [...] Generalmente la prod[uzione] di G[herardi] si affida a una teatralità generica, guidata da un sicuro uso degli effetti, e sostenuta da una notevole capacità d'orientamento fra le insidie del palcoscenico»²³⁷.

«La morte gli impedì di creare l'opera perfetta», crede Ghilardi²³⁸ e, ipotizzando si riferisca all'inedito e probabilmente incompiuto, *Diogene*²³⁹, testo che Gherardi stesso chiamava “capolavoro”²⁴⁰, potrebbe anche avere ragione.

L'opera

Terzo adattamento teatrale dell'opera cervantina nel XX secolo, includendo il dramma in due atti e un prologo di Ceccardo Roccatagliata Ceccardi su musica di Guido dell'Orso, il *Don Chisciotte* di Gherardi²⁴¹, citato alla voce dell'autore del dizionario biografico Treccani come una delle «opere di più decisa sperimentazione», è il suo ottavo lavoro – se si contano gli inediti e i testi in dialetto – e dunque da ascrivere ad un momento in cui lo scrittore asseconda liberamente la sua vocazione per il teatro, senza preoccuparsi del potenziale successo. Il suo *Don Chisciotte* – il cui testo è sicuramente conosciuto al mondo teatrale coevo²⁴² –, a detta dell'autore, che ne parla in confidenza in una lettera

²³⁵ Le sue opere saranno rappresentate in Germania, Polonia, Belgio, per citarne alcuni, ma anche in Spagna. Le commedie di Gherardi furono infatti tradotte e rappresentate nella penisola iberica. «En España Gherardi no fue siempre un desconocido. En diciembre de 1933, en Barcelona y en el teatro del mismo nombre, se presentó la traducción al español de su comedia de salón *Sombras chinescas*, a cargo de la compañía de Enrique de Rosas, nombre de arte del actor argentino Dionisio Russo, que llevó a cabo también la traducción del texto original de Gherardi *Ombre cinesi*». Ghilardi, G., *Don Chisciotte*, Carrascón, G. (ed. e trad. a cura di), Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019, p. VIII.

²³⁶ Es. a Buenos Aires.

²³⁷ D'Amico, S., *cit.*, pp. 1189-1190.

²³⁸ Che ne apprezza «l'impulsività e l'indagine tormentosa, l'esuberanza e la delicatezza, l'ottimismo e lo sconforto». Ghilardi, F., *cit.*, p. 63.

²³⁹ Lavoro che Gherardi avrebbe potuto rimaneggiare all'infinito. Il dattiloscritto inedito è custodito nel Fondo Gherardi, custodito presso la Fondazione Casa Lyda Borelli per artisti e operatori dello spettacolo di Bologna. Ghilardi, G., *Diogene*, dattiloscritto inedito con interventi manoscritti, Fondo Borelli, 66 cc., 1 giugno 1930. La datazione sembra difficile perché ci lavoro in modo discontinuo. Per un ulteriore approfondimento a riguardo vedi Marasca, A., *cit.*, pp. 67-73.

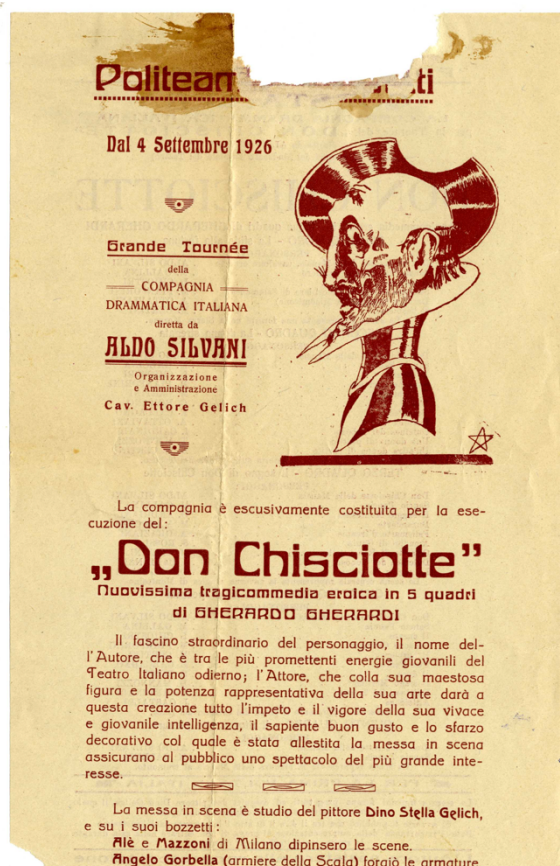
²⁴⁰ «Io sono ancora qui a battere ostinatamente alla porta chiusa di questo mio capolavoro che non verrà mai fuori. Ho fatto e rifatto. Ho semplificato e sfrondata, ho creato venti vicende, ma mi sono sempre risoluto alla fine a stracciare tutto. C'è qualche cosa che non mi dà il senso della conquista. Potessi pensare ad altro, potessi fare altro! Ma non posso. Ogni volta che mi metto a lavorare ad altri lavori, rieccoti il mio fantasma, che mi riassorbe e mi domanda ancora, dopo due lunghi anni ogni mio respiro. [...]». Dalla lettera a Dino Garrone (Bologna, 26, dicembre 1929), in Mattioli, T., Tossani, A., (a cura di), *cit.*, vol. I, pp. 600-602, p. 601.

²⁴¹ Pubblicato nel 1927, Gherardo, G., *Don Chisciotte. Tragicommedia in 5 quadri*, Firenze, Vallecchi, 1927, e recentemente rieditato e tradotto da Guillermo Carrascón, Ghilardi, G., Carrascón, G. (ed. e trad. a cura di), *cit.*

²⁴² In una lettera viene citato il *Don Chisciotte* come unica opera di Gherardi letta dall'attore Ruggero Ruggeri (nel momento in cui Ruggeri gli chiede un suo lavoro), quindi era conosciuta come opera. Cfr. Bologna, 5 giugno 1929 in Tiziana Mattioli, Anna Tossani (a cura di), *cit.*, pp. 451-455.

all'amico Dino Garrone, è «un pretesto per dire qualche cosa che avev[a] bisogno di dire»²⁴³. Annoverata, insieme a *Vertigine* e *Il burattino*, fra le opere d'indole inquieta da Agnese Marasca, la sua riscrittura è sì «lontan[a] dal delicato paesaggismo dei lavori più tardi e lodati, forier[a] però di una più autentica identità»²⁴⁴.

La tragicommedia di Gherardi debutta, alla presenza dello stesso autore²⁴⁵, al Politeama Rossetti di Trieste il 4 settembre 1926²⁴⁶, portata in scena dalla compagnia teatrale diretta da Aldo Silvani.



Dalla rassegna stampa raccolta nel Fondo Gherardi, custodito presso la Fondazione Casa Lyda Borelli di Bologna, si percepisce che gran parte del merito della rappresentazione spetta all'attore Aldo Silvani ed al pittore Dino Gelich Stella sui quali bozzetti «Alè e Mazzoni di Milano dipinsero le scene e Angelo Gorbella (armiere della Scala) forgiò le armature»²⁴⁷. Ne «La Stampa della Sera»²⁴⁸ il cronista, conscio della complessità dell'opera cervantina, e di quanto facile potesse risultare travisarne il senso ed impoverirne il personaggio, elogia l'adattamento teatrale di Gherardi o meglio, la sua «“traduzione” per il teatro» nella quale l'autore riprende quegli

«episodi in cui più chiaramente appare l'anima del celebre personaggio». Egli riuscì, secondo R. S., a mantenersi «scrupolosamente fedele al testo del Cervantes, ponendo cura a lasciarne intatto lo spirito e a non snaturare il personaggio». Su questo punto, come sulla scelta degli episodi, si può certamente dissentire perché, come vedremo meglio più avanti, Gherardi presenta indubbiamente una certa fedeltà all'ipotesto, ma propone anche delle significative innovazioni nonché una selezione di episodi insolita per una trasposizione teatrale. Le novità rilevanti del testo qui analizzato risiedono

²⁴³ (Bologna, 22 gennaio 1929 pp. 291-295) Cfr. *Ivi*, p. 293. Per un approfondimento a riguardo vedi appendice al capitolo.

²⁴⁴ Marasca, A., *cit.*, p. 56.

²⁴⁵ Come annuncia il foglio di sala custodito presso il Fondo Gherardi, Fondazione Casa Lyda Borelli per artisti e operatori dello spettacolo di Bologna (vedi immagine).

²⁴⁶ Annunciato già il 7 luglio del 1926 da «La Nazione».

²⁴⁷ Dal foglio di sala.

²⁴⁸ 28 agosto 1931, p. 3.

senza dubbio nell'allora inconsueta immagine del cavaliere errante e nel rinnovato finale più che in alcune scene apocrife e nella presenza di un nuovo personaggio.

L'autore, che ben conosceva il testo di Cervantes, potrebbe averlo letto in lingua originale o nella traduzione che Alfredo Giannini curò proprio in quegli anni – pubblicata tra il 1923 e il 1925²⁴⁹ – e sicuramente aveva approfondito *Vida de Don Quijote y Sancho Panza* di Miguel de Unamuno²⁵⁰ probabilmente nella prima traduzione italiana ad opera di Gilberto Beccari (1913)²⁵¹. La riscrittura gherardiana, definita da Guillermo Carrascón «el primer *Quijote* dramatizado en Italia del siglo pasado»²⁵², subisce difatti senza dubbio l'influenza della lettura unamuniana del *Chisciotte*, del “chisciottismo italiano” – corrente di pensiero che, promossa da Giovanni Papini a partire dal 1906, prende spunto proprio dalla rilettura del *Quijote: Vida de Don Quijote y Sancho*²⁵³ - nonché di un preminente interesse diffusosi in Italia dopo il terzo centenario dalla pubblicazione del romanzo – nuove traduzioni e più attenzione critica ed accademica²⁵⁴.

Il don Chisciotte di Gherardi è un personaggio che si dissocia dalla tradizione teatrale italiana sinora consolidata, che vede in scena un cavaliere unicamente in veste comica e burlesca, per convertirlo in una figura malinconica, sempre attuale, capace di incarnare un ideale contemporaneo e di trasmetterne i valori²⁵⁵. Difatti, oltre all'influenza unamuniana, il don Chisciotte presentato dall'autore «mezzo romagnolo»²⁵⁶ risente inevitabilmente della situazione sociopolitica nella quale nasce e viene portato alla ribalta. È infatti desumibile dal testo che la figura del protagonista sia politicizzata e insieme cristianizzata, tramutata dall'autore nell'immagine del paladino di una

²⁴⁹ Cervantes, Miguel de, *Don Chisciotte della Mancia*, traduzione, prefazione e note di Alfredo Giannini, Firenze, Sansoni, vol. 1: 1923, vols 2, 3: 1925.

²⁵⁰ Ne abbiamo la certezza leggendo l'introduzione/postfazione manoscritta. Vedi *infra* Appendice.

²⁵¹ Unamuno, Miguel de, Beccari, G. (trad. di), *cit.*

²⁵² *Ibidem*. Quello di Ceccardi oltre a non aver avuto affatto successo, sicuramente non si discosta dalle drammatizzazioni dei secoli precedenti in cui si risalta la dimensione comica del cavaliere cervantino.

²⁵³ «Pero no se trataba de una recepción del Unamuno escritor ni de su creación literaria, sino de una acogida entusiasta, algo unamuniana también en sus humores enfáticos, de lo que se extrapolaba, subjetivamente y filtrado por la situación italiana y por los hermeneutas de ocasión, con Papini a la cabeza, a partir del programa ético y político que se podía destilar del quijotismo del rector salmantino. La repercusión y la difusión que tuvieron sucesivamente en Italia las ideas del filósofo español [...], ideas estrechamente asociadas con su lectura político-simbólica del *Don Quijote*, fue amplia y pública. Con la mayor frecuencia se asoció esta interpretación con una forma de voluntarismo e idealismo pragmático – valga el oxímoron – y nacionalista que con cierta facilidad podía deslizarse hacia un activismo político violento hasta situarse en ámbitos cercanos al fascismo». Gherardi, G., *Don Chisciotte*, Carrascón, G. (ed. e trad. a cura di), Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019, p. XII.

²⁵⁴ Dopo le due sole traduzioni in più di tre secoli - Franciosini (1622) e Bartolomeo Gamba (sec XIX) - a quella di Alfredo Giannini (4 voll., Sansoni, Firenze, 1924-1927) e quella di Carlesi per Mondadori (1933) seguono altre undici fino ad oggi.

²⁵⁵ Si converte «en signo para vehicular mensajes sociopolíticos con distintos matices ideológicos o puramente existenciales». Gherardi, G., Carrascón, G. (ed. e trad. a cura di), *cit.*, p. XV. La vena comica c'è, ma è fortemente ridimensionata a favore degli aspetti già elencati.

²⁵⁶ Come si definisce gli stesso in una lettera all'amico Dino Garrone, (Bologna, 9 aprile 1929 pp. 390-391) cfr. Mattioli, T., Tossani A., (a cura di), *cit.*, vol. I, p. 391.

giustizia fascista nonché cavaliere della fede – e forse è questo quello che l'autore ha bisogno di dire con quest'opera²⁵⁷.

Già nel primo quadro, scena IV, Sancio afferma «[...] Lui disse che si sarebbe ritirato per sempre dalla politica.... E allora conquistò l'elmo di Mambrino.... »²⁵⁸, anticipando il carattere di leader politico, sempre mosso dai valori cristiani, che si delinea man mano nel testo. Qualche pagina prima Carrasco parla di «glorie cavalleresche della cristianità»²⁵⁹, riferendosi all'impresa di riconquistare il regno della principessa Micomicona e più avanti, nella scena VII, si parlerà di «scudieri della cristianità»²⁶⁰. A seguire don Chisciotte, convinto che nulla possa far crollare la sua «fede di cavaliere»²⁶¹, si autoproclama «invincibile forza dei deboli e dei poveri, la salvezza delle madri abbandonate, la vendetta delle vergini oltraggiate, la fiamma d'ogni solitaria speranza!»²⁶² e, sempre qui giura «per la [sua] fede». La parola “fede” riecheggia continuamente e, certo come il don Chisciotte cervantino di vedere il giusto, nella scena VIII del quadro seguente, il protagonista si scaglierà contro quello che crede un esercito nemico che

muove con armi nere di insidia e di veleno... Porta con se la notte e il male, il vizio e la disperazione e tutte le misture della magia... Vedi l'incantatore che lo guida. [...] Oh, quanti sono, di ogni razza e paese, di ogni tempo e costume! [...] oggi misurerò la forza della mia fede al cospetto del passato e dell'avvenire... Perché chi vincerà mai più quando io oggi avrò vinto? Avanti, avanti, e Dio m'assisti, per l'amore di lei!²⁶³

In realtà si sta avventando contro due greggi, come in Cervantes (I, 18), ma il suo credo è intatto, la parola “fede” ritorna e la figura di leader politico continua a delinarsi. Don Chisciotte viene ora chiamato a compiere un'impresa per cui, qualora accettasse, diventerebbe re. Ovviamente si tratta di una burla, ed il piano, finalizzato al ritorno a casa del cavaliere²⁶⁴ e che vede coinvolta Dorotea nei panni della principessa Micomicona, è svelato al pubblico già nell'incipit dal curato e dal *bacellier* Carrasco²⁶⁵. Nonostante la macchinazione segua le vicende dell'ipotesto e dunque don Chisciotte sia chiamato a liberare il regno della principessa invaso dal gigante Pantafilando dalla Fosca Vista, nel suo adattamento, Gherardi, oltre a non soffermarsi sull'antefatto dei personaggi (sappiamo che Dorotea è solo una donna tradita e scappata di casa) aggiunge un riferimento geografico che,

²⁵⁷ A tal proposito si veda la lettera già citata a Dino Garrone (Bologna, 22 gennaio 1929 pp. 291-295) Cit. in *Ivi*, p. 293.

²⁵⁸ G. Gherardi, *cit.*, p. 15. Per tutte le citazioni si fa riferimento al testo edito da Vallecchi, Firenze, 1927.

²⁵⁹ *Ivi*, p. 9.

²⁶⁰ *Ivi*, p. 22.

²⁶¹ *Ibidem*.

²⁶² *Ivi*, p. 23. Nella prima scena del terzo quadro si autoproclama invece «fiamma d'ogni impresa ideale». *Ivi*, p. 65.

²⁶³ *Ivi*, pp. 53-54.

²⁶⁴ CAR- «[...] Noi abbiamo giurato di riportare a casa sua Alonso Chisciada, volgarmente detto Don Chisciotte, il quale da gran tempo assente alla sua famiglia, commette per ogni dove ogni sorta di pazzie e non sappiamo tutto. [...]». *Ivi*, p. 8.

²⁶⁵ In Cervantes Carrasco non c'è in questa parte del narrato. Molto presente nel testo di Gherardi a testimoniare l'impronta unamuniana più che cervantina di questa riscrittura. Cfr. Gherardi, G., Carrascón, G. (ed. e trad. a cura di), *cit.*, p. XVII, n.

considerando il contesto storico-politico analizzato e le deduzioni fatte finora, può risultare tutt'altro casuale. Il regno in questione si trova difatti in Etiopia (Quadro Primo, scena VIII) e nel 1926, data in cui vede la luce questo testo, era già risaputo che Mussolini meditasse di aggredire l'Etiopia – la decisione definitiva viene poi presa nel 1932 e la Campagna d'Etiopia inizia ufficialmente solo il 3 ottobre 1935²⁶⁶. Detto questo, nonostante il testo di Gherardi non sia certamente ascrivibile a quel teatro propagandistico che esploderà da lì a qualche anno, ci sono certo dei segni che lo rendono un timido precursore, come ad esempio l'utilizzo di un determinato lessico (vedi *infra* “Scelte lessicali”). Difatti Sancio, dopo aver descritto la situazione di fame e miseria in cui si erano già trovati, aggiunge rivolgendosi a don Chisciotte e con la speranza che accetti la corona:

La fortuna ci viene incontro. Ve la siete meritata, sta bene, ma intanto ora che viene, voi la scacciate. È insensato. Ma pensate a quando sarete re! Pensate Maestà, che belle giornate, cavalli che Ronzinante non se li sogna.... Un bel letto matrimoniale....²⁶⁷.

Come accadrà poi nei copioni di chiara propaganda bellica, capaci di far leva sulla necessità di riscatto dello spettatore, l'Etiopia viene vista come terra promessa, un luogo di redenzione per chi come loro fino a quel momento è stato sfortunato²⁶⁸.

L'*hidalgo* di Gherardi, come quello di Cervantes, accetta di compiere l'impresa, ma rifiuta la corona che gli viene offerta e declamatorio dichiara:

Mia regina, i sacrifici che ho compiuto per voi, le battaglie che ho vinto non hanno bisogno di premio alcuno. Essi sono giustamente valutati da Dio che vede il mio cuore e misura il mio cammino. Vi ringrazio, mia regina: non crediate che per superbia od alterigia, io vi parli così, chè le mie gesta non sarebbero famose senza l'aiuto di Dio e senza un'altra cosa che è in me.... Perdonate....²⁶⁹

Don Chisciotte, cavaliere eletto da dio e a lui devoto, è mosso dalla fede²⁷⁰ proprio come gli eroi/martiri degli ormai consolidati copioni di stampo “fascista”. Questa nuova immagine del cavaliere, «fiamma d'ogni impresa ideale»²⁷¹, che si staglia nel copione Gherardi, emerge anche in

²⁶⁶ Con l'invasione italiana in Etiopia Mussolini aveva violato le clausole dello *Statuto della Società delle Nazioni*, articolo XVI, procurando all'Italia una sanzione da parte della Società delle Nazioni. « Se un membro della Lega ricorre alla guerra, infrangendo quanto stipulato negli articoli XII, XIII e XV, sarà giudicato ipso facto come se avesse commesso un atto di guerra contro tutti i membri della Lega, che qui prendono impegno di sottoporlo alla rottura immediata di tutte le relazioni commerciali e finanziarie, alla proibizioni di relazioni tra i cittadini propri e quelli della nazione che infrange il patto, e all'astensione di ogni relazione finanziaria, commerciale o personale tra i cittadini della nazione violatrice del patto e i cittadini di qualsiasi altro paese, membro della Lega o no» cfr. Articolo XVI dello statuto della Società delle Nazioni.

²⁶⁷ Gherardi, G., *cit.*, pp. 30-31.

²⁶⁸ Vedi *infra* “Il fascismo come religione, la guerra in scena e il teatro di propaganda”. Come accadeva in copioni come *Abissineide* (1935) o *Terra di redenzione* (1937). «Africa, dunque, “terra di redenzione” per molti dei protagonisti dei copioni esaminati, terra nella quale l'individuo contava non per le origini o per le facoltà economiche, ma per l'ardire, per la forza, per le capacità di affrontare e risolvere ogni situazione, anche la più pericolosa “... l'Africa è così. Non vuole mezzi uomini. Qui o si è tutto o si è nulla. Te lo ripeto, qui bisogna avere il coraggio di vivere pericolosamente ed osare». De Manincor, G., *Ritorno in Africa*, ACS, MCP, cens. teatr., b. 423, f. 10565, 1939, p. 63. Cit. in Cavallo, P., *cit.*, p. 109.

²⁶⁹ Gherardi, G., *cit.*, pp. 29-30.

²⁷⁰ «Il non ho che Fede!». *Ivi*, p. 64.

²⁷¹ Come egli stesso si definisce. *Ivi*, p. 65.

una delle scene apocriefe del testo. Nella grotta di Montesino Amadigi, Felismarte e Orlando²⁷², consacrano don Chisciotte «Cavaliere di Dio» dopo aver riconosciuto la loro inferiorità dinnanzi a un così puro paladino.

FEL - Noi non uscimmo mai dai regni della fantasia e non ti comprendemmo. Tu vuoi sondare gli abissi del mare, tu vuoi dare la scalata al cielo e vivi sulla terra. La tua impresa è più dura e ben vale che noi ti consacriamo cavaliere. Hai davvero più coraggio di noi! (*estrae la spada e tocca la spalla di Don Chisciotte che si è inginocchiato*).

AMA - Sei più puro (c. s.).

ORL - Cavaliere di Dio! (c. s.).²⁷³

La visione di don Chisciotte come *Caballero de Dios* è tra gli indizi di chiara adesione da parte di Gherardi alla visione unamuniana del cavaliere più che cervantina. Quindi don Chisciotte cavaliere della fede, *imago Christi*²⁷⁴, e, potenzialmente futuro sovrano del regno d’Etiopia che è chiamato a riconquistare, niente di più sovrapponibile alla figura di Mussolini.

Già a partire dal quarto quadro però la figura del cavaliere inizia a cambiare, perde lo slancio mostrandosi rassegnato. Dopo il “disincantamento” di Dulcinea, stanco di combattere, prega Merlino di lasciargli la sua amata: «Sentite... Vi giuro sull’anima mia che questo che faccio ora non lo feci mai... Io vi prego... Ecco... Vi prego... Lasciatemela.... Sono stanco di combattere.. ed ora che sono giunto alla méta... (*con le lacrime, implorando*) Lasciatemela.... »²⁷⁵ e, dopo che il cavaliere della Bianca Luna offende la sua donna, don Chisciotte, invece di sfidarlo come ci si aspetterebbe, prega Dulcinea di perdonarlo:

DON (*si alza confuso*). – [...] Non so: una strana ritrosia mi prende. Quando vi attendevo con tanto amore, mi pareva di poter affrontare un Dio. Ora non so, ora che i vostri grandi occhi mi guardano.... Signora mia....

DUL. – Sarò dunque costretta ad allontanarmi da voi per essere amata da voi?²⁷⁶

Provato dai numerosi incantamenti e burle messi in atto ai suoi danni, l’*hidalgo* risulta infine confuso, ma comunque determinato a far luce su quanto è accaduto:

DON (*scoppiando in un pianto disperato*). – Ma allora, che sarà della mia vita? Aiutatemi dunque, per pietà e per l’amore di Dio... Aiutatemi... La mia fede, la mia volontà, la verità... M’avete stordito, confuso: tutti contro di me, e maghi e sogni e uomini e miserie.... Cavaliere, cavaliere, voi mi avete battuto in cortese tenzone ad armi eguali e vi onoro.... ma fatemi una grazia, una grazia!...

[...]

²⁷² Don Chisciotte li ha invocati nel primo e unico momento in cui la sua fede vacilla, ossia di fronte all’incantamento di Dulcinea. DON (*li riconosce e si getta commosso ai loro piedi*). – «Sono io, o valorosi paladini! Io che pronunciai i vostri nomi, io che vi invocai in soccorso di un’ora di strazio nella quale la mia fede vacillò [...]». *Ivi*, p. 74.

²⁷³ *Ivi*, p. 77.

²⁷⁴ Quando Dulcinea si allontana don Chisciotte «*che è rimasto immobile, come crocifisso, cade all’indietro fra le braccia delle due prostitute che sono accorse a lui*», questi sembra incarnare Gesù e le due prostitute che lo aiutano emergono come figure molto caritatevoli. *Ivi*, p. 61.

²⁷⁵ *Ivi*, p. 95.

²⁷⁶ *Ivi*, p. 98.

DON (*con ansito faticoso*). – Io voglio vedere chiaro, voglio vedere chiaro e non m'importa se mi danno!... Ecco, una grazia... Anche a me, anche a me (*scoppiando*) levatemi il cuore, cristiani, levatemi il cuore!...²⁷⁷

Nel quinto ed ultimo quadro il cavaliere rinsavisce e, preoccupandosi di essere deriso dai paesani per il suo ritorno²⁷⁸, dopo aver passato in rassegna tutte le sue millantate e fasulle imprese (il Cavaliere del Bosco era Sansone Carrasco, il Gigante Pantafilone, come lo chiama Sancio, un otre di vino e l'esercito un gregge innocuo, i giganti mulini, in quest'ordine), insulta quello che ai suoi occhi è ora un semplice catino. Sancio, incredulo nell'ascoltare una tale brutalità, afferma indignato che si tratta dell'elmo di Mambrino facendoci assistere così alla sua chisciottizzazione²⁷⁹, fenomeno che lo vede fedele alla cavalleria errante, come lo era il suo padrone, a contrastare il sanciamiento di don Chisciotte.

Nell'epilogo gherardiano, nonostante don Chisciotte non muoia in scena come nel romanzo cervantino, il cavaliere, impaurito dall'eco della sua «voce che torna»²⁸⁰, accompagnato da Sancio si allontana lasciando nello spettatore un presagio funesto. Reggendosi l'un l'altro, dopo aver abbattuto la quarta parete rivolgendosi direttamente al pubblico, si incamminano verso casa: «L'eco ripercuote il suono dei loro passi, sordamente, come un accompagnamento funebre»²⁸¹.

La scelta degli episodi nella riscrittura di Gherardi è, come già accennato, tra le più insolite del teatro italiano. La vicenda inizia in *medias res* con il baccellier Carrasco e il curato che, in «un remoto angolo della Sierra Morena»²⁸², si confrontano sul da farsi e svelano al pubblico il loro piano finalizzato al ritorno a casa del cavaliere. Nonostante nel primo quadro Gherardi ci riproponga la materia diegetica corrispondente ai cap. XXVI-XXX dell'edizione del 1605²⁸³, la maggior parte degli episodi qui adattati provengono della seconda parte del romanzo: poco consueti, ma anche più difficili da mettere in scena (es. *cueva de montesinos* rappresentata come visione onirica del cavaliere). Gli

²⁷⁷ *Ivi*, p. 101.

²⁷⁸ «Gli zoccoli delle cavalcature sveglierebbero tutto il paese e tutti riderebbero di me, di questo mio abito e di questo catino che porto in testa....». *Ivi*, p. 104.

²⁷⁹ SAN. – «Io non posso essere che scudiero.... E per me restate sempre cavaliere, anche se siete diventato all'improvviso pazzo... non posso vivere senza di voi. Comandatemi. Non mi ribello più.... ». *Ivi*, p. 111. Ma abbiamo già assistito ad un simile processo per cui si potrebbe parlare di chisciottizzazione di Dorotea: «Mi ha guarita la pena di lui.... Eppure, quando ero pazza, ero felice.... Ora che ritorno a casa mia.... sono tanto triste, tanto sola!... (*via*)». *Ivi*, p. 52.

²⁸⁰ *Ivi*, p. 108.

²⁸¹ *Ivi*, p. 111.

²⁸² *Ivi*, p. 7.

²⁸³ Cfr. Gherardi, G., Carrascón, G. (ed. e trad. a cura di), *cit.*, p. XVI. Senza però accennare al racconto di Lucinda e Cardenio, né all'antefatto della storia di Dorotea e Don Fernando. Dorotea è qui semplicemente una fanciulla tradita e scappata di casa.

episodi topici, in compenso, vengono rievocati dal resoconto di Sancio (Quadro I, scena IV): i mulini a vento, gli ianguesi, i galeotti, l'elmo di Mambrino²⁸⁴.

Nella scena VII del quadro primo don Chisciotte e Sancio parlano dell'incontro di quest'ultimo con Dulcinea (I, 30-31) e Sancio, come in Cervantes, inventa l'accaduto di sana pianta. In chiusura del primo quadro Carrasco, nelle vesti del cavaliere del bosco, si batte contro don Chisciotte in un duello che vede il primo, perdente a causa di una caduta, costretto a promettere che andrà a prostrarsi ai piedi di Dulcinea per farsi perdonare, proprio come accade nel romanzo (II, 12-13). Il secondo quadro, ambientato in un'osteria sulla strada del Toboso, corrispettivo della locanda di Juan Palomeque di Cervantes, unisce i due episodi dell'ipotesto con la stessa ambientazione: troviamo dunque le due donne di partito presenti all'investitura di don Chisciotte (I, 3) e l'episodio degli otri di vino (I, 35). Gherardi utilizza qui la stessa tecnica del quadro antecedente: riassunto diegetico e sovrapposizione degli episodi²⁸⁵. Nel terzo quadro troviamo il già citato libero adattamento dell'episodio della *cueva de Montesinos* (II, 22-23). Mentre in Cervantes don Chisciotte riferisce ciò che ha visto nella grotta a Sancio e al cugino del laureato Basilio, qui si tratta di un sogno di don Chisciotte. Gherardi, discostandosi dal romanzo, per seguire la lettura unamuniana «no aprovecha los contenidos metaliterarios y paródicos»²⁸⁶ e diminuisce il protagonismo di Belerma dando spazio a Dulcinea, che compare incantata. Nel quadro successivo ci troviamo invece nella corte dei duchi e gli episodi cervantini riadattati sono: l'innamoramento di Altisidora²⁸⁷ (II, 44,46) – la quale dimostra qui interessata a Don Pedro –, il carro di Merlino con Dulcinea incantata (II, 35) e il Caballero de la Blanca Luna (II, 64) che come nell'originale lo sfida e lo costringe, una volta sconfitto, a tornare a casa.

Nel quinto e ultimo quadro troviamo un epilogo riadattato da Gherardi alle sue esigenze semantiche.

Come già detto, fatta eccezione di Don Pedro, i personaggi sono tutti qui ripresi dal romanzo di Cervantes. Dulcinea è molto presente in questo adattamento, come d'altronde curato, barbiere e Carrasco²⁸⁸, quasi al pari del cavaliere e del suo scudiero. L'amata di don Chisciotte nel primo quadro

²⁸⁴ Gherardi, G., *cit.*, pp. 14-15. Anche l'oste, mentre racconta l'accaduto con gli otri di vino, fa riferimento all'episodio in cui si vide costretto ad armare cavaliere don Chisciotte. Cfr. *Ivi*, p. 40. Nel quarto quadro Sancio menziona l'avventura del biscaglino. Cfr. *Ivi*, p. 81.

²⁸⁵ Cfr. Gherardi, G., Carrascón, G. (ed. e trad. a cura di), *cit.*, p. XVIII.

²⁸⁶ Cfr. *Ivi*, p. XIX.

²⁸⁷ Gherardi, G., *cit.*, pp. 85-86. Qui il cavaliere parla in versi per rispondere alle *avance* di Altisidora: «O poesia, tu sola – farai scudo al mio cuore – contro ogni ria parola. – A darti la migliore – mercede ch'ei potea – Solo con te dì e notte – piangeva Don Chisciotte – Lontan da Dulcinea del Toboso». *Ivi*, p. 85. Don Chisciotte non cederà ai piaceri della carne anche se provocato con insistenza (Altisidora è nuda), incarnando quasi un santo indotto in tentazione: DON (*con impeto*). – «Ah, carne, maledetta carne, quando finirai di pesare così sui passi del mio cammino? Via, via.... lontano da me.... via, via...». *Ivi*, p. 87.

²⁸⁸ L'importanza data qui al personaggio di Carrasco è uno degli indizi che da di questa rilettura del Chisciotte un'impronta unamuniana. Cfr. Gherardi, G., Carrascón, G. (ed. e trad. a cura di), *cit.*, p. XVII, n.

è raccontata da Sancio come una contadina che vaglia il grano, urla e puzza d'aglio²⁸⁹, nel secondo lo scudiero si inventa una Dulcinea, da cui è stato ricevuto a castello, circondata da altre donzelle, tutte bellissime, e che le ha regalato un rubino. Nel terzo quadro la donna appare poi «brutta, disgraziata, maleducata...»²⁹⁰ e, oltre ad essere villana ed economicamente interessata ad un matrimonio con il cavaliere²⁹¹, la presunta Dulcinea non è più pura²⁹². Nel quarto quadro è invece bellissima²⁹³, incatenata al mago Merlino, ma, nonostante si tratti di un sogno, anche qui ha un cattivo odore ed è impaziente di sposare il cavaliere²⁹⁴. Il personaggio di Sancio ha molte delle caratteristiche del romanzo, buono, devoto ed affezionato al cavaliere²⁹⁵, sposato e con due figli cui si fa solo riferimento²⁹⁶. Del nuovo personaggio, Don Pedro, sappiamo che «è un grande poeta e vive con un Duca»²⁹⁷. Convinto della sua fama come «cantore d'amore»²⁹⁸, in realtà non viene riconosciuto da nessuno dei personaggi in scena. Il barbiere, invece, presenta dei tratti lascivi che non sono affatto presenti nel romanzo e, in una scena un po' audace, si esprime in questi termini: «Oh.... Se non ci fosse il curato! Una bionda e una bruna, una grassa e una magra, una allegra e una triste! Ma che andiamo cercando? Non starebbe bene così un uomo?»²⁹⁹.

Gherardi, in quella che Giulio Pacuvio definisce la sua “parabola drammatica”, si impegna a tratteggiare il suo personaggio interpretandolo attraverso la sua fantasia. Il suo intento non è quindi quello di ricostruire l'opera di Cervantes per la scena o di rievocare il cavaliere come se non fossero passati quattrocento anni:

«Se io ammettessi anche a me stesso di aver voluto fare una determinata cosa, confesserei di aver fallito. Perché io considero il teatro come una palestra artistica, non come una cattedra dialettica. Ho sentito don Chisciotte, e ho cercato di renderlo, fedelmente alle mie impressioni, sulla scena» dichiarò Gherardi alla vigilia della rappresentazione. E il personaggio, anche sulla scorta dei famosi esegeti, assume risonanze e significati, rifrange echi di motivi che sono nell'aria del tempo³⁰⁰.

²⁸⁹ Sancio racconta al suo padrone della missiva a Dulcinea, inventata come in Cervantes. Cfr. Gherardi, G., *cit.*, pp. 20-21.

²⁹⁰ *Ivi*, p. 59.

²⁹¹ Quadro Secondo, Scena XI. Cfr., *Ivi*.

²⁹² Per colpa di un uomo che aveva promesso di sposarla. Cfr. *Ivi*, p. 60.

²⁹³ Scena VIII. Cfr., *Ivi*, pp. 91-97.

²⁹⁴ DUL.- «Insomma, basta! Mi vuoi sposare? Parliamo seriamente una buona volta! Amore, poesia, tutto va bene, ma se non concludi, caro.... Oh, intendiamoci bene: (lo abbraccia) si intende che io ti sarò fedele, tanto fedele....». *Ivi*, pp. 70-71.

²⁹⁵ Scena VI. Si direbbe anche affettuoso: SAN.- «[...] Se muore lui, che cosa volete che me ne faccia di un'isola? Gli voglio troppo bene.... [...]». *Ivi*, p. 18.

²⁹⁶ Es.: «Ho due figli e Teresa Gutierrez, mia moglie, che mi aspettano....». *Ivi*, p. 43.

²⁹⁷ *Ivi*, p. 37.

²⁹⁸ *Ivi*, p. 42.

²⁹⁹ *Ivi*, p. 45.

³⁰⁰ Pacuvio, G. (intr. di), Gherardi, G., *Sei commedie*, prefazione di Silvio d'Amico, Rocca San Casciano, Cappelli, 1953, pp. IX-XXXV, p. XVIII.

Nell'appendice a questo capitolo mi soffermerò ulteriormente su questa riscrittura prendendo spunto da un manoscritto inedito che vuole essere un *post scriptum* da parte dell'autore in cui sembra voler mettere in chiaro alcuni punti, per lui quanto per il suo lettore/spettatore.

Don Chisciotte di Anton Giulio Bragaglia

L'autore

Tra le figure di spicco in ambito artistico durante il Ventennio, Bragaglia fu uno dei più ardenti sostenitori del regime, dal quale a sua volta fu sostenuto. Fin dagli albori della sua carriera teatrale chiara al mondo intero la sua stima per il duce che, leggendo i carteggi conservati presso l'A.C.S., sembra fosse reciproca³⁰¹. «Già nell'ottobre del 1923, in occasione del primo anniversario della marcia su Roma, esprimeva, in coro con i più rappresentativi teatranti del momento, il proprio omaggio al Duce col volumetto laudatorio *A Mussolini gli artisti italiani*»³⁰².

Oltre alla sua profonda devozione nei confronti del governante e del suo governo, Bragaglia riponeva nel regime molte delle sue speranze di uomo di teatro e non fu l'unico – vale infatti lo stesso per Pirandello³⁰³, per citare un nome celebre – a portare avanti l'«infondata convinzione [...] che i governanti dovessero necessariamente assumere uno spassionato atteggiamento paternalistico nei

³⁰¹ Ci sono carteggi che attestano una stima reciproca tra Bragaglia e Mussolini, che apprezzava il suo lavoro. Cfr. Alberti, A. C., *cit.* «[...] S.E. il Presidente fu dolente di non aver potuto partecipare all'inaugurazione di codesto teatro. Egli vivamente di compiacere dei nobili fini ch'Ella e i suoi amici si propongono e, per mio mezzo, la ringrazia del gentile invito. Ai ringraziamenti di S.E. aggiungo ai miei vivissimi [...]». Doc.127. Lettera di Chiavolini a Bragaglia. Roma, 22 gennaio 1923 [Carteggio Ordinario della Segreteria Particolare del Duce (A.C.S.) Fasc. 590.102]. Cit. in *Ivi*, p. 220.

Il 7 luglio 1939 Mussolini riceveva Bragaglia e asseriva «questo teatro di eccezione [svolgeva] un'azione particolarmente preziosa per la cultura e l'evoluzione del teatro ed [approvava] il programma della [successiva] stagione». *Ivi*, p. 87. «Tale attestazione, pubblicata ne «Il Messaggero», veniva poi citata nel programma della stagione 1939-1940 del Teatro delle Arti. Il ritaglio del giornale è conservato nel citato fascicolo personale di Bragaglia nella Segreteria». *Ivi*, p. 111.

³⁰² Qui Bragaglia si esprime in questi termini: «Io di Mussolini ho due sensazioni: una, nata a distanza e sorta dalla lettura dei suoi scritti quanto dal segno dei suoi gesti e delle sue gesta: un Mussolini-Tank. L'altra, avuta conoscendolo di persona. Era con me scherzoso e scanzonato: un tank in vacanza per pochi minuti; come Beethoven quando fa il pazzarellone. Ma la colpa era facilmente attribuibile alla mia presenza, che per simpatia lo faceva scanzonato per qualche secondo. Infatti rieccolo! Un piccolo contrasto ha rimesso in forma l'uomo-tank. È passata la divagazione in tema d'arte. Giocherellerie davvero! Tornano le difficoltà, e Mussolini ridiventa catapulta. Ma in quella seduzione alla divagazione, ho sentito che era un artista anche lui. Solo comunicando questa mia impressione ad altri, io poi appresi com'egli suoni anche il violino. Questo conta almeno a confermare la mia sensazione che trova riscontro in ogni grande condottiero, vivo sempre d'una vena d'artista, sia pure amatore. Questo legame non debolmente contribuisce a portare la sincera simpatia di noi *intellettuali* al grado di fede dell'uomo-tank». Alberti, A. C., *cit.*, pp. 93-94.

Anche *Il teatro della rivoluzione* (Bragaglia, A. G., *cit.*) è dedicato a Mussolini. Come sempre cerca di far leva sulla sensibilità e buona predisposizione del duce nei confronti dell'ambiente artistico: «La nostra fedeltà è immensa, come la Vostra generosità e il Vostro amore dell'Arte. Datecene la possibilità, e noi vi faremo il Teatro originale che occorre all'Era della Rivoluzione Fascista». Bragaglia, A. G., *cit.*, pp. 8-9.

³⁰³ Nonostante nei confronti del fascismo sembrano porsi in maniera diversa: «Pirandello quello del *fiancheggiatore*, Bragaglia quello del vero e proprio fascista; e ciò non solo a livello politico, ma anche e ciò che più importa in questa sede, a livello ideologico-culturale». Cfr. De Felice, R., (introd. di), in Alberti, A. C., *cit.*, pp. VII-X, p. VII.

riguardi della arti ed ancor più nei confronti degli artisti»³⁰⁴. Convinzione questa che accompagnò il ‘povero’ Bragaglia durante quasi tutta la sua carriera artistica³⁰⁵.

Passato, presente e futuro

Senza dilungarmi troppo in una dettagliata biografia di questa discussa e poliedrica figura istrionica, mi propongo di delinearne i tratti salienti, fondamentali per comprendere al meglio l’adattamento teatrale di seguito analizzato³⁰⁶. Conosciuto ai più come direttore teatrale (come già sottolineato in precedenza, la parola regista non era ancora stata coniata e spesso veniva presa in prestito quella francese), Anton Giulio Bragaglia inizia la sua carriera come aiuto regista alla *Cines*, dove suo padre lavorava come direttore artistico. Tra i primi a coprire le fila del movimento futurista italiano capeggiato da Marinetti, si dedica allo studio dell’archeologia e all’approfondimento della fotografia insieme ai fratelli Arturo e Carlo Ludovico. Più che alla tecnica, Bragaglia si interessa alla teoria fotografica³⁰⁷, e da questi studi nasce il suo progetto del ‘fotodinamismo’ come testimonia il volume *Fotodinamismo futurista* (Roma, 1913).

Grande innovatore anche in ambito cinematografico, Bragaglia è uno dei precursori del cinema d’avanguardia³⁰⁸: la sua attenzione si rivolge in particolar modo ai giochi di luci e all’artificio scenografico influenzato proprio dai suoi studi sulla fotografia dinamica. Attivo anche in ambito giornalistico, collabora con più testate a partire dal 1910 dando il suo apporto con rubriche e interventi

³⁰⁴ Alberti, A. C., *cit.*, p. XXII.

³⁰⁵ Infatti, nonostante Bragaglia potesse facilmente dedurre, dopo anni di fiducia incondizionata, «che il fascismo, almeno per quanto riguardava le arti, s’era dimostrato una rivoluzione accomodante. Eppure, sebbene il conservatorismo ottocentesco e l’accademismo parruccone avessero tradito lo spirito futurista, sebbene sopravvivessero «le vecchie camorre ufficiali», il regista ancora s’illudeva che Mussolini fosse consapevole che il vero teatro fascista poteva nascere solo dal teatro d’eccezione e non da quello commerciale e che a Mussolini dunque spettasse d’offrirgli la possibilità di creare «il teatro originale che occorre [va] all’Era della Rivoluzione Fascista», normalizzandogli lo sperimentale». *Ivi*, pp. XXI- XXII.

³⁰⁶ Il suo *Don Chisciotte*, come vedremo, è andato in scena nel suo sperimentale degli indipendenti, e cioè in piena fase di sperimentazioni scenica e non nel più “canonico” Teatro delle Arti che dirigerà dal 1937.

³⁰⁷ «Nel 1911 nacque il progetto del 'fotodinamismo', ossia l'arte della fotografia in movimento, tentativo di liberare l'immagine fotografica dalla fissità dell'impressione istantanea della realtà, per ottenere invece una rappresentazione dinamica del reale trasmettendo all'osservatore la sensazione del movimento, analiticamente ricostruito attraverso la sua traiettoria [...]». Carpiceci, S., *Bragaglia, Anton Giulio*, in «Enciclopedia del Cinema», Treccani, 2003: <https://www.treccani.it/enciclopedia/anton-giulio-bragaglia_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/>.

³⁰⁸ Ne sono un esempio le opere cinematografiche *Il mio cadavere*, *Thaïs* (1917) e *Perfido incanto* (1918). Quest’ultimo, «"dramma di moderna magia" [su soggetto di Bragaglia e E. De Medio], che J. Comin definì "il primo film d'avanguardia che sia apparso nel mondo", si avvale della scenografia del pittore futurista E. Prampolini e dell’interpretazione, oltre che del Carotenuto, di due attrici non dive, entrambe russe, Thaïs Galitzky nella parte della maga Circe e Ileana Leonidov; gli effetti ottici furono ottenuti con obiettivi di diverso tipo e con specchi concavi e convessi; tali trucchi fotografici, divenuti in seguito usuali per ottenere una scenografia astratta e un clima da incubo, anticiparono le ricerche promosse dal B. per le "sintesi visive" o "sinopsie" che approdarono al *Manifesto delle trasposizioni visive della musica* ideato nel 1919 con S. A. Luciani e il musicista futurista F. Casavola». Sallusti, S., *Bragaglia, Anton Giulio*, in «Dizionario Biografico degli Italiani», vol. 13, Roma, Treccani, 1971: <https://www.treccani.it/enciclopedia/anton-giulio-bragaglia_%28Dizionario-Biografico%29/>.

di interesse culturale. Nel 1915 fonda *La ruota - Rivista mensile illustrata dedicata agli Animali, alle Piante, alle Nuvole, ai Pesci, alle Acque, ai Giardini* (1915-1916) cui partecipano con i loro contributi figure illustrissime come D'Annunzio e Pirandello³⁰⁹; dal 1916 dirige la rivista *Cronache d'attualità*³¹⁰ e nel 1921 inizia a pubblicare il Bollettino della Casa d'Arte Bragaglia (1921-1929). Quest'ultimo mira alla promozione di attività – mostre, eventi, conferenze, riunioni etc.. – che Anton Giulio, assieme al fratello Carlo Ludovico, organizza dal 1918 all'interno della galleria Casa d'Arte Bragaglia³¹¹. Un grande punto di svolta, nonché momento d'innovazione per la scena italiana, sarà poi la nascita nel 1921 del Teatro sperimentale degli Indipendenti nello scantinato di Palazzo Tittoni in via degli Avignonesi a Roma³¹². Sempre con l'aiuto del fratello³¹³, Bragaglia dirige il suo laboratorio teatrale, in cui si fa ricerca e il teatro è d'analisi³¹⁴. Su questo palcoscenico tutto è sperimentazione e, come ogni «vero sperimentale» che possa definirsi tale, non incassa³¹⁵, ma la sua funzione è ben più alta e la sua esistenza è necessaria e costituisce un esempio per chi vorrà continuare la sua attività di ricerca³¹⁶. Anton Giulio Bragaglia crede infatti che il suo progetto costituisca l'incipit per la fondazione di quel teatro fascista a cui si aspira e che secondo alcuni deve nascere a tutti i costi.

³⁰⁹ Ma anche Prampolini, Deledda o autori stranieri come Maurice Maeterlinck o Rudyard Kipling.

³¹⁰ Tre serie, fino al 1922: 1916, 1919, 1921-1922.

³¹¹ Luogo di incontro di intellettuali, artisti e politici dell'epoca dove si organizzano mostre d'arte e si tengono discussioni tra i frequentatori talvolta talmente animate da richiedere l'intervento della polizia. Come sottolinea lo stesso Bragaglia, il suo gruppo di intellettuali accolse «con entusiasmo la formazione dei primi nuclei di rivoluzionari politici che intendeva procedere per azioni decisive più che per via di congressi. A Roma le violentissime riunioni di questo periodo si tenevano alla casa d'Arte Bragaglia di via Condotti, donde l'autore di questo scritto partiva con il suo gagliardetto per le prime dimostrazioni. La redazione dei periodici futuristi fascisti aveva sede presso di me ed io ero chiamato assai spesso dal Commissario di P. S. a... presentargli sotto specie artistica e futuristica, il carattere di ogni azione organizzata nella mia Casa d'Arte da Bottai, Enrico Rocca, Calderini e da altri futuristi. Vedevamo dunque allora come una infallibile strada per le nostre rivendicazioni, questa parallela azione alla conquista di riforme moderne nel campo amministrativo e politico. Si pensava che la purificazione nazionale, scopo supremo della rivoluzione, avrebbe portato anche sul mondo accademico il suo soffio rigeneratore, smettendo i sistemi parrucconi, il regno delle vecchie idee, il metodo della esclusione dei giovani e dell'orrore d'ogni punto di vista moderno. Si pensava che questo proseguimento dell'Ottocento, che è ancora nella musica, nel teatro, nella letteratura, nella pittura, il primo quarto del secolo nostro, sarebbe stato combattuto, alla buon'ora! Come si intendeva fare una politica moderna corrispondente allo spirito dei tempi nuovi così si sarebbe di certo compresa, in questa politica, quella delle arti, arma d'influenza in ogni tempo, per i governanti italiani, nonché splendido decoro del carattere nazionale squisitamente artistico sempre». Cfr. Bragaglia, A. G., *cit.*, pp. 77-78.

³¹² «Il nome è preso a prestito da una famosa sala londinese». Tessari, R., *Anton Giulio Bragaglia (1890-1960)* in Attisani, A. (a cura di), *cit.*, pp. 179-180, p. 179. «Le Terme di Settimio Severo [che ospitano questo progetto] sono la Betlemme del Teatro nuovo. Gli autori Indipendenti sono i Re Magi». Bragaglia, A. G., *cit.*, p. 220.

³¹³ Sulla nascita, le difficoltà finanziarie e qualche aneddoto curioso degli indipendenti, interessante è la sua intervista disponibile sulla pagina web di rai scuola <<http://www.raiscuola.rai.it/articoli/carlo-ludovico-bragaglia-il-teatro-degli-indipendenti/8487/default.aspx>>, tratto da Album Bragaglia, di S Frau, Regia di S. Frau – N. Russo (1994).

³¹⁴ «Un teatro d'analisi – (di tendenze nuove, e autori, attori, tecnici novizi)». Bragaglia, A. G., *cit.*, p. 41.

³¹⁵ Cfr. *Ivi*, p. 40.

³¹⁶ «Intanto io so d'essermi creato un metodo e uno stile di allestimento mio, personale, dimostrato col fatto che altri, poi, si è giovato del mio sistema, della mia maniera, del mio gusto imitandomi. E questo particolare sta anch'esso a dimostrare le utilità dei nostri studi che la ingratitudine filiale – argomento teatralissimo – non cancella certo». *Ivi*, pp. 183-184.

Nel suo repertorio si annoverano «esperimenti stranieri ch'era utile far conoscere ed esperimenti italiani»³¹⁷ – questi ultimi ovviamente in numero maggiore rispetto ai primi – ma anche «commedie normalissime e commedie antiche»³¹⁸.

Tecnicamente gli Indipendenti, oltre che suscitare un vasto movimento di idee teatrali nel mondo letterario, col conseguente tentativo di rinnovare la drammatica e i generi antiquati delle rappresentazioni sceniche, hanno creato ex-novo modi d'espressione spregiudicati e assai moderni per la dizione e l'azione, da un lato, e per l'ambientazione delle opere drammatiche e coreiche, entro atmosfere cromatiche e psicologiche adeguate³¹⁹.

Lungi da Bragaglia la pretesa di fare un «*teatro d'arte*» – «(Madonna mia, che responsabilità!)»³²⁰ – almeno non in quel momento, egli sintetizza in più punti cosa il suo teatro di ricerca si impegna a sperimentare. E cioè:

- 1°) generi moderni: strade o almeno sentieri nuovi, senza esclusione di tendenza;
- 2°) esumazioni ancora viventi;
- 3°) autori inediti (anche se giovani) che déstino interesse³²¹;
- 4°) attori senza vizi di mestiere (tendenza antiaccademica e perciò tradizionale italianamente, preferiti quelli che non abbiano mai recitato prima)³²²;
- 5°) tecnica scenica nuova.

Questi nostri fini sperimentali non possono pretendere di far teatro d'arte – (cioè l'ideale delle perfezioni in tutti i lati) – ma appena «un teatro da laboratorio». Tutto è abbozzo, da noi, e sarà sempre rozzo abbozzo finché ci atterremo veramente ai fini propositi, di tentare vie ed uomini nuovi. Lo Sperimentale degli Indipendenti è per programma alle elementari; e ci dovrà sempre restare per non tradir la sua funzione *di studio*. Non presumerà mai d'esser definitivo e perfetto (ciò che si dice «d'arte»)³²³.

³¹⁷ *Ivi*, p. 45.

³¹⁸ *Ivi*, p. 55.

³¹⁹ *Ivi*, p. 36.

³²⁰ *Ivi*, p. 46.

³²¹ Sul suo palco si erano cimentati per la prima volta molti nuovi autori: «Soffici, Alvaro, Moscardelli, Campanile, Ravegnani, Bacchelli, Spaini, De Stefani, Savarese, Luigi Bonelli *alias* Cetoff Sternberg, Giovannetti ecc., hanno presentato giovani come O. Vergani, E. Patti, P. Solari, A. Aniante, C. D'Errico, U. Barbaro, B. Grassi; giovani, osserva Spaini, legati fra di loro da una sola massoneria: quella di non aver paura di nessun *nuovo teatrale*». *Ivi*, p. 175.

³²² Nello stesso volume sottolinea più volte la necessità di una recitazione libera da ogni artificio. «La recitazione prosastica o lirica da noi è stata ricondotta alla schiettezza delle origini, col bagno purificatore d'un primitivismo, col quale si respingevano definitivamente le deformazioni professionali consuete agli attori: viziati nel dire e nel fare, incapaci di personalizzarsi per incarnare direttamente i personaggi fittizi della scena». *Ivi*, p. 32. «Gli attori del nostro teatro quando sono eccellenti non sono attori. Per recitare modernamente come intendiamo noi, non si deve essere attori. L'esserlo è nocivo: costituisce l'impedimento». *Ivi*, p. 52. E ancora «Il nostro tipo *antiattore* possederà tali accenti vivi e veri, da ripararci a josa dei difetti «d'arte» cioè dei difetti di mestiere». *Ivi*, p. 53.

³²³ *Ivi*, pp. 46-47.

Grato e fiero della comprensione e dell'aiuto di Mussolini³²⁴, come ci tiene a ribadire in più occasioni, durante la sua attività agli Indipendenti Bragaglia sollecita spesso l'intervento del duce e non solo per questioni finanziarie³²⁵.

Primo nato e poi unico baluardo rimasto in piedi del teatro rivoluzionario italiano³²⁶, gli Indipendenti prosegue la sua attività rivolgendosi ad un pubblico semplice e ben predisposto alle novità³²⁷, grazie al quale non sembra mancargli un certo successo³²⁸ sino al 1931, quando cioè, far quadrare il bilancio diventa insostenibile³²⁹.

³²⁴ «Mussolini ha mostrato di comprenderci, quando ci ha accordato il suo concreto appoggio. Non potevamo chiedere più alto riconoscimento della buona direzione del nostro sforzo. Da questo interessamento dello stato, da molti altri segni di benevolenza e dalla consapevolezza di rappresentare in Italia una forza viva ed efficiente della resurrezione spirituale di tutto un popolo, siamo convinti che ci compete – in modo certo, assoluto – il titolo di autentico Sperimentale del Teatro della Rivoluzione Fascista. [...] I nostri intendimenti artistici combaciano esattamente coi fini del regime che è trionfo di giovinezza, di fattività, di vita combattiva e audace». *Ivi*, p. 34.

³²⁵ Ad es. Bragaglia si rivolge allarmato a Mussolini con una lettera, si direbbe senza risposta, supplicandolo affinché interceda al fine di far ritirare una denuncia per esercizio abusivo.

Caro Presidente: nonostante la Sua storica telefonata al Questore, la Polizia infierisce daccapo. Stanotte di botto, m'hanno spiccato contravvenzione per esercizio abusivo. Come se l'attività di 18 mesi d'un Circolo di propaganda avanguardista possa essere clandestina! La denuncia alla Autorità Giudiziaria deve avvenire entro la giornata di oggi. Se si arriva in tempo a sospenderla si evita un disastro alla istituzione mia e do Marinetti, che con 107 esposizioni, 90 novità teatrali e infine riunioni letterarie merita un diverso trattamento.

Oso ricordarmi della Sua autorizzazione a venir da Lei in extremis.

Con riconoscenza vera.: il suo Bragaglia.

Lettera di Bragaglia Mussolini. Roma, 19 ottobre 1923 [Carteggio Ordinario della Segreteria Particolare del Duce (A.C.S.) Fasc. 509.102] in Alberti, A. C., *cit.*, doc. 133, p. 224.

³²⁶ Fallirono ben presto gli esperimenti nati nelle altre città italiane e l'altro sperimentale romano: «La rivoluzione in Italia è stata iniziata al cinematografo e al teatro nel 1918 e di rincalzo subito un anno dopo, da Achille Ricciardi allo stesso teatro Argentina. Io ebbi la fortuna di essere portato al teatro da Virgilio Talli al quale debbo i fondamenti di tutto quello che so in fatto di direzione. Da ciò si passa al secondo periodo: quello della fioritura dei teatri di avanguardia a Roma, Bologna, Milano. Il primo sorto col nome di Teatro Sperimentale, fu iniziato da noi a Roma nel 1921, e si chiamò in seguito «Teatro Sperimentale degli Indipendenti», perché nel frattempo a Bologna venne fondato un altro «Sperimentale», che avrebbe dato luogo a confusioni. Questo di Bologna non è però un teatrino, né ha la caratteristica di una compagnia propria, neanche di dilettanti. Lo stile della recitazione vi è normale, perché esso usa le compagnie regolari di passaggio [...] Lo sperimentale bolognese possiede nobili caratteri propri, ma non è la scena di avanguardia che si intende a Roma, come a Mosca e a Berlino». Bragaglia, A. G., *cit.*, p. 170. Poi fa poi riferimento al Teatro della Rivista «Convegno» e a «La piccola canobiana», entrambi a Milano e sorti due anni dopo gli indipendenti, entrambi falliti dopo poche recite. Cfr. *Ivi*, pp. 170-171. L'autore crede inoltre che neanche il Teatro d'Arte di Pirandello si possa considerare d'avanguardia dato il repertorio "normale" rappresentato. Cfr. *Ivi*, p. 171. «Non resta che il Teatro degli Indipendenti capostipite il più resistente. Tenacemente attaccato a propositi modernisti e appoggiato a imprese industriali più solide, questo teatro con nostri sacrifici è reso indipendente da qualsiasi forma di influenza speculativa industriale che sia comunque nociva alla costituzione puramente artistica della iniziatica «sperimentale». Le mie realizzazioni, quando incontrano lode possono averla solo per merito della intenzione particolare modernista che anima ciascuna rappresentazione, pur se assai spesso queste intenzioni hanno toccato il completo raggiungimento della rivelazione teatrale». *Ivi*, pp. 171-172.

³²⁷ Cfr. *Ivi*, p. 51.

³²⁸ Cfr. *Ivi*, p. 181.

³²⁹ Nulla poté infatti per evitare la chiusura definitiva del Teatro degli Indipendenti, ciononostante, l'autore chiede direttamente al duce cinquantamila lire per una conclusione dignitosa del progetto, evitando il fallimento.

Illustre e caro presidente,

[...] sto disponendo la chiusura della Casa D'Arte, del Teatro e del Circolo, a nulla valendo, praticamente, dieci anni di attività febbrile. Ho chiesto un ultimo aiuto per evitare lo scandalo del Fallimento e il danno morale. (La nostra chiusura porterà commemorazioni internazionali, oltre che bilanci in tutta Italia). Con 50mila lire si salva l'onore. È anche possibile distribuire la cifra di questo concordato sotto il controllo di una persona segretamente incaricata dalla E. V.! Chiudere questa impresa in forma dignitosa, rappresenta interesse che certo oltrepassa il mio personale vantaggio. [...] ormai tutto l'estero sa che Bragaglia e Indipendenti sono un piccolo prodotto di Mussolini. Non possiamo morire miseramente. [...]

Perdoni il mio ardire. Esso mi viene... dal sentirmi, com'è, Sua creazione.

Gli anni a seguire li dedicherà alla direzione del Teatro delle Arti, differente dagli Indipendenti, in linea con le richieste dei tempi, ma per Bragaglia ugualmente appagante.

Il Teatro delle Arti [...] segue un programma «che svolge un'azione particolarmente preziosa per la cultura e per la evoluzione del teatro»: parole del Duce. [...] [...] mentre il Teatro degli Indipendenti teneva ad *un teatro per pochi*. Il nostro ardito programma rappresentava allora tutti gli «ismi» del tempo, senza esclusione dei classici, e, in ogni caso, faceva assegnamento sopra un pubblico esperto, composto soprattutto da artisti.

Il nostro Teatro delle Arti non è destinato soltanto agli iniziati: sarebbe per questo un *Bragaglia spiegato al popolo*, giacché lo dirige Bragaglia? No. [...] Io resto ognora un... puro; anche se mi compiaccio di osservare certe ragioni di convenienza politica o altri obblighi miei. Il programma del Sindacato e il mandato Confederale non abbassa, certo, il tono del nostro cartellone! Il Teatro delle Arti è, sempre, una scena d'eccezione³³⁰.



Anton Giulio Bragaglia, ovvero la danza con l'ombrellino.

Bragaglia. «Diorama Letterario», 1932-09-07

È qui evidente quanto poco Bragaglia facesse mistero, e a suo vantaggio, delle sue scelte politiche dettate dalla convenienza, anzi sembra esserne particolarmente compiaciuto. Difatti è il regime a nominarlo fra i consiglieri nazionali del teatro e ad affidargli nel 1937 la direzione del Teatro delle Arti fino al 1943³³¹. In questa nuova avventura, Bragaglia

favorisce la formazione di giovani registi (come Pavolini, Guerrieri, Anton), ed esperimenta un repertorio più meditato, scandito nella revisione della drammaturgia rinascimentale (Della Porta, Aretino, De Rojas), nella riproposta di classici "minori" (Ruzante, Capuana, Bertolazzi), nella ricerca di autori italiani contemporanei (Bompiani, Fabbri, Savinio, Landi, Brancati), e, infine, nella rimeditazione di un più scelto repertorio straniero [...]³³²

Nel dopoguerra l'autore tornerà solo di rado a dedicarsi alla regia teatrale per occuparsi principalmente di critica teatrale e studio delle maschere della Commedia dell'arte³³³.

Il «Voronoff teatrale», come non amava essere chiamato³³⁴, muore nel 1960 a settanta anni dopo una vita consacrata al teatro.

Con riconoscente devozione: Anton Giulio Bragaglia.

Lettera di Bragaglia a Mussolini. Roma, 14 aprile 1930 [Presidenza del Consiglio dei Ministri 1920-1930 (ACS) Fasc. 3-2-12-10403]. Cit. in Alberti, A. C., *cit.*, doc. 189, pp. 251-252.

³³⁰ Bragaglia, A. G., *Bragaglia parla di sé e del Teatro delle Arti*, in «Scenario», n. 6, giugno 1940, pp. 298-299. Cit. in Farinetti, P. (a cura di), *cit.*, p. 148.

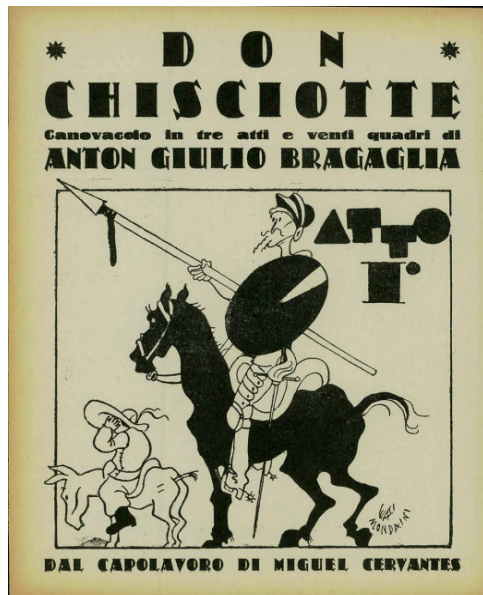
³³¹ Cfr. Tessari, R., *cit.*, p. 180. Il Teatro delle Arti di Roma venne promosso dalla Confederazione dei Professionisti e degli Artisti e patrocinato dal Ministero della Cultura Popolare.

³³² Tessari, R., *cit.*, p. 180.

³³³ Cfr. *Ibidem*.

³³⁴ «Mi permetterei di dire che non mi piace, perché s'è visto che i ringiovaniti di Voronoff, vegetano, ma restano impotenti. Non si tratta di far campare il teatro purchessia. Non si tratta di ossigenare un vecchione. Dobbiamo condurre un solenne e rispettoso funerale al decrepito atleta, e portarlo al mausoleo. Al suo posto ci metteremo un giovinotto e lo chiameremo col nome glorioso del vecchio. Si tratta di non perdere la razza: questo il punto, e d'avere figli maschi».

«Il Corriere della Sera» nel suo necrologio lo definirà «inquieto e ricercatore, appassionato e chisciottesco, tutto un fervore di opere, disordinato e fecondo, ardito e geniale. [...] [Dal] carattere scontroso, parve a molti irsuto e sprezzante, mentre nel fondo era un timido che assumeva



Le vignette presenti insieme al testo ne «Il Dramma» (n. 29, 1 novembre 1927), sono di Giacinto (detto Giaci) Mondaini.

atteggiamenti da Don Chisciotte e si buttava contro i mulini a vento»³³⁵. Questa identificazione con l'eroe cervantino, e più precisamente con la sua rilettura romantica, fa da anteprima a quanto di seguito analizzerò.

L'opera

Andato in scena al Teatro degli Indipendenti la sera del 24 giugno 1927³³⁶, il *Don Chisciotte* di Anton Giulio Bragaglia fa parte delle novità d'annata del suo teatro Sperimentale.

L'autore, conosciuto perlopiù come regista teatrale e cinematografico d'avanguardia in Italia come all'estero, si presenta in questa occasione in veste di drammaturgo con un «canovaccio in 21 citazioni e 21 mutanze»³³⁷.

Nonostante l'insistenza di Bragaglia sulle critiche al suo Sperimentale, lo spettacolo viene recensito con molto entusiasmo dal cronista del «Corriere della Sera» che, oltre a definirlo «un'efficace realizzazione scenica [...] degli episodi più salienti del romanzo di Michele Cervantes» ben accolta dal pubblico in sala, si sofferma ad osannare – con un abuso del termine efficace – «l'efficace stilizzazione di alcune scene e gli indovinati effetti di luce e di colore»³³⁸.

Il testo di Bragaglia³³⁹, riprendendo un cospicuo numero di capitoli del romanzo di Cervantes, finisce per concentrarsi su un altrettanto elevato numero di episodi. Ogni quadro – per un totale di venti – descrive almeno un'avventura appartenente all'ipotesto cervantino, e queste sono riassunte a tal punto da vanificarne l'esaustività e la fruibilità di ognuna di esse. La struttura episodica del

Bragaglia, A. G., *cit.*, p. 228. Serge Voronoff è stato un chirurgo e sessuologo russo naturalizzato francese, diventato famoso negli anni Venti per il suo metodo di ringiovanimento maschile consistente nell'innesto di testicoli di scimmia.

³³⁵ «Corriere della sera», 17 luglio 1960.

³³⁶ Cfr. «Don Chisciotte» di Bragaglia agli Indipendenti, «Corriere della sera», 25 giugno 1927. Nell'Indice/Repertorio dell'Enciclopedia dello spettacolo di D'Amico si riporta l'anno 1926 in riferimento al suo *Don Chisciotte* e non '27, magari può far fede alla stesura della drammaturgia.

³³⁷ Sallusti, S., *cit.*

³³⁸ «Don Chisciotte» di Bragaglia agli Indipendenti, «Corriere della sera», 25 giugno 1927.

³³⁹ Consultabile ne «Il Dramma», n. 29, 1 novembre 1927, pp. 8-36. Tra le «Opere di Anton Giulio Bragaglia viene citato il «Don Chisciotte». Riduzione di A.G.B. con disegni originali di Mirko Vucetic e una nota di Jacopo Comin». Bragaglia, A. G., *Del teatro teatrale ossia del teatro*, Roma, Tiber, 1929, p. 2. Vucetic fu uno dei cofondatori del Teatro degli indipendenti. Non avendo altre informazioni riguardanti questo progetto, si può ipotizzare non sia andato a buon fine.

romanzo viene dunque seguita da Bragaglia, ma senza attenersi all'ordine dei capitoli. Alcune vicende vengono addirittura interrotte *in medias res* in un quadro per poi continuare in uno dei successivi. La sospensione più evidente è quella riguardante l'episodio della messinscena architettata dal barbiere, il curato e Dorotea per far rinsavire il cavaliere. Nel primo atto, quadro V ne leggiamo la prima parte (I, 27-30), ma solo nel terzo atto, quadro XV, e dopo alcuni episodi intercalati, provenienti sia dalla prima sia dalla seconda parte del romanzo, possiamo leggerne l'epilogo con la "decapitazione" del gigante, sovrapposto agli otri di vino rosso (I, 35).

Alcuni episodi invece, probabilmente per la loro fama, vengono risolti in poche battute (es. mulini a vento, Atto primo, quadro VII), altri vengono solo evocati (es. "scontro degli eserciti", presumibilmente le due mandrie, Atto primo, Quadro IV) e, presumibilmente dando per scontata una certa conoscenza del testo di Cervantes da parte del pubblico, altri ancora vengono presentati senza spiegarne l'antefatto³⁴⁰.

Nonostante Bragaglia segua il testo di Cervantes praticamente alla lettera³⁴¹ in tutti gli episodi evocati, introduce una novità per il suo spettatore. Cide Hamete Benengeli, il presunto scrittore della storia dell'*hidalgo*, diventa personaggio in scena e voce narrante della vicenda. Senza mai smettere di sottolineare la veridicità dei fatti, conduce la platea attraverso le vicende narrate, aprendo quasi ogni quadro e chiudendo la rappresentazione, tutto con un tono che risulta a volte palesemente ironico nei confronti del cavaliere.

Non mancano considerazioni di tipo metatestuale, già presenti nel romanzo, sull'impossibilità di ricreare la bellezza di un'opera nella sua traduzione (Atto primo, quadro I); sulla tradizione del testo cervantino e sulle edizioni già pubblicate (Atto secondo, quadro VIII) e, sempre nel medesimo quadro, viene ripreso dall'ipotesto anche il riferimento alla commedia e ai commedianti.

Fa indubbiamente riflettere il finale scelto da Bragaglia e il suo forte valore simbolico. Don Chisciotte non muore nel suo letto dopo essere rinsavito come nel romanzo, ma lapidato da Ginesio di Passamonte e dagli altri galeotti. Nell'ipotesto cervantino il cavaliere viene preso a sassate, ma non a morte, dopo aver insistito affinché i galeotti si presentassero dinanzi a Dulcinea (I, 22). Nella commedia, invece, infastiditi dal medesimo atteggiamento, lo legano ad un albero e lo lapidano a morte (Atto terzo, quadro XX). Nel finale emergono dunque due ordini di valori, entrambi da attribuirsi all'ideologia fascista. Il primo sottolinea la necessità di punire i criminali e di tenerli lontani dalla società civile, perché intrinsecamente pericolosi. L'altro evidenzia quanto i sentimenti e le

³⁴⁰ Ad esempio Bragaglia non si preoccupa di approfondire la storia di Dorotea.

³⁴¹ Non rispecchiando alcuna traduzione reperibile in quell'epoca, possiamo affermare che Bragaglia segua una sua traduzione del romanzo dallo spagnolo, probabilmente non fidandosi di leggere "un arazzo al contrario" tradotto da altri.

ideologie universaliste, per le quali prevale l'umanità di ogni individuo sulle sue condizioni (di prigioniero, in questo caso) in relazione al potere, sono pericolose per la vita e la sicurezza della società che da quel potere è garantita.

Da quanto analizzato, mi sembra imprescindibile sottolineare le affinità, quantomeno ideologiche, della riscrittura di Bragaglia con il testo di Gherardi preso in esame nel paragrafo precedente. In entrambi ci si allontana dal modello cervantino per optare in un diverso finale ed ambo gli autori ci presentano un Chisciotte *imago christi*, cavaliere sì, ma della fede, chisciottesco nel vero senso della parola, nel senso che muore in nome di un ideale di universalismo che il fascismo avversa, attenendosi entrambe ad una visione chiaramente unamuniana del personaggio.

Don Chisciotte di Bel Ami

L'autore

Anacleto Francini, anche conosciuto con lo pseudonimo di Bel Ami – come il suo alter ego romanzesco³⁴² riuscì a raggiungere la fama grazie alla sua attività di giornalista, nonostante fosse laureato in legge³⁴³ – con cui firmava le sue riviste e le sue commedie, è stato un poeta, commediografo e redattore di discreto successo, soprattutto negli anni che precedettero l'avvento del fascismo. Nell'aprile del 1916, durante la Prima guerra mondiale, raggiunto il grado di Capitano, cade prigioniero sul Monte Osvaldo e internato in Austria, a Mathausen, per poi essere condotto nel campo di concentramento di Ostffyasszonyfa, dove fondò un giornale e da cui tentò senza successo la fuga. Nel 1919 lo liberarono. Studioso di lingue straniere, si dedicò anche alla scrittura di canzoni. Da quanto è possibile capire fu antifascista, ma riuscì a continuare la sua carriera, anche se con numerosi ostacoli, nel mondo del giornalismo oltre che del teatro in Italia durante il Ventennio.

L'opera

Il nulla osta per la rappresentazione viene timbrato due giorni dopo la data in cui viene redatta la lettera di richiesta che ne accompagna il copione³⁴⁴ – scritta su carta intestata della direzione del

³⁴² Nel romanzo *Bel Ami* si cita a sua volta il *Don Chisciotte*: «La biondina era fermamente convinta che gli avrebbe fatto le scarpe Cabanon-Lebas, l'autore del bel rifacimento in versi francesi, per il teatro, del *Don Chisciotte*». Maupassant, G. de, *Bel Ami*, Bigliosi, C. (trad. di), Milano, Feltrinelli, 2012, (versione elettronica).

³⁴³ Probabilmente senza mai esercitare la professione.

³⁴⁴ T/Commedia. (501/9451).

Cinema Teatro Eliseo il 7 febbraio 1935 e indirizzata a Zurlo. Il debutto si terrà nell celebre tetro romano il 15 febbraio e lo spettacolo resterà in cartellone fino al 24 febbraio 1935.

Il *Don Chisciotte* di Bel Ami – fantasia eroicomica della Compagnia Fantasie Comiche Totò – consta di cinque quadri, intervallati da canti, cori e danze che, nel copione, troviamo raccolti in un libretto di versi. Leggendo il testo, sembra di trovarsi di fronte ad un'anteprima di quella che si consoliderà poi come la commedia all'italiana, anche se con degli intermezzi cantati e danzati.

Non c'è un elenco dei personaggi, ma li cito qui in ordine di apparizione:

FILIPPA (MOGLIE DI DON CHISCIOTTE)

GIUSTINO

1A RAG

2A RAG

SANCIO P

DON CHISCIOTTE

DONNE/DAME

I PAGGI

DULCINEA

MEDICI (MIOPE/CHIRURGO/MEDICO)

BARBIERE

POPOLANO/POPOLANI

DON ROLDANO

GENDARMI (1°/2°)

TADDEO

PASQUALITO

VENDITORI (1°/2°/3°)

IL CAVADENTI

MARCANTONIA

I PAZIENTI

MANISCALCO

La vicenda inscenata si allontana molto dal suo ipotesto di riferimento ed i personaggi rappresentati, fatta eccezione del cavaliere, del suo scudiero, Dulcinea, i gendarmi ed un barbiere, sono creati *ex novo* dall'autore. Tra questi, è senza dubbio interessante dal punto di vista diegetico l'introduzione di due figure femminili: Filippa, moglie di don Chisciotte e Marcantonia, moglie di Sancio. La prima, «donna irascibile, di carattere imperioso, prepotente [...]»³⁴⁵ è convinta che il marito si finga pazzo e che abbia un'amante, la seconda, «una donna vigorosa, tipo di contadina»³⁴⁶, è manesca con Sancio e non le manda a dire. Entrambe verranno trattate in modo abominevole, in quanto donne e mogli³⁴⁷. Sancio è felice quando Marcantonia viene torturata dal cavadenti³⁴⁸ e don

³⁴⁵ Datt. p. 1. I riferimenti alle pagine si riferiscono al dattiloscritto custodito in Archivio Centrale di Stato T/Commedia. (501/9451) che segnalerò come Datt.

³⁴⁶ *Ivi*, p. 40.

³⁴⁷ Da questo punto di vista questo è certamente uno spettacolo che non potrebbe calcare le scene contemporanee, già a partire dagli anni '60.

³⁴⁸ «[...] Siccome Marcantonia ha in brutto carattere ho trovato il modo di correggerla un po'.....». Datt. p. 47.

Chisciotte mortifica Filippa che, intimorita, si inginocchia ai suoi piedi nel finale³⁴⁹. La donna è costretta a confessare di essere stata prepotente, bisbetica, petulante, intollerabile, carogna, ripugnante e ad ammettere di avergli rubato dei soldi che però gli restituisce.

DON CHISCIOTTE – E adesso la giaculatoria... Ripeti con me: Dulcinea.
FILIPPA – Dulcinea...
DON CHISCIOTTE – È la bella tra le belle...
FILIPPA – È la bella tra le belle...
DON CHISCIOTTE – È la donzella più vaga... bada di non sbagliare veh? Vaga...
FILIPPA – È la donzella più vaga...
DON CHISCIOTTE – Di tutta la Mancia...
FILIPPA – Di tutta la Mancia...
DON CHISCIOTTE – Per oggi basta puoi andare. ³⁵⁰

Inizialmente non è chiaro al pubblico se il don Chisciotte di Bel Ami sia pazzo o si finga tale, e, nonostante ad un certo punto ammetta di fingere³⁵¹, a volte si comporta come se lo fosse. Senza dubbio il personaggio ha delle analogie con quello del romanzo cervantino, ma sono molte le caratteristiche che da questo lo allontanano. Il don Chisciotte di Francini è un prepotente, un gradasso capace di inventarsi qualunque cosa pur di far colpo su Dulcinea e, a conti fatti, quando capisce di non poter competere con il suo rivale in amore, si abbassa a “dividersi” l’amata. Nessuno potrebbe immaginare nulla di meno chisciottesco, tanto più che è sposato ed ella diventerebbe la sua amante o tuttalpiù seconda moglie, una volta ripudiata la prima. Anche Sancio, «tipo di contadino spagnolo all’antica gran cappellone ecc.»³⁵² ha delle caratteristiche che si rifanno a Cervantes ed altre che mai ci si aspetterebbe, come l’essere sadico con la moglie o il fantasticare sulle donne saracene³⁵³.

Dulcinea, a differenza delle altre figure femminili presenti nel testo, è una donna libera ed emancipata, interessata all’aspetto economico di un’eventuale unione con don Chisciotte – come già in Gherardi –, ma sicuramente messa in cattiva luce, è una donna poco virtuosa e molto facile da conquistare. Contesa da due uomini, ma moglie di nessuno, è l’unico personaggio femminile inteso come ‘moderno’ e dunque libero di prendere le proprie decisioni: può amare un uomo, ma anche due. Don Chisciotte, seppur conscio del suo essere venale, la venera come una dea³⁵⁴, e don Roldano, un grande di Spagna, a sua volta la corteggia³⁵⁵. A questo punto ci si aspetterebbe un duello in perfetto stile cavalleresco ma, come sostiene don Roldano: «Adesso il mondo è progredito e le donne fanno

³⁴⁹ Cfr. *Ivi*, p. 48.

³⁵⁰ *Ivi*, p. 48-49.

³⁵¹ Stufato di sua moglie, don Chisciotte finge di fare il pazzo per comandare. Cfr. *Ivi*, p. 13.

³⁵² *Ivi*, p. 3.

³⁵³ Cfr. *Ivi*, p. 40. Inoltre il suo asino ha qui un nome, Somarante. Cfr. *Ivi*, p. 16.

³⁵⁴ Il cavaliere le spiega che ha intenzione di lasciare il castello per diventare cavaliere errante, combattendo per lei: «io brucio d’amore per voi. Sono un rogo. Una pipa! (*correggendosi*) Una pira. E ciò perché la prima volta che vi incontrai, diceste una parola che mi commosse profondamente» e spiega poi «mi diceste: Psss! Psss! Oh sentirsi amato e desiderato [...] vi farei anche la mia sposa legittima, ma che volete? Finché vive quella là non c’è verso.....». *Ivi* p. 8.

³⁵⁵ Come vedremo più avanti, Aldonza, nell’opera di Svend Bonberg, *Peccatore e Santo* (1942), avrà ben tre pretendenti.

quello che vogliono e possono anche amare contemporaneamente due cavalieri senza macchia e senza paura»³⁵⁶.

E seguono:

DON CHISCIOTTE– È giusto signore... Ma io non posso lasciare invendicate le offese, né respingere la sfida. Uno di noi due o signore deve sparire e sarete voi quel fesso In amore io voglio essere solo. (*cambia*) Questo o signore si rispondeva all'epoca dei cavalieri erranti.

DON ROLDANO – E adesso?

DON CHISCIOTTE – Adesso... si sa... le usanze son mutate... specie quando si ha a che fare con un protettore pieno di quattrini... E si dice: Volete proteggerla? Volete pagare i suoi conti? Fatelo pure! Ma guai a voi se me lo farete sapere... Ecco quel che vi aspetta... (*estrae una pistola*)³⁵⁷.

Come già anticipato, Dulcinea può diventare la donna di entrambi evitando un duello che sarebbe dunque anacronistico. Ma, quando i due decidono di fingersi morti per capire chi sceglierebbe, la donna³⁵⁸, diventa chiaro che a suo parere, non solo un pretendente vale l'altro anzi, in alternativa, si consolerebbe anche con Sancio³⁵⁹.

Francini, oltre ai già citati e più presenti personaggi creati *ex novo*, introduce nel suo testo anche il futuro suocero di don Chisciotte, nonché padre di Dulcinea, il cavadenti Don Alonzo del Toboso³⁶⁰.

Riguardo alle ambientazioni presentate da Bel Ami, alcune rimandano alla Spagna, come il patio del primo quadro³⁶¹, ed altre al testo di Cervantes, come il bosco e l'albergo rustico del Vitello Poppante del quarto quadro, ma nonostante «l'epoca in cui avviene questa fantasia non deve essere precisata»³⁶², a causa di alcuni riferimenti nel testo possiamo desumere che la vicenda sia ambientata in età contemporanea³⁶³. Un'eco di alcune vicende chisciottesche è certamente presente; nello specifico si fa riferimento all'avventura dell'elmo di Mambrino, all'episodio dei mulini a vento, ai galeotti, all'isola di Sancio, e c'è un'evocazione degli eserciti/greggi³⁶⁴, ma con dei cambiamenti significativi. Il barbiere a cui viene rubato il catino/elmo entra in scena con l'intento di farsi saldare il conto da don Chisciotte: «[...] 60 barbe, 20 tosature di capelli, 7 calli, 1 durone e un occhio di Pernice»³⁶⁵. Dopo essersi rifiutato di pagare, il cavaliere lo minaccia con la spada prima di rubargli il catino che è per don Chisciotte l'elmo di Mambrino: «Finalmente! L'elmo invitto cinge la mia

³⁵⁶ *Ivi*, p. 27.

³⁵⁷ *Ivi*, p. 27.

³⁵⁸ Cfr. *Ivi*, p. 28.

³⁵⁹ Si butta infatti tra le sue braccia. Cfr. *Ivi*, p. 29.

³⁶⁰ L'uomo ha anche uno slogan: «si entra coi dolori, coi denti e coi soldi e si esce senza!». *Ivi*, p. 39.

³⁶¹ «La scena rappresenta un patio d'una casa spagnola – cortile, atrio -. Ci sono alle colonne delle penoplie – o trofei d'armi bianche cinquecentesche lance, spade, elmi piumati, scudi». *Ivi*, p. 1.

³⁶² *Ibidem*.

³⁶³ Ad es. parla di un telefono pubblico. Cfr. *Ivi*, p. 25.

³⁶⁴ Episodio rievocato dal servo Giustino. Cfr. *Ivi*, p. 2.

³⁶⁵ *Ivi*, p. 15.

fronte»³⁶⁶. Parte dell'episodio dei mulini a vento invece lo troviamo nella sezione danzata dello spettacolo – quadro secondo, n° 5, *Danza dei Molini a vento*: «Una donna o due possono raffigurare i molini: le altre possono essere mugnaie... »³⁶⁷. A seguire, nel terzo quadro, un popolano riferisce a Dulcinea che don Chisciotte ha preso d'assalto i mulini a vento prendendoli per giganti³⁶⁸, ma lo ha fatto unicamente per ingannare sua moglie, che in quel momento si trovava alla finestra, dimostrandogli così di essere pazzo³⁶⁹. Anche nell'episodio dei gendarmi c'è una parte in versi, cantata – n° 10 Canto dei gendarmi – ed una in prosa. Il quadro quarto è ambientato in un bosco in cui si trova l'albergo rustico del “Vitello poppante”. Dallo scambio di battute tra i gendarmi sappiamo che i banditi sono scappati e si sono rifugiati nell'albergo. In quest'episodio ci sono due personaggi nuovi rispetto all'ipotesto, Pasqualito e suo padre Taddeo, che discutono perché il secondo non approva il matrimonio del primo a causa della scelta di una ragazza senza dote³⁷⁰ - episodio questo nel quale riecheggia la storia di *doña Clara* (I, 43). Don Chisciotte crede ed afferma di poter aggredire i banditi³⁷¹, tra i quali c'è un condannato a morte³⁷², ma saranno questi a colpirlo dalla finestra con un cavolo³⁷³. Offeso, il cavaliere chiede a Sancio di mettersi sotto la finestra a contare i banditi che butterà giù di lì, ma ovviamente entrato nella locanda sarà lui ad avere la peggio³⁷⁴. Con la fuga dei banditi e l'arrivo di Dulcinea³⁷⁵, don Chisciotte ne approfitta per esibirsi nuovamente ai suoi occhi. Con la promessa di difendere lei e le sue amiche, entra indiavolato nell'albergo, fingendo di ucciderne sette³⁷⁶, nonostante i banditi fuggiti fossero quattro.

DULCINEA «Mio valoroso... (vede la spada) Ma... non c'è macchia di sangue...
Come mai?»
DC «L'ho ripulita... per l'igiene»³⁷⁷.

Il paladino don Chisciotte, colui che si interroga sulla verità e la menzogna è qui un menzognero patentato. Nella rappresentazione si concederà infatti un unico momento di riflessione in cui si dubita: «(*Solo amleticamente*) Ella m'inganna? O m'inganno io? Quale sarà la verità? ... E se la verità fosse falsa? E se invece la menzogna fosse vera? Ah, che problema... »³⁷⁸.

³⁶⁶ *Ibidem*.

³⁶⁷ *Ivi*, p. 16.

³⁶⁸ Cfr. *Ivi*, p. 17.

³⁶⁹ Cfr. *Ivi*, p. 19.

³⁷⁰ Cfr. *Ivi*, p. 31.

³⁷¹ Cfr. *Ibidem*.

³⁷² Il cavaliere, sbagliando, crede sia Paqualito. Si inseriscono qui una serie di equivoci tipici dell'intreccio comico della commedia borghese in cui si gioca sul parallelismo matrimonio-esecuzione. Cfr. *Ivi*, pp. 32-33.

³⁷³ Cfr. *Ivi*, p. 33.

³⁷⁴ In questo episodio il cavaliere assume sembianze perfettamente cervantine, dal momento che non sembra affatto si stia fingendo pazzo. Cfr. *Ivi*, p. 34.

³⁷⁵ Cfr. *Ivi*, p. 35.

³⁷⁶ Cfr. *Ivi*, pp. 36-37.

³⁷⁷ *Ivi*, p. 37.

³⁷⁸ *Ivi*, p. 20.

Il riferimento all'isola – l'Isola nana dell'arcipelago delle Baleari – lo troviamo invece nel quinto quadro e di questa, concessa da Don Roldano, Don Chisciotte sarà il re e Sancio il governatore.

SANCIO «Ma cosa dite padrone, Don Roldano ci darà un'isola da governare»
DON CHISCIOTTE «Sicuro. Io sarò il re e tu il governatore»
SANCIO «Ah! Comandare è sempre stato il mio sogno. Invece con Marcantonia non facevo che ubbidire... Ma... che razza di isola è?»
DON CHISCIOTTE «Una delle Baleari»
SANCIO «La più grande?»
DON CHISCIOTTE «No. La più piccola. Si chiama Isola Nana»
SANCIO «Nana?»
DON CHISCIOTTE «Sì, ma noi la facciamo sviluppare...».³⁷⁹

La dimensione metateatrale con burla sottesa ai danni di qualcuno di chiara derivazione cervantina c'è, ma in questo caso è il cavaliere, unico “bersaglio” in Cervantes, ad architettare più di una messinscena per conquistare con l'inganno la sua amata Dulcinea. Don Chisciotte sfida «il grande Pepito de Cuerno, il terrore della Spagna il pericolo n° 1» - dopo aver offeso la sua donna Manuelita – che in realtà è Sancio travestito. Dulcinea sembra qui venale, non villana come in Gherardi, ma come nel suo testo molto interessata al denaro e alla posizione sociale. La seconda farsa ideata da don Chisciotte vede coinvolto il servo Giustino: «entra con una lettera in mano: sigilli rossi e stemma sulla busta»³⁸⁰. Il re del Portogallo, tanto amico del cavaliere si sarebbe recato presso la sua abitazione e, non trovandolo, ha lasciato questa lettera per lui in cui gli chiede di seguirlo nella lotta intrapresa contro i mori e di dimenticarsi della giovane «di una bellezza impressionante» di cui è innamorato, firmato Don Carlos. Ad accompagnare la missiva c'è un *cheques* di un milione che don Chisciotte straccia provocando la disperazione di Dulcinea: «(con un grido) Che fai? Un milione... Potevi darlo a me»³⁸¹. Il cavaliere, spavaldo, dice che queste sono solo «Miserie... » e, rivolgendosi a Giustino, gli chiede di raccontare «a Sua Maestà quel che mi hai veduto fare... E digli che io non abbandonerò questa donna per tutto l'oro del Portogallo... Vai». Il cavaliere, sortito l'effetto desiderato nella sua amata (molto colpita), non contento, vuole continuare ad impressionare Dulcinea: da un telefono pubblico finge di chiamare Don Roldano per regolare i conti anche con lui. Nel frattempo, mentre parla di sfidarsi a duello, ignaro dell'entrata in scena Don Roldano³⁸² continua: «Come dite? Ma sì. L'arma che volete. Magari il cannone! Ma vi consiglio di far testamento, mio caro don Roldano dei miei stivali. Intanto ritenetevi schiaffeggiato. Anzi ritenetevi preso a pugni... A calci... A legnate... ritenetevi morto... (a Dulcinea) L'ho annientato, l'ho strito...». Si rende conto della presenza di Roldano e, allontanatasi Dulcinea, resta da solo con lui. Qui, come già detto, i due si accordano su come condividere Dulcinea.

³⁷⁹ *Ivi*, p. 39.

³⁸⁰ *Ivi*, p. 24.

³⁸¹ *Ivi*, p. 25.

³⁸² Cfr. *Ivi*, pp. 25-26.

In questo adattamento, come emerge dall'analisi condotta finora, se si prescinde dall'aspetto metateatrale qui ripreso e da pochi aspetti nella caratterizzazione dei personaggi, resta ben poco del romanzo di Cervantes. L'affiancamento di Roldano, uno dei molti nomi usati per Orlando³⁸³, a don Chisciotte sembra svelare, nelle intenzioni dell'autore, una forte parodia che colpisce non solo il cavaliere, ma l'intero mondo cavalleresco. Nel testo sembra inoltre non trasparire alcun interesse politico nella rievocazione del don Chisciotte. Non si rievoca dunque un cavaliere capace di incarnare un ideale o un credo, bensì un uomo molto comune che incarna molti aspetti maschilisti e retrogradi tristemente molto in voga nel teatro di intrattenimento di quegli anni.

Don Chisciotte della Mancia e Sancio suo scudiero di Pio de Flaviis

L'autore

Principalmente conosciuto come autore drammatico e critico teatrale, de Flaviis inizia la sua carriera come giornalista. Lavora per varie testate e tra il 1939 e il 1942 si occupa di critica drammatica per l'«Ambrosiano»³⁸⁴. Drammaturgo prolifico, vede le sue opere portate alla ribalta da compagnie degne di nota, come quella di Annibale Ninchi che si impegna nella rappresentazione del suo *Don Chisciotte della Mancia e Sancio suo scudiero* del 1940.

L'opera

Vista la notorietà e il prestigio della compagnia, stupisce non avere notizie su questo testo³⁸⁵ se non quelle della critica riportata su «Il Dramma»³⁸⁶ che a sua volta cita il «Giornale di Genova». Il copione infatti sembra essere del tutto irreperibile: non esiste alcuna edizione a stampa, non è stato pubblicato in nessuna rivista di teatro dell'epoca ed il suo dattiloscritto non è sicuramente custodito presso l'Archivio Centrale dello Stato di Roma (Ministero della Cultura Popolare – Ufficio censura teatrale) come invece ci si sarebbe aspettati³⁸⁷. Quello che sappiamo è che: «La sera del 27 luglio, al Teatro Margherita di Genova, la Compagnia di formazione estiva diretta da Annibale Ninchi, ha rappresentato la commedia di Pio De Flaviis: *Don Chisciotte della Mancia e Sancio suo scudiero*»³⁸⁸.

³⁸³ Anche a Durlindana, la spada di Orlando che è qui di don Chisciotte. Cfr. *Ivi*, p. 5.

³⁸⁴ Cfr. D'Amico, S., *Enciclopedia dello Spettacolo*, vol. IV, Ginevra, Sadea, 1975, p. 332.

³⁸⁵ Nel dizionario biografico Treccani, alla voce Annibale Ninchi non è annoverata tra le commedie rappresentate. Pio de Flaviis non ha nemmeno una voce nel dizionario biografico Treccani.

³⁸⁶ n. 336, 15 agosto 1940.

³⁸⁷ Non viene nemmeno citato nell'inventario dei copioni teatrali sottoposti a censura fascista tra le opere dell'autore in Ferrara, P. (a cura di), *cit.*, vol. I – Di. Se è andato in scena il copione dovrebbe essere registrato e custodito perlomeno alla DOR, l'Archivio della SIAE di Roma da cui però non ho ricevuto alcun riscontro.

³⁸⁸ «Il Dramma», *cit.*, p. 36.

Dal cronista del «Giornale di Genova» citato qui sappiamo che questa rappresentazione cui si fa riferimento è il debutto e che:

Oltre all'assoluta fedeltà della riduzione, la commedia ha il pregio di svolgersi rapida, armonicamente fusa nei quattro atti in ognuno dei quali Don Chisciotte — sempre identico nella sua esaltazione, nella sua follia — vi appare sotto aspetti diversi: prima trepido, poi di una audacia ridicola, poi disperatamente innamorato di un'illusione, infine umanissimo negli accenti e nei ricordi che precedono la sua morte³⁸⁹.

Insinuando che i precedenti «tentativi non [abbiano] reso con la dovuta efficacia né l'atmosfera dell'ambiente né la figura del personaggio, saturo d'esaltazione e ricco d'immaginari nemici da sterminare», il cronista reputa questo lavoro il primo adattamento teatrale del *Chisciotte* degno di nota, privo di «lungaggini descrittive» e centrato negli «episodi più vividi, più gustosi, di maggiore effetto».

L'attore che interpretò don Chisciotte era Annibale Ninchi, assai famoso all'epoca ed anche molto apprezzato da Mussolini³⁹⁰ e il suo *hidalgo* fu alquanto gradito dalla critica: «Ninchi ha creato un Don Chisciotte certo come il Cervantes l'aveva immaginato ed ha dato al personaggio la sua foga, il suo bizzarro eroismo, la sua fanciullesca audacia, il suo spirito pazzo in una misura giusta».

Avventure con Don Chisciotte di Cesare Meano

L'autore

Giornalista prolifico, Cesare Meano occupa dal 1929 un posto di rilievo nelle fila della redazione del «Corriere della Sera». Si dedica alla narrativa e alla poesia, oltre a scrivere per il teatro, per l'opera, per il cinema e per la radio.

L'opera

Il testo della commedia in tre atti di Cesare Meano, pubblicato nell'opera completa dell'autore³⁹¹ e dunque di facile consultazione, viene portato in scena per la prima volta il 7 ottobre 1940 al Teatro Odeon di Milano dalla Compagnia di Mario Ferrari, diretta da Luigi Carini. Il cronista

³⁸⁹ «Il Giornale di Genova», *cit.* in «Il Dramma», *cit.* Da questi indizi potrebbe trasparire una visione esistenzialista del *Don Chisciotte*, quindi vicina ad Unamuno, ma l'impossibilità di reperimento del testo non ci permette di opinare oltre: il parere dei giornalisti e degli attori restano le uniche fonti su cui basare una valutazione.

³⁹⁰ Grazie al favore del regime recitò nel ruolo di Scipione nel kolossal Rai *Scipione l'Africano* di Carmine Gallone (1937).

³⁹¹ Meano, C., *Teatro*, Cassino (Roma), Casini - Industrie Poligrafiche Editoriali del Mezzogiorno, 1965. Già pubblicato in «Scenario», n° 11 novembre 1940. Sono inoltre presenti due copie del testo nel fondo censura in ACS.

de «La Stampa» chiamato a recensire lo spettacolo, ne sottolinea il successo di pubblico - «vi sono state ad ogni fine atto quattro o cinque chiamate»³⁹² – e la bravura degli attori Mario Ferrari e Pina Cei³⁹³. Nonostante sia da accertare dove si tenne la prima in Germania³⁹⁴, sappiamo che *Avventure con Don Chisciotte* venne sicuramente rappresentato anche oltralpe, perlomeno in Germania ed in Spagna.

Questi i personaggi in scena nell'adattamento di Meano:

DON CHISCIOTTE DELLA MANCIA

NANDUCCIO	anni 23
BUBI	" 20
MARGHERITA	" 40
TOTTA	" 24
MIMMA	" 16
CARLETTO	" 40
MARIO	" 27
NINO	" 20 ³⁹⁵

Com'è evidente dall'elenco riportato sopra, fatta eccezione per don Chisciotte, gli altri personaggi che popolano la vicenda del drammaturgo torinese, ambientata in epoca contemporanea, sono del tutto nuovi rispetto all'ipotesto cervantino. Alcuni di essi però, come approfondirò più avanti, in diverse circostanze ne riportano alcune caratteristiche, quasi a sottolineare un'intesa del drammaturgo con l'autore del romanzo.

L'intreccio si muove intorno al protagonista del dramma, il giovane Nanduccio, in pena per il suo amore perduto – o per meglio dire rapito – e al coprotagonista don Chisciotte, evocato dal primo per aiutarlo ad alleviare il suo tormento. Il cavaliere, venuto fuori da uno dei tanti libri che affollano la libreria di Nanduccio³⁹⁶, si presenta al pubblico nelle sue usuali vesti: armato di spada e con «in capo 'l'elmo di Mambrino', bacinella da barbiere come ognuno sa»³⁹⁷. Nei panni di confidente del giovane, a metà fra cupido e un terapeuta di coppia, don Chisciotte oscilla qui, come in Cervantes, tra momenti di lucidità ed altri di pura follia. Sono passati quattrocento anni dalla sua invenzione, ma il personaggio si ripresenta qui in tutta la sua integrità – come se si trovasse «all'inizio delle [...] avventure, con tutta la [...] fede intatta»³⁹⁸ – mosso dall'amore per la sua Dulcinea, pronto a correggere torti ed ovviamente ad aiutare Nanduccio con le sue pene d'amore.

³⁹² «*Avventure con Don Chisciotte*» *applaudita a Milano*, «La Stampa», 8 ottobre 1940.

³⁹³ Cfr. *Ibidem*.

³⁹⁴ Berlino secondo «Il Dramma», n. 343, 15 dicembre 1940, p. 43; Colonia se si legge «Il Dramma», n. 374, 15 marzo 1942, p. 43.

³⁹⁵ Meano, C., *cit.*, p. 161.

³⁹⁶ Non è il primo ad essere evocato dal protagonista: «Se sapeste quanti tentativi inutili, per trovare un'armonia, un'alleanza, prima della vostra venuta!». Meano, C., *cit.*, p. 164. Anche qui si ammette la sua superiorità rispetto ad altri cavalieri, come in Gherardi.

³⁹⁷ *Ivi*, p. 163.

³⁹⁸ *Ivi*, p. 200.

Nel primo atto sappiamo che il giovane non ha notizie della sua Bubi da ben ventitré giorni e questi, ormai convinto grazie alle parole di don Chisciotte che ella sia stata rapita ed incarcerata dal commendatore, padre della giovane, per essere allontanata da lui³⁹⁹, si lascia abbindolare dalla confessione dell'amico Carletto. Quest'ultimo, fingendosi reduce da una notte insonne causata dal suo rimorso, ammette di essersi piegato alla volontà di un innominato dalla voce «irridente e demoniaca»⁴⁰⁰ e di aver partecipato al rapimento della giovane Bubi.

CARLETTO «[...] Noi, i tuoi amici, Nanduccio, no l'abbiamo imbavagliata (*spia sul volto di Nanduccio l'effetto delle proprie parole*) legata, portata via, distogliendo gli occhi pietosi dal suo viso in lacrime, soffocando nel cuore... nel cuore... (*trovato*) le urla della nostra amicizia che invano si ribellava!⁴⁰¹

Dopo questa rivelazione, gli affettati sensi di colpa lo spingeranno ad aiutare Nanduccio, svelandogli dove e quando recarsi per liberare la ragazza, supplicandogli segretezza assoluta⁴⁰².

Il secondo atto si apre con tutti gli amici di Nanduccio intenti ad architettare nei minimi dettagli la burla ai suoi danni. Questa sorta di 'dietro le quinte' della messa in scena che stanno per mettere in atto marca ulteriormente quell'aspetto metateatrale già presente in Cervantes. Ricalcando l'episodio cervantino che vede il curato in combutta con il barbiere e Dorotea nei panni della principessa Micomicona ordire la messinscena finalizzata al rientro a casa del cavaliere, Meano, come Cervantes si fa beffa del protagonista, ma a buon fine: l'intento in entrambi i casi è che rinsavisca. Carletto ed il resto della banda sperano infatti che così facendo Nanduccio possa guarire da questa sua febbrile infatuazione.

CARLETTO [...] qual è il nostro scopo? Buttare addosso a Nanduccio, come si dice, un bel secchio di acqua gelida, per dargli la reazione e farlo rinsavire. Sistema vecchio come la stupidità degli innamorati. E, dunque, per ottenere l'effetto, lui deve accorgersi che è stato burlato, no?⁴⁰³

Lo stesso si augura il curato nel romanzo cervantino:

[...] vino el cura en un pensamiento muy acomodado al gusto de don Quijote y para lo que ellos querían. Y fue que dijo al barbero que lo que había pensado era que él se vestiría en hábito de doncella andante, y que él procurase ponerse lo mejor que pudiese como escudero, y que así irían adonde don Quijote estaba, fingiendo ser ella una doncella afligida y menesterosa, y le pediría un don, el cual él no podría dejarse de otorgar, como valeroso caballero andante. Y que el don que le pensaba pedir era que se viniese con ella donde ella le llevase, a desfacelle un agravio que un mal caballero le tenía fecho; y que le suplicaba, ansimesmo, que no la mandase quitar su antifaz, ni la demandase cosa de su hacienda, fasta que la hubiese fecho derecho de aquel mal caballero; y que creyese, sin duda, que don Quijote vendría en todo cuanto le pidiese por este término; y que desta

³⁹⁹ Evocando per avallare la sua tesi *I Promessi Sposi*, dice: «Già: proprio quel Don Rodrigo che venne a trovarvi, proprio lui: non fece forse rapire da un suo complice innominato la sciagurata Lucia Mondella?». *Ivi*, p. 176.

⁴⁰⁰ *Ivi*, p. 184.

⁴⁰¹ *Ivi*, p. 185.

⁴⁰² *Ivi*, p. 187.

⁴⁰³ *Ivi*, p. 196.

manera le sacarían de allí y le llevarían a su lugar, donde procurarían ver si tenía algún remedio su estraña locura. (I, 26)

Per arrivare a liberare Bubi però i due devono lasciarsi bendare, come accadeva in Cervantes per l'avventura di Clavilegno⁴⁰⁴.

IL CAVALIERE [...] Quel giorno che, sull'arcione del magico Clavilegno, avendo alle mie spalle il buon Sancio, fui onorato da una meravigliosa avventura, il viaggio nei cieli, avevo gli occhi bendati. [...] E ciò non impedì al viaggio di svolgersi in modo incomparabile. Dalla prima regione dell'aria passai in un baleno alla seconda, dove si generano la neve e la grandine, quindi alle terza che è la regione dove nascono i tuoni, i lampi e le saette, quindi alla quarta che è quella dove regna il fuoco...⁴⁰⁵

Meano cita quasi letteralmente le parole di Cervantes:

—Sin duda alguna, Sancho, que ya debemos de llegar a la segunda región del aire, adonde se engendra el granizo y las nieves; los truenos, los relámpagos y los rayos se engendran en la tercera región; y si es que desta manera vamos subiendo, presto daremos en la región del fuego, [...]. (II, 41)

Ma quando Nanduccio insinua che si sia trattato di una burla, don Chisciotte si rifiuta di accettare la versione del suo cronista nonché il finale del romanzo in cui si vide costretto, proprio da questi, «a negare la verità delle [sue] cavalleresche esperienze, come quel cronista pretese che io facessi prima di morire?»⁴⁰⁶.

Nanduccio, come il Sancio di Cervantes, si lascia convincere dalle parole del cavaliere per buona fede:

NANDUCCIO [...] questa volta, forse capisco qualche cosa più di voi e vi posso dire che, pur non sentendomi in grado di giurare su nulla, non sono affatto convinto che noi si viaggi veramente.

IL CAVALIERE [...] La medesima cosa mi confidò il buon Sancio, durante l'avventura che poco fa ricordammo, mentre viaggiava con me sul Clavilegno. Già eravamo nel secondo cielo, fra i venti e la grandine, e lui, come voi: «Signor mio, se dovessi proprio confessare la verità direi ch'io ho l'impressione di non muovermi affatto»⁴⁰⁷

Una volta "liberata" Bubi, la ragazza svela la burla, ma don Chiosciotte, sempre ostinato, non crede nemmeno alle sue parole e, convinto che la ragazza sia vittima di un qualche incantesimo, cerca di dissuaderla:

[...] Siete una piccola giovane donna ignara, che la vita, finora, ha appena sfiorata. Ma io non posso lasciarvi nelle tenebre che vi avviliscono, non posso e non devo, perché

⁴⁰⁴ Non è la prima volta che Meano fa riferimento all'avventura di Clavilegno. Già nel primo atto don Chisciotte risponde a Nanduccio che parla di aeroplani: «Anch'io ho volato, con Sancio, sul Clavilegno». *Ivi*, pp. 189-190.

⁴⁰⁵ *Ivi*, pp. 199-200.

⁴⁰⁶ *Ivi*, p. 200.

⁴⁰⁷ *Ivi*, p. 204.

a voi è rivolto il nobile amore d'un amico che mi è caro, e perché nella vostra fragilità così bisognosa di luce, di guida, di sostegno, mi chiamate irresistibilmente a servirvi.

[...]

Anche per voi, signora, la verità si è nascosta sotto visibili apparenze mendaci. A voi è parso di non essere stata rapita; e, invece, lo siete stata: rapita, crudelmente rapita all'amore del mio giovane amico e alla vita che con lui vi aspetta. A voi è parso di non essere stata incarcerata; e invece lo siete stata [...]. A voi è parso che noi non viaggiassimo, per arrivare a liberarvi; e, invece, viaggiavamo [...]. A voi pare tuttavia che questa sia la casa di dove siamo partiti; e, invece, non è quella, anche se le somiglia, non è quella! [...]⁴⁰⁸

Nel terzo atto assistiamo alla chisciottizzazione di Bubi, come succedeva già con Dorotea e Sancio in Gherardi.

BUBI [...] io non credevo a quello che mi dicevate, ma mi divertivo a fingere di credere; e ora, invece, vedo proprio tutto quello che voi vedete⁴⁰⁹.

Ma la sua è qui solo una tecnica adulatoria, perché la giovane si rivela intenzionata a sedurre il cavaliere:

B U B I [...] Non mi sono forse accorta dei vostri occhi puntati su di me, continuamente, per tutto il giorno, e con quello sguardo... [...]⁴¹⁰

Ovviamente il rifiuto dell'hidalgo, fedele alla sua Dulcinea non si fa attendere:

IL CAVALIERE [...] E voi avete potuto credere che io, io che l'amo, vi guardassi come vi guardano gli altri uomini; voi avete potuto pensare che anch'io... ah permettete che mi scordi per un attimo di tutte le cavallerie, e mi abbandoni a questa voglia di riso, che mi vince, mi travolge...*(una risata larga, piena, crescente)*⁴¹¹.

Forte emerge in questa vicenda l'eco dell'episodio di Altisidora (II, 44 e 46) quando don Chisciotte dichiara sottovoce:

Mirad, caterva enamorada, que para sola Dulcinea soy de masa y de alfenique, y para todas las demás soy de pedernal; para ella soy miel, y para vosotras acíbar; para mí sola Dulcinea es la hermosa, la discreta, la honesta, la gallarda y la bien nacida, y las demás, las feas, las necias, las livianas y las de peor linaje; para ser yo suyo, y no de otra alguna, me arrojó la naturaleza al mundo. Llore o cante Altisidora; desespérese Madama, por quien me aporrearón en el castillo del moro encantado, que yo tengo de ser de Dulcinea, cocido o asado, limpio, bien criado y honesto, a pesar de todas las potestades hechiceras de la tierra. (II, 44)

Bubi, derisa e dunque offesa dalle parole del cavaliere decide di ripiegare su Nanduccio, che però sembra aver perso lo slancio e la convinzione riguardo al suo amore:

⁴⁰⁸ *Ivi*, pp. 213-214.

⁴⁰⁹ *Ivi*, p. 223.

⁴¹⁰ *Ivi*, p. 231.

⁴¹¹ *Ivi*, p. 234.

NANDUCCIO [...] durante tutto il giorno, da quando l'abbiamo ritrovata e liberata, io gioivo, vibravo... ma era come se rappresentassi quello che per tanto tempo avevo sognato e immaginato [...]⁴¹²

Nanduccio si è dunque comportato come un attore che finalmente arriva a recitare il ruolo che aspettava di incarnare da tempo, ma senza che alcuna emozione affiori. Rievocando qui quella coscienza metanarrativa che non smette di accompagnare i personaggi cervantini, il protagonista sembra essere “guarito” dalla sua malsana e non corrisposta infatuazione e, nel finale, anela ad una donna che assomigli a Dulcinea.

Dulcinea... Dulcinea avrà pure qualche sorella... o, almeno, ci sarà pure qualche donna che le somigli e che possa essere, per me quella che lei è per voi...⁴¹³

Il testo si chiude con entrambi i protagonisti che, con il volto rivolto verso il cielo, immaginano le loro donne ad occhi chiusi.

Come già accennato, escluso don Chisciotte, non ci sono altri personaggi provenienti dal romanzo. Eppure l'eco di alcuni di essi si percepisce a più livelli e in più ruoli. A volte Sancio viene evocato dal cavaliere, in altri casi invece ritroviamo suoi atteggiamenti e reazioni tipiche in alcuni dei personaggi drammatici. È il caso di Nanduccio che, in uno scambio di battute del primo atto ricorda lo scudiero. Riferendosi a D'Artagnan, riporta le parole che ha usato per deridere don Chisciotte - «Ah, Ah! Anche voi credete di vedere dei tremendi giganti nei mulini a vento?»⁴¹⁴ ed a queste il cavaliere replica:

Ah! dunque anche il nobile D'Artagnan crede in quella nefanda menzogna propalata dai miei denigratori e confermata, purtroppo, dal cronista della mia vita... sì: l'autore di codesto libro, che raccoglieva ogni menzogna, secondo il malcostume dei cronisti di tutti i tempi. Anche il nobile D'Artagnan crede che veramente io abbia combattuto contro i pacifici mulini a vento, quel giorno che sgominai una torma di giganti feroci, ferocissimi...

... I quali furono bensì tramutati in mulini, per incantesimo di qualche mio nemico, ma solo alla fine dell'avventura, perch'io fossi privato della meritata gloria⁴¹⁵.

In questa scena Meano, oltre ad affiancare la figura di Nanduccio a quella di Sancio, rievocando la celeberrima scena del romanzo ed in parte le parole che nel libro sono però rivolte allo scudiero, rinnega le scelte del suo cronista⁴¹⁶ destinandogli insulti che in Cervantes sono invece diretti al mago Frestone:

⁴¹² *Ivi*, p. 237.

⁴¹³ *Ivi*, p. 239.

⁴¹⁴ *Ivi*, p. 165.

⁴¹⁵ *Ivi*, pp. 165-166.

⁴¹⁶ E non è l'unica volta, come viene poi sottolineato più avanti.

—¡Válame Dios! —dijo Sancho—. ¿No le dije yo a vuestra merced que mirase bien lo que hacía, que no eran sino molinos de viento, y no lo podía ignorar sino quien llevase otros tales en la cabeza?

—Calla, amigo Sancho —respondió don Quijote—, que las cosas de la guerra más que otras están sujetas a continua mudanza; cuanto más, que yo pienso, y es así verdad, que aquel sabio Frestón que me robó el aposento y los libros ha vuelto estos gigantes en molinos, por quitarme la gloria de su vencimiento: tal es la enemistad que me tiene; mas al cabo al cabo han de poder poco sus malas artes contra la bondad de mi espada. (I, 8)

A volte però Nanduccio sembra calcare i comportamenti di don Chisciotte, anche se più ponderati e cauti. La cameriera Margherita, invece, ricorda nel suo modo di fare più di un personaggio del romanzo, dalla governante alla nipote e, quando inizia a dialogare con don Chisciotte si instaura un classico battibecco in cui forte emerge il tipo di dialogo che in Cervantes ritroviamo nel duo cavaliere-scudiero. Anche lo scambio di battute tra Carletto e la domestica Margherita⁴¹⁷ ricorda il testo cervantino, ed in particolare i dialoghi tra Sansón Carrasco con la nipote e la governante di don Chisciotte.

Dulcinea, assente come personaggio in scena, è più volte citata nel testo soprattutto dall'hidalgo che, nonostante non si esprima esattamente negli stessi termini, si rifà alle vicende del romanzo: «Quand'incontrai, per la prima e unica volta, finora, la mia Dulcinea, me la trasformarono in una sozza villana, che putiva d'aglio! Infami, infami!»⁴¹⁸. I personaggi di Meano creano legami metatestuali con il romanzo accennando a situazioni che ci si aspetta siano note agli spettatori e rievocano una loro coscienza metanarrativa. Probabilmente la nostalgia dell'amata si fa qui più forte in don Chisciotte plausibilmente perché in quest'impresa il cavaliere non agisce per sé, ma per conto di Nanduccio, per aiutarlo a ritrovare l'amor perduto, o per meglio dire rapito.

DON CHISCIOTTE Amore dono di Dio se v'è cosa mortale che possa meritare questo nome, per te solo noi ritroviamo il Paradiso, che per te abbiamo perduto, per te solo possiamo talvolta cessare d'essere uomini senza morire. E ora tu fiorisci accanto a me, ma non per me, fiorisci timido e trepido, in quest'ombra che ti protegge, e tutte le mie nostalgie si riaccendono, tutti i miei sogni riaprono le ali a nuovi liberi voli. Ma verrà anche per me l'ora bella.....⁴¹⁹

Seppure in più occasioni Meano e il suo cavaliere si rifiutano di accostare Bubi all'impareggiabile Dulcinea, nel primo atto, quando cioè la ragazza non ha ancora fatto il suo ingresso in scena, l'autore fa un'associazione tra le due donne, ma solo perché entrambe hanno subito una stessa sorte:

DON CHISCIOTTE ... Anche la vostra Madama Bubi è tolta dai malvagi all'amore nato per servirla e beatificarla... Ah Ferdinando, fratello mio! Portando in cuore una stessa passione, noi combatteremo una stessa guerra. E quando avrò vinto per voi, mi parrà

⁴¹⁷ Cfr. *Ivi*, p. 180.

⁴¹⁸ Cfr. *Ivi*, p. 176.

⁴¹⁹ *Ivi*, p. 210.

d'aver cominciato a vincere anche per me! Andiamo, andiamo! Conducetemi tra i vostri nemici, ch'io possa ascoltare, vedere, lottare, e ancora una volta obbedire all'Iddio, che mi vuole strumento della giustizia⁴²⁰.

Il ruolo della donna in scena è il medesimo degli altri testi qui analizzati: Bubi è la Dulcinea di Gherardi e di *Bel Ami*, interessata ad un matrimonio e tendenzialmente vanitosa e civettuola⁴²¹, mentre Margherita è la donna che può essere trattata poco bene e derisa⁴²² come Cervantes farebbe con Sancio e come *Bel Ami* ha fatto con i ruoli femminili. In nessun caso però la donna sembra avere una funzione particolarmente rilevante nei copioni, se non quello dell'incarnazione dell'amore anelato, come la simil Dulcinea dei sogni di Nanduccio, dove probabilmente è destinata a restare. Riflesso questo di una società dichiaratamente maschilista in cui gli uomini fanno la storia e nella messa in scena vale lo stesso principio di protagonismo.

Il dramma di Meano, da quanto analizzato, si può definire cervantino per la fedeltà al testo⁴²³, ma soprattutto unamuniano da un punto di vista ideologico. Il cavaliere non ha perso la sua fede e, convinto della veridicità delle «sue cavalleresche esperienze»⁴²⁴, rinnega in più momenti le scelte del suo cornista e il finale del romanzo, come se quell'epilogo non gli spettasse. Don Chisciotte, presentato agli amici di Nanduccio come il cavaliere Rossi Luigi⁴²⁵ «amico fraterno di Claudio», «quel ragazzo che è finito pazzo»⁴²⁶ e da quel momento chiamato solo IL CAVALIERE, in Meano non solo è fedele alla sua amata e alla cavalleria errante, ma dimostra inoltre di conoscere coloro che in questi quattrocento anni hanno arricchito la sua immagine, dandogli differenti interpretazioni a volte ben lontane da quella conferitagli da Cervantes nel lontano 1605.

NANDUCCIO Vi trovo assai più esperto di quanto eravate.

DON CHISCIOTTE E non dovete stupirvene. Nei quattrocento anni che son passati da... da allora, molti uomini di talento e di cultura mi hanno chiamato al loro fianco, hanno discusso con me su tutti i problemi della vita, hanno arricchito la mia sapienza. Quell'Unamuno, per esempio... Vi ricordate di Unamuno?

NANDUCCIO Certo. Di lui e di tanti altri [...] ⁴²⁷.

Qui è evidente come il drammaturgo torinese si spinga ben oltre la semplice coscienza narrativa del personaggio, ben nota già a Cervantes. Meano propone dunque al suo pubblico il protagonista di un grande classico della letteratura spagnola in chiave moderna, in un'opera teatrale certamente

⁴²⁰ *Ivi*, p. 177.

⁴²¹ «MARGHERITA [...]. È di quelle che se li terrebbero tutti dietro in fila, quanti uomini ci sono al mondo, dai quindici anni agli ottanta, per poco che lo potessero; e non rispettano il loro cuore, non rispettano neppure la loro dignità [...]».
Cfr. *Ivi*, pp. 180-181.

⁴²² *Ivi*, pp. 172-175.

⁴²³ Ad es. le parole usate nel secondo atto, quando si cita l'avventura di Clavilegno (vedi *infra* p. 91 e nota 404).

⁴²⁴ *Ivi*, p. 200.

⁴²⁵ Cfr. *Ivi*, p. 178.

⁴²⁶ *Ivi*, p. 182.

⁴²⁷ *Ivi*, pp. 163-164.

fruibile a più livelli. Se si considera che dopo gli anni '30 il teatro divenne meno elitario e mirato ad un pubblico sempre più vasto è indiscutibile che le classi più erudite potessero cogliere ogni riferimento dell'autore, compresa la citazione di Miguel de Unamuno. Per il pubblico meno acculturato l'opera di Meano, seppur priva dei numerosi riferimenti alla letteratura italiana come internazionale, resta un'opera di piacevole intrattenimento.

Peccatore e santo di Svend Bonberg

La tragedia del drammaturgo Svend Bonberg (titolo originale *Synder og Helgen*) andò in scena al Teatro Reale Danese nel 1939, con Thorkild Roose nel ruolo di don Chisciotte. Annoverato fra i copioni sottoposti a censura fascista⁴²⁸, il testo venne respinto nel 1942 e, probabilmente rispedito al mittente, non è stato conservato. Il censore Leopoldo Zurlo lo cita nelle sue memorie come un dramma scritto da un «acattolico»⁴²⁹. «[Z]eppo di errori di ogni genere»⁴³⁰, il lavoro venne tradotto e sicuramente molto rimaneggiato per le scene italiane, ma non si conosce il vero motivo per cui non ricevette il nullaosta in Italia. Dalle parole di Zurlo possiamo ipotizzare che l'opera veda come coprotagonista un cavaliere sognatore, «sempre nelle nuvole cerca di consolarvi dicendo che è avvenuta una magia»⁴³¹. Egli non è qui l'unico ad amare Aldonza la quale, «venduta da sua madre, è già l'amante del vecchio Don Diego»⁴³², è amata anche da don Giovanni e dunque i tre sono costretti a contendersi le sue attenzioni. La tensione esplode quando quest'ultimo scopre di Don Diego: «solo Don Chisciotte non perde la serenità perché per lui tutto è magia; ma Don Chisciotte ha forse occhi per questa terra? (quadri III e IV)»⁴³³.

Gli altri “Chisciotte”

Alcune delle opere teatrali annoverate nel *corpus* iniziale, a differenza di quelle analizzate finora, fanno solo cenno in qualche modo al romanzo di Cervantes, ma la trama non ne suggerisce un adattamento. *Sancio Pancetta* (1931) di Edoardo Girenghi, favola in quattro quadri con commento musicale di Charles Metz è una di queste. Il testo, conservato presso l'A.C.S.⁴³⁴ - vietato dalla censura e restituita una copia all'autore il 10 dicembre 1931 -, ha pochissimi elementi ed echi al romanzo. Nel dattiloscritto infatti – come suggerito dal nome – solo uno dei personaggi, Picchio, sembra calcare

⁴²⁸ T/Tragedia, (477/8997). Cfr. Ferrara, P. (a cura di), *cit.*, p. 231.

⁴²⁹ Zurlo, L., *cit.*, p. 209.

⁴³⁰ *Ibidem*.

⁴³¹ *Ivi*, p. 210. «E adesso lasciamo pure che al calar della tela Don Chisciotte raccomandi il rifugio nel sogno». *Ivi*, p. 212.

⁴³² *Ivi*, p. 211.

⁴³³ *Ibidem*.

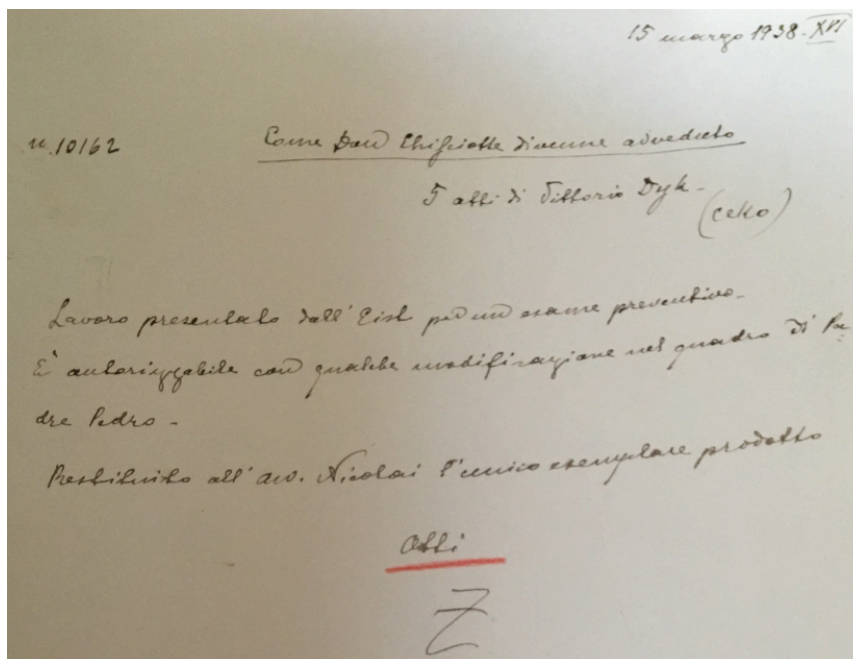
⁴³⁴ T/Commedia, (601/11436).

aspetti caricaturali riconducibili al Sancio Panza cervantino: «Tutte queste emozioni mi hanno messo un certo appetituccio»⁴³⁵. Questi, divenuto cavaliere, si farà chiamare Sancio Pancetta (Don Chisciotte non gli si addice perché troppo magro): «Ed ora sfido tutti, soccorro tutti, chi ha bisogno di me?».

Nell' "avventura rivistesca"⁴³⁶ *Mulini a vento* ossia *Alla ventura* ovvero *Forza gervasio* (1935) di Calandrino (Umberto Castelli) troviamo almeno un personaggio che rimanda chiaramente al cavaliere. Alberto, che passa le giornate a leggere libri di «poesia, filosofia, sociologia...»⁴³⁷, dopo aver avuto «la disgrazia di conoscere un certo professor Malanno, [...] un filosofo, un dispensatore di saggezza, come lo chiama Alberto; ma in realtà un vecchio pazzo», ha finito per impazzire anch'egli⁴³⁸.

La *Dulcinea* (1938) di Gaspare Cataldo già dall'elenco dei personaggi presentati nel testo, non ha nulla che rimandi a Cervantes, nemmeno Dulcinea. Il suo nome, oltre che nel titolo, viene citato una sola volta nel dattiloscritto conservato presso l'A.C.S.⁴³⁹ e non è affatto chiaro se possa riferirsi al personaggio del romanzo cervantino: TEO «Tu e Dulcinea! Io non ho più niente, da fare, qui»⁴⁴⁰.

Differente è invece il caso di *Come Don Chisciotte divenne avveduto* (1938) di Dyk Victor



(Vittorio Dyk) su cui non ci è dato sapere nulla che lo associ o meno al romanzo di Cervantes, fatta eccezione del titolo. La busta con il suo nome in archivio di stato è vuota⁴⁴¹. Dalla lettera messa agli atti da Zurlo (vedi foto) sappiamo che il testo è stato restituito all'avv. Nicolai e c'è la possibilità che non sia mai tornato all'ufficio

⁴³⁵ Dattiloscritto, p. 13.

⁴³⁶ Come viene definita nel copione dattiloscritto custodito presso l'A.C.S.

⁴³⁷ Cito dal dattiloscritto. T/Rivista, (474/8945).

⁴³⁸ Molti aspetti di quest'opera li ritroviamo in un adattamento cileno del 1993, *De las consecuencias del mucho leer*, del gruppo "Teatro del Camino", diretto da Hector Noguera. Il testo, interpretato da Noguera e da José Cheuque, presenta in scena un professore di letteratura che, in preda alla follia, si crede don Chisciotte, accompagnato dal suo giovane aiutante che finisce per incarnare il suo scudiero. Cfr. Márquez Montes, C., *Don Quijote en la escena hispanoamericana*, in «ADE Teatro», n. 107, ottobre 2005, pp. 116-125, p. 121.

⁴³⁹ T/Commedia, (237/4302).

⁴⁴⁰ *Ivi*, p. 30.

⁴⁴¹ T/Commedia, (661/219A).

con le dovute correzioni qui richieste e che dunque non abbia ricevuto l'approvazione per la sua messinscena. La busta in questione, priva del copione «autorizzabile con qualche modificazione nel quadro di Padre Pedro», si trova infatti nella cartella “Scarti”. Detto questo, non ci è dato sapere altro sul copione e su cosa la censura non approvasse riguardo uno dei cinque quadri presentati da Dyk Victor.

Mulini a vento (1938) di Edoardo Anton, nome d'arte di Edoardo Antonelli, il cui testo è consultabile ne «Il Dramma»⁴⁴², non è certamente di nuovo una riscrittura del romanzo cervantino. Oltre al titolo evocativo, il copione introduce un unico riferimento al personaggio di don Chisciotte. «Io non sono neppure un Don Chisciotte, perché non ho una fede come la sua»⁴⁴³, asserisce Stefano, uno dei protagonisti della commedia. Egli è infatti un sognatore come il cavaliere errante, ma privo di fede e, per certi versi, senza speranza: incapace di inseguire un'idea fissa, «frull[a] come un mulino allo spirare del primo vento! [...] sempre pronto a cambiare rotta»⁴⁴⁴.

Da questa analisi si possono differenziare due categorie essenziali di adattamento teatrale del *Don Chisciotte* in epoca fascista: teatro d'intrattenimento e teatro politico. La prima rispecchia le trame standard di un teatro borghese, con scaramucce amorose, burle e uno scioglimento fausto o comico, almeno per il pubblico dell'epoca. In questa possono senza dubbio ascrivere le riscritture di Romagnoli, di Bel Ami, di Meano, nonostante in quest'ultimo si riscontri una consapevolezza maggiore dei personaggi e qualche riferimento intertestuale degno di nota. Per la seconda categoria si tratta invece di un teatro che non è esplicitamente propagandistico, ma che si fa portavoce dell'ideologia fascista presentando al pubblico un eroe che affronta un percorso di redenzione, di salvezza, in un testo intriso di un lessico e dunque di una semantica religiosa che si lega a quella politica. È questo il caso delle drammaturgie di Gherardi e di Bragaglia, in cui troviamo la caratteristica morte dell'eroe nel finale – nonostante nel primo caso non avvenga in scena, ma sia solo un presagio – e la mitizzazione del capo, inteso qui come *imago christi*, oltre che della guerra. Se si pensa che «il fascismo [è] slancio, generosità, ardimento [e] soprattutto fede», non stupisce la trasformazione dell'hidalgo in un cavaliere della fede. Quando questa visione è la matrice della riscrittura, l'eco di Unamuno è quasi sempre molto evidente oltre che prevedibile, considerando l'attenzione che viene dedicata alla sua opera nell'Italia degli anni qui presi in considerazione.

⁴⁴² n. 290, 15 settembre 1938, pp. 4-21.

⁴⁴³ *Ivi*, p. 14.

⁴⁴⁴ *Ibidem*.

APPENDICE

Documenti e spunti per ulteriori approfondimenti sul Don Chisciotte di Gherardo Gherardi

Presso la “Fondazione Casa Lyda Borelli per artisti e operatori dello spettacolo” di Bologna è custodito il fondo Gherardo Gherardi. Nel 1984 Giuseppina De Antoni, moglie del commediografo lasciò qui per volontà testamentaria, oltre ai diritti delle opere del marito, un’intera biblioteca composta da copioni e altri documenti. Tra questi una serie di articoli e trafiletti conservati dallo stesso autore costituiscono una congrua rassegna stampa sulle rappresentazioni del suo *Chisciotte*.

Questo l’elenco completo degli articoli catalogati presso il fondo:

- s.a., *Don Chisciotte*, in «La Nazione», 7 luglio 1926.
- s.a., *Un “Don Chisciotte” in cinque atti*, in «Il Giornale d’Italia», 12 agosto 1926.
- s.a., *La prima del “Don Chisciotte” al Politeama Rossetti*, in «Il Piccolo di Trieste», 3 settembre 1926.
- s.a., *Il “Don Chisciotte” di Gherardo Gherardi al Politeama Rossetti*, in «Il Piccolo di Trieste», 4 settembre 1926.
- s.a., Rossetti. *La prima del “Don Chisciotte” di Gherardo Gherardi*, in «Il Popolo di Trieste», 4 settembre 1926.
- s.a., *L’entusiastico successo del “Don Chisciotte” al Ciscutti*, in «L’Azione», 15 settembre 1926.
- s.a., *Il “Don Chisciotte” di Gherardi al Verdi*, in «La Vedetta d’Italia», 25 settembre 1926.
- s.a., *“Don Chisciotte” di G. Gherardi*, in «La Gazzetta di Venezia», 3 ottobre 1926.
- s.a., *“Don Chisciotte” di G. Gherardi al Malibran.*, in «Il Gazzettino di Venezia», 3 ottobre 1926.
- s.a., *Malibran*, in «La Gazzetta di Venezia», 9 ottobre 1926.
- s.a., *“Don Chisciotte” al Manzoni. Cinque quadri di Gherardo Gherardi*, in «Il Secolo», 19 ottobre, 1926.
- s.a., *Politeama Ariosto. Don Chisciotte*, in «Giornale di Reggio», 5 dicembre 1926.
- s.a., *Il “Don Chisciotte” al Verdi*, in «La Voce di Gorizia», 10 gennaio 1927.
- s.a., *Don Chisciotte*, in «L’impero», 16 giugno 1927.
- s.a., *Libri di teatro*, in «La Fiera Letteraria», 7 agosto 1927.
- s.a., *“Don Chisciotte” a Zurigo.*
- s.a., *“Don Chisciotte” di G. Gherardi al Teatro Storchi.*
- s.a., *Politeama Rossetti. “Don Chisciotte di Gherardo Gherardi.*
- Albo, *Teatro Verdi. Don Chisciotte*, in «Corriere padano», 17 ottobre 1926.
- Asterisco, *Gli avvenimenti teatrali al Ciscutti. Il “Don Chisciotte” di Gherardo Gherardi.*
- b. b., *Teatro Garibaldi. “Don Chisciotte” di Gherardo Gherardi*, 9 gennaio 1927.
- Binazzi, Bino, *“Don Chisciotte” di Gherardi*, in «Il Resto del Carlino», marzo 1927.
- Doletti, Mario, *Il dramma di Don Chisciotte*, in «Illustrazione teatrale», agosto-settembre 1926, p. 52.
- g. a. f., *Teatro Verdi. “Don Chisciotte”*, in «Gazzetta di Ferrara», 17 ottobre 1926.
- g. r., *“Don Chisciotte” di Gherardo Gherardi*, in «Il Popolo d’Italia», 19 ottobre 1926.
- m. r., *“Don Chisciotte di Gherardi”*, in «L’Austriaco», 19 ottobre 1926.
- Mala, *Il “Don Chisciotte” di Gherardo Gherardi al Teatro Comunale di Bologna*, in «Il Resto del Carlino», 11 ottobre 1926.

➤Id., *Il “Don Chisciotte” di Gherardo Gherardi al Teatro Comunale di Bologna*, in «Il Resto del Carlino», 12 ottobre 1926.

- o., *Don Chisciotte in maniche di camicia*, in «Il Piccolo della Sera di Trieste», 4 settembre 1926, p. 2.
- Rovani, Oreste, *“Don Chisciotte” di Gherardo Gherardi. Intervista fulminea con l’autore*, in «Il Piccolo della Sera di Trieste», 27 agosto 1926, p. 3.
- Sandro, Alfonso, *“Don Chisciotte” di Gherardo Gherardi al Teatro Comunale*, in «Il Corriere del Pomeriggio Illustrato», 12 ottobre 1926.
- Somazzi, Luigi, *Chiacchiere col “padre nobile” all’ex Caffè dell’Arena*.
- Zanelli, Giannino, *“Don Chisciotte” di Gherardo Gherardi al Teatro Comunale*, in «L’Avvenire d’Italia», 12 ottobre 1926⁴⁴⁵.

Grazie a queste recensioni raccolte e conservate da Gherardi e oggi consultabili, possiamo dedurre le tappe della tournée dello spettacolo realizzato sul testo di Gherardi. Oltre che al Politeama Rossetti di Trieste, il *Chisciotte* di Gherardi è andato in scena senza dubbio anche al Ciscutti di Pola, al Teatro Verdi di Fiume, al Teatro Malibran di Venezia, al Manzoni di Milano, al Politeama Ariosto di Reggio Emilia, al Verdi di Gorizia, a Zurigo, al Teatro Storchi di Modena, al Verdi di Ferrara, al Comunale di Bologna, al Marini di Ravenna, ma anche a Pordenone, a Cividale e a Carmona.

Il più importante dei documenti custoditi dal Fondo ai fini di questa ricerca è senza dubbio la prefazione, inedita e priva di datazione, dell’autore al suo *Chisciotte* (nonostante leggendola sembri più una postfazione)⁴⁴⁶ dal titolo *Sono profondamente convinto*. Di seguito la trascrizione completa per gentile concessione della Fondazione Borelli. Le note al testo si trovano con numerazione romana alla fine del capitolo.

Sono profondamente convinto che la prefazione ad un’opera d’arte sia, specie se la prefazione è dell’autore, una confessione di fallimento.ⁱ L’opera d’arte dice abbastanza, e allora non c’è bisogno d’altre dichiarazioni; o l’opera d’arte non dice abbastanza e le dichiarazioni dell’autore non valgono se non a dare una misura plastica, sensibile, della sua insufficienza.

Ma questa non è una prefazione. Autore fino all’ultimo, mi sono accorto che, calata la tela sul quinto atto, eⁱⁱ senza che io lo avessi preveduto, sono usciti alla ribalta due personaggi cheⁱⁱⁱ non hanno voluto tacere. Autore fino all’ultimo spasimo debbo farli parlare^{iv}.

Scena unica. La scena rappresenta la mia coscienza. Tutto è in disordine, come se in quella stanza fosse accaduto un delitto. Si ha l’impressione che debba entrare la polizia. Speriamo di no. C’è un^v uomo preoccupato che guarda nel vuoto. Non ostante sia vestito come tutti gli altri uomini si capisce che è un artista. Alle sue spalle, in piedi, è un altro uomo che assomiglia al primo in modo preoccupante. Ma si capisce che è un critico. Lontano rumoreggia il temporale d’una espiazione.

C^{vi}. = ma ti sei reso conto di ciò che hai fatto?

A. [=] Sì. Ho ridotto per le scene il Don Chisciotte.

⁴⁴⁵ Cfr. Marasca, A., *cit.*, pp. 145-146 a cui ho apportato alcune modifiche dopo la consultazione dei singoli articoli gentilmente inviati dalla Biblioteca.

⁴⁴⁶ Gherardi, G., *Sono profondamente convinto*, prefazione dell’autore al suo *Don Chisciotte*, ms. senza titolo, 17 cc.

C. = *Ma hai chiesto il permesso a Cervantes? Evidentemente no. E adesso il tuo spirito dovrà fare i conti con lui!*

A. = *Io l'ho rispettato. Non gli ho fatto nulla di male.*

C. = *Nulla di male! Magari! Tu non puoi avergli fatto né bene, né male.*

A. = *Questo mi consola.*

C. = *Ma non dire che lo hai rispettato! Tu lo hai sconciamente manomesso. Prima di tutto, perché?*

A. = *Io domando a te perché mi fai queste domande!^{vii} Chi ti da il diritto di interrogarmi così?^{viii}*

[C.] = *Tu mi dai questo diritto. Tutta notte, nel mirare l'opera tua, ti sei agitato in preda ai più^{ix} neri rimorsi. Guarda che disordine. E nega, se puoi, che desideravi che io venissi^x qui, presso di te, per giudicarti! Nega che qualunque mio giudizio sarà una consolazione per te, e che per questo mi hai invocato nell'ora bigia che t'accascia^{xi}. (L'altro tace) Perché hai fatto ciò?*

[A.] = *Non insistere su questo particolare! Non ti dico nulla, perché non so più nulla.*

[C.] = *Non ti bastava dunque di sapere che Calderon della Barca, per primo, non fece una buona figura quando tentò il crimine che tu^{xii} hai consumato? Non di bastava di sapere che di trenta in trent'anni c'è qualcuno che si perde iniziando il cammino per il quale ti sei lanciato con tanta imprudenza? Perfino Jean Richepin*

[A.] = *Io non so nulla.^{xiii} L'opera di Calderon è perduta. Le altre non le conosco. Non ho voluto conoscerle^{xiv} perché credo alla jettatura.*

[C.] = *Io, in te, avrei toccato ferro, ma almeno avrei voluto conoscerle. Comunque, ora è fatta e non c'è che espiare. Vuoi rispondere ad alcune domande? Ecco qua: prima di tutto, perché invece di presentare il personaggio all'inizio del suo cammino lo poni nel bel mezzo della Sierra Morena, quando la sua follia è in pieno sviluppo, ponendo cioè^{xv} per conosciuto o dato il suo passato? Tu sai che questo è un grave errore.*

[A.] = ^{xvi}È un grave errore dare per conosciuto un carattere sì che egli per chi in realtà non lo conosca^{xvii} sembri agire^{xviii} sulla scena, senza una sua logica evidente. Ma il mio don Chisciotte, almeno credo, di subito le ragioni della sua^{xix} condotta: pone subito le basi della sua logica avvenire [sic!]. Dulcinea e l'incantatore i due fantasmi della sua vita, il bene e il male, l'illusione e la realtà, corrono subito sulle sue labbra. La posizione è fissata. Quanto al motivo per cui ho trascurato di mostrare come e quando uscisse di mente, è chiara. Tutti sappiamo come l'uomo uscì dalla rassegnazione alla superbia. Il troglodita^{xx} che immerse la sua clava di legno nel cratere d'un vulcano e quindi corse per il mondo^{xxi} a portare il miracolo^{xxii} e la illusione della fiamma; Prometeo che^{xxiii} rubò una favilla di sole; Adamo che mangiò la mela; qualcheduno che sempre^{xxiv} nel fanciullo accende il raggio^{xxv} della curiosità e della speranza; tutti costoro sono ben conosciuti. Da allora, l'umanità, l'uomo sta^{xxvi}, così, al colmo della follia, ad aspettare Dulcinea, nel mezzo della selva. È il momento contemporaneo per tutte le anime. Né sono partito da qui per questo. Tutto ciò che viene dopo è profezia o supposizione.

[C.] = *Sento che tu mi trascini fuori dal campo con un modo di intendere le cose, il quale di per sé stesso è dilettevole. Non dimenticare che devi qualche cosa a Cervantes. Ma ecco che subito alla prima scena fra Don Chisciotte e Sancio, entri nell'arbitrio. Come va che Don Chisciotte domanda a Sancio notizie di una donna che non conosce nemmeno di vista? Cervantes dice che invece la vide^{xxvii} quattro volte in dodici anni, al punto che un moderno commentatore Miguel de Unamuno ritiene che^{xxviii} don Chisciotte si sia dato alla cavalleria per reazione di timidità, o per disperazione di^{xxix} amante trascurato.*

[A.] = *È vero. Ma non è men vero che lo stesso Cervantes nella parte seconda capitolo... dubita assai dell'esistenza di Dulcinea. Puoi osservare che partito^{xxx} a lancia in resta per meritare amore, di tanto l'allontanò dalla vera^{xxxi} natura della sua missione che, a poco a poco*

nell'esaltato suo cerebro, la visione di Dulcinea si^{xxxii} decompose per dar posto ad una superiore bellezza. Comunque anche se Dulcinea esiste', ora non esiste più.

[C.] = Sia pure, ma tu hai fatto di più. Hai dato a don Chisciotte la coscienza di questa sua illusione, che è un assurdo. Se egli sa d'averne un'illusione, non ha più una illusione. Egli chiede a Sancio com'è la donna del suo amore, come se non l'avesse mai vista.

[A.] = Ammettendo che Dulcinea non esista, almeno attualmente, viene di conseguenza che egli più non sappia come è. Se poi affermi che egli non può sapere di non sapere come è, credendola viva così come la vede nel suo sogno, dico subito che questa "consapevole illusione" è rilevata dallo stesso Cervantes quando, nel capitolo XXXI della prima parte, fa dire a Don Chisciotte queste parole rivolte a Sancio^{xxxiii}. "Tu devi far conto che quei chicchi di grano toccati dalle sue dita fossero perle!" E subito dopo: "E notasti se quel grano era bianco o nero?" e subito dopo aver udito del cattivo odore della donna e d'altre volgarità aggiunge: "E qual gioia ti donò nel congedarti?" alludendo ai ricchi doni che le donne solevano donare^{xxxiv} ai messaggeri d'amore. A rendere poi più chiara la eterna incertezza di don Chisciotte che fa di lui non già un pazzo, ma un savio fino alla esasperazione, eccoti che dopo l'avventura di Clavilegno, quando Sancio racconta d'aver visto tutto ciò che non ha visto affatto, o che ha soltanto creduto di vedere, Don Chisciotte che aveva trovato diffidente lo scudiero al racconto che gli fece di ciò che avvenne nella caverna di Montesinos, gli si avvicina e gli dice: "Sancio, giacché voi volete che vi si creda quanto asserite di aver visto in cielo, voglio che crediate a vostra volta ciò che io vidi nella caverna di Montesinos" (cap. XLI parte II). Così non ha direttamente a che vedere con il mio dramma, ma è un indice chiarissimo del modo come si debba intendere la^{xxxv} follia dell'eroe.

[C.] = Io credo invece che tu abbia semplificato per basso lenocinio teatrale. Ti faceva comodo che Dulcinea non esistesse e che Don Chisciotte ne fosse intimamente convinto...

[A.] = Ah, ah! Evidentemente non mi sono spiegato chiaro. Ma per te, chi sono Don Chisciotte e Sancio?..

[C.] = Per me? Ma domandalo a Cervantes.

[A.] = Se potessi chiederlo a lui egli mi risponderebbe così – e Sainte Beuve mi incoraggia a crederlo – : "Don Chisciotte è un hidalgo col quale io ho preso in giro^{xxxvi} i romanzi di cavalleria. E Sancio è un contadino qualunque, attratto dal miraggio dell'oro." Ma Cervantes non sa quello che dice!

[C.] = Sei matto?

[A.] = No: Cervantes è un genio. E l'opera del genio aderisce e si plasma alla coscienza di tutti i tempi, anche oltre le intenzioni o la volontà; o la stessa speranza dell'autore. Egli non voleva fare^{xxxvii} se non ciò che ho detto, ma io intendo al di là, ché le sue creature si vestono dei miei pensieri. E quando questi saranno caduti, altri pensieri dell'avvenire le vestiranno. E saranno sempre ben vestite, credilo. Del resto l'eternità dell'opera geniale è appunto in questo suo ricrearsi, in questo concedere a tutti gli spiriti di ricrearla.

[C.] = Ma tu nel quarto atto fai dire al Mago Merlino che anche il relativo è relativo. Sei in contraddizione: se la realtà^{xxxviii} è quella che è, don Chisciotte non ti può sembrare quello che non è, come tu stesso confessi.

[A.] = Ripeto col mio don Chisciotte, che anche il relativo è relativo. La sostanza, il germe di verità contenuto nelle mutevoli apparenze dell'eroe è uno solo: il mito eterno della tragedia dello spirito. Io rivendico a me il diritto di intendere don Chisciotte come credo, purché egli non esca falso, illogizzato, ora^{xxxix}, io rispetto la sua logica fino in fondo. Dunque, per te chi è don Chisciotte? Chi è Sancio? Ammesso che tu sia libero di uscire dal senso letterale del grande romanzo, che cosa penseresti?

[C.] = Io non mi permetto di avere più fantasia di Cervantes.

[A.] = Nemmeno io. Ma mi permetto di portare un lumicino votivo ai piedi dell'opera sua immortale. Ma tu sai che la interpretazione corrente è questa: Don Chisciotte è la pazzia e Sancio

è il buon senso. Un'altra vede in Don Chisciotte la poesia^{xl} e in Sancio la prosa^{xli}. Miguel de Unamuno vede addirittura nel grande e sventurato hidalgo, una personificazione del^{xlii} fallimento del cristianesimo. Ognuno porta il suo lumicino votivo. Il mio ha la virtù di una grande semplicità^{xliii} e procede dall'attento esame degli indici stessi del Cervantes. Non dimentichiamo che cosa vuole don Chisciotte e non dimentichiamo che cosa vuole Sancio; non dimentichiamo che l'uno vive di continue illusioni e l'altro di una sola speranza; non dimentichiamo gli inganni di Don Chisciotte a Sancio e gli inganni, ben più feroci di Sancio a don Chisciotte; non dimentichiamo che se don Chisciotte prometteva un'isola a Sancio, non si sa bene se in buona o in mala fede, o se addirittura ciecamente. Sancio dal canto suo "incantava Dulcinea", per illudere il suo padrone, al quale però andava altrove dicendo delle grandi verità, come^{xliv} sui molini a vento, sul bacile da barbiere^{xlv}, sulle mandre eccetera! In altri termini si ingannavano l'un l'altro, senza per questo perdere la fede l'uno nell'altro! C'è dunque fra di loro ben più che un legame occasionale: essi sono la stessa creatura: lo spirito e la carne; il pensiero e l'istinto; l'ideale e la realtà. Non è senza ragione che il Mago Merlino comanda che Sancio, non don Chisciotte, si dia le scudisciate di propiziazione per il disincantamento di Dulcinea (Cap. XXXIV e XXXV p. II). E vedi nell'atto IV.

[C.] = Non facciamo confusione. Tu hai la malattia di accatastare le tue idee. Procediamo per ordine. Passi per l'interpretazione: una volta ammesso che^{xlvi} ci si possa incamminare per quella via, tutto è lecito. Ma la ragione, per cui hai disegnato i personaggi di contorno caratterizzandoli a qual modo?

[A.] = È molto semplice. Se te la dicessi confesserei d'aver fallito l'opera. Una volta ammessa l'unità^{xlvii} individuale^{xlviii} delle due figure centrali, il modo di vedere gli altri uomini, rispetto ai quali quell'unità è simbolica non può essere che uno. Dorotea,^{xlix} il curato, il barbiere e Carrasco e un po' più un po' meno tutti, sono tutti veduti con la stessa lente.

[C.] =^l E chi ti ha autorizzato a vederli così?

[A.] = Cervantes. Ma come? Questo pazzo di don Chisciotte mette sottosopra mezzo mondo. Carrasco per il primo che non si contenta di dare dei buoni consigli a don Chisciotte ma addirittura escogita per lui maniere sottili di convinzione. Unamuno trova che Cervantes ha con ciò prevenuto la frenologia moderna. Ma per me ciò che più salta agli occhi di tutti è l'ostinazione di Carrasco, che si sottopone anche ad avventure spiacevoli come quella del Bosco, pur di spuntarla. In lui più che la carità^{li} verso il cosiddetto pazzo o verso l'umanità parla il dispetto^{lii} della presunzione beffata. E se mi è sembrato un inconcludente fortunato, un ostinato ragionatore, pur essendo^{liii} apparentemente perplessa, ciò è perché soltanto gli incerti, i perplessi, gli uomini di mille propositi,^{liv} sanno essere ostinati in uno solo^{lv}. Anzi non possono [fare] a meno di essere ostinati, perché il "metodo" non ammette fantasia. Per analogia^{lvi} la carità cattolica del curato e la^{lvii} curiosità del Barbiere, celano^{lviii} il^{lix} loro doppio fondo⁴⁴⁷.

Dal testo qui trascritto che, oltre ad essere inedito è probabilmente inconcluso, risulta evidente quanto Gherardi conosca il romanzo di Cervantes, ma anche l'opera di Unamuno.

Se questa fosse una prefazione, come dice l'autore, sarebbe una "confessione di fallimento", ma la sua è di fatto una postfazione, un'integrazione all'opera, in cui Gherardi asseconda l'impulso

⁴⁴⁷ Biblioteca e Archivio Storico di Casa Lyda Borelli (BALB), Fondo Gherardo Gherardi, Opere edite e inedite, *Don Chisciotte*.

irrefrenabile di dar voce ai personaggi che, dopo la chiusura del quinto ed ultimo atto dell'opera teatrale hanno preso vita. In questa scena unica, ambientata nella coscienza dell'autore, dove regna un disordine tale da sembrare teatro di un crimine, due uomini si apprestano ad un confronto: un artista e un critico discutono su quanto è stato rappresentato. Probabilmente l'autore con il senno di poi si interroga e riflette sui commenti che potrebbe fare o ha fatto la critica o, plausibilmente approfondisce i punti su cui proprio la sua coscienza di critico metterebbe in discussione il suo operato d'artista. In qualche modo Gherardi sembra voler fare i conti con sé stesso, con il suo *alter ego* (in realtà due, uno di teatrante e l'altro di critico), per essersi spinto a misurarsi con una così grande e intoccabile, per alcuni versi a quanto dice, opera. Indaga sul testo quasi volesse giustificarsi per la sua riscrittura, spiegando perché l'ha fatto e, forse poco convinto delle ragioni che lo avevano mosso, con il senno di poi ritratta almeno in parte le sue scelte.

Da un lato infatti sostiene che l'opera cervantina sia integra a prescindere, come se non gli si potesse mai né aggiungere né togliere nulla: «C. = *Nulla di male! Magari! Tu non puoi avergli fatto né bene, né male*». Dall'altro l'artista crede che Cervantes con il *Chisciotte* volesse solo burlarsi dei libri di cavalleria e, riconoscendo il genio dell'autore conferisce una assoluta autonomia della sua opera ed insieme della sua creatura, indipendente e con infinite possibilità di reinterpretazione, capace di «plasma[rsi] alla coscienza di tutti i tempi», ricalcando dunque una visione unamuniana del cavaliere. Gherardi rivendica infatti, attraverso le parole dell'attore, il diritto di intendere il don Chisciotte come vuole, com'è giusto che ogni lettore faccia, «purché egli non esca falso, illogicizzato», e in chiusura, anche se probabilmente non è una vera conclusione, si giustifica con il critico dicendo che è stato lo stesso Cervantes ad autorizzarlo a vedere i personaggi così come li ha presentati, sotto la sua lente personale. Gherardi cita poi nel testo altri che si sono cimentati nell'impresa, come Jean Richepin, riferendosi indubbiamente al suo *Don Quichotte* (1905), e Calderón, che nel 1632 scrive il suo *Don Quijote de la Mancha*, il cui testo inedito sarà perduto, dichiarando di non conoscerne altre – informazione questa che non vale per l'autore, che conosceva certamente altri adattamenti, compresi quelli francesi. Inoltre Gherardi si sofferma sul perché parte *in medias res*, dando per conosciuto l'antefatto, e sulle interpretazioni che hanno investito la figura dell'hidalgo cervantino, compresa quella di Miguel de Unamuno il quale «vede addirittura nel grande e sventurato hidalgo, una personificazione del fallimento del cristianesimo».

Per un ulteriore approfondimento sull'opera si possono inoltre consultare alcuni ritagli di stampa sul *Chisciotte* di Gherardi ⁴⁴⁸ custoditi presso il Fondo Silvio D'Amico⁴⁴⁹ insieme ad una

⁴⁴⁸

- Bino Binazzi, “*Don Chisciotte*” di Gherardi.
- Mala, *Il “Don Chisciotte” di Gherardo Gherardi al teatro Comunale di Bologna*.

⁴⁴⁹ Custodito presso la Fondazione “Civico Museo Biblioteca dell'Attore del Teatro Stabile di Genova”, Genova.

lettera di Gherardi al celebre critico, dove l'autore parla entusiasta del suo *Don Chisciotte* e della critica riportata sui quotidiani dell'epoca:

GHERARDO GHERARDI A SILVIO D'AMICO

S. d.

1 c. ds. con firma autografa, su carta intestata de «Il Resto del Carlino», Redattore capo.

Caro d'Amico,

sono dolentissimo della frecciata che colpisce più me che te. Evidentemente gli amici della verità fregano la medesima, perché come forse sai il mio DON CHISCIOTTE ha trionfato su tutto, perfino sulla esecuzione! La critica di Milano – Praga, Serretta, Bacchelli, Possenti (Simoni era in campagna) – mi fu abbastanza acerba nelle intenzioni per non lasciarsi scappare tutte le verità. E furono parole veramente lusinghiere che arrossirei a riferirti. Non so che cosa abbia pubblicato la ARTE DRAMMATICA, ma io me ne infischio. Grazie del tuo trafiletto che è parola sacrosanta – io non l'ho veduto ma lo vedrò – e quanto al resto tiriamo innanzi.

A rivederci presto a Bologna.

Ciao

Gher.⁴⁵⁰

Agnese Marasca nella sua tesi dottorale cita anche il telegramma manoscritto di Luigi Pirandello in cui questi si congratula con Gherardi per la prima rappresentazione del suo *Don Chisciotte*: «Conosco molti giovani vecchissimi. Gherardo Gherardi giovane veramente giovane si abbia il più cordiale saluto dal vecchio giovanissimo. Luigi Pirandello»⁴⁵¹.

Apparato critico:

Il manoscritto sopprime le indicazioni del personaggio che prende la parola che qui vengono reintrodotte per facilitare la lettura. Ogni revisione dell'autore viene segnalata nel seguente apparato critico insieme ad eventuali interventi redazionali di chi scrive.

ⁱ Segue lettera cancellata, illeggibile.

ⁱⁱ Nel manoscritto è sostitutivo nell'interlinea per sono usciti, che risulta barrato e aggiunto in seguito.

ⁱⁱⁱ Segue cancellato con barra orizzontale: *pirandellianamente*.

^{iv} Segue cancellato con barra orizzontale: *Scena unica. La scena*, riscritto poi a capoverso.

^v Segue cancellato con barra orizzontale: *a donna che piange*.

^{vi} Precede lettera cancellata, illeggibile.

^{vii} Segue cancellato con barra orizzontale: *Chi ti ha*.

⁴⁵⁰ Cfr. Marasca, A., *cit.*, pp. 472-473.

⁴⁵¹ Pirandello, L., telegramma manoscritto con firma autografa, Bologna, 15 ottobre 1926, 1 c. Le descrizioni archivistiche della corrispondenza del Fondo Borelli sono mutate dal *Catalogo delle lettere* curato da Bruna Viteritti, in Gandolfi, R., Martini, G., *Le forbici di Gherardi, Scritture per scena e schermo tra le due guerre*, Porretta Terme, I Quaderni del Battello Ebbro, 1998 pp. 170-178, Cfr. Marasca, A., *cit.*, p. 43, n.

- viii Segue cancellato con barra orizzontale: *L'ho fatto perché di †*.
- ix Segue cancellato: *tristi*.
- x Segue lettera cancellata, illeggibile.
- xi Nel manoscritto: *l'accascia*.
- xii Nel manoscritto è un'aggiunta interlineare: *tu*.
- xiii Segue cancellato con barra orizzontale: *Non va †*.
- xiv Nel manoscritto è un'aggiunta interlineare: *conoscerle*.
- xv Nel manoscritto *ponendo cioè* è correzione interlineare per *† † †*, che risulta cancellato.
- xvi Segue cancellato: *Non c'è mai bisogno*.
- xvii Nel manoscritto è un'aggiunta interlineare: *per chi in realtà non lo conosca*.
- xviii Segue lettera cancellata, illeggibile.
- xix Segue lettera cancellata, illeggibile.
- xx Nel manoscritto *il troglodita* è correzione interlineare per *l'uomo*, che risulta barrato.
- xxi Segue cancellato con barre orizzontali: *†*.
- xxii Segue cancellato con barre orizzontali: *†*.
- xxiii Segue cancellato con barre orizzontali: *†*.
- xxiv Nel manoscritto è un'aggiunta interlineare: *sempre*.
- xxv Nel manoscritto *il raggio* è correzione interlineare per *la fiamma*, che risulta barrato.
- xxvi Nel manoscritto *sta* è correzione interlineare per *stanno*, che risulta barrato.
- xxvii Segue cancellato: *†*.
- xxviii Segue lettera cancellata, illeggibile.
- xxix Segue lettera cancellata, illeggibile.
- xxx Segue cancellato con barra orizzontale *in resta* e aggiunto in seguito.
- xxxi Segue cancellato con barra orizzontale *dalla*.
- xxxii Segue cancellato con barra orizzontale *ricompose*.
- xxxiii Segue cancellato con barra orizzontale *e in risposta*.
- xxxiv Segue cancellato con barra orizzontale *agli*.
- xxxv Segue cancellato con barra orizzontale *sua*.
- xxxvi Segue cancellato con barra orizzontale *la cavalleria*.
- xxxvii Segue cancellato con barra orizzontale *altro*.
- xxxviii Nel manoscritto *realtà* è un'aggiunta interlineare per *verità*, che risulta barrato.
- xxxix Nel manoscritto *dunque* è un'aggiunta interlineare per *ora*, che risulta barrato, presumibilmente in quanto ripetizione.
- xl Nel manoscritto *la poesia* è un'aggiunta interlineare per *il poeta l'ideale la aspirazione ideale*, che risulta barrato.
- xli Nel manoscritto *Sancio la prosa* è un'aggiunta interlineare per *don Chisciotte* che risulta barrato.
- xlii Segue cancellato *la*.
- xliii Segue cancellato con barre orizzontali *ed è che*.
- xliv Segue cancellato con barra orizzontale *sulla*.
- xlv Nel manoscritto *bacile d barbiere* è un'aggiunta interlineare per *l'elmo di Mambrino* che risulta barrato.
- xlvi Segue cancellato: *vi si*.
- xlvii Segue parola cancellata, illeggibile.
- xlviii Nel manoscritto *l'unità individuale* è un'aggiunta interlineare per *lo sdoppiamento* che risulta barrato.
- xliv Segue cancellato con barra orizzontale *†*.
- l Segue cancellato con barra orizzontale *Va bene. Non insisto e procedo oltre*.
- li Segue cancellato con barre orizzontali *† †*.
- lii Segue cancellato con barre orizzontali *del filosofo*.
- liii Segue cancellato con barre orizzontali *†*.
- liv Segue cancellato con barra orizzontale *finiscono*.
- lv Nel manoscritto è un'aggiunta interlineare: *solo*.
- lvi Segue cancellato con barra orizzontale *il Curato*.
- lvii Segue parola cancellata, illeggibile.
- lviii Segue parola cancellata, illeggibile.
- lix Segue parola cancellata, illeggibile.

IL DON CHISCIOTTE NELLA SPAGNA DI FRANCISCO FRANCO

Il teatro, innegabile specchio della società insieme alle altre espressioni artistiche, in periodi di tensione, durante conflitti internazionali, lotte su territori nazionali o governi dittatoriali, come abbiamo appena visto nell'Italia di Mussolini, attraverso le sue opere ci aiuta ad intendere, proprio grazie al riflesso che queste ci offrono, o a quello che non possono offrirci, l'epoca in questione¹. Il teatro, come il cinema, assume infatti in questi momenti storicamente cruciali un importante ruolo: veicolo di valori ed ideali, campo di tensioni e conflitti, – forse più che nei periodi di democrazia.

GLI ANNI DELLA GUERRA CIVILE

La dittatura di Franco si instaura al concludersi della Guerra Civile (1936-1939). Negli anni che precedono il conflitto, il teatro spagnolo si può suddividere e sintetizzare nelle seguenti categorie: un teatro borghese e conservatore, un teatro conformista d'evasione, un teatro poetico modernista con temi storico leggendari, un teatro comico farsesco. Fuori dai circuiti commerciali restano invece il teatro antiborghese della generazione del '98, quello novecentista precursore del teatro dell'assurdo e il teatro della generazione del '27².

Sebbene l'occupazione e la collettivizzazione delle sale ad opera della Confederación Nacional del Trabajo (CNT), gestite e dirette dai sindacati degli operai³, si occupasse di promuovere l'attività teatrale, questa negli anni del conflitto fu comunque molto scarsa. Le proposte che arrivano al pubblico sono banali e a volte volgari⁴, soprattutto nei primi mesi di scontri: la maggior parte delle opere è di carattere propagandistico o del tutto ricreative, finalizzate a bilanciare, alleggerendola, la situazione tanto drammatica che la Spagna sta attraversando in quel momento.

Quando il generale Franco entra con le sue truppe a Madrid, il 28 marzo 1939, dopo un assedio durato trenta mesi, pone fine alla Guerra Civile in qualche giorno, instaurando un regime dittatoriale.

¹ L'opera teatrale è un'esperienza estetica, così come la intende Hans Robert Jauss e cioè non «un'operazione di tipo riflessivo, in cui l'opera, ponendosi come alternativa morale ad un mondo ridotto a merce, è specchio di sé e non significa altro che sé stessa, ma, al contrario, è un'esperienza dialogica che, non rinunciando al confronto complesso con la vita pratica, si cala nella prassi per diventare gesto e azione sociale». Jauss, H. R., *Estetica della ricezione*, Napoli, Guida editori, 1988, p. 12.

² Esponente di quest'ultimo, tra gli altri, anche Federico García Lorca. Cfr. Bonín Valls, I., *El teatro español desde 1940 a 1980. Estudio histórico-crítico de tendencias y autores*, Barcelona, Octaedro, 1998, pp. 12-16.

³ «Apenas estallada la guerra, en Barcelona, por parte de la CNT, se toman las medidas oportunas para la ocupación y colectivización de las salas, que empiezan a ser dirigidas y controladas por comités sindicales obreros. Poco después se va a crear el Sindicato Único de Espectáculos de la CNT, con la adhesión de la mayoría de los actores y demás profesionales del espectáculo». *Ivi*, p. 16.

⁴ «La mediocridad, cuando no la más absoluta vulgaridad, es la nota dominante también en los meses que quedan hasta el final de la guerra civil. [...] Se trata de un teatro de poco coste y fácil montaje, de repertorio muy limitado». *Ivi*, p. 19.

Come avviene con la dittatura di Mussolini in Italia, anche qui il teatro smette di essere una priorità in quanto espressione artistica. Viene invece assorbito, insieme al cinema, alla radio, alla stampa ed alla televisione poi, in un progetto egemonico di controllo, propaganda e di condizionamento alla popolazione. A seconda del periodo le stagioni teatrali in territorio spagnolo subiscono, più o meno fortemente, l'influenza della dittatura (e delle sue idee) prima ancora dei suoi provvedimenti come approfondiremo in seguito.

Terminata la contesa, la Spagna si vede privata di molti dei più alti rappresentanti del mondo teatrale, alcuni di loro morti durante la guerra ed altri, gli intellettuali appartenenti alle fila repubblicane, costretti all'esilio⁵; di questi ultimi si conosceranno solo alcune opere, ma, fatte alcune eccezioni, non prima degli anni '60, periodo in cui il governo di Franco – anche chiamato “dictablanda” da questo decennio a seguire, gioco di parole che sottolinea il contrasto con la “dictadura” degli anni precedenti – sarà costretto a cedere su alcuni punti⁶. Per molti aspetti gli interventi statali del regime franchista in ambito teatrale non si discostano dalle decisioni analizzate del già citato governo Mussolini. Alcuni provvedimenti, come la censura, seppur con iter burocratici differenti⁷, si propongono la stessa finalità di controllare ogni aspetto di un'opera – dall'autore al testo, dalla compagnia all'impresario – che sia scelta per la rappresentazione sul territorio nazionale o per le *tournées* all'estero.

LA CENSURA FRANCHISTA

A partire dal 1939 il mondo teatrale spagnolo è costretto ad adeguarsi alle linee di condotta del neonato regime dittatoriale. Nonostante la censura non fosse assente negli anni della repubblica e

⁵ José Luis Gonzáles Subías menziona nel suo studio le mete predilette dagli esiliati: Francia, e, in tra i paesi del Sud America, Messico e Argentina. Però, a differenza di quanto sottolineato in altri studi, aggiunge che nonostante tutto «los teatros recuperaron muy pronto la vitalidad perdida, iniciándose una de las más interesantes y fructíferas etapas de la dramaturgia española, el último gran momento de esplendor del teatro burgués». Gonzáles Subías, J. L., *Literatura y escena: una historia del teatro español*, Madrid, Punto de vista editores, 2019, p. 307.

⁶ «Finalizada la contienda, el teatro español adolecerá de la falta de buena parte de los más notables dramaturgos, bien porque hubieran fallecido durante la misma: Lorca, Antonio Machado, Unamuno (algo antes, Valle-Inclán), o bien a causa del exilio (Max Aub, Alberti, Casona, Grau, León Felipe, Salinas, Bergamín, Morales, Paulino Masip, José Herrera Petere, Cipriano Rivas Cherif...). Pese a que algunos autores del exilio siguen escribiendo teatro, como Aub o Alberti, no hay posibilidad de que estos textos se conozcan en España; de hecho, hasta los años sesenta no se presentará a censura ninguna de sus obras». Muñoz Cáliz, B., *El teatro crítico español durante el franquismo, visto por sus censores*, Tesi di dottorato, prof. Ángel Berenguer, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Filología, Universidad de Alcalá, 2004, p. 39.

⁷ Mentre l'Italia di Mussolini si affidava al controllo di un unico censore, Leopoldo Zurlo, la Spagna di Franco prevedeva il giudizio di più censori, spesso con opinioni contrastanti e dunque si necessitava di tempi più lunghi per ottenere il nullaosta. Avere più censori era indubbiamente più macchinoso e talvolta confondeva le idee, ma in nessun caso si interpellava direttamente il dittatore, come invece accadeva durante il regime fascista.

fosse applicata anche durante la guerra civile – sebbene in modo ben poco chiaro⁸ –, essa viene riformata: la novità risiede nel carattere centralizzato ed in direttive nuove.

Con la creazione nel 1938 di un *Departamento Nacional de Teatro*, la censura perde il suo carattere locale per diventare di competenza statale⁹ e la nuova disposizione legale, emanata il 15 luglio del 1939, crea una *Sección de Censura* la quale, alle dipendenze della *Jefatura del Servicio Nacional de Propaganda*, fa pressione sulla *Secretaría General* affinché ci sia maggior rigore nelle decisioni censorie¹⁰.

En su aspecto burocrático, la censura funciona de la siguiente forma. La Sección de Censura de la Dirección General de Propaganda recibe dos ejemplares de las obras teatrales, las lee y emite una hoja de censura válida para la impresión del texto o su representación en todo el territorio nacional. Desde las Jefaturas Provinciales de Propaganda se solicitan copias de esas hojas de censura para asegurarse de que las obras que se van a estrenar o representar en la ciudad o en las localidades de su provincia están en orden¹¹.

Prima sotto l'egida del *Ministerio de la Gobernación* (1938-1941), a seguire della *Vicesecretaría de Educación Popular* (1941-1945), poi del *Ministerio de la Educación Nacional* (1945-1951) ed infine del *Ministerio de Información y Turismo* (1951-1977)¹², l'ufficio censura, a prescindere dal Ministero designato o dai censori incaricati, segue delle norme sempre poco chiare, discutibili ed in continuo cambiamento a seconda del periodo e necessariamente vincolate ai rapporti politici che il governo spagnolo intrattiene.

⁸ Le sottili linee guida di Berta Muñoz Cáliz spiegano che, dagli inizi della guerra civile, entrambe le fazioni adoperarono la censura come uno strumento in più per farsi valere durante il conflitto: «En el bando sublevado, los falangistas se encargaron de crear un aparato de prensa y propaganda, inspirado en la Alemania nazi, cuya finalidad era la de controlar todos los medios de comunicación social: las publicaciones impresas (libros, revistas, diarios, folletos, etc.), la radio, el cine, el teatro, e incluso las letras de canciones y otros textos que tuvieran difusión pública; una censura de guerra que, tras la implantación de la dictadura, no sólo no desaparecería, sino que resultaría fortalecida. En lo que se refiere a la censura teatral, durante los primeros años, apenas hay legislación que la regule, y el aparato burocrático con el que cuenta es mínimo en comparación con la de publicaciones impresas o con la de cine, pero no por ello su repercusión es menor, tal como muestran tanto la realidad de los escenarios como los expedientes de esa época». Cfr. Muñoz Cáliz, B., *El teatro silenciado por la censura franquista*, Centro de Documentación Teatral, p. 2. Lo studioso Emeterio Diez segnala inoltre che nei primi mesi della guerra civile, le autorità franchiste applicano la censura teatrale attenendosi ad un provvedimento repubblicano, il Reglamento de Policía de Espectáculos Públicos (3 maggio 1935). Diez, E., *La institución de la censura teatral franquista (1938-1941)* in «Cuadernos para investigación de la literatura hispánica», n. 34, 2009, pp. 371-386, p. 375.

⁹ Cfr. *Ivi*, p. 376.

¹⁰ Cfr. *Ivi*, p. 378.

¹¹ Cfr. *Ivi*, p. 379.

¹² Cfr. Gómez García, A., (introduzione di), in Doménech, F., Pérez-Rasilla, E. (Coords.), *Historia y antología de la crítica teatral española (1936-2016)* II, Madrid, Centro Dramático Nacional, 2017. pp. 91-102, p. 91.

«Es cierto que, entre 1938 y 1941, la censura teatral todavía pertenece al Ministerio de Gobernación, pero dentro de la Delegación Nacional de Propaganda. Así mismo, desde mayo de 1941 y hasta el fin del franquismo, la censura la ejercen organismos relacionados con los medios de comunicación de masas, como la Secretaría General del Movimiento, el Ministerio de Educación y el Ministerio de Información y Turismo (aunque, desde luego, actúan más o menos coordinados con la policía política)». Diez, E., *cit.*, (2009), p. 375.

Non ci proponiamo di ripercorrere qui tutte le tappe della censura durante il franchismo¹³, ma sembra doveroso segnalare quali furono gli anni forse più duri per i drammaturghi. Durante il mandato dell'ultracattolico Gabriel Arias Salgado, responsabile della *Vicesecretaría de Educación Popular* dal 1941 al 1945 e autore del libro *Política española de la Información*¹⁴, l'ufficio censura intraprese una linea profondamente «anticomunista, puritana y eclesial. Su prevención contra las “pasiones” del público y su recelo contra los artistas conllevan un aumento del número de obras prohibidas o con tachaduras»¹⁵. Il teatro è in questi anni del tutto privo di riferimenti politico-sociali o alla vita quotidiana¹⁶. Fiero del suo lavoro e convinto che con il suo rigore sarebbe riuscito a salvare le anime degli spagnoli¹⁷, Arias Salgado mette in discussione l'operato dei suoi predecessori sottoponendo a censura tutti i testi approvati in precedenza¹⁸.

Le strategie di controllo introdotte sono dunque molto diverse da quelle precedentemente utilizzate e applicate fin dall'inizio della dittatura. I loro criteri, improntati ad un rispetto dei principi della morale cattolica e all'esaltazione del patriottismo, talvolta contraddittori, non verranno pubblicati fino al 1962¹⁹ e proveranno sempre a mascherare il controllo con l'esigenza di garantire un certo livello qualitativo delle opere rappresentate e dunque dei testi approvati dall'ufficio competente.

Non mi dilungherò in tecnicismi né mi propongo di illustrare tutti gli iter burocratici legati all'impiego della censura; basti pensare che, come in Italia, non esiste un codice preciso che gli autori possono seguire per essere certi che i propri lavori siano approvati e dunque ritenuti appropriati per la scena in quel momento. Spesso ci si sofferma più sui dettagli che sulla materia centrale dei testi, senza timore di presentare al pubblico opere prive o povere di contenuto nonché di scarso valore artistico. L'importante è la forma e i messaggi per il pubblico, questi, pochi e leggeri, devono essere sempre presentati nel rispetto della morale cattolica²⁰.

¹³ Per un approfondimento si veda Muñoz Cáliz, B., *cit.*, (2004).

¹⁴ «Muchas de cuyas afirmaciones podrían formar parte de una antología de la censura». Muñoz Cáliz, *cit.*, p. 4.

¹⁵ Diez, E., *La censura teatral bajo el franquismo: la vicesecretaría de educación popular (1941-1945)*, in «Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies», n. 22, 2008, pp. 263-276, p. 264.

¹⁶ Cfr. *El teatro silenciado por la censura franquista* di Berta Muñoz Cáliz, p. 4.

¹⁷ Una de sus frases más recordadas es aquella que dice: «Gracias a la censura previa, se salvan ahora más almas en España». Diez, E., *cit.*, (2008) p. 264.

¹⁸ Cfr. Diez, E., *cit.*, (2009), p. 380.

¹⁹ Cfr. Gómez García, A., *cit.* p. 92.

²⁰ Le norme erano pressapoco le seguenti:

a) En el orden moral se atenderá a la tendencia perniciosa que pueda existir en el fondo de la obra de teatro, prohibiéndola si dicha tendencia existiese.

b) En cambio, cuando de la obra pueda desprenderse una beneficiosa ejemplaridad, no se censurarán aspectos parciales, que se hallaren dentro de lo que es común en sociedad y en la vida y todo el mundo lo sabe.

c) Se estimarán de ejemplaridad perniciosa las obras de ambiente y diálogo burdo, grosero y ordinario, aunque el asunto fuese de impecable blancura.

Il ruolo decisivo della Chiesa all'interno del regime di Franco, la cui dittatura venne dapprima denominata ufficialmente "democracia orgánica" e poco dopo "democracia orgánica y católica"²¹, è chiaro nonché prevedibile in molte dinamiche e dunque anche sul piano censorio:

El integrismo tradicionalista católico, también conocido como nacional-catolicismo, desplaza al falangismo e impone un código moral y de costumbres que afectan al conjunto de la sociedad española. Al control ideológico que ejerce la Iglesia a través de la educación y de su amplia red de prensa y radio, se suma ahora el que ejerce a través del aparato censor²².

Le opere sottoposte a censura non devono però superare solo l'ostacolo del dogma cattolico. Emeterio Diez riconosce tre tipi di infrazione per cui un'opera può non ottenere il nullaosta dalla censura spagnola: 1) politica: «se censura todo lo relacionado con la España republicana y las ideas comunistas o aquello que contraviene los principios políticos del régimen, ataca a sus jerarquías y fomenta la lucha de clases»; 2) morale; «se censura cualquier contenido o escena sexual, sensual o, simplemente, amorosa. Este puritanismo es otra característica de este periodo. [...] En este apartado, también se incluye la persecución de la homosexualidad, esto es, de los personajes afeminados, del travestismo o la prohibición de los 'boys'»; 3) religiosa: «se censura con especial celo (otro síntoma del integrismo de Arias Salgado) el pronunciamiento en vano del nombre de Dios o de su corte celestial (santos, mártires, etc.), el menoscabo de cualquier jerarquía religiosa y los ataques a la doctrina cristiana»²³. Detto questo, ricordiamo che tutto era opinabile, a discrezione del censore, e poteva subire cambiamenti a seconda del momento considerato²⁴.

Il teatro, insieme al cinema, è la forma d'arte più controllata e dunque più perseguitata dalla censura franchista. Come spiega Berta Muñoz Cáliz nel suo studio:

Durante las cuatro décadas que van desde el inicio de la dictadura franquista hasta los primeros meses de 1978, las compañías teatrales se vieron en la obligación de someter los textos que intentaban representar al juicio de los miembros de la Junta de Censura de Obras Teatrales. Los expedientes que se realizaron de estas obras, y que actualmente se encuentran en el Archivo General de la Administración Civil del Estado (Alcalá de Henares), ocupan unas dos mil cajas archivadoras, cuyo estudio –aún por realizar, en la

d) Las obras, clásicas nacionales y extranjeras, no podrán ser objeto de intervención parcial de la Censura, pudiendo sólo prohibirse su representación en el caso extraordinario de que algún superior motivo político lo aconsejase.

e) Para las obras que toquen cuestiones religiosas o que aborden a fondo problemas morales propugnando la solución de ellos se solicitará el dictamen de la Censura eclesiástica.

f) En general se tenderá a la Censura global de las obras autorizándolas o prohibiéndolas. En el caso de prohibición la censura deberá entregar al autor copia sellada del dictamen en el que se ponga de manifiesto los fundamentos y razones de que la obra se prohíba.

g) El fallo de la Censura de Madrid será válido para toda España, no pudiendo ninguna autoridad provincial o municipal proceder contra él.

AGAC, caja 21/646, 6-VII-1943. Cit. in Diez, E. *cit.* (2008), pp. 269-270.

²¹ cfr. Muñoz Cáliz, B., *cit.*, (2004), p. 50.

²² *Ibidem.*

²³ Diez, E., *cit.*, (2008), pp. 270-271.

²⁴ La guerra civile era senza dubbio un tema tabù.

gran mayoría de los casos- depara sin duda muchas sorpresas, a veces de enorme interés a la hora de comprender el teatro de este período.²⁵

Se per le opere classiche o scritte prima del 1939 l'ufficio competente si occupa di intervenire con i tagli convenienti o nella peggiore delle ipotesi con la proibizione dell'opera, nel caso di opere "nuove" possiamo ragionare in termini di doppia censura. Gli autori di cui abbiamo notizia, nel tentativo di adeguarsi alle direttive introdotte e di mantenere la propria carriera artistica, si impongono un'autocensura, proponendo perlopiù opere di intrattenimento prive di suggestioni politiche e sempre nel rispetto dell'etica nazional cattolica. «Con la vigilancia policial de autores, actores y empresarios y con sanciones cómo la privación de trabajo, la retirada de la libertad de movimientos, la cárcel o la condena a muerte»²⁶, il regime *franquista* controlla dunque ogni aspetto della vita teatrale nazionale. Se infatti molti autori fuggono o vengono espulsi per poi rifugiarsi prevalentemente in Francia o in America Latina – è il caso di Rafael Alberti, Max Aub, Joaquín Dicenta Badillo, Manuel Azaña, Luis Mussot Flores, Gregorio Martínez Sierra, solo per citarne alcuni – altri meno fortunati, come il regista Cipriano Rivas Cherif e l'attore Antonio Casas Barros, vengono incarcerati²⁷. Sono poche le eccezioni e dunque gli autori che realmente riescono a nuotare controcorrente saldamente legati alla propria attività artistica²⁸. A partire dagli anni Cinquanta e ancor più nel decennio successivo, la crescita economica della nazione spagnola sembra spingere la popolazione verso un cambiamento sul piano culturale e sociale e, di conseguenza, indurre il governo ad un adattamento dello strumento censorio²⁹.

El equipo liderado por Manuel Fraga Iribarne, ministro de Información y Turismo entre 1962 y 1969, introdujo una serie de reformas encaminadas, tal como ha señalado Ben Amí, a dar a la política española "un tono de liberalización y apertura", si bien, continúa este autor, "recurriendo a muy claras reglas de juego", pues "la desviación de la línea general sólo iba a ser permitida hasta un límite razonable" (Ben Amí, 1980, págs. 194- 195)³⁰.

Il regime, che già a partire dalla fine della Seconda Guerra Mondiale e con la caduta del fascismo e del nazismo cerca di discostarsi, per quanto possibile, da quei tratti totalitari, fu costretto a rispondere a questa nuova ventata di "liberalizzazione", influenzata dalle relazioni diplomatiche con Paesi democratici, con un'apertura o uno spiraglio. In queste circostanze, infatti, proibire la messa in scena di alcune opere, nel caso di autori nazionali di fama mondiale, poteva rivelarsi una pessima

²⁵ Muñoz Cáliz, B., *cit.*, p. 1.

²⁶ Diez, E., *cit.*, (2009), p. 373.

²⁷ Cfr. *Ivi*, p. 374.

²⁸ Mentre gran parte della migliore letteratura drammatica di quegli anni resta praticamente dimenticata, la figura di Antonio Buero Vallejo è spesso menzionata come sola eccezione: «único dramaturgo de la oposición que consiguió estrenar con regularidad en la España de Franco». Cfr. Muñoz Cáliz, B., *cit.*, p. 10.

²⁹ Cfr. *Ivi*, p. 6.

³⁰ *Ibidem*.

scelta, peggiore della loro autorizzazione, per la cattiva luce in cui avrebbe messo il governo nell'ambito internazionale³¹.

Negli anni del tardo franchismo i conflitti interni si riflettono anche in ambito censorio per cui si registra un alternarsi di momenti di "immobilismo" a momenti di "apertura"³².

Nonostante la dittatura finisca con la morte di Francisco Franco nel 1975, la censura verrà soppressa solo due anni dopo (1977), dichiarando la libertà di espressione, ma ciò non toglie che fino al 4 marzo 1978, data in cui entra in vigore il «Real Decreto 262/1978, sobre libertad de representación de espectáculos teatrales»³³, i membri della *Junta de Censura* e i mandatarî del *Ministerio de Información y Turismo* continueranno nel loro operato³⁴.

IL TEATRO NEGLI ANNI DEL REGIME

Rispetto a generi e contenuti il teatro commerciale dell'epoca franchista non si differenzia per le sue scelte, almeno in un primo momento, da quello fascista italiano. La tendenza e l'esigenza, o presunta tale dalle direttive del governo, è generalmente quella di un teatro di mero intrattenimento, di schietta origine nazionale (come *zarzuelas* e *sainetes*), propagandistico e capace di riaffermare i valori del nazionalcattolicesimo³⁵:

³¹ Cfr. *Ivi*, p. 7. Negli anni della Guerra Fredda la Spagna di Franco fa molta fatica a farsi collocare nel novero dei paesi occidentali a causa del suo stampo legato alle dittature pre-conflitto mondiale. Ferocemente anticomunista, la sua struttura ricorda però più i paesi sovietici e dunque per riscattare il suo piuttosto precario equilibrio in politica internazionale, che gioca molto su questioni d'immagine, cerca di far leva sulla graduale liberalizzazione della cultura e del costume. Interessante per capire queste dinamiche interne al regime e la loro evoluzione nel momento in cui si innescano meccanismi di interazione/politiche internazionali lo studio di Xavier María Ramos Diez-Astrain sulla stampa franchista in relazione a quella della DDR e viceversa. «Aunque en la primera mitad de la década [de los '50] España se pudo zafar del aislamiento, gracias a las necesidades occidentales en la Guerra Fría, no pudo, sin embargo, incorporarse al proceso de integración europea en proceso. El acercamiento a la República Federal de Alemania (RFA) permitió, no obstante, acercarse hacia ese objetivo, apreciando el Gobierno germano-occidental en la España de Franco un aliado fiable en su política frente a la RDA, que negaba ésta el menor reconocimiento internacional y el mero carácter de Estado». cfr. Ramos Diez-Astrain, X. M., *Prensa, autoritarismo y relaciones internacionales: España y la RDA (1949-1973)*, in Scamuzzi, I., Zangirolami, V., (a cura di), *Leggenda aurea e leggenda nera. La cultura spagnola nella stampa internazionale del primo Novecento*, Roma, Carocci, 2021, pp. 157-173, p. 158. La movida madrileña e il movimento omosessuale prendono il via nei tardi anni Sessanta, quando Franco è ancora al governo.

³² Berta Muñoz Cáliz parla di «vaivenes entre el "inmovilismo" que se atribuye al ministro Sánchez Bella y el "aperturismo" representado por Pío Cabanillas, que sería seguido de un nuevo retroceso informativo y cultural; con varios períodos intermedios de recrudescimiento debido a los estados de excepción que sufrió el país». Muñoz Cáliz, B., *cit.*, p. 9.

³³ *Ivi*, p. 10.

³⁴ Cfr. *Ibidem*.

³⁵ L'obiettivo è quello di eludere temi che implicassero la politica o si occupassero del sociale «para centrarse en enredos intrascendentes (revistas, juguetes cómicos, melodramas, comedias de evasión, etc.). [...] Evasión y reafirmación de los valores impuestos son, pues, las dos únicas alternativas en el teatro de la inmediata posguerra». Muñoz Cáliz, B., *cit.*, p. 3.

Desde el principio, pues, coexisten un teatro de propaganda que trata de justificar la nueva situación surgida de la guerra civil, y un teatro que cierra los ojos ante la realidad, de éxito mayoritario, compuesto por comedias burguesas de evasión, teatro de humor, comedias lacrimógenas, sainetes y otros géneros como revistas, zarzuelas y folklore³⁶.

Queste scelte però non si preoccupano del livello artistico delle opere che ne derivano e, fino al '49, cioè per il primo decennio di dittatura, non vengono introdotti nuovi elementi se non si considera l'eccezionale «actitud decidida y tanto rebelde de algunos jóvenes»³⁷, come Alfonso Sastre o Buero Vallejo³⁸, precursori del teatro che si andrà delineando negli anni a venire. Ed è proprio quest'ultimo che nel 1949 con la sua *Historia de una escalera* segna la rottura con il teatro passato e dà vita ad un nuovo inizio: comincia l'era del teatro antiborghese, nonostante quello borghese non cessi di esistere. Nella struttura ciclica di un intreccio ripetitivo l'autore mette in evidenza la sconfitta dei suoi personaggi, tre generazioni a confronto che popolano lo stesso edificio. Nella simbolica e claustrofobica ambientazione della scalinata, la caratterizzazione dei ruoli si evolve con una costante: la frustrazione. Risentiti, invidiosi e pieni di rancore i personaggi, specchio della società spagnola della prima metà del Novecento, non riescono a riscattarsi dalla propria condizione, persistendo dunque nel loro status di malcontento ed amarezza.

Ancora una volta, come si è già visto per il regime mussoliniano, nell'era di Franco ci si lamenta di un teatro che stenta a decollare, che non riesce a rintracciare, né a seguire, un'identità che sia espressione del proprio tempo.

El teatro español actual no ha asumido aún la iniciativa que, indiscutiblemente, le corresponde en esta hora trascendental de revoluciones nacionales y renovación universal [...], anda todavía un poco indeciso, harto apegado a fórmulas viejas; tan viejas que ya lo eran cuando España se levantó, ansiosa de renacer, contra el republicano-marxismo³⁹.

Molte furono le proposte e le iniziative intraprese, come quella di creare un teatro di massa che fosse capace di opporsi a quello elitario, che includesse la popolazione meno abbiente e poco acculturata, ma, fatta eccezione degli spettacoli del *Teatro Nacional de la Falange* o della *Compañía Lope de Vega*, questo progetto non riuscì ad imporsi⁴⁰.

³⁶ Muñoz Cáliz, B., *cit.*, (2004), p. 40.

³⁷ Bonín Valls, I., *cit.* p. 21.

³⁸ Tanto famoso da scavalcare la censura. «El componente crítico y social de su teatro no había pasado desapercibido por la censura, que ya había prohibido, a comienzos del 1954, una de sus obras: *Aventura en los gris*. No obstante, la enorme fama y el prestigio de que Buero goza ya a finales de esa década retraen a los censores de prohibir nuevos textos del autor, que, por otra parte siempre hizo más hincapié en la condición individual del hombre que en su dimensión social y evitó las alusiones políticas directas en su obra». González Subías, J. L., *cit.*, p. 340. Nonostante questo gli bloccano fino al 1976 la prima di *La doble historia del doctor Valmy* (1964), drammaturgia in cui l'autore parla della tortura dei prigionieri politici.

³⁹ Muñoz Cáliz, B., *cit.*, (2004), p. 42.

⁴⁰ «Desde la prensa y las publicaciones oficiales se intenta impulsar un teatro de masas, al estilo de los espectáculos de la Italia de Mussolini, frente al teatro experimental y minoritario. Sin embargo, con importantes excepciones como los espectáculos del Teatro Nacional de la Falange o de la Compañía Lope de Vega, este modelo nunca se impuso de forma

Negli anni '50, in pieno trionfo della commedia borghese d'evasione, anche definita «alta comedia»⁴¹, la Spagna inizia ad uscire dal suo isolamento⁴². Franco decide di abbandonare il modello autarchico per farsi promotore di quella modernizzazione economica e sociale che era iniziata a fine XIX sec. e che la sua dittatura si era preoccupata di interrompere⁴³.

Sono questi gli anni in cui la Spagna inizia a conoscere e riconoscere gli autori dell'esilio, ma anche a regolarizzare, con la creazione del TNCE, controllando e promuovendo, l'attività dei gruppi teatrali universitari e indipendenti, che avevano operato fino a quel momento (1955), perlopiù a Madrid e Barcellona, al margine della scena ufficiale⁴⁴. Ma è anche questa la fase in cui nascono riviste culturali in grado di occuparsi della scena teatrale in modo più critico e liberale, come la nota rivista *Primer Acto*, nata nel 1957⁴⁵.

Con il passare degli anni, nonostante la Spagna sia ancora sotto un regime dittatoriale, i drammaturghi sviluppano un nuovo approccio nelle opere che si presenteranno dunque come più impegnate dal punto di vista socio-politico, ma anche rinnovate nell'aspetto stilistico. La penetrazione all'interno del Paese di un vento teatrale avanguardistico frutto dei movimenti che proliferano nelle vicine nazioni democratiche, porta con sé un nuovo ventaglio di linguaggi drammatici che trasformerà la scena spagnola. Si assiste dunque alla nascita del cosiddetto "teatro indipendente" che, seppur estraneo ai circuiti teatrali commerciali, cerca di indirizzare al pubblico messaggi intrisi di disapprovazione nei confronti del regime, che in ogni caso arrivano filtrati dalla censura⁴⁶.

Nonostante le innovazioni, il teatro borghese d'evasione continua ad esistere – «ligero, a veces melodramático, lleno de lugares comunes, [y que] nunca raya a gran altura, a pesar de las cuidadas maneras del autor»⁴⁷ - come quello firmato dal celebre Alfonso Paso, tra gli autori più prolifici dell'era franchista.

excluyente, pues la propia censura estatal creó la modalidad de autorizar obras para "funciones de cámara", utilizada con muchas de las obras aquí estudiadas. Incluso en los primeros años, también habrá voces que defiendan un teatro dirigido a las "minorías selectas" [...]. *Ivi*, pp. 42-43.

⁴¹ Cfr. *Ivi*, p. 60.

⁴² Cfr. *Ivi*, p. 50-51. Il fatto che ad un certo punto il regime dovesse cedere su alcune cose per non farsi una cattiva pubblicità fa capire il che il mondo fuori dalla Spagna, nel resto d'Europa era già cambiato e da molto, considerando che la dittatura di Franco è la più recente e quella che durò più a lungo.

⁴³ Cfr. Moradiellos, E., *La España de Franco (1939-1975). Política y sociedad*, Madrid, Síntesis, 2000, p. 135. Cit. in Muñoz Cáliz, B., *cit.*, (2004), p. 52.

⁴⁴ Cfr. Gómez García, A., *cit.*, p. 100.

⁴⁵ «La revista había emergido de las fracturas del sistema en 1957 para apostar por el realismo social, y su pervivencia constató que un sector de la población identificaba en el teatro el foco de interés y de progreso». *Ivi*, p. 101.

⁴⁶ Muñoz Cáliz, B., *cit.*, p. 9.

⁴⁷ Bonín Valls, I., *cit.*, p. 132.

Il *Quijote* nel teatro franchista

Nel paragrafo precedente è già emerso più volte quanto negli anni del regime franchista il teatro avesse come scopo ora il puro intrattenimento, ora la celebrazione del cattolicesimo e del nazionalismo⁴⁸. Quest'ultima finalità veniva spesso perseguita mediante l'uso di personaggi della storia e della cultura nazionale tramutati in miti identitari. Come è dunque prevedibile, Cervantes e il suo don Chisciotte vengono utilizzati per glorificare la Spagna e il suo passato. Lo stesso Francisco Franco fa ricorso all'alcalaíno per inneggiare al '*genio de la raza*':

Cuando leáis las fantasías de aquel gran caballero que la fina ironía de Cervantes supo un día crear, sacad la moraleja: no estaba loco el genial caballero, es el genio de la raza el que habla por su boca, la rebeldía del hidalgo español ante los siglos cómodos y materialistas que alumbraban en el horizonte. Empresa de iluminados y de locos es nuestra Historia: sin ellos no cabrían Saguntos, ni Numancias, ni Santuario de Nuestra Señora de la Cabeza, ni cuartel de Simancas, ni expediciones fabulosas de los almogávares por el Mediterráneo, ni nave de Colón, ni victorias de Cortés, ni conquistas de Pizarro, ni el trotar de nuestra Santa andariega por los caminos de España creando templos para Dios, ni la empresa del capitán iluminado que alumbra a la compañía de Jesús, ni la epopeya de nuestra cruzada⁴⁹.

Come vedremo nelle singole riscritture, questa idealizzazione del personaggio nel teatro è spesso integrata nelle *pièce* d'evasione – la maggior parte delle quali si inseriscono nel filone borghese affine al regime e solo alcune fanno parte del teatro dell'esilio – seppure proponendo letture talvolta poco originali e solo in qualche occasione interessanti e capaci di porsi in maniera critica nei confronti del regime. Nel caso della teatralizzazione del *Quijote*, infatti, bisogna tener presente che furono molte le opere nate in occasioni commemorative o commissionate per omaggiare il genio sempiterno di Cervantes. Nell'arco di tempo qui analizzato va dunque sottolineata la cospicua produzione in concomitanza con il quarto centenario della nascita dell'autore (1947) e l'aumento delle riscritture teatrali del romanzo a partire dagli anni Sessanta⁵⁰.

Nella catalogazione completa⁵¹ (vedi *infra* "Don Chisciotte nel teatro spagnolo durante il Franchismo") si è deciso di includere tutte le riscritture per il teatro – che fosse lirico, musicale, di prosa, per ragazzi, o che si tratti di opere non rappresentate, mai pubblicate o di cui si può ricostruire ben poco perché citate una sola volta in un'unica rivista, o ancora di liberi adattamenti – per avere

⁴⁸ Attraverso i rispettivi valori.

⁴⁹ Discorso di Francisco Franco del 29 marzo 1947 al Frente de Juventudes. Cit. in Sáenz Isidoro, Á., *La película El curioso impertinente de Flavio Calzavara (1948)*, in «eHumanista/Cervantes3», 2014, pp. 171-209, p. 184.

⁵⁰ Cfr. Pérez-Rasilla, E., *Escenificaciones del Quijote*, in «ADE Teatro», *cit.*, pp. 160-170, p. 161.

⁵¹ Che è stata compilata grazie alle seguenti catalogazioni esistenti: Fernández Ferreiro, M., *La influencia del Quijote en el teatro español contemporáneo. Adaptaciones y recreaciones quijotescas (1900-2010)*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, Servicio de Publicaciones, 2016, pp. 129-221; Pérez Capo, F., *El «Quijote» en el teatro: repertorio cronológico de doscientas noventa producciones escénicas relacionadas con la inmortal obra de Cervantes*, Barcelona, Millá, 1947; Pérez-Rasilla, E., *cit.*

un quadro completo sui rifacimenti del *Quijote*, e un'idea di quanto spesso sia stato ripreso nel teatro durante gli anni del regime franchista, foss'anche unicamente per essere citato nel titolo di una drammaturgia.

A seguire proponiamo una selezione delle opere elencate nel citato catalogo, tutte ascrivibili al teatro di prosa, cui si è scelto di attenersi in questo studio, d'epoca franchista.

La lista in ordine cronologico:

- *Sancho Panza en la ínsula* di Alejandro Casona, 1934, edito nel 1949.
- *El Caballero de la Triste Figura* di Elena Arcediano e Maximiliano Thous, 1935.
- *Ana Franca (La visión del Quijote)* di Vicente Ferraz y Castán, 1940.
- *Dulcinea* di Gaston Baty, versione spagnola di Huberto Pérez de la Ossa, 1941.
- *La voz de los mitos: grandeza y servidumbre del hombre* di Victoriano García Martí, 1941
- *República Barataria* di Gonzalo Torrente Ballester, 1942.
- *Las bodas de Camacho* di Adolfo Torrado, 1945.
- *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* di Pedro Sans Falguera, 1956, edito nel 1945.
- *El retablo de Maese Pedro: Farsa endiablada de hombres y muñecos en 2 anteactos y 2 actos* di Álvaro Fernández Suárez, 1946.
- *Don Quijote en Barcelona* di Felipe Pérez Capo, 1947.
- *Tres mujeres cervantinas y el Mago Poeta* di Pablo Federico Turull Fournols, 1947, edito nel 1953.
- *El curioso impertinente* di Alessandro De Stefani, tradotto da Tomás Borrás, 1947.
- *Don Quijote 1947* di José María Castroviejo, 1947.
- *La inmortalidad o Vida nueva* di Eloy Gil Hernández, 1948.
- *La gloria inmortal* di Carlos Fernández Cuenca, 1948.
- *Quijote y Sancho* di Francisco Gallardo Gutiérrez, 1950.
- *Don Quijote y los galeotes* di Josefina Pla, 1951.
- *La estratosfera* di Pedro Salinas, 1952, edito nel 1956.
- *Concierto en un huevo. Ceremonia quijotesca* di Fernando Arrabal, 1958.
- *Barataria* di Manuel Martínez Azaña, 1960.
- *Una tal Dulcinea* di Alfonso Paso, 1961.
- *Justicia*, episodio in *El Juglarón* di León Felipe, 1961.
- *El 12 de octubre de Cervantes* di Salvador de Madariaga, 1962.
- *Donde crece la marihuana* di Ramón J. Sender, 1967.
- *Sancho español (El sueño de Barataria)* di Antonio Martínez Ballesteros, 1967 (1969).
- *Mito* di Antonio Buero Vallejo, 1967, edita nel 1968.
- *Don Quijote de la Mancha* di Eduardo Camacho Cabrera, 1968, edita nel 2005.
- *Don Quijote de la Mancha* di Diego Serrano Eugenio y José María González-Estéfani y Robles, 1971.
- *Las bodas de Camacho* di Roberto Carpio, 1971.

- *Don Quijote y Sancho* di Virgilio Cabello Rodríguez y Manuel Rodríguez, 1971.
- *Don Quijote de la Mancha* di Ricardo López Aranda, 1973.
- *Movimiento andante, movimiento perpetuo* di José Martín Elizondo, 1973.
- *El patio de Monipodio* di Álvaro Custodio, 1973.

Tra questi titoli, alcuni testi risultano irrimediabilmente e forse mai pubblicati, come ad esempio *Don Quijote y los galeotes* (1951) di Josefina Pla o *Las bodas de Camacho* (1971) di Roberto Carpio, altri non hanno quasi a che fare con il romanzo cervantino – è il caso di *República Barataria* (1942)⁵² di Gonzalo Torrente Ballester o *Una tal Dulcinea* (1961)⁵³ di Alfonso Paso. Altri ancora, invece, ci restituiscono un adattamento dell'opera, a volte parziale, non sempre fedele al testo e spesso solo con intento celebrativo. In alcuni casi, però, quella di adattare il Don Chisciotte per le scene di quest'epoca, si rivela un'interessante scelta che approfitta di un grande classico per riflettere su un periodo storico-politico tanto particolare quanto importante per la Spagna.

Il Don Chisciotte nel teatro dell'esilio

Degli adattamenti del *Chisciotte* appartenenti al periodo franchista vale la pena soffermarsi sulla produzione teatrale degli autori dell'esilio. A tal proposito lo studio di Verónica Azcue Castellón risulta esaustivo per capire quanto abbia influito il romanzo cervantino sugli intellettuali esiliati e come questi si identificassero nei personaggi diventati ormai mitici, don Chisciotte e Sancho Panza, in cui videro riflessi gli ideali repubblicani di uguaglianza e giustizia⁵⁴. L'interesse per la produzione di Cervantes, dalle opere drammatiche (*entremeses* in particolar modo) al romanzo, si era già consolidato nel periodo repubblicano. Grazie anche al suo potenziale scenico, il *Chisciotte* viene infatti riadattato in più occasioni prima dello scoppio della guerra civile, anche in progetti culturali promossi dalla Seconda Repubblica come *El Teatro del Pueblo* e *La Barraca*. Il primo, nato nell'ambito del programma *Misiones Pedagógicas* e paragonabile al carretto di "Angulo el Malo" del *Quijote*⁵⁵, si propone di diffondere il teatro in zone rurali proponendo anche l'adattamento del *Chisciotte* di Casona (vedi *infra* "Sancho Panza en la insula di Alejandro Casona").

⁵² Qui i personaggi in scena sono bolscevichi.

⁵³ La commedia, ambientata nella Mancina, a parte rievocare i nomi o la caratterizzazione di alcuni personaggi del *Chisciotte*, non presenta nell'intreccio altri elementi cervantini.

⁵⁴ Azcue Castellón, V., *Cervantes, Don Quijote y Sancho Panza en el teatro del exilio*, in «Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America», vol. 35, n. 2, 2015, pp. 161-192.

⁵⁵ Cfr. Azcue Castellón, V., *cit.*, p. 163.

«...Era un teatro como el que pasa en la Carreta del *Quijote*: sencillo, montado casi siempre en la plaza pública, con un escenario levantado con maderas toscas por los propios muchachos artistas... El camión que nos conducía hacía su aparición en una aldea, tocábamos los heraldos como en pleno siglo inicial del teatro "en el corral de doña Elvira", y en pocos momentos estábamos ya en función, regalando a aquella pobre gente olvidada un poco de recreo y bienestar espiritual...». Intervista a Casona di Lolo de la Torriente per il quotidiano messicano «Excelsior», D. F., 2 giugno 1937,

Per le opere prodotte dagli autori esiliati, Azcue Castellón propone la suddivisione in due tipologie di adattamento, la prima – di cui fanno parte *Justicia* (1961) di León Felipe, *Barataria* (1960) di Manuel Martínez Azaña, *El retablo de Maese Pedro* (1946) di Álvaro Fernández Suárez e *Donde crece la marihuana* (1967) di Ramón J. Sender⁵⁶ - che presenta la drammatizzazione di episodi appartenenti al *Chisciotte*, e la seconda – in cui si annoverano *La estratosfera* (1952) di Pedro Salinas, *El 12 de octubre de Cervantes* (1962) di Salvador de Madariaga e *Movimiento andante, movimiento perpetuo* (1973), di José Martín Elizondo – che, partendo da argomenti sviluppati nel romanzo o da spunti offerti dalla vita di Cervantes, sviluppa vicende nuove rispetto all’ipotesto di riferimento⁵⁷.

Uno degli episodi che forse più degli altri desta interesse in questi anni è quello del governatorato di Sancio. L’episodio di *Barataria*, oltre all’attraente aspetto sociopolitico che mostra un semplice contadino, rappresentante dunque della classe popolare, in grado di incarnare il governatore modello e di diventare un esempio nell’amministrazione della giustizia, risulta interessante anche grazie alla struttura drammatica già presente nel testo cervantino⁵⁸.

Alla drammaturgia di Casona, *Sancho Panza en la ínsula* (1934), appartenente al periodo repubblicano, sull’argomento seguono le opere *Justicia* di León Felipe e *Barataria* di Manuel Martínez Azaña. La prima, pubblicata in Messico nel 1961⁵⁹ come parte di una collezione di farse, racconti e brevi rappresentazioni basati su storie tradizionali e popolari, *El juglarón*, nasce come un racconto per un programma televisivo solo più tardi portato alla ribalta⁶⁰. León Felipe riprende qui uno dei giudizi del governatorato di Sancio – *la remera y el labrador* – decontestualizzando l’episodio e presentandolo come «un suceso independiente y de sentido completo en sí mismo»⁶¹; introdotto dalla voce del Juglarón, narratore di tutte le storie della raccolta, il giudizio di Sancio si svincola dalla subordinazione che lo caratterizzava nella vicenda dei duchi per diventare un archetipo universale⁶².

Un processo simile avviene anche in *Barataria*, opera in cui è la voce dello stesso Cervantes a rivendicare l’autonomia dello scudiero. Nella scena finale, quando questi si appresta ad inginocchiarsi ai duchi per informarli della sua rinuncia al governo dell’isola, l’alcaláino, che Martínez Azaña

in Rodríguez Richart, J., *Vida y teatro de Alejandro Casona*, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 1963, pp. 20-21. Cit. in Ruiz Ramón, F., *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid, Cátedra, 2020, p. 225, n.

⁵⁶ A questi aggiunge *El rufián dichoso* (1947) di Altolaguirre, scritto per il cinema.

⁵⁷ Cfr. Azcue Castellón, *cit.*, p. 164.

⁵⁸ «El famoso gobierno de Sancho debe su concepción general a modelos populares teatrales vinculados con la tradición del carnaval, representaciones burlescas de juicios o burlas ejercidas contra tontos que presentan la forma y estructura propia de las farsas y entremeses. El suceso se presenta en gran parte en forma dialogada y contiene sugestivas descripciones de carácter visual y auditivo que resultan muy aptas para la representación. Los adaptadores no harán, por tanto, sino aprovechar la estructura dramática del episodio y trasladar a las tablas, siguiendo de cerca la historia original, las situaciones y los diálogos del episodio». *Ivi*, p. 166.

⁵⁹ In Felipe, L., *El Juglaron*, Mexico, Ecuador O° O' O", Revista de Poesía Universal, 1961.

⁶⁰ Ma senza particolare esito, nel Teatro Moderno di strada di Marsiglia; non viene indicato l’anno. Cfr. Azcue Castellón, *cit.*, p. 167.

⁶¹ *Ivi*, p. 169.

⁶² Cfr. *Ibidem*.

chiama in causa come “personaje”, interviene per riconoscerli non solo l’indipendenza, ma anche la sua superiorità rispetto agli autori della burla ai suoi danni:

SANCHO.— [...] Y ved de disculparme, señor, unos instantes, pues he de dar cuenta a los duques mis señores, del gobierno de la ínsula.

PERSONAJE.— Déjalos. (*Deteniéndole*) Déjalos, Sancho. Ellos sin ti nada son ya. No tienen más vida que aquella que tú les dabas con la tuya.

SANCHO.— [...] ¿Acaso no me dieron ellos el gobierno de la ínsula? ¿Y siendo así no he de cumplir como buen servidor de mis señores?

PERSONAJE.— Nada te han dado ellos. ¿No los ves? En faltándoles tú están mudos y huecos. Tú eres la causa, el motivo; ellos solamente la consecuencia⁶³.

Considerato da Azcúe Castellón come la versione teatrale più completa ed ambiziosa del governo di Sancio, l’adattamento di Martínez Azaña⁶⁴ rispetta la struttura dell’episodio chisciottesco, riproponendo le scene principali – i giudizi dello scudiero, il pranzo con Pedro Recio e l’invasione dell’isola -, a cui l’autore aggiunge l’originale e già citata conversazione tra il protagonista e Miguel de Cervantes⁶⁵. La seconda novità dell’opera risiede nell’introduzione del “Trujamán”, personaggio che, per la sua funzione di narratore e promotore dell’opera, mostra una certa corrispondenza con il Juglarón di León Felipe⁶⁶; singolare è anche la politicizzazione dei paggi⁶⁷. Nonostante le scelte linguistiche di Martínez Azaña si discostino dai due adattamenti precedenti – l’autore propone un calco sul linguaggio cervantino anche quando la drammaturgia si discosta dall’ipotesto⁶⁸ - come per gli altri la finalità dell’opera è la medesima: riscattare la figura di Sancio e sottolinearne l’indipendenza insieme alle capacità governative in quanto rappresentante del popolo. Per usare le parole di Verónica Azcúe Castellón, le ultime due opere citate sono «una clara muestra de la continuidad del proyecto cultural republicano en el teatro del exilio, con su propósito de devolver al pueblo sus temas y personajes más representativos y su preferencia por moldes y formas populares»⁶⁹,

⁶³ Martínez Azaña, M., *Barataria*, Azcúe Castellón, V. (ed.), Sevilla, Renacimiento, 2013, pp.130-31. «En 1948, la crítica cubana Mirta Aguirre había distinguido ya a Sancho como al personaje del Quijote de verdadera proyección de futuro, como al símbolo de mayor potencial revolucionario de la novela. Sus comentarios apuntan ya a las posibilidades de acción política y social del labrador-escudero: “Cuando Cervantes lo abandona a su suerte, Sancho cree aún, como los Duques quisieron que creyera, que no es bueno para gobernar, como no sea un hato de ganado. Pero está ya tocado por la gracia quijotesca que sólo en él podrá tener justas realizaciones. Con ella se echará a andar, esta vez por caminos con camino, para liberar a menesterosos y oprimidos de los mayores. Y ya no se tratará de galeotes”». Aguirre, M., *Un hombre a través de su obra: Miguel de Cervantes Saavedra*, La Habana, Letras Cubanas, 2005, p.110. Cit. in Azcúe Castellón, *cit.*, p. 174, n.

⁶⁴ Nipote del presidente della seconda repubblica Manuel Azaña, l’autore realizza l’opera per incarico, come omaggio sponsorizzato dal Comune di Alcalá de Henares a Miguel de Cervantes. Seppure la prima avrà luogo ad Alcalá il 9 di ottobre 1960, l’opera verrà poi rappresentata anche nel 1967 in Francia, dove l’autore risiederà durante il suo esilio, dal TIEIT (Teatro del Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de Talence-Bordeaux), gruppo teatrale fondato dallo stesso autore. Cfr. Azcúe Castellón, *cit.*, p. 167.

⁶⁵ Cfr. *Ivi*, p. 171.

⁶⁶ Cfr. *Ibidem*.

⁶⁷ Per uno studio più approfondito rimandare all’edizione del libro del 2013. Martínez Azaña, M. Verónica Azcúe Castellón (ed.), *cit.*, pp.130-131.

⁶⁸ Cfr. Azcúe Castellón, *cit.*, p. 172.

⁶⁹ *Ivi*, p. 174.

allontanandosi dall'immobilismo sociale che invece troviamo in Cervantes – Sancio si arrende e si prostra ai duchi per lasciare il governo e tornare alla sua condizione di semplice contadino.

Un altro episodio adattato dal teatro dell'esilio è il “Retablo de Maese Pedro”, ed è questo il caso della *Farsa endiablada de hombres y muñecos en 2 anteactos y 2 actos*⁷⁰, opera di Álvaro Fernández Suárez, pubblicata nel 1946 a Montevideo⁷¹. Dedicato a Falla, il testo vede le marionette di Maese Pedro prendere vita, integrarsi nel mondo dei loro spettatori e, ribellarsi al manovratore⁷² – tra le scene *ex novo* aggiunte dal drammaturgo. Mantenendo dunque i due livelli di azione dello spettacolo nello spettacolo, il primo fa spesso incursione nel mondo del secondo, alterando i due piani di azione nel momento in cui le marionette, come già detto, interagiscono con il loro pubblico⁷³. Alla doppia dimensione spazio-temporale del romanzo Fernández Suárez ne aggiunge una terza:

[a]l pasado más remoto en el que tiene lugar el rescate de Melisendra y la época de don Quijote, se suma ahora la representación de la etapa contemporánea. Sentados detrás de los espectadores de la venta, don Quijote vislumbra y describe a un grupo compuesto de “gentes de una raza futura, espectros de los que aún no nacieron”. La farsa endiablada de Fernández Suárez, al modo especular, parece incorporar en sí misma a sus propios espectadores potenciales del siglo XX⁷⁴.

Nel suo omaggio a Cervantes l'autore gli riconosce la creazione di miti universali quali sono i protagonisti del suo romanzo: «don Quijote, arquetipo del idealismo y la rebeldía, y su escudero, el cual comparte el ideal de su amo, aunque, según aclara el autor en el prólogo a la obra, “tiene la desgracia de ver clara y rudamente la realidad”»⁷⁵.

Un esempio isolato nel teatro dell'esilio, che si colloca nel più ampio ventaglio di produzioni di Sender⁷⁶ su Cervantes, è *Donde crece la marihuana*, drammatizzazione *sui generis* della novella

⁷⁰ *El retablo de Maese Pedro: Farsa endiablada de hombres y muñecos en 2 anteactos y 2 actos*. Eppure, nonostante venga riadattato un singolo episodio in concreto, il testo in questione presenta motivi e aspetti che caratterizzano l'intera opera cervantina. p. 178 «Además, en ella aparecen perfilados aquellos rasgos que definen a los protagonistas de la novela: el idealismo de don Quijote y su tendencia a la trasfiguración de imágenes y objetos (molinos/gigantes, venta/ castillo) y el rusticismo de Sancho, con su tendencia al uso de refranes. Pero el don Quijote de esta versión adquiere también una serie de rasgos propios entre los que destacan, sobre todo, su capacidad visionaria y cierta tendencia a la reflexión de tono existencial sobre el tiempo, la muerte o la existencia de Dios. La pieza culmina en la exaltación y justificación absoluta del protagonista cervantino». Azcue Castellón, *cit.*, p. 178.

⁷¹ Fernández Suárez, A. (Juan de Lara), *El retablo de Maese Pedro: Farsa endiablada de hombres y muñecos*, Montevideo, Editorial Letras, 1946.

⁷² Cfr. Azcue Castellón, *cit.*, p. 177.

⁷³ Cfr. *Ibidem*.

⁷⁴ Fernández Suárez, A., *cit.*, p. 17. Cit. in Azcue Castellón, *cit.*, pp. 177-178.

⁷⁵ *Ivi*, p. 179.

⁷⁶ R. J. Sender crede che il *Chisciotte* sia “un libro esiliato”: «porque los valores principales que defendía—que podían resumirse bajo la idea general de la defensa de la libertad—eran herencia renacentista y representaban un tipo de cultura que estaba proscrita en la España de Franco». Azcue Castellón, *cit.*, p. 161. Eppure la Spagna di Franco non perde occasione per ricorrere a Cervantes e al *Siglo de Oro* più in generale. Per un approfondimento sull'argomento si veda Cabañas Bravo, M., *Quijotes en otro suelo, artistas españoles exiliados en México*, in Cabañas Bravo, M., Fernández Martínez, D., Haro, N. de, Murga Castro, I. (a cura di), *Analogías en el arte, la literatura y el pensamiento del exilio*

interpolata *Il curioso impertinente*. L'autore, riprendendo la struttura del triangolo amoroso, la caratterizzazione dei personaggi e i moventi che inducono le loro azioni dall'ipotesto, traspone il suo intreccio in epoca contemporanea, in un ranch tra le montagne dell'Arizona (vedi *infra* “*Donde crece la marihuana* di Ramón J. Sender”).

Tra gli adattamenti che invece di discostano dall'ipotesto per proporre nuovi argomenti in ogni caso riconducibili a Cervantes ed al suo più celebre romanzo segnaliamo *La estratosfera* di Salinas, *El 12 de octubre de Cervantes* di Madariaga e *Movimiento andante, movimiento perpetuo* di José Martín Elizondo (i primi due autori della prima generazione dell'esilio e il terzo della seconda). La prima, inscenata nel 1956 al Middlebury College nel Vermont, con la regia di Laura de los Ríos e Solita Salinas, è ambientata in una taverna di Madrid, nel quartiere Guindalera – spazio questo che rimanda alla *venta* dove si svolgono molte delle azioni del *Quijote*. Senza fare alcun riferimento esplicito ad episodi e personaggi cervantini, l'atto unico di Salinas ripercorre alcuni temi del romanzo come l'onore della donna⁷⁷, e ne subisce l'influenza nella caratterizzazione dei soggetti in scena. Don Chisciotte, come accadrà in altri adattamenti qui analizzati⁷⁸, viene qui rievocato insieme alla figura di don Giovanni – due miti della tradizione letteraria spagnola a confronto.

L'opera di Madariaga, come approfondiremo in seguito (vedi *infra* “*El 12 de octubre de Cervantes* di Salvador de Madariaga”), ambientata anch'essa come la precedente in una locanda, presenta invece aspetti della vita di Cervantes, soldato in congedo che aspira ad un incarico in America, intrecciati con una romanzata idea di genesi del *Quijote*.

Nell'ultima opera citata, scritta da Martín Elizondo, scrittore vasco esiliato a Tolosa⁷⁹, troviamo nuovamente in scena le due figure contrapposte già da Salinas: don Juan, esempio di lussuria e don Quijote, personaggio cervantino «grottesco de castidad»⁸⁰. Nel testo dal carattere avanguardista, sottotitolato “signodrama con dos caballeros famosos”, i due protagonisti vengono rievocati insieme ad alcune scene note provenienti dai rispettivi ipotesti⁸¹ e si conclude con la condanna di entrambe le figure ad un movimento “andante e perpetuo”⁸².

español de 1939, Madrid, CSIC, 2010, pp. 25-50. Per una rassegna completa sugli omaggi realizzati per il quarto centenario dalla nascita di Cervantes si veda Sánchez Molto, M. V., *Una celebración marcada por las postguerras: El IV Centenario del nacimiento de Cervantes*, «eHumanista/Cervantes3», 2014, pp. 465-555. Cfr. Azcue Castellón, *cit.*, pp. 161-162.

⁷⁷ Anche alcune vicende amorose ricordano alcune delle storie del *Chisciotte*.

⁷⁸ A seguire quello di José Martín Elizondo, ma anche quello di García Martí (vedi *infra* “*La voz de los mitos: grandeza y servidumbre del hombre* di Victoriado García Martí”).

⁷⁹ Dove nel 1956 fonda il gruppo teatrale “Los amigos del Teatro español”, con il quale porterà in scena una trentina di spettacoli in lingua spagnola. Cfr. Ruiz Ramón, F., *cit.*, p. 555.

⁸⁰ Azcue Castellón, *cit.*, p. 188.

⁸¹ «Como la imagen de don Quijote siendo afeitado, o el encuentro final entre don Juan y la estatua del Comendador».

Ibidem.

⁸² Cfr. *Ivi*, p. 189.

Sancho Panza en la insula di Alejandro Casona

L'autore

Alejandro Casona, all'anagrafe Alejandro Rodríguez Álvarez, esercita la professione di insegnante a Lés (Valle de Arán, Lérída – con l'incarico di *Inspector de Enseñanza Primaria*) ed è un noto scrittore, poeta e drammaturgo che gravita intorno alla generazione del '27.

Nel 1931, poco dopo la proclamazione della repubblica, Manuel Bartolomé Cossío inaugura le cosiddette «Misiones Pedagógicas», importante passo per un'evoluzione dell'educazione popolare spagnola⁸³. Il suo «Teatro del Pueblo», diretto da Casona nei suoi cinque anni di attività e interpretato da un gruppo di studenti, come accadeva con «La Barraca» di Federico García Lorca, si inoltra in territori rurali, portando le rappresentazioni nelle campagne più isolate della penisola iberica⁸⁴. L'autore si occupa, oltre che della regia, di riadattare e semplificare per la scena perlopiù grandi classici per un uditorio non acculturato e di allestirle insieme al musicista Eduardo Martínez Torner⁸⁵. Casona stesso descrive l'esperienza di quegli anni in questo modo: «el teatro estudiantil de las Misiones era una farándula ambulante, sobria de decorados y ropajes, saludables de aire libre, primitiva y jovial de repertorio. Formado por estudiantes y consagrado a auditorios sin letras, no podía ser de otra manera»⁸⁶.

Sempre annoverato fra gli autori dell'esilio⁸⁷, trascorso questo intenso periodo iniziale della sua carriera di drammaturgo in Spagna⁸⁸, lo scrittore lascia la sua patria durante la guerra civile e, dopo una lunga odissea che lo vede tentare la fortuna in diversi Paesi del centro e del sud America (Messico, Costa Rica, Cuba, Colombia, Perù e Venezuela), nel 1939 si stabilisce a Buenos Aires⁸⁹, e vi rimane fino al 1962, anno in cui torna finalmente in patria, dove morirà solo tre anni più tardi. Nonostante la

⁸³ Il progetto è stato appoggiato e finanziato dal governo. «El Patronato quería que se actuara en los pueblos y aldeas más desasistidos culturalmente, aquellos en los que nunca se había visto teatro. Las misiones Pedagógicas actuaron en 298 aldeas y pueblos. Se preocupaban, asimismo, por crear escuelas y bibliotecas cuando era posible. Regalaban fonógrafos y colecciones de música clásica y popular española. En 60 pueblos exhibieron una exposición -Museo Ambulante- de reproducciones de obras maestras de la pintura del Museo del Prado. Esta actividad dió a Casona un gran conocimiento del pueblo español y del increíble abandono cultural en que estaba sumido». Salvat, R., Ciurans, E., Salvat, N., *Alejandro Casona: el Creador de un nuevo teatro popular*, in Díez Puertas, E., *El cine de Alejandro Casona y el fantasma de la Institución Libre de Enseñanza*, «Revista de Literatura», vol. 77, n. 154, 2015, pp. 331-349, p. 335. È curioso notare come in questo articolo la sua riscrittura cervantina non sia menzionata tra le opere principali dell'autore.

⁸⁴ Casona, A., *Retablo Jovial*, Madrid, EDAF, 1983, p. 35.

⁸⁵ Con lo stesso intento di diffusione culturale, Casona fonda e dirige in quegli anni anche «La pájara pinta», un piccolo teatro per bambini nella Valle de Arán. Cfr. Bonín Valls, I., *cit.*, p. 29.

⁸⁶ Casona, A., *cit.*, p. 35.

⁸⁷ Nonostante non ci sia nulla nelle sue opere che ci faccia pensare a Sender come un autore costretto all'esilio, ed è proprio questa una delle sue peculiarità. Cfr. González Subías, J. L., *cit.*, p. 371.

⁸⁸ «En 1933, el segundo certamen del Premio Lope de Vega creado por el Ayuntamiento de Madrid un año antes, con *La sirena varada*, comedia en la que se revela un dramaturgo personal, de un marcado esteticismo burgués, pleno de romanticismo y fantasía, en el que se observa un posicionamiento del escritor en la estética del absurdo, de origen vanguardista, visible ya en el teatro español desde hacía años». *Ivi*, pp. 310-311.

⁸⁹ Magari dire due paroline in più sul fatto che Buenos Aires negli anni '40 diventa la capitale del teatro spagnolo dell'esilio.

sua attività teatrale si svolga per la maggior parte lontano dalla sua terra, mi soffermerò qui proprio su quel lustro della sua carriera spagnola, in cui vide la luce il suo riadattamento del *Quijote*.

L'opera

L'intento della riscrittura, come di tutte quelle del suo teatro ambulante, è di restituire un classico attraverso il linguaggio teatrale, ma non a una platea di esigenti spettatori eruditi, bensì a un pubblico di umili origini, in maggioranza contadini ed allevatori. «No hacemos más que devolver al pueblo lo que es del pueblo», decía Cossio⁹⁰, ricorda Casona, felice ed orgoglioso del progetto che sta portando avanti⁹¹. Il drammaturgo crede che il modo in cui un pubblico incolto accoglie un'opera sia in fondo il più naturale, perché spontaneo e libero dai condizionamenti dovuti alla conoscenza dell'autore classico rivisitato o del suo stile. Ed è questo il pubblico a cui si rivolge questa iniziativa⁹².

Allí comprobé una vez más que los grandes autores cómicos universales pueden divertir noblemente a un auditorio rural, y acaso más profundamente que a un público cultivado. Lo que en éste es previa disposición sumisa al prestigio de un hombre, es en aquél espontánea adhesión al tema fértil, a la expresión jocunda, a esa mezcla de honradez esencial y sabrosa malicia que le es tan familiar. Al revés de lo que ocurre en las salas urbanas, la obra vive con total independencia del autor y con vida más fuerte que la suya; muchos de nuestros campesinos no han oído jamás el nombre de Cervantes, pero ninguno ignora el nombre el gesto y la significación de Sancho⁹³.

Casona spiega dunque in che modo un'opera si renda indipendente dal suo contesto originario in queste circostanze e fa chiarezza sulla scelta dell'episodio cervantino riadattato per il suo «Teatro del pueblo». La decisione di non riprendere alcuna impresa del sofisticato ed erudito cavaliere non è infatti casuale: Sancio è il personaggio del popolo, e, come ogni uomo del volgo, ha fame, ha paura e non vuole più di quello che gli spetta. Non meno importante è l'aspetto comico, a tratti ludico in alcuni passi, che all'autore interessa riprodurre sul suo palcoscenico itinerante⁹⁴.

Grazie all'idea di Cossio riguardo all'esigenza di creare un adattamento di un capitolo del *Quijote* per il loro teatro ambulante ed al giudizio di Antonio Machado riguardo alla figura di Sancho

⁹⁰ Casona, A., *cit.*, p. 36.

⁹¹ «Durante los cinco años en que tuve la fortuna de dirigir aquella muchacha estudiante, más de treientos pueblos [...] nos vieron llegar a sus ejidos, sus plazas o sus porches, levantar nuestros bártulos al aire libre y presentar el sazonado repertorio ante el feliz asombro de la aldea. Si de alguna obra bella puedo enorgullecerme de haber hecho en mi vida, fue aquélla [Casona si dichiara dunque molto orgoglioso di questi anni della sua vita]; si algo serio he aprendido sobre pueblo y teatro, fue allí donde lo aprendí. Trescientas actuaciones al frente de un cuadro estudiantil y ante públicos de sabiduría, emoción y lenguaje primitivos, son una educadora experiencia». *Ibidem*.

⁹² L'autore non crede che questo genere di opere possa essere adatto al pubblico dei teatri cittadini: «Si a alguien pueden interesar será a las farándulas universitarias, eternamente jóvenes dentro de sus libros, o al buen pueblo agreste sin fórmulas ni letras, que siempre conserva una risa verde entre la madurez secular de su sabiduría». *Ivi*, p. 39.

⁹³ *Ivi*, p. 36.

⁹⁴ Un esempio è il pasto con Pedro Recio, inscenato seguendo la struttura di una tradizionale burla. Cfr. Azcue Castellón, V., *cit.*, p. 167.

Panza⁹⁵, Alejandro Casona scrive nel 1933 l'adattamento dell'episodio che vede Sancho Panza governatore dell'isola Barataria in una settimana soltanto. La drammaturgia, come egli stesso afferma⁹⁶ e come si ricava già da una prima lettura, non si discosta affatto dal suo ipotesto di riferimento. Il suo lavoro consiste invero in una sintesi diegetica e non consequenziale di quello che nel romanzo cervantino viene descritto nei capp. XLV, XLVII, LI dell'edizione del 1615, ossia sul mandato dello scudiero come governatore dell'Isola Barataria e con l'epilogo corrispondente al LIII cap. del romanzo, che coincide con la fine del governatorato di Sancio, con una fedeltà al testo che in alcuni casi sfiora il calco.

A tal proposito, propongo il seguente esempio. Dove nel testo di Cervantes leggiamo quanto segue:

—Señor, allí está escrito y notado el día en que vuestra señoría tomó posesión desta ínsula, y dice el epitafio: «Hoy día, a tantos de tal mes y de tal año, tomó la posesión desta ínsula el señor don Sancho Panza, que muchos años la goce».

—¿Y a quién llaman don Sancho Panza? —preguntó Sancho.

—A vuestra señoría —respondió el mayordomo—, que en esta ínsula no ha entrado otro Panza sino el que está sentado en esa silla.

—Pues advertid, hermano —dijo Sancho—, que yo no tengo don, ni en todo mi linaje le ha habido: Sancho Panza me llaman a secas, y Sancho se llamó mi padre, y Sancho mi agüelo, y todos fueron Panzas, sin añadiduras de dones ni donas; y yo imagino que en esta ínsula debe de haber más dones que piedras; pero basta: Dios me entiende, y podrá ser que si el gobierno me dura cuatro días yo escardaré estos dones, que por la muchedumbre deben de enfadar como los mosquitos. (II, cap. 45)

Casona scrive:

CRONISTA. — Ahí está escrito y notado el día en que Vuestra Señoría tomó posesión de este Gobierno, y dice así el epitafio: «Hoy tomó posesión de esta ínsula Barataria el Señor Don Sancho Panza, que muchos años la goce».

SANCHO (*Mirando en redondo.*) — ¿Y a quién le llaman aquí «Don Sancho Panza»?

CRONISTA. — A Vuestra Señoría, que en esta ínsula jamás ha entrado otro Panza sino vos.

SANCHO. — Pues, advertid, hermano, que yo no tengo «Don» ni en todo mi linaje lo ha habido. Sancho Panza soy a secas, y Sancho fue mi padre, y Sancho mi abuelo; y todos fueron Panzas, a mucha honra, sin añadiduras de dones ni de doñas. De casta de labradores vengo y nunca me avergonzaré de ello; que ése es consejo que me dio mi señor Don Quijote. Y el que tiene corta la pierna no necesita larga la sábana. Nadie se precie de su cuna, que la sangre se hereda, pero la virtud hay que conquistarla; y la virtud vale por sí sola lo que la sangre no vale. Y más que, mientras dormimos, todos somos iguales: los ricos y los pobres, los mayores y los menores. Y después de muertos, el labrador y el

⁹⁵ «Un día me dijo el maestro Cossío: - Habría que escenificar para nuestro teatro ambulante algún capítulo del *Quijote*. Antonio Machado, patrono de las Misiones, apuntó certeramente: - Los juicios de Sancho, además de malicia y donaire, tienen ese sentido natural de la justicia inseparable de la conciencia popular. (Nadie ha sentido como Machado el supremo valor artístico de las cosas que vienen del pueblo o tienen la fuerza suficiente para volver al él. Por boca de Mairena dijo una vez redondamente: “En nuestra literatura, todo lo que no es folklore es pedantería”). Recogí la indicación del poeta como una orden, y una semana después leíamos juntos este Sancho Panza en la ínsula, que fue incorporado inmediatamente al repertorio trashumante». Casona, A., *cit.*, p. 37.

⁹⁶ «En las que proceden de obras literariamente elaboradas y respaldadas de plena autoridad (Cervantes, Juan Manuel, Boccaccio) mi trabajo se ha limitado a buscar con el máximo respeto la equivalencia dramática de la narración, sin visibles alteraciones en la fábula y los personajes, y trasladando al diálogo escénico, discretamente remozados, el lenguaje y el tono originales». *Ivi*, p. 38.

obispo caben en un palmo de tierra. Con que, cepos quedo; que el hábito no hace el monje; y debajo de una mala capa puede haber un buen bebedor... ¡Y no digo más!⁹⁷

La differenza più ovvia è che le parole pronunciate in Cervantes dal maggiordomo in Casona sono messe in bocca al cronista. A Sancho viene invece assegnata una sequenza di proverbi per accentuare il noto carattere popolare della retorica scudierile, e viene modernizzata la fonetica delle parole riprese alla lettera da Cervantes. Il cronista, forse traccia di Cide Hamete Benengeli, dopo aver appuntato tutto l'accaduto, è tenuto a riferire i fatti alla duchessa, proprio come il maggiordomo nel romanzo. Si nota inoltre che la parte che in Cervantes precede le parole ricalcate, qui si trova alla pagina seguente, ma è ancora assai fedele alla lettera del romanzo.

—Es costumbre antigua en esta ínsula, señor gobernador, que el que viene a tomar posesión desta famosa ínsula está obligado a responder a una pregunta que se le hiciere que sea algo intrincada y dificultosa, de cuya respuesta el pueblo toma y toca el pulso del ingenio de su nuevo gobernador y, así, o se alegra o se entristece con su venida. (II, 45)

MAYORDOMO. – Es la costumbre que todo el que viene a tomar posesión de esta famosa ínsula está obligado lo primero a responder a una pregunta que sea algo intrincada y dificultosa. Por esa respuesta el pueblo toma el pulso del ingenio de su nuevo gobernador, y así se alegra o se entristece con su venida⁹⁸.

La parte finale è invece aggiunta da Casona e sottolinea l'aspetto buffo, comico e pieno di *refranes*, ma per nulla sprovveduto di Sancho.

Nonostante la drammaturgia fosse pensata unicamente per un pubblico rurale, dopo una prima rappresentazione come teatro ambulante nell'ambito delle già citate Misiones Pedagógicas, e dunque di fronte al suo pubblico ideale, venne presentata anche in un teatro professionale a Buenos Aires nell'ottobre del 1947⁹⁹.

L'opera di Casona, da attribuirsi ancora ad un teatro repubblicano¹⁰⁰, presenta l'umile Sancio come governatore giusto ed efficiente, in una struttura influenzata da generi tradizionali popolari, come la farsa e *l'entremés*. In questo modo l'autore riesce a ricalcare, sia nella forma che nei temi, i presupposti estetici ed ideologici del teatro promosso dalla Seconda Repubblica¹⁰¹: contro ogni

⁹⁷ *Ivi*, pp. 46-47.

⁹⁸ *Ivi*, p. 48.

⁹⁹ In occasione del quarto centenario della nascita di Cervantes. Anche la prima pubblicazione dell'opera è a Buenos Aires, durante l'esilio dell'autore.

¹⁰⁰ Verónica Azcue Castellón la menziona come opera appartenente al teatro dell'esilio. «La pieza, que en rigor pertenece al teatro anterior a la Guerra Civil y el exilio, ha sido ampliamente difundida y estudiada, por lo que interesa aquí mencionarla sólo como un claro precedente: Sancho Panza en la ínsula redescubre el potencial dramático y el interés sociopolítico del episodio cervantino, presenta como único protagonista a un representante de la clase popular, el labrador Sancho Panza, y comienza, en fin, el proceso de mitificación del gobierno de la ínsula Barataria». Azcue Castellón, V., *cit.*, pp. 166-167.

¹⁰¹ Cfr. Azcue Castellón, V., *cit.*, p. 165.

aspettativa da parte dei duchi, rappresentanti della classe aristocratica, un semplice villico, rappresentante della classe popolare, riesce ad amministrare la giustizia in modo esemplare¹⁰².

Ana Franca (La visión del Quijote) di Vicente Ferraz y Castán

L'autore

Scrittore poco conosciuto, Vicente Ferraz y Castán, figlio del cattedratico aragonese Vicente Ferraz y Turmo, non viene quasi mai citato nelle antologie¹⁰³.

L'opera

La drammaturgia di *Ana Franca* intreccia elementi biografici di Miguel de Cervantes con aspetti che caratterizzano il romanzo. La vicenda narrata segue in modo fedele gli accadimenti della vita privata e sentimentale dell'autore, ma anche di quella professionale, oltre a presentare rimandi al *Quijote* e riflessioni sulla genesi dell'opera.

Diviso in nove "tertulias" ("chiacchierate"), il testo riesce ad alternare in ognuna di esse gli aspetti più personali dell'autore con riferimenti alla sua carriera artistica. Nella prima tertulia, ambientata nello studio dove Miguel lavora «en los barrios viejos de Atocha»¹⁰⁴, compaiono suo padre don Rodrigo, sua sorella Andrea, *el librero* Robles ed il comico Pedro de Morales, in quest'ordine. Cervantes, perplesso riguardo al suo imminente matrimonio, è timoroso all'idea di doversi allontanare dalla sua attività: «me duele abandonar el camino de las letras, el camino del triunfo»¹⁰⁵. Per Don Rodrigo, invece, Miguel è perfettamente in tempo per sfruttare quella che ai suoi occhi è una grande opportunità¹⁰⁶: il matrimonio con Catalina de Salazar y Palacios rappresenta un punto di svolta per l'autore nonché la possibilità di crearsi una famiglia. Per il padre di Cervantes la cosa più importante è infatti avere dei figli che diventeranno poi soldati e potranno collaborare nella conquista di nuovi territori¹⁰⁷.

¹⁰² Cfr. *Ivi*, p. 166.

¹⁰³ Su Wikipedia ha una pagina solo in *benasqués*, un dialetto di transizione tra l'aragonese e il catalano.

¹⁰⁴ Ferraz y Castán, V., *Ana Franca (La visión del Quijote)*, Madrid, Nacional, 1940, p. 12.

¹⁰⁵ *Ivi*, p. 14.

¹⁰⁶ Dirà infatti al figlio: «a tiempo estás para dejarte de pluma y de comedias; con la hacienda de tu prima Catalina y los ahorros de su hermano el capellán...». *Ivi*, p. 13.

¹⁰⁷ «Por todas partes se camina a la gloria. ¿Quieres más triunfo que verte rodeado, dentro de los años, de un tropel de críos, una infantería capaz de conquistar las Indias?». *Ivi*, p. 14. Destino volle però che Cervantes avesse solo una figlia, per giunta femmina e in più illegittima anche se poi riconosciuta da sua moglie.

Già dal primo quadro si fa riferimento ad alcuni degli avvenimenti chiave della vita dell'autore: il periodo di prigionia, il riscatto pagato dalla famiglia¹⁰⁸, ma anche alle vicende strettamente legate alla sua carriera. Francisco de Robles, lo stampatore che ebbe la concessione sull'edizione *princeps* del *Quijote* e delle tre successive, fa il suo ingresso in scena con il comico Pedro de Morales¹⁰⁹. L'ultimo scritto di Miguel, che l'attore si accinge a leggere e su cui interviene, si chiama *La gran batalla naval*¹¹⁰ e probabilmente si tratta del testo teatrale, oggi perduto, *La batalla naval* che, insieme a *Los tratos de Argel* e *La destrucción de Numancia*, andò in scena nei teatri di Madrid. In questa prima parte viene menzionata anche Ana Franca, madre naturale dell'unica figlia di Miguel de Cervantes. La donna che dà il nome all'opera, nonostante entri in scena solo nella quarta "tertulia", è introdotta molto prima attraverso parole di ammirazione che la descrivono avvolta in un alone di mistero:

Ana Franca, la mujer de los dulces abandonos; la que ponía sus gallardías de actriz en las obras del poeta; la que excitó comentarios entre los escritores de privilegio que arañaban a Miguel, asegurando que éste sólo ponía en sus comedias el papel y la tinta, y Ana Franca su arte, su aliento y su vida, esa Ana Franca había dejado inesperadamente el escenario de aplausos y de envidias. Ni una palabra, ni una queja; ni asperezas, ni desabrimientos advirtió en ella Miguel; sonrisas de indefinibles perspectivas; agitación contenida y disimulada; intenso tono, como de tormenta cercana, en el verde oscuro de sus ojos; y nada más; se escondió con sus problemas interiores como el pinar y el picacho esconden su existencia entre la niebla, abrigo del misterio.¹¹¹

Si tratta di Ana Franca de Rojas (Ana de Villafranca), giovane donna che fu amante di Cervantes prima che questi convolasse a nozze con Catalina.

Nell'introduzione alla seconda "tertulia", ambientata ad Esquivias, nella Sagra di Toledo, viene invece citata la Gaitana, «la viuda del excelente amigo y no tan excelente poeta Láinez»¹¹². Nella realtà dei fatti Cervantes, nel 1584 si reca presso la casa di Juana Gaitán, vedova di Pedro Láinez, amico dell'autore, ed è proprio qui che conosce la diciottenne Catalina, una lontana parente che dopo soli tre mesi e con approvazione del fratello don Francisco, sacerdote inizialmente contrario alle nozze, diventa sua moglie¹¹³. Oltre alle vicende biografiche inscenate nell'adattamento, molte altre vengono narrate dal personaggio che interpreta Cervantes. Miguel recita infatti versi sentiti in cui racconta della battaglia di Lepanto, del ferimento alla mano, dell'ospedale di Messina in cui trova ricovero e avanti fino alla ripresa delle armi, ed alla prigionia ad Algeri¹¹⁴.

¹⁰⁸ Miguel dice di aver ricevuto «1336 reales» dal libraio per il privilegio di stampa sulla Galatea. «Estas comedias que aquí veis pagarán el resto de la tragedia de Argel». *Ivi*, pp. 15-16.

¹⁰⁹ Attore e rappresentante, anch'egli esistito e menzionato da Cervantes nel *Viaje del Parnaso* (1614), II, v. 145.

¹¹⁰ Cfr. Ferraz y Castán, V., *cit.*, p. 20.

¹¹¹ Ferraz y Castán, V., *cit.*, pp. 24-25.

¹¹² *Ivi*, p. 29.

¹¹³ «Aunque el buen hermano Don Francisco seguía con recelo al hombre de letras profanas, y miraba con cautela las comedias y los versos.....». *Ivi*, pp. 30-31.

¹¹⁴ *Ivi*, pp. 48-54.

La tensione tra i personaggi e le incertezze nella mente dell'autore di manifestano nel quarto quadro, quando cioè, insieme ad un carro di gitani, fa il suo ingresso Ana Franca, conosciuta da Cervantes a Sevilla¹¹⁵, la quale, travestita da gitana, canta incupita una canzone per Miguel:

- Azogue tengo en el alma
Desde que te dije adiós;
Nada mis afanes calma
Sino estar juntos los dos
Para que pueda mirarte
Sin que sepan quién te mira,
Soy gitana de mentira
Que se esconde para hablarte.
Y aunque al verme en tu presencia
De llorar me haya olvidado,
En mi pecho va clavado
El amargor de tu ausencia¹¹⁶.

Con la finta gitana Ferraz y Castán rimanda alla celebre novella di Cervantes, *La gitana*.

I riferimenti biografici continuano nel testo, precisi e sempre più espliciti, come la rivelazione che dal loro amore è nata una bambina:

Sin mirarle, cogió la mano y dirigió Ana Franca sus palabras a Miguel:
- Que no he menester latines
Para saber lo que tienes:
Tienes mujer que te adora
Sin ser la que más te quiere.
Que un ingenio como el tuyo
Cosquillea a las mujeres.
Te casaste enamorado,
Y de tanto amar te pierdes,
Porque dejaste en el mundo
Recuerdos de tus quereres;
Una sonrisa en pañales
Y una madre que no puede...¹¹⁷

Nella finzione poetica, è qui che Miguel scopre dunque di essere padre e che sarà lui, insieme a Catalina a crescere Isabel¹¹⁸: «los serenos ojos de Catalina iluminarían la ventura de la niña, y la voz casta y pura de Catalina adormecería sus pesares; ella sería el nido caliente que la madre ansiaba para su hija»¹¹⁹. Nella realtà dei fatti Cervantes sposa Catalina nello stesso anno in cui nasce sua figlia¹²⁰. Tra le due donne in scena¹²¹ non c'è alcuna rivalità, bensì comprensione cui segue un

¹¹⁵ Di cui Miguel conserva un dolce ricordo. Cfr. *Ivi*, p. 94. Martín de Riquer sostiene invece che Cervantes abbia conosciuto Ana Franca in una taverna di Madrid e che lei fosse la moglie del proprietario. Cfr. Riquer, M. de, *Para leer a Cervantes*, Barcelona, Acantilado, 2016, p. 60.

¹¹⁶ Ferraz y Castán, V., *cit.*, pp. 62-63.

¹¹⁷ *Ivi*, p. 70.

¹¹⁸ Cfr. *Ivi*, p. 72.

¹¹⁹ *Ibidem*.

¹²⁰ Cfr. Riquer, M. de, *cit.*, p. 61.

¹²¹ Molto diverse tra loro agli occhi di Miguel. Nonostante si cerchi qui di redimerla in qualche modo: «La esbelta Ana Franca [...] había encendido en el soldado manco los ardores de la voluptuosidad». Catalina era invece la «virgen lugareña [...] la de los claros ojos y trenzado pelo con la raya en medio, y blancura de rostro, que paseando por el viñedo de su casa, había encendido en el encantado lepentino los más puros y apacibles amores». Cfr. Ferraz y Castán, V., *cit.*, p. 97.

momento d'accettazione, soprattutto quando è resa nota la sterilità di Catalina. Si tenga conto che nella realtà le due donne non si incontrarono mai, ma molti critici concordano su una delle motivazioni per cui Catalina sposò Cervantes: non potendo avere figli, colse l'occasione di fare da madre alla figlia naturale di Miguel. Anche la preoccupazione di Ana Franca per il destino di Isabel è idea del drammaturgo per edulcorare una realtà poco accettabile per il pubblico di qualunque epoca: la donna si fa da parte lasciando sua figlia con il padre senza preoccuparsi di come verrà poi cresciuta. Ferraz y Castán sceglie dunque di nobilitare la figura delle due donne nella forma più ovvia, cioè quella delle madri generose.

Nel dialogo tra i due ex amanti veniamo a conoscenza di altri dettagli o, per meglio dire, Ana Franca lascia intendere più di quello che dice apertamente, muovendosi questa volta nel mondo della finzione:

No temas que venga a interrumpir tus pasos; no vine a solicitar tus abrazos, ni puedo ser cruel con la mujer que escogiste, porque no pude ser tuya, porque no quise ser tuya, porque no debía ser tuya; mas tengo derecho a que abrigue el calor de tu cariño a esa niña de tu pasión.

[...] ya no tiendo mis brazos como amante, ni vine a hablarte para tan flaco placer; no he traído amor; el de tu hija, el de mi hija he traído¹²².

La donna non viene dunque ad impedire le venture nozze o a confessare la sua passione¹²³, ma a portare a Miguel l'amore di una figlia che è stata sinora allevata dalle sue sorelle, Andrea e Magdalena, e da cui si allontanerà per amore, affinché Catalina non la disprezzi¹²⁴.

Vicente Ferraz y Castán ripropone nella finzione aspetti noti della biografia di Cervantes, della sua vita sentimentale, come dell'inimicizia, spesso fatta di reciproca ironia, con Lope de Vega. Quando Miguel si cruccia sul dover mentire o meno a Catalina dirà:

... el mentir no es cosa conveniente, y sólo aprovecha para arreglar sainetes como hace el mozo Félix Lope para salir del paso en sus comedias. ¡Oh Lope, Lope, monstruo que te alzas con el trono de la monarquía cómica! ¡Yo también me coronaré! La corona de mártir que tejen los fariseos para mi Ana Franca; para mi buen pariente Don Alonso, caminantes por el sendero de la abnegación, será mi corona de laurel. ¡Oh hidalgo, hidalgo!, metido estás entre las paredes de hueso de este cerebro; es otro amor que está naciendo¹²⁵.

La citazione presente in questa parte del testo è chiara e facilmente rintracciabile. Cervantes nel *Prólogo del autor a Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados*, parlando della

¹²² *Ivi*, pp. 81-82.

¹²³ Nella realtà ella è già sposata ed ha un'altra figlia, Ana, frutto di questa unione legittima.

¹²⁴ «ANA FRANCA_ No cabe en lo posible ponerme al lado de Catalina y hacerle olvidar al mismo tiempo que fuiste amante mío antes de esposo suyo. El día que Catalina supiera quién está cerca y quién entra en tu casa, te despreciaría». Cfr. *Ivi*, p. 87.

¹²⁵ *Ivi*, p. 99.

sua carriera di drammaturgo, definisce Lope «monstruo de naturaleza» e nel farlo sta citando a sua volta parodicamente *El arte nuevo de hacer comedias* nel quale l'autore evoca più volte il concetto di *naturaleza*.

Tuve otras cosas en que ocuparme; dejé la pluma y las comedias, y entró luego el monstruo de naturaleza, el gran Lope de Vega, y alzóse con la monarquía cómica; avasalló y puso debajo de su jurisdicción a todos los farsantes; llenó el mundo de comedias propias, felices y bien razonadas, y tantas, que pasan de diez mil pliegos los que tiene escritos, y todas (que es una de las mayores cosas que puede decirse) las ha visto representar, o oído decir, por lo menos, que se han representado; y si algunos, que hay muchos, han querido entrar a la parte y gloria de sus trabajos, todos juntos no llegan en lo que han escrito a la mitad de lo que él sólo¹²⁶.

Con questo riferimento, però, Vicente Ferraz y Castán non solo rimanda alla famosa diatriba, ma ne approfitta anche per riferirsi al *Quijote*, o meglio all'opera che scriverà grazie allo zio don Alonso e che gli permetterà di ricevere la corona d'alloro.

Nell'ottava "tertulia", Miguel fa di nuovo riferimento ai suoi meriti di soldato, grazie ai quali può tornare a Madrid con un impiego. Nei suoi progetti però si vede già in partenza con Catalina, a cui infine confessa di avere una figlia che lei accetterà come sua: «ven, trae a tu hija, a la hija de mi marido; seré también su madre; será también mi hija...»¹²⁷.

Come accennato, quest'opera, oltre a percorrere gran parte della biografia dell'autore, approfitta delle poche notizie forse biografiche circa la genesi del *Quijote*. A tal proposito il personaggio chiave è lo zio Alonso. Nel testo Miguel ripercorre più volte la propria vita recitando versi alla famiglia ed è in queste occasioni che insieme a Catalina, sposa devota e fiera, e più di lei, don Alonso rimane affascinato dalle avventure da soldato del lontano parente: «colgado de sus palabras, fascinado con sus relatos de aventura soldatesca, de cautivo, de poeta, ni comía, ni dormía, ni leía, ni vivía Don Alonso hasta llegar la hora de la reunión al caer la tarde, antes de tocar a rosario»¹²⁸. Questo zio acquisito da Cervantes sembra essere un parente di Catalina realmente esistito, Don Alonso Quixada de Salazar, dal quale Cervantes potrebbe dunque aver preso realmente spunto, foss'anche solo per il nome. Egli vive per questi momenti, non aspetta altro che i racconti di Miguel, «cuotidiana refacción de su alma»¹²⁹. Quando lo ascolta «se le escapaba el alma a Don Alonso; llora[...] de ira y de dolor...»¹³⁰ e a volte interviene con furore ad affermare che se qualcuno avesse seguito il suo consiglio e cioè di riunire i cavalieri erranti ad oggi i turchi sarebbero sconfitti¹³¹. Come

¹²⁶ Cervantes, M. de, *Comedias y tragedias*, Gómez Canseco, L. (a cura di), Madrid, RAE, 2015, p. 11.

¹²⁷ Ferraz y Castán, V., *cit.*, p. 136.

¹²⁸ *Ivi*, pp. 46-47.

¹²⁹ *Ivi*, p. 60.

¹³⁰ *Ivi*, p. 54.

¹³¹ *Ivi*, p. 55.

don Chisciotte, lo zio Alonso è ossessionato dalla cavalleria, si crede un cavaliere e per questo in grado si raddrizzare qualunque torto, come spiega al sacerdote:

¡Como vos sois clérigo, caballero soy yo, y caballero he de morir si place al Altísimo; unos van por el camino de la ambición soberbia; otros por el de la adulación servil; yo, inclinado de mi estrella, voy por la senda angosta de la caballería andante, para cuyo ejercicio desprecio la hacienda, pero no la honra¹³².

Le frasi di don Alonso portano il protagonista a riflettere¹³³, ed è proprio da queste riflessioni che vedrà la luce la sua più grande opera. Nel finale, dopo la fuga dello zio, «con el rocín marchó campo adelante»¹³⁴, Catalina interroga Miguel sui suoi pensieri e sui suoi scritti e questi le risponde con buona parte dell'incipit del *Quijote* con cui si chiude il testo¹³⁵:

En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor. [...] Frisaba la edad de nuestro hidalgo con los cincuenta años. Era de complexión recia, seco de carnes, enjuto de rostro, gran madrugador y amigo de la caza (I, 1).

Oltre a Don Alonso, troviamo nel testo altre due figure con una duplice funzione. Sono personaggi di questa rappresentazione, ma anche un chiaro riferimento al *Quijote*: il barbiere e il sacerdote. Quest'ultimo, fratello di Catalina, incarna diversi aspetti riconducibili al curato di Cervantes, come ad esempio il rifiuto dei libri "non santi", «invenciones del diablo para distraer las almas, o para volver el seso a los lectores, como le están volviendo a nuestro tío Alonso»¹³⁶, o il comportamento nei confronti di don Alonso, uguale a quello che il curato riserva a don Chisciotte nel romanzo¹³⁷.

Non ci sono riferimenti a Sancio e nemmeno a Ronzinante, ma sappiamo che lo zio di Miguel si accompagna al "buen amigo" levriero dall'altisonante e allegorico nome Tempus:

El lebrél tenía la costumbre de acariciar a su amo cuando su amo se engrifaba. El amo tomaba las caricias como aplauso y asentimiento: "Tempus", "Tempus" _ le decía el buen señor_, tú me comprendes; tú, mi buen amigo, tú sabes, que te lo he enseñado, el sermón de la verdad; es más fácil hacer hombres buenos que hacer palillos de dientes; con nuestro esfuerzo vendrá el día de la buena cosecha¹³⁸.

¹³² *Ivi*, p. 114.

¹³³ «Emergían bandadas de ideas que en tropel ansiaba recoger y ordenas el poeta en su mente». *Ivi*, p. 115.

¹³⁴ *Ivi*, p. 140.

¹³⁵ Cfr. *Ivi*, p. 141.

¹³⁶ *Ivi*, pp. 33-34.

¹³⁷ «- ¿Y no habéis notado que anda un poco lastimado de los cascos?». *Ivi*, p. 39. Il curato invita lo zio Alonso, come il cura con il Chisciotte, a lasciar perdere i libri di cavalleria: «Déjese mi señor tío de caballeros andantes, y no esté tan crédulo en eso de los libros de Caballerías, que son falsos, mentirosos, dañadores [...]». *Ivi*, p. 55.

¹³⁸ *Ivi*, pp.104-105.

Del romanzo troviamo invece esplicita l'invettiva contro i "mercaderes de libros" (II, 62):

Estos mercaderes de libros quieren en negocio asegurado y el privilegio de balde, ó a precio que luzca poco el autor: también anunciaban el fracaso, amigo Robles, cuando estrenamos otras comedias y, sin embargo, ya ves, parecieron en los teatros admirables. [...] Bien entiendo que el amigo Robles no ha querido dañar mi honra de escritor, sino mi bolsa [...]¹³⁹.

Ana Franca, come emerge dall'analisi, è un'opera che celebra Cervantes in tutti i suoi aspetti: la sua vita, le sue battaglie ed infine la sua creatura, don Chisciotte. Tutto si muove attorno a due figure, quella di Ana Franca, personaggio che si lega alle vicende personali dell'autore insieme alla prima delle *Novelas Ejemplares*, *La gitanilla*, e quella di Don Alonso, che rappresenta invece il punto di partenza per la genesi della sua più grande opera. La scelta dell'autore di mescolare gli aspetti della finzione cervantina con quelli della sua biografia, facendo leva sull'aspetto sentimentale e sulle meritevoli imprese da soldato, certamente meno documentati ma non per questo meno attrattivi per il pubblico, collocano senza dubbio il suo testo perfettamente in linea con le aspettative teatrali del periodo franchista: un'opera drammatica di intrattenimento che rimandi all'importanza di servire la patria¹⁴⁰ ed in cui si celebra quello che è diventato un personaggio mitico della nazione spagnola, *don Quijote de la Mancha*. Cervantes, eletto monumento nazionale, diventa il simbolo di un paese che mira all'autarchia culturale, di cui il *Quijote* diventa portavoce della sua visione idealista in cui si rifugge dalla poesia pura per far coesistere le lettere con le armi.

Sulla forma resta qualche perplessità. Ferraz y Castán presenta il suo testo in più punti come una narrazione e non in forma drammaturgica, sostituendo dunque al necessario *to show* uno scenicamente inappropriato *to tell*. Il dramma, mai portato in scena, potrebbe dunque essere, anche per le sue scelte strutturali, un omaggio a Cervantes romanziere (oltre che soldato) più che drammaturgo.

La voz de los mitos: grandeza y servidumbre del hombre di Victoriano García Martí

L'autore

Victoriano García Martí fu saggista e scrittore oltre che avvocato e sociologo. Condusse una vita interamente dedicata allo studio e alla lettura oltre che alla scrittura, perlopiù di saggi. Nel 1965 venne nominato membro corrispondente della *Real Academia Española* e fece parte anche di quella *Gallega*.

¹³⁹ *Ivi*, p. 22.

¹⁴⁰ Insiste infatti per bocca di don Rodrigo sull'importanza di avere figli che diventeranno poi soldati in grado di collaborare nella conquista di nuovi territori da anettere alla Spagna. Cfr. *Ivi*, p. 14.

L'opera

La voz de los mitos: grandeza y servidumbre del hombre, sottotitolata *Diálogos entre Fausto, Don Quijote, Don Juan, Hamlet, Margarita, Doña Inés y Ofelia*, come chiarisce l'autore in una nota del primo atto che giustifica l'assenza di riferimenti all'entrata ed uscita dei personaggi, non fu concepita per la rappresentazione¹⁴¹. Più che un copione teatrale infatti, questo suo lavoro sembra un passaggio propedeutico per quello che diventerà in seguito uno studio ed insieme un omaggio a Cervantes pubblicato nel 1947¹⁴², frutto di una profonda riflessione sulla figura di don Chisciotte.

Nella sua drammaturgia, a differenza del saggio in cui fa un confronto solo con Faust¹⁴³, l'autore rievoca l'immagine del cavaliere errante con l'esigenza di contaminarla e farla dialogare con altri personaggi della letteratura commensurabili per la loro fama al don Chisciotte: Don Juan, Faust, Amleto – consacrati nello stesso modo a miti dell'individualismo moderno¹⁴⁴ – e le loro rispettive donne¹⁴⁵. L'elenco dei personaggi al completo è il seguente: el hombre, Don Juan, Don Quijote, Fausto, Hamlet, Doña Inés, Dulcinea, Margarita, Ofelia, ventera, hija del ventero, Maritornes, un soldado, un hombre de letras¹⁴⁶.

I propositi dell'opera vengono chiariti nel prologo dall'autore¹⁴⁷. Egli, consapevole che queste figure abbiano già parlato ai posteri attraverso le opere che li hanno resi celebri, si chiede che cosa si direbbero se potessero confrontarsi e cosa opinerebbero sul senso della vita odierna¹⁴⁸. Ovviamente

¹⁴¹ «Esta obra no fue concebida ni realizada para representarse, dejando aparte sus posibilidades escénicas». Cfr. García Martí, V., *La voz de los mitos. Grandeza y servidumbre del hombre*, Madrid, Espasa-Calpe, 1941, p. 17. Non stupisce che non sia stato trovato alcun riferimento riguardo ad una sua messa in scena.

¹⁴² Nel 1947 viene pubblicato *Don Quijote y su mejor camino* (Madrid, Dossat, 1947), uno studio dell'autore sul *Chisciotte*, che fornisce alcuni elementi che ci aiutano a capire la sua opera teatrale. Nonostante sull'edizione non sia riportata la data di pubblicazione è chiaro che si tratti del 1947 dal momento che nel *Proemio editorial* si fa riferimento al centenario della nascita di Miguel de Cervantes.

¹⁴³ In *Don Quijote y su mejor Camino*, nel paragrafo “El Quijote y Fausto: España y Europa” (pp. 7-26) approfondisce la contrapposizione delle due figure che nel testo teatrale è solo abbozzata, perché posta in un contesto più ampio. Nel saggio Faust con i suoi valori scientifici rappresenta l'unica alternativa, e insieme il suo opposto, al don Chisciotte e alla sua etica, in grado di affrontare la realtà: «Fausto es acaso la más europea y, en cierto sentido, la más opuesta al Quijote tan arraigadamente español. Fausto es el afán de saber inmoderado, lleno de los ardores del Renacimiento; ciencia que recae más sobre las cosas del mundo exterior que sobre el propio espíritu. Ciencia positiva y encerrada, por consiguiente, en ciertos límites [...]. Don Quijote es otra cosa. Contrae su inquietud en torno del ideal moral; se mueve en busca de valores éticos». *Ivi*, pp. 8-9.

¹⁴⁴ Watt, I. *cit.* In quest'opera, che ha segnato un passo fondamentale nella critica di ispirazione romantica al *Don Chisciotte*, l'eroe cervantino è affiancato a Don Giovanni e Faust ma, a differenza di Victoriano García Martí, anziché Amleto si aggiunge Robinson Crusoe. «La definizione operativa di mito che propongo è dunque quella di “una storia tradizionale con una straordinaria e vastissima diffusione culturale, cui si attribuisce una verità quasi storica e che incarna o simbolizza alcuni dei valori fondamentali della società”». *Ivi*, p. XVI.

¹⁴⁵ In alcuni punti dell'opera sembra quasi che l'autore stia facendo uno sfoggio di erudizione, un virtuosismo da parte dell'autore che dimostra di conoscere a fondo questi personaggi mitici e le loro compagne.

¹⁴⁶ Cfr. García Martí, V., *cit.* (1941), p. 7.

¹⁴⁷ Cfr. *Ivi*, pp. 9-15.

¹⁴⁸ Cfr. *Ivi*, p. 9. Una proposta simile la troviamo in *Don Quijote 1947* di Castroviejo. Il cavaliere, riesumato in epoca contemporanea, si trova a confrontarsi in questa occasione con Napoleone e Martin Lutero. Portavoce del malcontento dell'autore rispetto al suo tempo don Chisciotte, come vedremo anche in García Martí non riesce ad ambientarsi, si sente

la scelta di rievocare questi quattro personaggi non è affatto casuale. Ognuno rappresenta uno o più valori, ideali che li hanno resi unici, riconoscibili, modelli universali in cui potersi rispecchiare sempre ed ovunque e ciascuno, oltre ad «insegu[ire] la sua personale visione del proprio dover essere, sollevando grossi interrogativi sul suo personaggio come eroe e sulla società di cui riflette gli ideali»¹⁴⁹, cerca qui di interpretare la contemporaneità sulla quale viene interrogato ed in cui proverà ad integrarsi. Dei quattro personaggi rievocati l'autore si sofferma sulla nazionalità di don Juan e don Quijote. Viene sottolineata difatti più volte la loro appartenenza alla nazione spagnola: l'essere di *sangre hispana* è un merito ulteriore nelle loro vite già degne di nota¹⁵⁰:

Dos de ellos son netamente españolas no sólo porque fueron imaginadas o engendradas en nuestro suelo, sino porque están nutridas de esencias y de sangre hispanas. No hay duda ninguna, respecto de Don Quijote, de su ambición de justicia y aun del deseo de sobrevivirse, de este anhelo de gloria y de inmortalidad que tiene una especial resonancia en toda la historia de España¹⁵¹.

Ci troviamo di fronte ad un'esaltazione della razza¹⁵², che si rinnova anche nell'autopresentazione dei personaggi e soprattutto nelle parole dell'*hidalgo*¹⁵³:

Yo también soy español. También tengo la sangre y el valor del suelo hispano. No heredé la gracia, pero sí la fiebre de la conquista. Altas empresas humanas en que los fracasos suelen ser más fáciles que los triunfos; pero lo importante es el aliento, el valor y la voluntad heroica de la lucha. Mi espíritu no es la inteligencia, es la voluntad indomable al servicio de un alto ideal humano. En el mundo represento un camino, uno de los más elevados. Dejo a los sabios que busquen las fórmulas para el dominio de la naturaleza y de las fuerzas físicas con el fin de aumentar el bienestar y el poder sobre las cosas, pero yo peleo por un ideal moral, lucho la justicia social, protejo al débil y mi esforzado brazo está siempre dispuesto a amparar a los desamparados. Mi figura sigue de lejos la del Divino Redentor. Como Él, he sido muchas veces crucificado; como Él, resucito en mi eterno empeño de alcanzar la justicia ideal. ¿Mejoró el mundo por mis esfuerzos? ¿Hice algo? No lo sé. No puedo considerar mis fracasos porque soy el propio optimismo y la fe. Si dejara de creer y de esperar, dejaría de ser. Una vez he dejado de ser loco y me he muerto. Creo firmemente en la eficacia de la justicia. Creo en su valor absoluto sobre la tierra. Todos los progresos de la ciencia, que hacen posible el dominio

fuori luogo e non sa che fare in «este mundo que vomito». Cfr. Castroviejo, J. M., *Don Quijote 1947*, Vigo, M. Roel, 1947, p. 36.

¹⁴⁹ Watt, I., *cit.*, p. VIII.

¹⁵⁰ La loro concezione dell'amore è però agli antipodi. Entrambi rappresentanti della Spagna, i due personaggi ci tengono a precisare quanto differiscano, l'uno dall'altro, su questo punto. Sono due facce della stessa medaglia in fondo: Don Chisciotte sa tutto dell'idea di amore, ma non su come mettere in pratica nel reale questa idea, Don Juan non idealizza, ma conquista, «sin los dos España no existiría. Creo que sois la raza y el carácter, la vida y el espíritu de España». Cfr. García Martí, V., *cit.* (1941), pp. 40-42.

¹⁵¹ *Ivi*, pp. 12-13.

¹⁵² «La Hispanidad constituye una referencia mítica que la dictadura franquista recuperó y asimiló con mucho provecho: el nuevo régimen asumió el cuerpo de doctrina de la Hispanidad como una parte esencial de la ideología del Movimiento Nacional, convirtiéndola en un símbolo de la «nueva España» fascista». Marcilhacy, D., *La Hispanidad bajo el franquismo. El americanismo al servicio de un proyecto nacionalista*, in Michonneau, S., Núñez-Seixas, Xosé M. (a cura di), *Imaginario y representaciones de España durante el franquismo*, pp. 73-102. A tal proposito si tenga presente che nel 1942 usciva il film di propaganda bellica *La raza*, scritto e diretto da José Luis Sáenz de Heredia, in cui si osanna la figura del buon soldato, incarnazione di un ideale nazional-cattolico, capace di mettere il proprio coraggio a servizio della nazione.

¹⁵³ Ed anche in quelle di Don Juan: «el encanto de nuestro sueño español que nos dio el impulso y la sangre de empresa y de conquista, conquista de algo». *Ivi*, p. 19.

sobre el mundo nada valdrían sin el orden humano del cumplimiento del deber y de una justicia ideal.¹⁵⁴

Da questo passo appare chiaro che l'interesse dell'autore si concentra non sui personaggi in sé, ma su cosa questi rappresentino o potrebbero arrivare a rappresentare nell'immaginario comune. Come già accadeva per altri adattamenti, non stupisce dunque che il cavaliere errante venga visto qui, ed in questo caso addirittura si presenti, come portatore di un ideale politico ed insieme di un credo religioso, fiero rappresentante della *raza hispana* e seguace delle orme del "divino redentore". Don Chisciotte è anche in questa occasione consacrato cavaliere della fede¹⁵⁵, un hidalgo *imago christi* che, rinnegando il finale del romanzo, si presenta al pubblico con tutta la sua fede intatta, allineandosi a molti degli adattamenti frutto di epoche dittatoriali in cui la lettura unamuniana ha avuto la meglio sulla scrittura e dunque l'interpretazione cervantina del cavaliere errante per antonomasia¹⁵⁶. Nelle parole citate c'è infatti molto della *Vida de don Quijote y Sancho* di Miguel de Unamuno. Nel passaggio in cui invece si rievoca lo «Yo sé quien soy» del romanzo (II, 8) il cavaliere della penna di García Martí si ricongiunge con l'ipotesto cervantino:

Acaso ninguno de vosotros tenga tanta conciencia de su ser como yo, porque ninguno padeció la locura de ser en tan alto grado. Nada ni nadie nos hace tanto ni tan grandes como la voluntad; la voluntad que no se rinde, la voluntad que persiste en el camino, y de tal modo fui quijote, que soy el Quijote por antonomasia. "Yo pretendí matar en los gigantes a la soberbia; a la avaricia y a la envidia, en la generosidad; a la ira, en el reposado comedimiento; a la gula, en el poco comer y en el mucho velar; a la lujuria y a la lascivia, en la lealtad que guardé a la que fue señora de mis pensamientos"¹⁵⁷.

Riprende qui, anche se non completamente alla lettera, le parole del romanzo (II, 8)¹⁵⁸ – ricalcando quell'aspetto che Unamuno definirebbe arrogante¹⁵⁹ e decide di attenuare in «Yo sé quien quiero ser» – che rappresentano l'autocoscienza del cavaliere come personaggio. Per usare le parole di José Manuel Martín Morán, in Cervantes «la personalidad de don Quijote está hecha de fuerza de voluntad y autoconciencia»¹⁶⁰ e ed è proprio quest'autocoscienza a legittimare la sua esistenza insieme al suo essere cavaliere. In García Martí, invece, don Chisciotte smette di essere il personaggio del suo libro e protagonista delle sue avventure per diventare il cavaliere andante che non solo

¹⁵⁴ *Ivi*, pp. 20-21.

¹⁵⁵ Si autoproclama alla fine del primo atto simbolo della fede. Cfr. *Ivi*, p. 46.

¹⁵⁶ Come per gli adattamenti di Gherardi e Bragaglia in Italia. García Martí già nel prologo, introducendo la figura di don Chisciotte, cita Unamuno: «Su inquietud se dirige, sobre todo, a desfacer entuertos por la resonancia histórica que de ello hubiera de resultar; es decir, para gloria suya, para su gloria humana precisamente, para su inmortalidad del lado de acá de la vida. El no quiere morir en la mente de los hombres. ¿Tendría razón Unamuno y será el sentimiento trágico de la vida y del amor, por tanto, a la inmortalidad lo que inspire sus actos?». *Ivi*, pp. 11-12.

¹⁵⁷ *Ivi*, p. 40.

¹⁵⁸ Qui parla al singolare invece che al plurale come nel *Quijote* in cui si rivolgeva a Sancio e lo includeva nel suo discorso. Nonostante non citi alla lettera ci tiene a mettere tra virgolette: "comedimiento" ad es. è continente in Cervantes.

¹⁵⁹ Cfr. Unamuno, M. de, *cit.*, cap. V.

¹⁶⁰ Martín Morán, J. M., «Yo sé quien soy». *La autoconciencia de don Quijote*, in Sarmati, E., von Prellwitz, N., *Crítica del texto. IX/1-2*, 2006. *I mondi possibili del Quijote*, Roma, Viella, 2006, pp. 81-103, p. 83.

autolegittima la sua esistenza in quanto tale, ma riconosce anche la propria superiorità rispetto agli altri personaggi chiamati in causa e dunque, come verrà chiarito meglio più avanti, l'unico in grado di farsi carico della situazione contemporanea. Nel suo testo teatrale abbiamo dunque uno "yo sé quien soy" potenziato ulteriormente rispetto al romanzo: dopo trecento anni dalla sua creazione il cavaliere è ancora più cosciente del chi è e di cosa è in grado di fare. Se però nella drammaturgia ci si discosta da Unamuno, García Martí prende invece in considerazione la sua interpretazione nel saggio del '47. In *Don Quijote y su mejor camino* attenua il suo punto di vista citando proprio il salamantino: «Don Quijote discurre con su voluntad, y al decir "yo sé quien soy" no dijo sino "Yo sé quien quiero ser"»¹⁶¹, perché per entrambi un'affermazione di questo tipo potrebbe attribuirsi soltanto a chi non si è abbandonato completamente alla fede perché solo Dio ci può mostrare chi siamo nel profondo¹⁶². Nel copione però don Chisciotte sa chi è: «yo nací por querer del cielo en esta nuestra edad de hierro para resucitar en ella la de oro, o la dorada, como suele llamarse. Yo soy aquel para quien están guardados los peligros, las grandes hazañas, los valerosos hechos»¹⁶³. Citando le parole di Cervantes (I, 20), il cavaliere si autoproclama ancora paladino della giustizia, in questo caso franchista come quello di Gherardi lo era per l'Italia fascista, in un tempo in cui essere paladini rappresenta una sfida ancor più ardua: «nunca pude imaginar que fueran tan grandes como lo que ahora se advierten»¹⁶⁴.

García Martí nel suo testo si preoccupa di chiamare in causa i personaggi, farne un confronto e da questo giunge ad una conclusione: Don Juan è «un pura sangre español [...] que, inconscientemente, resuelve el problema de la vida en la ceguera del amor»¹⁶⁵, Faust è «inteligencia con voluntad»¹⁶⁶, Amleto è «la duda y el análisis»¹⁶⁷ ed è all'interno di quest'opera sempre il narratore/giudice/mediatore della conversazione, ma Don Chisciotte è l'unico in grado di affrontare il mondo reale, gli altri torneranno nel mondo della fantasia. Ad accomunarli c'è una visione profondamente negativa del mondo che si presenta loro; ognuno a suo modo esprime il proprio dissenso. Don Juan non approva i cabaret, rimpiange la "resistenza" delle donne di una volta¹⁶⁸ e

¹⁶¹ García Martí, V., *cit.* (1947), p. 46.

¹⁶² *Ivi*, p. 47.

¹⁶³ García Martí, V., *cit.* (1941), p. 53.

¹⁶⁴ *Ibidem*, Questo stesso aspetto emerge in *La inmortalidad o vida nueva* (1948) di Eloy Gil Hernández, fors'anche in maniera più pessimista. Le avventure in questo tempo sono peggiori, più difficili e dure da affrontare. I personaggi di questo copione vanno alla ricerca dell'immortalità in una vita nuova che però non sanno bene come vivere, in un mondo che trovano dilaniato dalla guerra e in cui preferirebbero non esistere. «DON CHISCIOTTE: - [...] agora y en este tiempo, es el más propicio a calamidades aventureras...! / SANCHO: - [...] lo que nos tocará pasar son aventuras mayúsculas...!». Gil Hernández, E., *La inmortalidad o Vida nueva*, Madrid, Victoriano Suárez, 1948, pp. 97-98.

¹⁶⁵ García Martí, V., *cit.* (1941), p. 13.

¹⁶⁶ *Ivi*, p. 14.

¹⁶⁷ *Ivi*, p. 15.

¹⁶⁸ Cfr. *Ivi*, pp. 55-57.

trova che, se il mondo è cambiato poco, i suoi costumi hanno invece subito una forte rivoluzione: a lasciarlo senza parole è l'indipendenza acquisita dalle donne nei secoli¹⁶⁹. Amleto non è affatto soddisfatto perché nell'età contemporanea conta solo l'azione e non si dà importanza alla riflessione, all'analisi: «Nadie piensa. Sólo cuenta la voluntad»¹⁷⁰. Faust, dal canto suo, non è felice del progresso che sta portando alla distruzione del pianeta¹⁷¹ e nemmeno il cavaliere può dirsi contento di cosa gli si para davanti al suo ritorno: «El mundo arde en llamas. Ya no se combate por los huérfanos y los desvalidos. Los huérfanos y los desvalidos son ahora muchas veces las víctimas. Nadie escucha mi voz. La fortaleza de mi brazo, que pudo con los gigantes, no puede con los hombres»¹⁷². Sempre più demoralizzato, don Chisciotte lascia inoltre intendere che probabilmente in quest'era contemporanea non sarebbe affatto invogliato ad intraprendere la strada di cavaliere errante¹⁷³. Il progresso non ha collaborato ad un miglioramento della vita, bensì ha agevolato il processo di distruzione del mondo e dunque dell'umanità.

¡Oh, las terribles máquinas infernales destructoras de la vida y de los hombres! Mis armas fueron sólo las que eran una pura extensión de mi brazo constantemente dirigido y mandado por mi razón y supeditado a ella. “Bien hayan aquellos benditos siglos que carecieron de la espantable furia de aquestos endemoniados instrumentos que dieron causa a que, sin saber cómo ni dónde, en la mitad del coraje y brío que enciende y anima los pechos, llega una desmandada bala y corta y acaba en un instante la vida de quien la merecía gozar luengos siglos”. Considerando esto, tentado estoy por decir que me pesa haber tomado este ejercicio de caballero andante en edad tan detestable como es ésta que ahora vivimos¹⁷⁴.

Riprendendo il discorso del capitolo XXXVIII dell'edizione del 1605, *Que trata del curioso discurso que hizo don Quijote de las armas y las letras* e citando quasi alla lettera Cervantes¹⁷⁵, offre una visione che si ispira a quella unamuniana, ma ulteriormente pessimista. In *Vida di Don Quijote y Sancho* i mulini a vento rappresentano la scienza applicata in opposizione con la conoscenza e il pensiero critico e il cavaliere li trasfigura in giganti in grado di fare di lui un eroe (VII). Sebbene la sua lancia si spezzi, non è il caso di abbattersi: «Es lo que pueden esos gigantes, rompernos las armas,

¹⁶⁹ *Ivi*, Cfr. *Ivi*, pp. 70-71.

¹⁷⁰ *Ivi*, p. 72.

¹⁷¹ Cfr. *Ivi*, p. 58.

¹⁷² *Ivi*, pp. 49-50.

¹⁷³ Si delinea di nuovo una visione simile a quella che si evince in Eloy Gil Hernández, dove è invece Cervantes a vedere un mondo che sta ardendo, ed una patria sacrificata sotto gli scontri della Guerra Civile: «CERVANTES: - Veo algo monstruoso, pues ese Mundo podrido está ardiendo en un fuego que nunca se acabará, porque nunca podrá quemarse todo... pues cuanto más arde más crece... Sus presonas asisten al banquete del fuego impasibles y lo que es más doloroso: no saben que llevan ardiendo sus vestimentas... [...] Y veo más: ¡Veo que todos los Seres lanzados a una gran batalla no respetan por no respetar los lazos Maternales; pues siendo todos hermanos, todos se pelean por matar a la Madre que con un gesto maternal se deja sacrificar como SANTA PATRIA...! Y mirarlos alma hermana, mirarlos como luchan y como mueren sin saberlo. ¡Creen que todo se vá a acabar, pero no saben que por uno que mueren nacen dos que al ver su ejemplo, seguirán matándose...! Y esto no se puede corregir; pues el odio viene a la vez que el Ser al Mundo...!! [...] ¡Ese Mundo está roto...! Vámonos, vámonos». Gil Hernández, E., *cit.*, pp. 42-43.

¹⁷⁴ García Martí, V., *cit.* (1941), pp. 58-59.

¹⁷⁵ Nonostante tolga qualche parola o frase qua e là, ne mantiene decisamente il senso.

pero no el corazón»¹⁷⁶. Ma in un'età “tan detestable” come quella contemporanea, anche l'animo del cavaliere, insieme alle sue armi, subisce un duro colpo.

La sua riflessione sull'attualità, sul progresso e dunque sull'uomo moderno continua ulteriormente mantenendo un approccio pessimista nei confronti del futuro. Don Chisciotte crede che l'individuo di oggi di per sé abbia ancora uno slancio positivo e propositivo, ma questo non può essere causato unicamente dalla volontà. A questa è necessario affiancare la religione: l'errore risiede nel volontarismo senza la fede.

Sin duda, hay algo importante en el hombre actual, que ofrece su vida generosamente. Esto es ya mucho; pero acaso hay demasiado sometimiento a la acción y al esfuerzo heroico en sí mismo. Existe, pues, el quijotismo en este sacrificio, pero quizá falta una depuración; acaso falta una idea que no puede mostrar la inteligencia y que debería mostrar la inteligencia, porque al derrumbarse la obra de la razón se perdió toda la confianza en ella y se puso incondicionalmente en la voluntad. La voluntad, sin embargo, es en sí misma ciega¹⁷⁷.

Questo aspetto, insieme agli altri già trattati, viene ripreso ed approfondito dall'autore nel suo saggio del '47. In *Don Quijote y su mejor camino*, partendo dalla volontà del cavaliere di servire un ideale, sostiene la necessità di cristianizzarla:

hay que remozarla, hacerla más eficaz, con menor arrogancia y más cristianamente. Tal y como el mismo Quijote nos la recomienda: “siguiendo por mejor camino”. De este modo, si Fausto ha perecido, la supervivencia del Quijote queda asegurada, por lo menos en lo que se trata de la relación con los hombres, sin desentenderse del todo del trato con el mundo de las cosas, por las sendas de Fausto, pero sin la soberbia tampoco de pretender, por el camino de la Ciencia, descubrir todos los secretos y el misterio de la vida, convencidos de que la serpiente nos ha engañado, y que comiendo del fruto prohibido, no llegaremos a ser como dioses¹⁷⁸.

Da queste parole possiamo inoltre trarre un'ulteriore e forse anche più chiara spiegazione di quello che emerge nel finale dell'opera teatrale e cioè del perché l'unico dei quattro personaggi rievocati a restare sia don Chisciotte¹⁷⁹. L'autore chiude il suo testo teatrale auspicando una «vuelta del ideal sobre la tierra»¹⁸⁰, capace di contrastare gli orrori inflitti sino a quel momento all'umanità – con ogni probabilità si riferisce alla Guerra Civile –, concetto anche questo ripreso da Unamuno¹⁸¹ ed approfondito inoltre da García Martí nel suo saggio: don Chisciotte rappresenta la Spagna ed è di

¹⁷⁶ Unamuno, M. de, *cit.*, cap. VIII.

¹⁷⁷ García Martí, V., *cit.* (1941), p. 63.

¹⁷⁸ García Martí, V., *cit.* (1947), pp. 43-44. Nel testo teatrale ritorna ancora sulla volontà cieca e al concetto di superomismo per bocca di Fausto: «el sentido de la vida actual coincide con su propio sentido, y por ser Don Quijote español, es un poco también la hora de España. El quijotismo aspira a modificar la realidad y superarla. Aquí está patente la obra ambiciosa de la voluntad que caracteriza esta época. De la soberbia intelectual de la época del racionalismo se pasa a la soberbia de la voluntad y del heroísmo ciego. La Humanidad camina de extremo en extremo, de pasión en pasión». García Martí, V., *cit.* (1941), p. 75.

¹⁷⁹ «Creemos que la idealidad moral y religiosa de España, su quijotismo, en suma, y su proyección vital en el Nuevo Mundo que se le debe, le aseguran una posibilidad de subsistencia fecunda». García Martí, V., *cit.* (1947), p. 178.

¹⁸⁰ García Martí, V., *cit.* (1941), p. 78.

¹⁸¹ «Este valor es lo que necesitamos España...». Unamuno, M. de, *cit.*, cap. XLV.

lui che la nazione ha bisogno¹⁸², ed entrambi saranno missionari del cattolicesimo nel resto del mondo.

Il “mejor camino” di García Martí rappresenta un’azzardata e alquanto presuntuosa evoluzione del cavaliere che, figura ormai mitica, diventa incarnazione di un ideale politico contemporaneo. Don Chisciotte è dunque un personaggio a sé stante, ormai di tutti più che di Cervantes e il suo destino è ben diverso da quello che l’alcalaíno aveva designato per lui. Riferendosi al *quijotismo*, l’autore crede sia ormai superato: «como el mismo Quijote lo pedía: que Dios le dé mejor ventura, adobándosele el juicio para seguir todavía un mejor camino»¹⁸³.

Nell’opera teatrale, tra gli altri personaggi chiamati in causa, Dulcinea, come non accade nel romanzo di Cervantes, viene affiancata nel testo teatrale all’uomo che l’ha creata per amarla. Si presenta pirandellianamente come personaggio consapevole di non esistere se non nella mente di don Chisciotte¹⁸⁴.

No existo por mí misma. Soy, hermanas mías, un eco. Soy un relejo. No existo por mí misma. Soy una idea. Yo tengo la máxima desgracia y la máxima fortuna. Fui la mujer más amada, pero no pude corresponder porque no existo. Me vi privada del mayor placer del amor, que es ser el sujeto activo. Entre el amante y el amado es preferible ser el amante. Yo no pude corresponder: no sé nada de los sufrimientos del amor, que vale tanto como no saber nada del amor. Y, sin embargo, tuve lo que todas ambicionan. Fui tan de él que sólo soy una creación de él. Lo que todas desearían lo tuve en el más alto grado: la lealtad, la fidelidad...¹⁸⁵

Agli occhi del cavaliere Dulcinea è la stessa, il suo amore per lei è immutato¹⁸⁶ e a lei va ogni merito per le sue imprese: «Sin Dulcinea no se hubiese hecho nada grande en la vida. En todo destello de gloria humana, de toda grande empresa, hay siempre una Dulcinea»¹⁸⁷. Nella conversazione tra le donne sembra quasi ci sia una sorta di sfida, ma a prescindere da chi abbia raggiunto cosa o abbia fatto raggiungere cosa al proprio uomo, tutte sono consapevoli di aver conquistato l’immortalità: «(Todas a una.) Y todas hemos ganado la inmortalidad»¹⁸⁸. Seppur immortali, queste donne hanno

¹⁸² Ripete più volte lo stesso concetto unamuniano, ribadendo che la Spagna contemporanea debba seguire l’insegnamento e i consigli di don Chisciotte. Cfr. García Martí, V., *cit.* (1947), p. 120. L’umanità intera è diventata simbolo nell’opera di Cervantes e: «el Quijote representa de modo especial el estilo y la manera de caminar de España, en busca de esos mismos valores absolutos, y el modo español, prefiriendo los de la justicia y los de la belleza a los mismos de la verdad. Representando España, además, en el gusto de este caminar por el caminar mismo, en lo que este caminar tiene de aventura, para capturar el ideal». *Ivi*, pp. 161-162.

¹⁸³ *Ivi*, p. 181.

¹⁸⁴ Eppure ha anch’ella delle opinioni sulla contemporaneità. Dulcinea si lamenta della condizione della donna di oggi, considerata solo per il suo corpo: «Para el hombre moderno la mujer no tiene más que cuerpo. Ellas que se ven tan desnudas en la mente de los hombres, tratan de retocarse lo mejor que pueden, y hacen resultar los encantos físicos». García Martí, V., *cit.* (1941), pp. 73-74.

¹⁸⁵ *Ivi*, p. 27.

¹⁸⁶ «Sosiéguese todos. Reconozcan todos la superioridad y excelencia de mi señora Dulcinea». *Ivi*, p. 36.

¹⁸⁷ *Ivi*, p. 37.

¹⁸⁸ *Ivi*, p. 29.

certamente meno importanza all'interno della narrazione e la loro menzione è comunque subordinata all'esistenza dei loro uomini.

García Martí, come si è notato più volte, in diversi passi fa parlare il suo cavaliere con le parole del romanzo, spesso decontestualizzando le espressioni di Cervantes per usarle nel suo discorso o, a volte, facendo un *collage* da diversi capitoli. Nonostante non riviva qui le sue avventure, don Chisciotte si esprime riprendendo letteralmente passi interi del *Quijote*, ad esempio nel momento in cui rivela l'idea di fama legata alla caducità del mondo¹⁸⁹ (II, 8), quando parla della trasformazione di una *zafia aldeana* in *arquetipo de la belleza femenina* (II, 10)¹⁹⁰, o nella dissertazione sul conflitto tra *soldado e hombre de letras* (I, 38) che decide qui di inscenare. Del discorso sull'Età dell'Oro fa invece una sintesi, citando comunque quasi alla lettera Cervantes (I, 11):

—Dichosa edad y siglos dichosos aquéllos a quienes los antiguos pusieron por nombre de dorados, y no porque en ellos el oro (que en esta edad de hierro tanto se estima) se alcanzase en aquella venturosísima sin fatiga alguna, sino porque entonces los que en ella vivían ignoraban estas dos palabras: “tuyo” y “mío”. Eran en aquella santa edad todas las cosas comunes: todo era paz entonces, todo amistad, todo concordia. No había la fraude, el engaño ni la malicia mezclándose con la verdad y llaneza. La justicia se estaba en sus propios términos, sin que la turbasen el favor y el interés que tanto ahora la menoscaban y persiguen¹⁹¹.

A tal proposito spiegherà nel *Don Quijote y su mejor camino* che queste parole rispondono ad un criterio del cavaliere che si basa dunque sulla bontà innata degli uomini:

La Humanidad ha decaído después de haber iniciado su actuación en el mundo de modo pacífico y angelical. Y ello se enlaza con la creencia cristiana, según lo cual Dios colocó al hombre en el Paraíso y fueron las culpas del hombre las que le arrojaron de él. No hay en este discurso nada extraordinario, sino la fórmula sencilla en que se encierra en concepto de una humanidad feliz y sin pecado¹⁹².

E, nel testo teatrale, continua seguendo il discorso cervantino sulla creazione dell'ordine della cavalleria proprio per un desiderio di giustizia, nel momento in cui i tempi sono peggiorati.

Soy de una profesión en que mejor parece vivir velando que durmiendo. Velamos mientras los demás duermen. Hemos nacido para vigilar el sueño de los otros. A nuestro lado hay siempre muchos Sanchos dispuestos a dormirse. Y si alguna vez nos siguen es más bien por las ínsulas que les prometemos que por el ansia ideal de justicia. Nada de esto se consigue sin grandes esfuerzos ni grandes trabajos, y necesitamos siempre de

¹⁸⁹ Cfr. *Ivi*, p. 40.

¹⁹⁰ Cfr. *Ivi*, p. 43. «[...] “—¡Oh princesa y señora universal del Toboso! ¿Cómo vuestro magnánimo corazón no se enternece viendo arrodillado ante vuestra sublime presencia a la columna y sustento de la andante caballería? No dejéis, señora, de mirarme blanda y amorosamente, echando de ver en esta sumisión y arrodillamiento que a tu hermosura hago el rendimiento y la humildad con que mi alma te adora”» (II, 10) García Martí cita quasi alla lettera da Cervantes, unendo le parole di Sancio con quelle di don Chisciotte quando questi incontrano le tre contadine, tra le quali Aldonza, e le scambiano per dame. Da Cervantes cita anche le parole di Maritornes e quelle pronunciate dalla figlia del locandiere nello stesso capitolo (qui rivolte però a don Chisciotte anziché al curato (I, 32). Cfr. *Ivi*, pp. 54-55. Cita inoltre le parole di don Chisciotte rivolte alla *ventera*: «Creedme, hermosa señora, que os podéis llamar venturosa por haber alojado en este vuestro castillo a mi persona, que es tal, que si yo no la alabo es por lo que suele decirse que la alabanza propia envilece» (I, 16). Cfr. *Ivi*, pp. 53-54.

¹⁹¹ *Ivi*, p. 44.

¹⁹² García Martí, V., *cit.* (1947), p. 76.

algún mago encantador que disculpe nuestros fracasos y que justifique nuestros triunfos¹⁹³.

Don Chisciotte si professa dunque protettore dei deboli ed insieme della patria. È indiscutibile nelle parole di García Martí la necessità, il bisogno di ogni uomo, di ogni Sancio di avere qualcuno che lo protegga e che lo guidi. Dal suo discorso però si evince una nota quasi polemica: appare cinico e poco invogliato a seguire i suoi propositi, forse stanco di dover vegliare sui Sancio.

La riscrittura in questione tralascia dunque l'aspetto comico del suo ipotesto per soffermarsi sul lato più malinconico e riflessivo dell'opera. La voce del cavaliere sembra infatti manifestare la disillusione dell'autore. Tornato sulla terra, don Chisciotte si fa portavoce di quell'ideale in cui García Martí aveva creduto, ma che la rivoluzione franchista aveva tragicamente disatteso.

Il curioso impertinente di Alessandro De Stefani, tradotto da Tomás Borrás

Gli autori

Alessandro De Stefani, laureato in giurisprudenza senza alcun interesse per la carriera forense, è un personaggio molto conosciuto nel panorama artistico italiano e discretamente anche in quello spagnolo¹⁹⁴, soprattutto nei suoi anni di attività teatrale e cinematografica. Giornalista¹⁹⁵, cronista radiofonico e autore di radiodrammi, romanziere, autore teatrale, sceneggiatore, soggettoista e a volte anche regista cinematografico¹⁹⁶, il versatile De Stefani è anche un insegnante di latino oltre che estimatore e critico di autori teatrali stranieri di cui per anni è traduttore¹⁹⁷. Corrispondente de «La Stampa» in Argentina, l'autore vive a lungo a Buenos Aires dove si rifugia dopo la fine della Seconda Guerra Mondiale. Potrebbe infatti essersi trasferito prima in Spagna – dove nel '47 scrive il suo *Curioso impertinente* – e poi in Argentina, dove solo nel '49 inizia l'attività di corrispondente¹⁹⁸, per cui si occupa principalmente delle necessità e delle difficoltà degli emigrati italiani.

De Stefani, molto fecondo sia come narratore che come drammaturgo, si distingue o meglio non riesce a distinguersi proprio per il suo essere eclettico ed adattabile: obbedisce ai dettami delle

¹⁹³ García Martí, V., *cit.* (1941), pp. 45-46.

¹⁹⁴ L'autore era molto conosciuto e tradotto soprattutto grazie al teatro radiofonico degli anni '30 e si annovera tra gli autori stranieri già consacrati nei loro paesi come all'estero. Cfr. «Luz», 06 dicembre 1933.

¹⁹⁵ collabora con varie testate tra le quali «Il Lavoro d'Italia», «Il Resto del Carlino», «Il Popolo di Roma» e «La Stampa».

¹⁹⁶ Es. *L'idiota* (1918).

¹⁹⁷ Shakespeare in particolar modo, ma tradusse anche dal francese, dal russo, dall'ungherese - ottenendo il titolo di cavaliere al merito di Ungheria.

¹⁹⁸ Non siamo certi si trovasse lì già l'anno prima, ma Sgroi afferma che nel '48 De Stefani pubblica a Buenos Aires, come complemento a «Cortina», la sceneggiatura di *In fondo al mare*. Cfr. Sgroi, A., *Rose lubriche e telefoni pallidi. La scena plurale di Alessandro De Stefani*, Roma, Bulzoni, 2003, p. 241.

mode ed insegue il plauso del pubblico esplorando ambiti e temi molto diversi¹⁹⁹, ma sempre ancorato ad un certo modo, che potremmo definire borghese, di sentire la scena. Un punto di svolta della sua carriera è da attribuirsi indubbiamente all'incontro con Luigi Pirandello, tra il '24 e il '25, proprio nel momento in cui sta nascendo il suo Teatro d'Arte a Roma, in via degli Odescalchi. *I pazzi sulla montagna* e *Il calzolaio di Messina* sono le due opere più rappresentative di questo periodo e probabilmente dell'intera carriera di De Stefani. Nonostante fosse filofascista come tutti gli artisti (o quasi) che abbiano a cuore la loro vita insieme alla loro carriera in Italia durante il Ventennio, sceglie di non militare mai attivamente e non si dedica particolarmente al teatro propagandistico²⁰⁰, né riesce ad avventurarsi in un teatro politicamente impegnato durante il dopo guerra, come invece faranno gli autori a lui coevi, liberatisi dal peso della censura fascista.

Artista altrettanto poliedrico in ambito cinematografico²⁰¹, se si considera la varietà di temi affrontati – dal cinema dei 'telefoni bianchi' al 'giallo', dal dramma d'argomento storico ai tentativi documentaristici²⁰² –, De Stefani è conosciuto soprattutto come soggettoista e sceneggiatore²⁰³, e meno come scenografo²⁰⁴, didascalista²⁰⁵ o regista.

Tomás Borrás condivide con De Stefani la stessa sorte: molto prolifico in vita, ma poco ricordato dopo la sua morte. Nonostante i pochi studi a disposizione sul suo conto possiamo tracciare un breve profilo di colui che viene ricordato perlopiù come cronista della città di Madrid²⁰⁶. Scrittore, critico e giornalista, Borrás, in quanto fervente fascista, dimostra il suo impegno politico nella vita come nelle sue opere. Militante fin dai tempi della campagna maurista²⁰⁷, negli anni della Seconda Repubblica si unisce prima alle JONS²⁰⁸ e poi a Falange, fino allo scoppio della Guerra Civile, quando si vedrà costretto a scappare a Praga con sua moglie per poi tornare in Spagna l'anno seguente.

¹⁹⁹ Ricorrente indubbiamente il tema dell'*eros*.

²⁰⁰ Se si esclude qualche tentativo andato non troppo a buon fine – *Una notte a Barcellona*, rappresentata dalla Compagnia Gramatica-Benassi e pubblicata ne «Il Dramma» (n. 268, 15 ottobre 1937, pp. 2-23) e *Equatore* del 1938 che verrà poi adattato per il cinema e pubblicato nel 1943 –, l'unico testo teatrale che inneggia alle virtù italiane ed al fascismo, è *La scoperta dell'Europa* rappresentata dalla Compagnia Tofano-Rissone-De Sica e pubblicata ne «Il Dramma», n. 348, 15 febbraio 1941, pp. 6-25.

²⁰¹ Mi sembra doveroso segnalare che nel '27, costituitosi il Sindacato Provinciale di Roma Autori Drammatici e di Cinematografo, l'autore è chiamato, insieme a Lucio D'Ambra e Massimo Bontempelli ad occuparsi della sua direzione (lettera del 12 maggio 1927 alla Direzione della Società degli Autori di Roma).

²⁰² Es. *Africa sotto i mari* (1953) con Sophia Loren.

²⁰³ De Stefani «scrive il soggetto o la sceneggiatura (o entrambi) di 34 film muti e di 69 film sonori». Sgroi, A., *cit.*, p. 187.

²⁰⁴ De Stefani ha curato lo scenario di *Piccola mia*, film di Eugenio De Liguoro con attrice anche la piccola Sandra De Stefani. Cfr. «La Stampa della Sera», 20 ottobre 1933.

²⁰⁵ Nel cartellone del Film *Nicoletta e la sua virtù*, compare al fondo per le didascalie il nome di Alessandro De Stefani. Cfr. «La Stampa», 14 novembre 1932.

²⁰⁶ Compito che gli viene assegnato ufficialmente nel 1953.

²⁰⁷ Maurismo: movimento politico conservatore nato nel 1913 intorno alla figura di Antonio Maura.

²⁰⁸ *Juntas de Ofensiva Nacional-Sindicalista* movimento politico fascista fondato nella Spagna della seconda Repubblica.

Direttore di più riviste e collaboratore di molte altre²⁰⁹, Borrás si fa notare anche in ambito teatrale e cinematografico: scrive commedie, libretti²¹⁰, pantomime e radiodrammi e ricopre negli anni diverse cariche tra le quali quella di direttore del Teatro Español di Madrid, nazionalizzato, e del Sindicato Nacional de Espectáculos. Autore di racconti brevi²¹¹ si dedica anche alla scrittura di romanzi tra cui emerge il titolo *Checas de Madrid*²¹².

L'opera

Sebbene l'autore appartenga cronologicamente e geograficamente al dopoguerra italiano, l'opera di De Stefani viene scritta e messa in scena nella Spagna di Franco²¹³, in occasione del quarto centenario della nascita di Cervantes²¹⁴. La rivista «Teatro-Scenario»²¹⁵ pubblica nel '54 l'originale italiano, ma il lavoro non calcherà alcun palcoscenico del nostro Paese, né sarà mai rappresentato in lingua italiana. Difatti il testo di De Stefani viene presentato solo a Madrid, tradotto da Borrás e con interventi della compagnia soprattutto nelle parti narrate²¹⁶. È un dato certo che l'autore conosce lo spagnolo e che scrive il suo *Curioso* senza basarsi su alcuna traduzione in particolare, ma confrontandosi con l'originale del romanzo. La scelta di adattare la prima, nonché più discussa, delle cinque novelle secondarie nel *Chisciotte*, sembra sia la risposta all'esigenza di De Stefani di restituire

²⁰⁹ Nel 1937 a San Sebastián, dove viene nominato *Jefe de Prensa y Propaganda* dei Paesi Baschi. Durante la dittatura di Franco si occupa della direzione prima del quotidiano «F.E.: diario de la Falange Española Tradicionalista y de las JONS» a Siviglia, poi del giornale «España» a Tangeri e collabora con più riviste come ad esempio «Santo y Seña», con la prestigiosa «Vértice», «Legiones y Falanges» e «Fantasía».

²¹⁰ Scrisse per il teatro drammi lirici e opere principalmente accompagnate dalla musica da camera del compositore Conrado del Campo, come ad es. *El Avapiés* (1922) o *Fantochines* (1923).

²¹¹ Come i 203 denominati *Cuentos gnómicos*, pubblicati in tredici libri, il primo dei quali è *Unos y otros fantasmas* (1940), una selezione di sessantaquattro è stata pubblicata nel 2013: Borrás, T., Barreiro, J. (a cura di), *Cuentos gnómicos*, Barcelona, Anthropos, 2013.

²¹² Dopo la prima pubblicazione ne «La novela del sabado» del '39 e la prima edizione in volume di Escelicer del 1940, sarà rieditata numerose volte, 5 solo fino al 1963.

²¹³ Ed è per questo motivo che lo troviamo in questo capitolo. Descritto come «uno de los literatos más prestigiosos de la Italia moderna» dal cronista del settimanale «Ondas» (2 dicembre 1933), in occasione della messa in onda di due dei suoi drammi alla radio (*La primera ilusión y la última* e *El columpio de la felicidad*) l'autore era dunque già conosciuto sul territorio quando, nel '47, scriveva il suo *Curioso Impertinente* in Spagna, come egli stesso afferma sul quotidiano «Pueblo» a pochi giorni dal debutto. Cfr. De Stefani, A., *Autocrítica del autor de El Curioso Impertinente*, «Pueblo (Madrid)», 21 novembre 1947.

²¹⁴ È questo il motivo per cui l'opera viene analizzata in questo capitolo.

²¹⁵ Settembre, 1954, pp. 47-60.

²¹⁶ Si fa qui riferimento anche alla traduzione di Borrás che viene messa in scena al teatro Calderón di Madrid la sera del 9 ottobre 1947 e poi ancora, dalla stessa compagnia, al Teatro Español (Regia di Cayetano Luca de Tena, scenografia di Emilio Burgos, interpreti Jose Rivero, Mercedes Prendes, Enrique Guitart e Adriano Dominguez). Il dattiloscritto in spagnolo, conservato presso la Biblioteca del Burcardo di Roma, presenta infatti numerosi segni di matita rossa che cancellano lunghi passi del testo proprio là dove risulta più spiccatamente narrativo (si tratta in gran parte di interventi dell'Hidalgo), o dove il dialogo si avviluppa su sé stesso, rischiando la ridondanza. Per un approfondimento ulteriore e per un confronto tra il testo di De Stefani e la sua traduzione si veda De Stefani, A., *Il curioso impertinente*, Borrás, T., (traduzione di), Di Carlo, S., Scamuzzi, I. (a cura di), Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019. Non sappiamo se De Stefani collaborò o fosse d'accordo con gli interventi apportati dalla compagnia teatrale.

al pubblico, proprio nel quarto centenario che celebra la nascita dell'autore, una novella che rispetti l'originale, che ha colpito l'autore per la sua modernità e di cui questi ben conosce l'ampia e già consolidata tradizione in ambito teatrale. In un articolo dello stesso anno per il quotidiano serale «Pueblo» scrive infatti:

Siempre me ha sorprendido la gran modernidad de la novela inserta en el *Quijote* titulada *El curioso impertinente*, que con toda certeza ha servido de punto de partida a muchísimas obras del teatro contemporáneo, por lo cual me pareció como obligada restitución, que debía realizarse la novela original en una obra escénica, la cual tanto podría representarse en trajes de su época, como en los del día, tan de todos los tiempos son su asunto y caracteres²¹⁷.

La sera del 9 ottobre 1947 lo spettacolo viene presentato in occasione dei festeggiamenti in onore di Cervantes al Teatro Calderón. La stessa Compagnia Stabile replicherà il mese successivo la messa in scena al Teatro *El Español* (21 novembre) con discreto successo, dovuto in buona parte alla bravura degli interpreti su cui la critica esprime il suo parere unanime: Mercedes Prendes nel ruolo di Camila e José Rivero nel ruolo dell'Hidalgo i più meritevoli di elogio. In questa occasione l'autore, soddisfatto della collaborazione con Borrás e della traduzione ottenuta – fedele al testo e talvolta intrisa di italianismi²¹⁸ – acclamato dal pubblico si presenta sul palco mostrando il braccio mutilato che lo accomunava al *manco de Lepanto*²¹⁹.

La novella, tradotta per il palcoscenico da De Stefani, presenta delle novità degne di nota, anche se forse non tutte ben riuscite, ma frutto di scelte tematiche e stilistiche che caratterizzano l'autore anche in altri suoi lavori. L'introduzione della figura dell'hidalgo/Cervantes – «uomo di età matura, mutilato del braccio sinistro» (Atto I) – come narratore in scena è una di queste. Presentato come colui che scrive questa storia in una cella, questi viene a volte meno al suo compito di narratore *super partes*. Se infatti da un lato vuol far credere che i personaggi, una volta usciti dalla sua penna, siano perfettamente e pirandellianamente in grado di prendere le proprie decisioni, dall'altro li interroga, esigendo spiegazioni e talvolta redarguendoli usando la seconda persona singolare. Ad esempio, nel primo atto leggiamo:

L'HIDALGO. [...] Lotario... Lo voglio interrogare. Non vi sorprenda vedermi parlare con i miei personaggi. Li ho creati io; sono creature mie. Ho il diritto, forse anche

²¹⁷ Cfr. De Stefani, A., *cit.* (1947). «Pueblo» fu una delle principali testate franchiste, fondata nel 1940, emanazione della OSE, la Organización Sindical Española, sindacato unico al tempo della dittatura.

²¹⁸ Traduzione di cui De Stefani sembra però molto soddisfatto: «En la pluma castellana de Tomás Borrás he encontrado una preciosa colaboración, pues ha restituido a la lengua original mi “traducción” italiana y escénica del texto cervantino» Cfr. *Ibidem*.

²¹⁹ «Alejandro Steffani, manco, salió entre aclamaciones junto a Rivero, cuya manquedad cervantina se revistió de dignidad melancólica en una evocación acertadísima del famoso retrato de Jáuregui». Castro, C. de, *Autores y escenarios*, «Madrid» 21 novembre 1947. Nell'agosto del '32 De Stefani aveva perso l'avambraccio destro in un incidente stradale. Cfr. «Corriere della sera», 14 ottobre 1932, p. 2.

il dovere di confessarli. A me non si può mentire. (compare davanti a lui, Lotario) Lotario, Lotario, perché hai accettato? Non dovevi.

LOTARIO. Non era peggio se Anselmo affidava l'incarico ad altri?

L'HIDALGO. Puoi affermare, a me, che questo è quel che ti ha deciso? Forse sì, ma non per le ragioni che hai dette ad Anselmo. Non è stato invece perché tu che non conosci Camilla come la conosce lui hai avuto paura che cadesse? E ti dispiaceva.

LOTARIO. Chi offende il mio amico, offende me.

L'HIDALGO. Sarai capace di comportarti come egli ti ha suggerito?

LOTARIO. Non ne ho l'intenzione.

L'HIDALGO. Allora tradisci la promessa.

LOTARIO. Voglio guarirlo e tutti i mezzi servono. Potrei dire la verità a Camilla ma ho pensato che sarebbe pericoloso.

L'HIDALGO. Per chi?

LOTARIO. Per l'amore di Camilla. Vedrebbe il marito geloso e diffidente; si offenderebbe dei suoi sospetti e potrebbe non amarlo più come prima; lo disprezzerebbe.

L'HIDALGO. Allora...?

LOTARIO. Che mi consigli?

L'HIDALGO. Rispondi: credi di agire lealmente prestandoti a questo gioco? La tua coscienza approva la tua condotta?

LOTARIO. Non ho potuto sottrarmi, lo sai.

L'HIDALGO. Se tu, che sei credente e praticante, ti confessassi credi di poter ottenere l'assoluzione previa del peccato che stai per commettere con tanta freddezza?

LOTARIO. Mi confesserò dopo.

L'HIDALGO. Transazione comoda.

LOTARIO. Perché non commetterò nessun peccato. Non dirò a Camilla nessuna parola ardente, non farò quel che Anselmo pretende. E a lui dirò che Camilla ha resistito, mi ha respinto. Non è per il meglio?²²⁰

LOTARIO. E allora di tu...

L'HIDALGO. Non mi chieder consigli. I miei personaggi devono essere liberi di operare come vogliono. Altrimenti non sarebbero esseri vivi, ma marionette. E le marionette mi piacevan molti anni fa, da bambino; alla mia età non mi piaccion più.

(Atto I)

In questo passo è infatti evidente la contraddizione in cui cade il narratore: il personaggio viene prima rimproverato, messo sotto pressione e spinto a riflettere ulteriormente, ma poi, ridimensionando la sua autorità insieme alla sua responsabilità, l'hidalgo/Cervantes dichiara la libertà d'azione dei propri personaggi, riproponendo un concetto di pirandelliana memoria espresso chiaramente dal maestro nella prefazione ai *Sei personaggi in cerca d'autore*: «Creature del mio spirito, quei sei vivevano d'una vita che era la loro propria e non più mia, d'una vita che non era più in mio potere negar loro»²²¹.

In alcuni brani De Stefani descrive addirittura l'azione, abbandonando completamente la dimensione drammaturgica. Si pensi soprattutto al terzo atto in cui l'hidalgo inizia la sua narrazione, con frequenti digressioni esplicative dello stato d'animo dei suoi personaggi, dapprima intervallata dall'azione di questi e poi unicamente descritta. Sarà la voce narrante a raccontare di come Camilla

²²⁰ Lotario svela i suoi piani all'hidalgo, nell'ormai consolidato meccanismo metateatrale cervantino e, insieme ai personaggi, il pubblico diventa partecipe dei suoi pensieri riguardo alle richieste dell'amico e su come intende agire senza ferire nessuno a causa della promessa fatta ad Anselmo. Si assiste dunque ad una sorta di esame di coscienza di Lotario indotto dall'hidalgo che incarna il ruolo di integerrimo cattolico incapace di approvare una menzogna, anche se a buon fine.

²²¹ Pirandello, L., *Sei personaggi in cerca d'autore*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 5-6.

matura la decisione di lasciare la casa del marito, della fuga e della conseguente triste scoperta di Anselmo.

L'HIDALGO. Di che hai paura? Il tuo cuore si agita a tempesta, tanto che lo sento da qui. Ti allarma quel che Anselmo ti ha detto e tutto ti spaventa, perché la tua paura non proviene dall'ignoto che ti circonda, ma è dentro te stessa. Vedi pericoli nel silenzio e nel buio. Le tue notti, malgrado quella che tu chiami felicità, sono avvelenate da un'agonia che non ti perdona nemmeno il sonno, sonno pieno di incubi che ti soffocano. L'anima tua non è in pace. E non puoi goderti di nulla completamente perché vivi immersa nel peccato. Ora tremi: tuo marito ha inteso un mormorio, una risata trattenuta, e tu sai chi è, lo indovini: l'amante di Leonella che è di sopra. Forse stasera ha bevuto più del solito, già che è tempo di vendemmia ed è stato alla vigna col suo padrone. Perché tremi? Odi i passi pesanti che risuonano sul soffitto, mobili smossi, bisbigli. Che succede? Qualcosa è caduto. Io so tutto ma non posso dirti niente. So anche quel che succederà dopo, tra poco, domani. Ma tu devi vivere i minuti del tuo futuro. Ho detto minuti, non ore, non giorni. Minuti. Non odi più niente. Solo il tumulto del sangue nelle tue vene. Attenta: passi lenti sulla scala. Qualcuno che viene, che si avvicina: già è davanti alla tua porta. (Atto III)

In linea con l'*usus scribendi* di De Stefani, queste lunghe e talvolta inadeguate riflessioni potrebbero comunque voler manifestare ulteriormente l'intento di fedeltà alla novella interpolata in cui Cervantes apostrofa i personaggi²²², talvolta compatendoli, ma mai cercando di dissuaderli come invece abbiamo visto fare dal drammaturgo. L'ingombrante figura dell'hidalgo occupa dunque la scena più del dovuto con lunghe ed a volte superflue chiose sicuramente poco appropriate per una rappresentazione teatrale. Se si escludono *Il calzolaio di Messina* e *I pazzi della montagna*, potremmo identificare questo come un tratto caratterizzante della produzione teatrale di De Stefani: un poco pertinente *to tell* che spesso si impone ad un necessario *to show*.

Gli ulteriori elementi che si discostano dalla novella originale sono i riferimenti alla biografia di Cervantes e alla sua moralità messa a confronto nel testo con la poetica/etica boccacciana. L'introduzione di Messer Giovanni (Boccaccio) come personaggio²²³ costituisce infatti il terzo aspetto originale introdotto da De Stefani.

L'HIDALGO. Soddisfatto, Messer Giovanni, di trovare la vostra opera?

MESS. GIOVANNI. È una delle migliori edizioni del Decamerone. Venezia 1516.

Caratteri eccellenti, incisioni perfette.

L'HIDALGO. Credete che sia indice di virtù per una dama le vostre novelle?

²²² Un esempio fra i più significativi a tal proposito lo troviamo nel cap. XXXIII quando la voce narrante si rivolge ad Anselmo, ossessionato dalla sua perversa curiosità, con queste parole:

¡Desdichado y mal advertido de ti, Anselmo! ¿Qué es lo que haces? ¿Qué es lo que trazas? ¿Qué es lo que ordenas? Mira que haces contra ti mismo, trazando tu deshonor y ordenando tu perdición. Buena es tu esposa Camila; quieta y sosegadamente la posees; nadie sobresalta tu gusto; sus pensamientos no salen de las paredes de su casa; tú eres su cielo en la tierra, el blanco de sus deseos, el cumplimiento de sus gustos y la medida por donde mide su voluntad, ajustándola en todo con la tuya y con la del cielo. Pues si la mina de su honor, hermosura, honestidad y recogimiento te da sin ningún trabajo toda la riqueza que tiene y tú puedes desear, ¿para qué quieres ahondar la tierra y buscar nuevas vetas de nuevo y nunca visto tesoro, poniéndote a peligro que toda venga abajo, pues en fin se sustenta sobre los débiles arrimos de su flaca naturaleza? Mira que el que busca lo imposible, es justo que lo posible se le niegue... (I, 33).

²²³ Di cui viene citata prima la sua opera, *Decameron* nell'edizione Venezia 1516, letta da Camila (Atto II).

MESS. GIOVANNI. Non sono che storiette innocenti che raccontano con eleganza corretta allegre bugie e utili verità. Non possono nuocere.

L'HIDALGO. Son scritte in modo eccellente.

MESS. GIOVANNI. Vi sono grato. A quanto mi pare, siete straniero. Almeno dal vestito.

L'HIDALGO. Sì. Di Spagna; ma ho tanto vissuto in Italia che conosco e apprezzo la vostra prosa.

MESS. GIOVANNI. Anche voi scrittore?

L'HIDALGO. Soldato e scrittore. La commedia di Camilla, Anselmo e Lotario è mia. (Atto II)

L'autore fa dialogare i personaggi mettendo in evidenza tratti comuni e divergenze sostanziali sebbene in modo superficiale. Due nazioni a confronto attraverso due autori simbolo presentati da un terzo, italiano ma rifugiato in Spagna, che fa da mediatore tra la comicità dell'uno e l'umorismo dell'altro. Per il certaldese è indubbio che a quel punto della vicenda, a cui dice di aver assistito, si trovino di fronte ad un finale auspicabile oltre che plausibile: un *happy ending* con triangolo amoroso degno di figurare tra le novelle del suo Decameron. Lotario e Camilla sono amanti e Anselmo, tradito da entrambi, è inconsapevole e dunque felice:

MESS. GIOVANNI. Il marito ora che è ben tradito è più che mai convinto della fedeltà della moglie. Felice lui, felice la donna e felice l'amico. E così vivranno a lungo in tre beatamente. Niente aiuta tanto la felicità come l'ignoranza. Ammirabile favola. (Atto II)

Ma se per Boccaccio la menzogna è in questo caso utile e ben accetta, per Cervantes è inammissibile²²⁴ e quell'«accomodamento di convenienza» a cui sono arrivati non può certo essere definitivo, perché il disonore va lavato con il sangue. Quando poi Messer Giovanni l'accusa di essere un moralista, questi risponde con estremo *desencanto* tratteggiando un'immagine di sé perfettamente in linea con l'immaginario comune.

L'HIDALGO. So che quanto si costruisce sulla menzogna, come questo, non può resistere al tempo. È una legge che per voi non aveva importanza, perché vi piaceva sorridere e basta. Anch'io so sorridere, e ve l'ho provato. Ma so che sempre qualcosa di amaro resta al fondo di ogni storia più gaia. Ho creduto anch'io nella vita e nella gloria. Sono stato schiavo degli infedeli per molti anni, sono stato in prigione per accuse calunniatrici, ho perduto una mano combattendo per la mia patria e per la fede in una giornata di sole e di gloria...

MESS. GIOVANNI. E malgrado ciò sapete sorridere...

L'HIDALGO. Degli altri e di me, soprattutto di me. E ho fatto sorridere gli altri con quel che straziava il ricordo delle mie illusioni²²⁵. Per questo vi dico, Messer Giovanni, che ogni favola di peccato conclude presto o tardi amaramente. Questa che avete visto e che, come occorre, potrebbe trovar posto nel libro che avete tra mano, per figurar nel mio deve coronarsi di sangue e di castigo. (Atto II)

²²⁴Altezzoso e volte lezioso, l'hidalgo si esprime più volte riguardo all'inammissibilità della menzogna in qualunque circostanza. ES: «La menzogna non può mai essere il meglio. Anche se a buon fine, io non l'approvo» (Atto I).

²²⁵«In poche parole, De Stefani dipinge qui il suo hidalgo, Cervantes, con le sfumature che gli avevano conferito prima il pensiero romantico e poi la generazione del '98: un poeta e soldato del periodo del glorioso impero spagnolo, carico di nostalgia per l'etica cavalleresca, ma ormai deluso dalla vita e dalla politica, che trova conforto solo nella poesia». De Stefani, A., *cit.* (2019), p. 79, n.

La vicenda deve dunque concludersi con una punizione esemplare per i colpevoli e con l'allusione a Dante sembra che Boccaccio, involontariamente almeno da quanto dice, abbia colpito nel segno: Cervantes crede nella giustizia seppur portatrice di dolore.

MESS. GIOVANNI. Non lo dite; non lo dite; non vi ritengo giudice come il mio concittadino dell'inferno.

L'HIDALGO. Forse non gli somiglio di fuori, ma solo di fuori.

MESS. GIOVANNI. Se mi riservate una soluzione morale e tragica, preferisco ignorarla. Non vorrei che Camilla finisse come Francesca.

L'HIDALGO. Francesca è stata vittima di giustizia anche se dolorosa.

MESS. GIOVANNI. Me ne vado col mio libro. Ogni volta che mi assale la malinconia di non esser vivo, lo apro, leggo, e sorrido delle mie parole.

L'HIDALGO. Io apro una pagina delle mie chimere e piango della mia vita.

(Atto II)

Nel finale De Stefani si discosta nuovamente dall'ipotesto: sceglie di concludere la vicenda con un duello tra i due rivali in amore, come già accadeva nell'adattamento di Guillén de Castro²²⁶. I due amici, una volta emersa la verità, si scontrano per ristabilire un equilibrio, ma, a differenza del suo predecessore, De Stefani decide di rinunciare all'*happy ending*: Lotario ferisce a morte Anselmo e si allontana da Camila, mentre questa resta a vegliare sul corpo del marito. In Cervantes, invece, Anselmo, tradito e disperato, muore di crepacuore mentre sta scrivendo la lettera in cui ammette le proprie colpe, Lotario perde la vita combattendo in guerra e Camila, ormai ritiratasi in convento, prende i voti nel momento in cui ha notizia della morte dell'amante.

Più di un tratto di quest'opera, come già accennato, segue alcuni iter caratteristici e caratterizzanti dell'opera di De Stefani. In perfetto accordo con il resto della sua produzione, oltre che in linea con la concezione della donna nel periodo fascista, la protagonista femminile ci appare qui come dedita, anzi devota, comprensiva e a volte succube²²⁷.

CAMILLA. Nessun timore. È un ma di affetto. A volte vorrei che fosse meno buono, magari un po' malato, solo poco, per poterlo assistere; un po' meno perfetto, solo un poco, per migliorarlo col mio amore. Noi donne desideriamo poter esser utili col nostro affetto a chi amiamo; altrimenti ci sembra inefficace. (Atto I)

Capace di sopportare e di apprezzare anche la gelosia più cieca del suo amante che minaccia di ucciderla²²⁸, Camila è costantemente messa alla prova nel trattamento: c'è sempre bisogno che dimostri il suo amore a qualcuno, inconsapevolmente ad Anselmo nel primo atto e consapevolmente a Lotario nel secondo quando con un salto temporale la donna ha già ceduto alle sue lusinghe prima inscenate e poi sentite. Ella è prima devota, poi volubile e infine adultera e colpevole. Colpevole²²⁹

²²⁶ Ovviamente non possiamo da qui dedurre che l'idea di De Stefani venisse dall'opera di De Castro, perché il duello è una parte imprescindibile di tutte le commedie di "cappa e spada".

²²⁷ In molte sue opere l'autore si dimostra incline al perdono del tradimento, rappresentandolo come qualcosa che in fondo è concesso all'uomo e dunque perdonabile, come aveva deciso di sperimentare anch'egli.

²²⁸ «CAMILLA. [...] per te ho sacrificato tutto, pace, onore, perfino l'anima mia. Da te sopporto sospetti, gelosie... e mi piacciono» (Atto II).

²²⁹ Più volte nel testo ritorna si fa leva sulla colpa oltre che sulla menzogna.

però, seppur in maniera diversa, è l'uomo. Anselmo è di fatto il primo a peccare agli occhi dello spettatore, come lo era del lettore. La sua *curiositas* si impone sulla fede e dunque alla cieca fiducia che doveva riporre nel suo matrimonio e nella donna diventata sua moglie mediante questo sacro vincolo si sostituisce un vano desiderio di conoscenza. Anselmo oltre a comportarsi da egoista nei confronti dei suoi affetti, pecca dunque di *hybris* sfidando Dio nel voler cercare prove della fedeltà di Camila. Nonostante nel finale De Stefani rispetti quest'aspetto teologico e si preoccupi dell'onore dei suoi personaggi, il suo interesse è sicuramente centrato più sullo sviluppo psicologico di questi. Il marito è ossessionato dall'indurre sua moglie in tentazione e lo fa mettendo alla prova anche la fedeltà dell'amico. I due innocenti divengono dunque peccatori, dando vita al triangolo amoroso che l'autore tanto apprezzava²³⁰. La donna è dunque subordinata all'uomo anche nel suo peccato: se Anselmo non l'avesse spinta a peccare, gli sarebbe rimasta fedele. A questa riflessione possiamo inoltre aggiungere la contrapposizione tra verità e opinione, aspetto questo che De Stefani riprende dalla sua fonte, dandogli però una connotazione pirandelliana: volto *versus* maschera. Anselmo si interroga sulla veridicità della maschera²³¹ di sua moglie, poiché non è certo del parere comune che la vede come una donna onesta ed è proprio per questa titubanza che sceglie di cedere all'esperienza, rinunciando alla fede come già sottolineato.

Da questa analisi in più punti è emersa una certa fedeltà della drammaturgia di De Stefani all'ipotesto. Se in alcuni passaggi le differenze rispetto al romanzo cervantino sono minime²³² in altri, come la lettera di Camila al marito Anselmo, l'autore si limita a tradurre da Cervantes (I, 34), con l'unica differenza che a leggere la missiva sia qui l'onnipresente hidalgo:

VOCE DELL'HIDALGO (CHE DICE QUANTO CAMILLA STA SCRIVENDO). Come suol dirsi che mal si trova lo esercito senza il suo generale e il castello senza il castellano, vi dico che peggio si trova la sposa giovane senza suo marito, quando gravi cause non lo vietino. Mi trovo così male senza di voi e tanto impossibilitata da non poter soffrire questa assenza che se presto non tornate, andrò a vivere in casa dei miei genitori anche se debba lasciar senza guardia la vostra casa perché quello a cui la avete affidata bada più al proprio interesse che al vostro, e altro non dico per discrezione. (Atto I)

²³⁰ Sono numerose le commedie con triangolo amoroso annesso. es *Il piacere ed il peccato* (1915, datato altrove 1913 cfr. «Italia Fascista», 1934-1935 p. 31) o *Dopo divorzieremo* (1940).

²³¹ Termine più volte usato all'interno del copione.

²³² Ad esempio, nonostante la gelosia di Lotario porti alle medesime conseguenze, in Cervantes non si trova il personaggio di Cosimo, fratello di Camila e nemmeno la fantomatica Clori, inventata da Anselmo per provocare sua moglie. Mentre nel romanzo Anselmo, assistendo alla scena in cui Camila si ferisce, resta nascosto, in De Stefani corre invece a soccorrerla.

Il film

Il 19 novembre 1947, a poco più di un mese dal debutto teatrale, De Stefani vende la sceneggiatura, tradotta da Borrás, al produttore Tadeo Villalba. Adattato per il cinema da Antonio Guzmán Merino²³³ e diretto dall'italiano Flavio Calzavara, il lavoro, secondo tentativo cinematografico ispirato alla novella cervantina²³⁴, esce nelle sale a Madrid il 20 aprile 1953.

Nella rivisitazione cinematografica, incapace di accontentare il pubblico e la critica²³⁵, sembrerebbe esserci un unico elemento discorde con il copione teatrale qui analizzato: il finale. Se in De Stefani Lotario uccide l'amico in duello, Guzmán Merino sceglie di far morire Anselmo di un attacco di cuore, concedendogli una morte più dignitosa, meno violenta ed inflitta da mano divina. L'etica e l'estetica della violenza, senza dubbio apprezzate in epoca franchista, vengono messe da parte per un trionfo della morale cattolica²³⁶.

El 12 de octubre de Cervantes di Salvador de Madariaga

L'autore

Salvador de Madariaga y Rojo, laureato in ingegneria, e da sempre appassionato di letteratura, fu diplomatico²³⁷, romanziere, giornalista, saggista (soprattutto d'argomento storico-politico), drammaturgo e poeta, nonché uno dei più influenti cervantisti della sua epoca. Si trasferì in Francia dove condusse i suoi studi, poi in Inghilterra, durante la Prima Guerra Mondiale e una seconda volta dopo l'inizio della guerra civile che lo sorprese a Toledo –, insegnò all'Università di Oxford per tre anni²³⁸ –, ed infine in Svizzera. Anticomunista e grande oppositore della dittatura franchista, Madariaga si interessò di politica com'è desumibile dai suoi scritti. Si pensi al suo primo libro pubblicato nel 1917, *La guerra de Londres*, in cui leggiamo la sua critica all'Impero tedesco o anche al più tardo *Anarquía y Jerarquía. Ideario para la constitución de la tercera república* (1935).

²³³ Sceneggiatore noto al cinema degli anni '40. Aveva già adattato per il cinema un altro testo cervantino, *La gitanilla* (Fernando Delgado, 1940).

²³⁴ L'unico antecedente è quello di Narciso Cuyàs, film muto del 1908 (12') interpretato da Joaquín Carrasco e Francisco Tressols.

²³⁵ Per il fallimento di questa produzione viene incolpata la cattiva sincronia, per cui l'opera venne concepita nel '47, anno in cui si sta celebrando il quarto centenario della nascita di Cervantes, ma esce poi nelle sale solo nel '53. Cfr. Sáenz Isidoro, Á., *cit.* Si trattò invece di un concorso di colpa: pessime scelte attoriali, regista mediocre, budget scarso.

²³⁶ «Cambia el final en busca de una moraleja aleccionadora. La justificación de la violencia en el duelo final como único método para desmentir las habladurías. Una crisis que solo se puede resolver con violencia. La invocación divina del perdón. Y el designio sobrenatural por encima de lo terrenal al causar la muerte repentina de Anselmo antes del duelo. [...] una ideología nacional-católica». Sáenz Isidoro, Á., *cit.*, pp. 189-190.

²³⁷ Ricoprì in realtà diverse cariche come quella di Ministro dell'Istruzione pubblica e di Belle Arti e della Giustizia durante la Seconda Repubblica.

²³⁸ Occupando la neo istituita *Cátedra Alfonso XIII de Estudios*. Cfr. Preston, P., *Don Quijote de la Manchuria*, «ABC», 30 luglio 1995.

L'autore ritornò in Spagna solo dopo la morte di Franco, nel 1976 e, residente in Svizzera dal 1972, morì a Locarno nel 1978.

Benché in questa sede mi occupo di analizzare l'unica riscrittura del *Quijote* pubblicata da Madariaga, mi sembra doveroso menzionare un secondo adattamento dell'autore rimasto inedito di cui si hanno notizie, ma che non mi è stato possibile consultare: *Don Quixote and Sancho. A dramatized and abridged versio of Cervantes' novel*²³⁹. Va inoltre sottolineato che l'interesse dell'autore nei confronti di Cervantes e del suo romanzo non è affatto circoscritto nel tempo, in quanto questi vi si dedicherà per quasi quarant'anni della sua vita e lo dimostra la sua produzione non solo in ambito teatrale. Di Madariaga si possono infatti leggere, oltre ai drammi citati, uno studio "psicologico" sul *Quijote*, *Guía del lector del Quijote* (1926), un'edizione del romanzo cervantino pubblicata nel 1962 dalla casa editrice «Sudamericana»²⁴⁰ con note e prologo dell'autore e un romanzo satiro-politico, *Sanco Panco* (1964) a cui si aggiungono gli appunti manoscritti sul *Quijote* per le lezioni ad Oxford e un articolo pubblicato sulla rivista «Hispania» nel marzo del 1928, *Our Don Quixote*²⁴¹.

Nel saggio del 1926, *Guía del lector del Quijote: ensayo psicológico sobre el Quijote*, dedicato a Manuel de Falla²⁴², l'autore aveva già rivelato ai suoi lettori il vivissimo interesse nei confronti del *Chisciotte* nonché la profonda conoscenza dello stesso. I primi passi che spingeranno l'autore verso questo approfondito studio sono da rintracciarsi in una conferenza che tenne presso l'Università di Cambridge²⁴³. In questo suo saggio si trovano due tipologie di studio, come chiarisce Madariaga nell'introduzione:

²³⁹ «Conservada en manuscrito y copia mecanografiada [...] está compuesta por 246 páginas. Los investigadores que entre los años 1993 y 1995 pusieron en orden la inmensa cantidad de papeles de Madariaga, consideran esta obra de teatro inédita, así como otras. No tengo constancia alguna de que nadie haya publicado este escrito, por lo que permanece inédito. No está fechado aunque, por las cartas entre escritor y editor, estaba ultimándose en 1947, ya que se enmarca en los actos conmemorativos del cuarto centenario del nacimiento de Cervantes. Las conversaciones continúan en 1948, y en ellas todavía se están tomando decisiones sobre el número de escenas y correcciones varias. Probablemente, después de pasada la fecha del aniversario, la prisa por terminar el proyecto decae y quizá sea esa la razón por la que nunca se publica». Cfr. Dotras Bravo, A., *Escritura cervantina en Sanco Panco: parodia y recreación del Quijote según Salvador de Madariaga*, in «Anales Cervantinos», vol. XLIV, 2012, pp. 279-286, p. 280.

²⁴⁰ Cervantes Saavedra, M. de, Madariaga, S. de (Prólogo y notas), *Don Quijote de la Mancha*, Buenos Aires, Sudamericana, 1962.

²⁴¹ Madariaga, S. de, *Our Don Quixote*, in «Hispania», Londra, *The American Association of Teachers of Spanish*, vol. XI, nº 2, marzo 1928, pp. 91-118. Forse il frutto di una serie di conferenze tenute dall'autore in inglese presso l'Università di Cambridge. Cfr. Dotras Bravo, A., *Para la génesis de Guía del lector del Quijote de Madariaga*, in *Tus obras los rincones de la tierra descubren*, Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2008, pp. 285-295. Per un approfondito studio comparatistico tra *Guía del lector del Quijote* e l'articolo "Our don Quixote", si legga Dotras Bravo, A., *cit.* (2008).

²⁴² Prima edizione Madariaga, S. de, *Guía del lector del Quijote: ensayo psicológico sobre el Quijote*, Madrid, Espasa-Calpe, 1926. p. 7 «con cuyo "Retablo de Maese Pedro" cobra el inmortal Don Quijote segunda inmortalidad, dedica con afectuosa admiración este ensayo». Madariaga, S. de, *Guía del lector del Quijote: ensayo psicológico sobre el Quijote*, Buenos Aires, Sudamericana, 1943, p. 7.

²⁴³ Sappiamo inoltre che l'intero studio è stato pubblicato in parti da «La Nación» di Buenos Aires, tra il giugno 1923 e febbraio 1925. *Ivi*, p. 9.

En la primera se analizan alguno de los problemas que sugiere el genio tan complejo y singular de Cervantes en su actitud para con el *Quijote* y los libros de caballería. En la segunda se estudian algunas cuestiones psicológicas que plantea la obra misma.²⁴⁴

Convinto che il *Quijote* si stia convertendo «en figura de museo», l'autore spera di conferirgli un rinnovato interesse²⁴⁵: ora il cavaliere errante è una figura più forte ed esperta²⁴⁶ proprio grazie ai secoli trascorsi dalla sua creazione.

Il romanzo d'argomento politico, pubblicato in Messico²⁴⁷, passa in sordina in Spagna, ma viene ben accolto in tutta l'America Latina²⁴⁸. Si tratta di una narrazione con forti rimandi al testo cervantino: nello stile, nel modo di scrivere, nel titolo – *La más verídica que verdadera historia de Sanco Panco. Escribiola Miguel de Corzantes y la da hoy a luz Salvador de Madariaga* –, nella struttura episodica e dunque nella divisione in capitoli (sessanta in tutto) con la loro denominazione e nel ricorso alla tecnica del manoscritto ritrovato, solo per citare i più significativi²⁴⁹. La vicenda, non facile da sintetizzare, si svolge in un mondo fantastico in cui il protagonista Sanco Panco, uomo dalle grandi ambizioni, aspirante sovrano di Hesperia, deve affrontare *Gigantes* e *Cabezudos* per conquistare il suo trono. Quando finalmente riesce nel suo intento, Sanco cambia il suo nome in *Yomandísimo*, *el Adalid*, o *el Gran Magín*, e quello del suo paese in *Sanquipanquia* o *Espanquia*. In questa sagace satira, Madariaga usa molti elementi cervantini per sviluppare un'immagine parodica e a tratti grottesca della dittatura franchista, inclusi rapporti politici e accordi diplomatici con le nazioni europee ed extra-europee²⁵⁰. Al pubblico sono chiari i riferimenti ai leader politici con nomi fantasiosi che nascono dall'unione del personaggio che si è deciso di non nominare con quello cervantino come ad esempio il proprio Sanco Panco (Francisco Franco e Sancho Panza) e Amaonze

²⁴⁴ *Ivi*, pp. 10-11.

²⁴⁵ Cfr. *Ivi*, p. 11.

²⁴⁶ «Don Quijote es hoy más grande que cuando, armado de punta en blanco, salió de la imaginación de Cervantes, más rico de toda la riqueza de experiencia y aventuras que ha adquirido en trescientos años de correrías por los campos ilimitados del espíritu humano». *Ivi*, p. 14.

²⁴⁷ Edizione Latino Americana (1964) e resterà l'unica.

²⁴⁸ «Si los hitos cervantinos creativos de Salvador de Madariaga se remontan a 1947, se extienden hasta 1964 y lucen estas tres escalas: dos teatrales y una narrativa, Sanco Panco constituye el final de esos veinte años de camino, un resultado logrado con la combinación de parodia cervantina y parodia franquista». Dotras Bravo, A., *cit.* (2012), p. 281.

²⁴⁹ Alexia Dotras Bravo menziona inoltre nel suo studio «los epílogos en verso, la invención lingüística como base del humor o la denominación y carácter de algunos personajes» Dotras Bravo, A., *cit.* (2012), p. 284. «Sin embargo, la influencia de Cervantes empieza por el empleo de la técnica del manuscrito hallado, remedo a su vez de una de las estrategias de los libros de caballerías para hacerlos creíbles. Salvador de Madariaga, en primera persona, relata la llegada de un original desordenado e ilegible de un Manuel de Corzantes, que Madariaga –de lleno en el papel que quiere representar– interpreta como un seudónimo claro de Cervantes». Dotras Bravo, A., *cit.* (2012), p. 281. Dotras Bravo, A., *cit.* (2012).

²⁵⁰ «En sesenta pequeños capítulos, cuyos títulos son absolutamente cervantinos, desarrolla una imagen grotesca de veinte años de dictadura franquista y de las relaciones de España con Europa y América, cuyos episodios, ciertamente independientes, pero con un hilo conductor común, orden cronológico y consistencia en los personajes, eran perfectamente reconocibles por el ciudadano común de la época». *Ibidem*.

de Gaulle (Charles De Gaulle e Amadis de Gaulle). Troviamo inoltre qui aspetti di Cervantes che l'autore reitera in più di un'occasione, come vedremo più avanti.

La devozione dello scrittore nei confronti di Cervantes e della sua 'creatura' – che si protrae nei suoi lavori dal 1919 al 1964 – a quanto pare si manifesta anche nell'idealismo o per meglio dire nel chisciottismo che molti riconoscono in Madariaga, compreso l'autore stesso:

El mismo don Salvador tenía una dimensión quijotesca de idealismo desinteresado que estaba en el fondo de su europeísmo. Paradójicamente, se identificaba tanto con Don Quijote como con Sancho Panza. Inventó el seudónimo Sancho Quijano, que reúne el sentido común de Sancho Panza con el idealismo de Don Quijote²⁵¹.

Difatti, nonostante venga definito più volte europeista e internazionalista l'autore resta legato al suo paese e alla sua letteratura a cui continua a dedicare molte energie nonostante risieda altrove. L'autore si aggiudicò inoltre il soprannome di *Don Quijote della Manchuria* quando, come rappresentante spagnolo nella Società delle Nazioni, cercò in tutti i modi di opporsi all'invasione della Manchuria da parte del Giappone nel settembre del 1931²⁵².

L'opera

Publicato nel volume *Los tres estudiantes de salamanca. ¡Viva la muerte! El 12 de octubre de Cervantes*²⁵³, è possibile che il testo teatrale di Salvador de Madariaga non sia mai stato rappresentato²⁵⁴. La sua *Fantasia histórica en un acto*, ambientata a Sevilla il 12 di ottobre del 1592, unisce elementi biografici di Miguel de Cervantes, la celebrazione della scoperta del *Nuevo Mundo* e una narrazione fantastica della genesi del *Quijote*. Cervantes, poeta e soldato ormai quarantacinquenne, con un passato glorioso nella battaglia di Lepanto²⁵⁵, si trova in questa occasione a dover decidere del proprio futuro²⁵⁶: partire alla volta del continente americano per diventare governatore di un qualche popolo *indio* o restare in patria per dedicarsi al suo futuro capolavoro?

²⁵¹ Preston, P., *cit.*

²⁵² «Sus esfuerzos por organizar una acción internacional contra Japón hicieron que el secretario de Exteriores británico, John Simon, se refiriese a él como “la conciencia de la Sociedad de Naciones” y también le hicieron merecedor del apodo de “don Quijote de la Manchuria”». *Ivi.*

²⁵³ Madariaga, S. de, *El 12 de octubre de Cervantes*, in *Los tres estudiantes de salamanca. ¡Viva la muerte! El 12 de octubre de Cervantes*, Buenos Aires, Sudamericana, 1962, pp. 245-263.

²⁵⁴ Non abbiamo notizie a riguardo.

²⁵⁵ «Allí perdí esta mano; y en los Baños de Argel pude haber perdido las dos y el cuerpo, puesto que el alma siempre se quedó a salvo». Madariaga, S. de, *cit.* (1962), p. 253. Nel testo fa dunque riferimento anche alla prigionia ad Algeri.

²⁵⁶ «CERVANTES –Fui soldado; hice comedias; gané unos cuartos, y los gasté; caséme pobre con pobre y media... y al fin he tenido que meterme a factor de provisiones para la Armada donde ahora sudo y trabajo y consumo velas y candiles haciendo números. Triste cosa, señor que tenga que hacer cuentas quien nació para hacer cuentas». *Ivi.*, p. 254.

In una locanda Miguel incontra un lontano parente della sua consorte, Pedro Vozmediano, «hijo de mi compadre Juan, que es primo carnal de mi mujer doña Catalina de Palacios»²⁵⁷, il quale lo riconosce come «el soldado de poca fortuna que se metió a hacer comedias...»²⁵⁸. Questi gli chiede come mai non ha pensato di andarsene ne *las Indias*²⁵⁹: «Las Indias son refugio y amparo de todos los desesperados de España; pero también van allá muchos que no tienen por qué desesperar, pues en ellos llevan todo lo que han menester para hacerse hombres»²⁶⁰. Lì potrebbe ricoprire un'importante carica di governatore: ci sono poltrone da occupare, gente da governare²⁶¹. Cervantes, convinto dal *vozmediano*, pensa dunque di proporsi come governatore, ma prima di poter scrivere la sua candidatura si addormenta a causa del vino bevuto e sogna i suoi futuri personaggi:

(*Sergen en el fondo del escenario don Quijote y Sancho. Este sueño de Cervantes se puede hacer en vivo en escena, pero sería preferible representarlo en una película en color, con cierta vaporosidad e incertidumbre como de ensueño.*)²⁶²

Don Quijote e Sancho cercano di persuadere Cervantes dal proporsi come governatore en *las Indias*:

DON QUIJOTE_ ¿Qué ganarías con que te sirvieras en plata y te vistieran de oro y te llamaran señoría, si al irte al Nuevo Mundo nos dejaras aquí en el Viejo, increados, perdidos para siempre en el limbo de los ensueños que no han salido a luz?

CERVANTES_ Pero, mi señor don Quijote, un mundo nuevo... un mundo nuevo es cosa grande para un poeta.

DON QUIJOTE_ Más grande será el mundo que te daré yo²⁶³.

Il cavaliere passa poi in rassegna quelle che saranno le sue avventure: veglia alle armi, lo scontro con gli eserciti, i giganti (Sancho replica che non sono cavalieri quelli dell'esercito, ma *carneros* – montoni – e i giganti sono mulini), *Clavileño*, *Cueva de Montesinos*, *león de Arabia* e l'avventura che lo porterà nella terra lontana di *Micomición*. Viene menzionato inoltre un ipotetico governatorato di Sancio, sua moglie Teresa Panza e, ovviamente, Dulcinea. Quando nel finale Cervantes sembra ancora intenzionato a mandare quella lettera al re per presentare la sua candidatura, don Quijote inizia a dettargli l'incipit del romanzo, mentre l'autore sogna di scriverlo.

Come nel romanzo, Sancho parla qui per proverbi e frasi fatte e, insieme all'hidalgo, si riferisce a Cervantes, autore delle loro storie, come il moro Cide Hamete Benengeli²⁶⁴, il *sabio moro*²⁶⁵ che

²⁵⁷ *Ivi*, p. 253.

²⁵⁸ *Ibidem*.

²⁵⁹ Com'è noto Cervantes ci pensò eccome a partire per *las Indias*, ma senza mai riuscirci e le cariche da occupare nei luoghi menzionati qui dal Vozmediano (cfr. Madariaga, S. de, *cit.* (1962), pp. 254-255) sono le stesse citate da Cervantes nella richiesta di un impiego in America a Felipe II del 21 maggio 1590. Cfr. Riquer, M. de, *cit.*, p. 66.

²⁶⁰ Madariaga, S. de, *cit.* (1962), p. 254.

²⁶¹ «VOZMEDIANO. ¿Qué es el Mediterráneo sino un estanque de carpas al lado del Atlántico, y una... [...] ¿qué es la Mancha sino una mala manta de arriero al lado de Nueva España y del Perú?». *Ivi*, p. 255.

²⁶² *Ivi*, p. 257.

²⁶³ *Ivi*, pp. 259-260.

²⁶⁴ Cfr. *Ivi*, p. 258.

²⁶⁵ Sembra che Madariaga, per bocca del cavaliere prima e del suo scudiero subito dopo, voglia qui dare veridicità all'invenzione di Cervantes riguardo Cide Hamete, il saggio moro che inventò le loro storie. Cfr. *Ivi*, pp. 261-262.

difatto è cristiano: «el tal moro no lo es más que de nombre y traza, que de suyo es cristiano, y aun de los que lucharon contra los turcos en la batalla de Lepanto»²⁶⁶.

Il drammaturgo, come già detto, celebra in questo lavoro insieme la vita dell'autore, la genesi della sua opera ed anche il centenario della scoperta del *Nuevo Mundo*. Come accadeva in *Ana Franca*, ci troviamo qui davanti al personaggio Cervantes, nel momento della sua vita che precede la creazione del romanzo in un testo in cui si uniscono aspetti biografici alla genesi dell'opera. Don Chisciotte e Sancio vanno in sogno a Miguel per convincerlo a non partire per il Nuovo Mondo dove andrebbe a fare il governatore e a restare nel vecchio per scrivere la loro storia che gli darà un più alto merito. E, ancora come nel testo di Vicente Ferraz y Castán, la drammaturgia si chiude con l'incipit della *novela*. Non sappiamo se Madariaga conoscesse il testo di Vicente Ferraz y Castán, ma è plausibile considerando l'anno di pubblicazione: il 1942.

Il riferimento alla scoperta del Nuovo Continente ed alla sua celebrazione, oltre a sottolineare l'aspetto biografico relativo al desiderio di Cervantes di ottenere un'opportunità di lavoro in America²⁶⁷, che sembra quasi proporre un "sanchamento" di Cervantes, è anche un modo per sostenere le ferree convinzioni di Madariaga, da sempre sostenitore della funzione civilizzatrice degli spagnoli nel Mondo Nuovo²⁶⁸. Da questo punto di vista, infatti, l'autore non è affatto in contrasto con il franchismo e l'idea di *raza* da questo promossa. In linea dunque con la celebrazione del mito della *hispanidad*, Madariaga, come altri repubblicani, sostiene dunque gli stessi principi, seppur in maniera diversa²⁶⁹.

²⁶⁶ *Ivi*, p. 258.

²⁶⁷ Cervantes tentò in varie occasioni (con certezza due) di ottenere un impiego per partire alla volta del continente americano. «El 17 de febrero de 1582 Miguel de Cervantes [...] dirige una carta a Antonio de Eraso, del consejo de Indias, que estaba a la sazón en Lisboa, agradeciéndole el interés que ha tomado por su frustrada pretensión de lograr algún oficio en América, lo que se le negó por no haber ninguno vacante. Cervantes pretendía, pues, encauzar su vida en las Indias, aspiración que mantendrá varios años». Riquer, M. de, *cit.*, p. 59. «El 21 de mayo de 1590 Cervantes presenta su brillante hoja de servicios a Felipe II con un memorial en el que solicita, otra vez, un empleo en las Indias: “la contaduría del nuevo Reino de Granada, o la gobernación de la provincia de Soconusco, en Guatemala, o contador de las galeras de Cartagena, o corregidor de la ciudad de La Paz”. La negativa fue de una lacónica sequedad “Busque por acá en qué se le haga merced”, palabras que debieron de desilusionar amargamente a nuestro escritor pero gracias a las cuales tenemos el *Quijote*, pues si Cervantes llega a establecerse en América seguramente no hubiera escrito su genial novela». *Ivi*, p. 66.

²⁶⁸ Cfr. Madariaga, S. de, *The Rise of the Spanish American Empire* (1947), in «*The American Historical Review*», Vol. 53, No. 4, Luglio 1948, pp. 857-859. Con le parole del Vozmediano Madariaga aggiunge: «Lo que yo busco es el lugar donde se come a la salud del Almirante Don Cristóbal Colón que hoy hace cien años halló las Indias donde se las había dejado olvidadas el Señor». Madariaga, S. de, *cit.* (1962), p. 252.

²⁶⁹ In fondo le due fazioni mettevano in campo lo stesso aspetto, ma in maniera diversa «Así, las manifestaciones del 12 de octubre fueron ocasiones para confrontar estos discursos: en España como en Latinoamérica, los republicanos liberales se valieron del americanismo para justificar el proceso democratizador y secularizador emprendido por la Segunda República e inspirado por los regímenes hermanos de América. También les sirvió para agradecer la solidaridad de los gobiernos y brigadistas americanos que luchaban contra el fascismo. De cara a la internacionalización del conflicto, conquistar la opinión hispanoamericana también se concibió como un objetivo prioritario en el bando sublevado». Marcilhacy, D., *cit.*

Riguardo all'aspetto puramente formale, Alexia Dotras Bravo trova che quest'opera ricrei un perfetto stile cervantino, soprattutto tenendo conto degli scambi tra il cavaliere e il suo scudiero²⁷⁰, che l'autore «demuestra dominar tanto en esta ocasión, como en la redacción de *Sanco Panco*». Inoltre, «esta emulación del lenguaje, no solo del XVII, sino también característico del *Quijote*, demuestra la capacidad imitativa de Madariaga, aquí de una forma seria, y en *Sanco Panco* con tintes cómicos»²⁷¹. Confrontando più opere, nella fattispecie i due lavori drammatici ed il romanzo *Sanco Panco* – tutti e tre già citati, vedi *infra* paragrafo precedente – si possono inoltre riscontrare diversi tratti comuni e reiterati:

la mención a Dulcinea como símbolo de gloria, la diferente percepción de la realidad de ambos personajes, la influencia mutua, los refranes y los juegos de palabras, el desdoblamiento de Cervantes en Cide Hamete Benengeli como una ficción consciente o la idea de la fama testimonian, más que las constantes que el escritor renacentista impregnó en su obra, las obsesiones que coronan los estudios cervantinos y quijotescos de Salvador de Madariaga²⁷².

Donde crece la marihuana di Ramón J. Sender

L'autore

Militante anarchico, Ramón J. Sender viene profondamente influenzato dal pensiero Marxista²⁷³. Durante la guerra civile, si separa dalla moglie per raggiungere la fazione repubblicana, firmando così la sua condanna a morte: non riuscendo a trovare l'autore le forze nazionaliste fucilarono la donna. Dopo la prigionia in un campo di detenzione, nel 1938 Sender inizia il suo esilio e si rifugia prima in Francia, poi negli Stati Uniti e in Messico, per tornare in seguito negli States dove si stabilisce ed ottiene la cittadinanza²⁷⁴. Giornalista, drammaturgo, saggista e conosciuto soprattutto come autore di narrativa, questi è, insieme a Max Aub e Francisco Ayala, uno dei più importanti romanzieri dell'esilio repubblicano²⁷⁵. L'autore tornerà in Spagna solo nel 1969, quando gli viene conferito il Premio Planeta per *En la vida de Ignacio Morell* (1969)²⁷⁶.

²⁷⁰ Difatti il duo dà vita ad equivoci e le loro figure non si discostano dall'immagine che l'alcalaíno tratteggia nel suo testo.

²⁷¹ Dotras Bravo, A., *cit.* (2012), p. 280.

²⁷² *Ivi*, p. 281.

²⁷³ Nonostante tra il 1932 e il 1938 simpatizzasse per il PCE (Partido Comunista Español), non vi aderì mai. Cfr. Collard, P., *A Portrait of Cervantes as "A Learned Sancho Panza": The Quixote in Ramón J. Sender's Thought before the Civil War*, in D'Haen, T., Dhont, R., (a cura di), *International Don Quixote*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2009, pp. 33-52, p. 34.

²⁷⁴ Per non essere allontanato, a causa delle pressioni del senatore McCarthy, è anche costretto a dichiararsi apolitico.

²⁷⁵ Cfr. Collard, P., *cit.*, p. 34.

²⁷⁶ Nel 1969 Franco concesse l'amnistia per i crimini commessi durante la Guerra Civile.

Sender, come abbiamo visto per Madariaga, durante la sua vita dedica prolungate attenzioni a Cervantes ed alla sua opera²⁷⁷. Sono infatti numerosi i riferimenti e le menzioni esplicite all'autore con cui l'aragonese intride le sue pagine. La sua prima lettura del *Chisciotte* risale all'età di undici anni, troppo giovane secondo lo scrittore per confrontarsi con la crudeltà di quelle pagine²⁷⁸.

Nonostante Sender appartenga alla generazione successiva, è curioso notare come la sua interpretazione dell'opera cervantina si rifaccia perlopiù alla corrente dei *noventayochistas* (era infatti un ammiratore di Ortega). A tal proposito Dueñas Lorente sceglie di annoverare come unica opera degna di appartenere al campo degli studi letterari il suo saggio *Examen de ingenios. Los noventayochos* (1961)²⁷⁹. Da questa emerge una visione spiritualista che caratterizza la produzione tarda di Sender, ma che si scontra con una visione materialista che affiora nei suoi scritti giovanili in cui spesso si occupa dell'alcalaíno. Negli anni '30 l'autore difende infatti lo scetticismo e l'ironia di Cervantes a discapito dell'idealismo di don Chisciotte²⁸⁰ come è chiaro dai seguenti articoli: *El saludo de don Quijote*, *Protección de los molinos de viento*²⁸¹, *La cultura española de la ilegalidad*²⁸² e *Cervantes, el estilo y un capítulo apócrifo*²⁸³. Nel primo testo qui citato, ad esempio, Sender ridicolizza la tendenza dei simpatizzanti di estrema destra a considerare don Chisciotte come proprio simbolo appellandosi al fatto che nella statua eretta in Piazza di Spagna a Madrid il cavaliere riprendesse il saluto fascista²⁸⁴:

la bandera política del quijotismo no tiene ninguna seriedad. Es la bandera de la impotencia y del ridículo. [...] Cervantes se burla constantemente de él a lo largo del libro y en los comentarios en verso que lo anteceden. [...] Si los fascistas buscan en el saludo de Don Quijote una bandera, no olviden que nadie sufrió más palos, pedradas, puñadas, candilazos, burlas y *gateamientos* que el pobre hidalgo manchego [...] Tomar por lema al caballero de los leones sería [...] salir al campo con el cerebro tan hueco y lleno de fantasmas – hitlerianos, mussolinescos – como don Quijote y, sin otro bagaje, montar un rucio y enfilar contra los molinos. Un estúpido delirio²⁸⁵.

²⁷⁷ «Le confesaba a Peñuelas: «yo estoy, lo mismo que cualquier español, sobre todo un escritor, profundamente enamorado de Cervantes». Peñuelas, M., *Conversaciones con Ramón J. Sender*, Madrid, Magistero Español, 1969, pp. 163-165. Cit. in Dueñas Lorente, J. D., *Cervantes y el Quijote, según Ramon J. Sender*, Boletín Senderiano, n. 14, 2005, pp. 461-468, p. 466.

²⁷⁸ «A menudo cerraba el libro amargado y decepcionado viendo las ridiculeces que Cervantes obligaba a hacer a su caballero. No conseguía este una sola victoria limpia, justificada y de veras plausible. [...] Desde entonces considero una crueldad poner ese libro en manos de los niños. Es el libro más tristemente adulto que existe. Nadie debiera leerlo hasta haber tenido las primeras revelaciones de Sileno en el oscuro bosque de la desesperanza». Sender, R. J., *Examen de ingenios. Los noventayochos. Ensayos críticos*, México D. F., Aguilar, 1971, p. 158. Cit. in Dueñas Lorente, J. D., *cit.*, p. 462.

²⁷⁹ Sender, R. J., *cit.*, (1971). Cfr. Dueñas Lorente, J. D., *cit.*, p. 462.

²⁸⁰ Cfr. Dueñas Lorente, J. D., *cit.*, p. 463.

²⁸¹ Entrambi pubblicati sulle riviste del 1 Aprile 1933, «La voz de Guipúzcoa» e «El Luchador» (in entrambe a p. 1), e ne «El Mercantil Valenciano», 2 Aprile 1933, p. 3 e successivamente nella *Proclamación de la sonrisa* (1934). Cfr. Collard, P., *cit.*, p. 35.

²⁸² Pubblicato nella rivista «Tensor» (n° 1-2, October 1930, pp.1-21). Cfr. *Ibidem*.

²⁸³ Pubblicato in «La Libertad», 9 dicembre 1934, p. 1. Cfr. *Ibidem*.

²⁸⁴ Cfr. *Ivi*, p. 38.

²⁸⁵ Sender, R. J., *Proclamación de la sonrisa*, Dueñas Lorente, J. D. (a cura di), Zaragoza, Prentas Universitarias de Zaragoza/ Instituto de Estudios Altoaragoneses/ Instituto de Estudios Turolenses/ Dpto. de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de Aragón «Larumbe. Textos Aragoneses» n° 3, 2008, p. 56. Cit. in *ivi*, pp. 38-39.

La lettura di Sender della politica contemporanea attraverso Cervantes è interessante quanto poco originale se si considera che questi non fu l'unico negli anni Trenta a dare un'interpretazione materialista all'opera dell'alcaláino:

Ya en la segunda mitad del siglo XIX Nicolás Díaz de Benjumea percibía en Cervantes “un librepensador republicano”; poco después, en los inicios del siglo XX, otros estudiosos entendieron que la parodia cervantina de los libros de caballería suponía en última instancia una expresión del colapso del feudalismo²⁸⁶.

Con la fine della guerra civile, e l'inizio dell'esilio si assiste ad un cambiamento dell'approccio dell'aragonese nei confronti di Cervantes: Sender tralascia quei parametri politici e ideologici da cui era sempre partito nella sua lettura dell'autore per soffermarsi su aspetti differenti, di ordine antropologico e filosofico: «la nueva óptica se dejó sentir también en su percepción de la obra cervantina; no obstante, Sender defendió siempre al autor frente a su héroe, al contrario, pues, que Unamuno, con quien mantuvo su antigua discrepancia»²⁸⁷.

La dedizione di Sender nei confronti di Cervantes si manifesta, oltre che nei suoi articoli, saggi e nell'adattamento teatrale che analizzerò di seguito, anche nella narrativa. Nel romanzo breve *La puerta grande*²⁸⁸, ad esempio, l'autore fa interagire il suo protagonista con il duo cervantino e ne *El fugitivo* il personaggio principale, rifugiatosi nella torre di una chiesa riflette a lungo sul senso più profondo del *Chisciotte*²⁸⁹. Ma il suo ricorso alla figura di Cervantes non si esaurisce²⁹⁰ e, nel 1967²⁹¹, pubblica un racconto, *Las gallinas de Cervantes* cui seguirà un adattamento cinematografico nel 1987²⁹². In questa narrazione l'autore descrive la progressiva e grottesca trasformazione di Catalina, moglie di Cervantes e soprannominata Dulcinea del Toboso²⁹³, in una gallina. L'idea gli venne dopo

²⁸⁶ Sender R. J., *cit.*, Dueñas Lorente, J. D. (a cura di), pp. 237-238. Cit in Collard, P., *cit.*, p. 42-43.

²⁸⁷ Dueñas Lorente, J. D., *cit.*, p. 463.

²⁸⁸ Incluso in *Tres novelas teresianas* (Barcelona, Destino, 1967) narraciones breves en torno a la figura de Teresa de Jesús. Cfr. Dueñas Lorente, J. D., *cit.*, p. 465.

²⁸⁹ «El hombre —escribe Sender—, a pesar de sus locuras y estupideces, salva su naturaleza de hijo de Dios, y merece, por ese simple hecho, alguna clase de respeto. Eso parece que viene a decirnos Cervantes». Sender, R. J., *El fugitivo*, Barcelona, Destino, 1976, pp. 61-63. Cit. in *Ibidem*.

²⁹⁰ Val la pena citare anche: *Monte Odina* (1980), *Toque de queda* (1985) e in otros varios lugares Sender sigue prolongando las infinitas sugerencias que le provocaban el *Quijote* y su creador. [...] y en el escaso tiempo en que ejerció de editor Sender puso su sello, Quetzal, a la obra *Cervantes y Darwin*, de Jean Cassou y Marcel Prenant (Vived, 2002: 406-407). Cit. in *Ibidem*.

²⁹¹ Pubblicato all'interno della raccolta *Las gallinas de Cervantes y otras narraciones parabólicas*, México, Mexicanos Unidos, 1967, venne poi ripubblicato nella collezione *Novelas del otro jueves*, México, Aguilar, 1969 (pp. 59-98) e ristampata a Barcelona (Destino, 1985 e Nuevas Ediciones de Bolsillo, 2002).

²⁹² Il copione venne pubblicato dalla IEA (Castellón y Mañas, 2001). Cfr. Dueñas Lorente, J. D., *cit.*, p. 465. In rete c'è invece sempre annotata la data 1988.

²⁹³ «Antes de casarse había querido informarse sobre la familia de la novia y supo que sus abuelos venían del Toboso. Se inclinó a soñar un poco como cualquier novio en su caso. Toboso era un nombre compuesto de dos voces hebreas como otros nombres españoles de ciudades o aldeas. *Tob* quería decir *bueno* y *sod* quiere decir *secreto*. Así pues, el Toboso significa en hebreo el *bien secreto* o la bondad escondida. Recordaba Cervantes que antes de casarse había dado a doña

aver letto che nel contratto matrimoniale dell'autore era stato annotato il numero di galline che la donna portava, insieme al resto, come dote²⁹⁴. In questo racconto più volte Sender insiste sulla veridicità dei fatti, citando anche celeberrimi cervantisti di fine '800 inizi '900, come Rodríguez Marín o Cejador. Nel testo emergono diverse informazioni riguardanti la vita dell'alcaláino, come le sue imprese da soldato, la relazione con Ana Franca da cui ebbe una figlia²⁹⁵ e il suo desiderio di partire per l'America²⁹⁶, ma anche sulla sua opera²⁹⁷, nella fattispecie la *Galatea* e si fa inoltre riferimento alla presunta nascita del nome "Chisciotte"²⁹⁸. La visione *noventayochista* di Castro che caratterizza come abbiamo già visto il Sender maturo, è chiara anche in quest'opera che vede Cervantes, come anche l'hidalgo Quesada, discendente di ebrei convertiti e cioè potenziale rappresentante di qualunque tipo di minoranza²⁹⁹.

L'opera

Donde crece la marihuana è, insieme alle opere di Martínez Azaña e Madariaga, una delle riscritture sul *Chisciotte* degli autori dell'esilio. Non abbiamo notizie sulla sua rappresentazione, ma sappiamo che il testo viene pubblicato in *Comedia del Diantre y otras dos* nel 1969³⁰⁰ e poi nella Colección Teatro di Escelicer³⁰¹ nel 1973.

Il copione teatrale di Sender, diviso in quattro atti e ambientato in epoca contemporanea in un *ranch* nelle montagne dell'Arizona, riprende unicamente l'intreccio amoroso della novella *El Curioso*

Catalina un nombre que le pareció a un tiempo poético y justo. Era Cervantes un gran admirador de la *Celestina* y a la hora de dar a su novia un nombre idílico se le ocurrió hacerlo a imitación del de Malibea y Melisendra, esposa del infante Gaiferos. Si ellas eran dulces como la miel, dulce debía ser también doña Catalina. Así, pues, la llamó *Dulcinea* y por alusión a su linaje, *del Toboso*. En su conjunto, el nombre quería decir *Dulzura de la bondad secreta*». Sender, R. J., *cit.* (1969), pp. 89-90.

²⁹⁴ Questo raccontò lo stesso Sender in un'intervista con Marcelino C. Peñuelas: «la novela había nacido de una «obsesión» que arrastraba desde que había leído que en el contrato de matrimonio de Cervantes se recogía, entre otros detalles, el número de gallinas que aportaba su mujer. Pensaba Sender que la anotación era una muestra de «la miseria de esa clase media española medio hidalga que está en el nivel mental de las gallinas» y la interpretaba como una verdadera ofensa para Cervantes». Cfr. Peñuelas, M., *cit.*, pp. 163-165. Cit. in Dueñas Lorente, J. D., *cit.* p. 465.

²⁹⁵ Cfr. *Ivi*, p. 95.

²⁹⁶ Cfr. *Ivi*, p. 92.

²⁹⁷ Cfr. *Ivi*, p. 89.

²⁹⁸ «Estaba por otra parte Cervantes tan familiarizado con el antiguo Testamento que, cuando vio a Alonso Quesada, lo primero que se le ocurrió fue pensar en un profeta: Ezequiel. No sabía por qué, pero no podía evitarlo. Ezequiel vivió después del gran éxodo en masa de los judíos. Los nombres de aquel viejo hidalgo (Alonso y Quesada) le parecieron a Cervantes especialmente sugestivos. Pero quesada podría haber sido Quijano o Quijada y se le ocurrió que añadiéndole el sufijo *ote* (despectivo) la sugestión era más completa. En hebreo resultaría el nombre Quichot (o *quechote*), que quiere decir certidumbre, verdad, fundamento y que se cita constantemente en las escrituras religiosas judías. Quesada era un nombre lleno de alusiones a grandezas humanas y el *ote* lo hacía grotesco. Sin dejar de ser grandioso y grotesco, era sobre todo la verdad. Una gran verdad hebraica. Como Ezquiel y más aún como David, el hidalgo Quesada parecía a un tiempo loco, sabio, grave, grotesco, y Cervantes lo miraba a distancia y reflexionaba. Le producía aquel viejo admiración, respeto y risa». *Ibidem*.

²⁹⁹ Cfr. *Ivi*, pp. 91-92.

³⁰⁰ Insieme a *Los Antofagastas*, ed. Barcelona, Destino, 1969.

³⁰¹ Madrid. Entrambe le edizioni vennero pubblicate durante gli anni del regime.

Impertinente. Come ci tiene a spiegare lo stesso autore nel prologo, infatti: «el problema del drama es el mismo [...] aunque tratado y resuelto de una manera diferente, más de acuerdo con la moral de nuestros tiempos»³⁰². In questo anche i nomi dei personaggi e i mezzi usati per mettere in atto i piani sono diversi, eppure lo scioglimento non si discosta molto dall'originale del cui epilogo rispetta la tragicità. Sender creolizza infatti il testo cervantino, aggiungendo numerose sottotrame ed elementi che intervengono più volte nell'intreccio, spesso legati a superstizioni indigene, alla presenza di sciamani e ad esperienze folcloristiche che includono l'uso della marijuana.

Esos lejanos países, donde hay todavía restos de la influencia colonial española (idioma y costumbres), evolucionan y cambian, pero llevan en el fondo la solera del idioma que, a su vez, conserva formas más o menos genuinas, pero sugestivas, de la vieja cultura. No hay dudas que el deseo de ser madre merece todos los respetos, ya que en él reside la clave del futuro de nuestra especie y que la curiosidad de don Luis es viciosa, decadente, culpable y representa no una necesidad sino un lujo³⁰³.

Nell'introduzione l'autore sottolinea come nella sua opera si proponga un'evoluzione della madre patria la quale, nonostante conservi in parte la "vieja cultura", si sia integrata in questo nuovo *habitat* coloniale. La novella interpolata trova dunque nuova vita in un contesto che subisce ancora la forte influenza spagnola, ma cerca una sua indipendenza, ed è qui che si inserisce il tema apocrifo del desiderio di maternità della protagonista³⁰⁴ che affianca il cervantino motore della vicenda: la *curiositas*.

I personaggi che intervengono sono i seguenti:

GRACIELA, de veintiocho años, hermosa, de aire moderno y deportivo con algo que puede revelar ascendencia india.

IRENE, treinta y nueve años, campesina tosca, joven y aún atractiva.

LEONELA, setenta años, oscura de piel, taciturna.

DON LUIS, treinta y siete años, ranchero agresivo y bronco.

JUAN, cuarenta años, hombre de ciudad, sofisticado y seguro de sí, ocasionalmente blando de carácter.

PENQUERO, dieciséis años, atropellado y tontiloco, pero no grotesco.

INDIO, edad indefinible³⁰⁵.

Tra questi l'unico nome ripreso da Cervantes è quello di Leonela, qui madre di Irene che veste i panni di una sorta di governante. La sua presenza, come un'eco, testimonia la veridicità dei fatti e fa da riverbero per una storia che si ripete. Don Luis incarna Anselmo e Juan Lotario. In Cervantes il primo è più incline alle distrazioni amorose e il secondo alla caccia, mentre qui è don Luis il "ranchero" per giunta "agresivo y bronco", orgoglioso e arrogante, e Juan un sofisticato pittore, poco avvezzo alla violenza e più assennato dell'amico. I due sono uniti dall'infanzia, ma non sono

³⁰² Tutti i riferimenti alle pagine sono della seguente edizione: Sender, R. J., *Donde crece la marihuana*, Madrid, Escelicer, 1973. *Ivi*, p. 5.

³⁰³ *Ibidem*.

³⁰⁴ Cfr. *infra* "Ana Franca La visión del Quijote di Vicente Ferraz y Castán".

³⁰⁵ Sender, R. J., *cit.* (1973), p. 7.

affettuosi e dediti come Anselmo e Lotario, anzi li troviamo spesso a battibeccare³⁰⁶. Graciela, seppur di origine indigena, incarna Camila e, come questa, moglie da sempre devota³⁰⁷, ma volubile nel momento in cui si vede messa alla prova dal marito e corteggiata da un uomo qui più dolce e premuroso. In questo intreccio, a differenza dell'originale, la donna ha delle intenzioni ben precise: il suo unico desiderio è quello di avere un figlio che don Luis, per un incidente avuto da ragazzo, non può darle.

Nel copione, come la novella, si legge del marito, spinto dalle sue insicurezze, che invita, ed in questo caso potremmo anche dire obbliga, l'amico a circuire Graciela/Camila per scoprire cosa ci sia in fondo al suo cuore. Luis, mosso dalla stessa morbosa curiosità di Anselmo, seppure in Sender incarna un personaggio più volgare ed arrogante³⁰⁸, come questi ha bisogno di sapere se l'amore di sua moglie è così puro e incorruttibile, anche se messo duramente alla prova. La vicenda inizia in *medias res* e cioè quando l'amico dice, mentendo, di aver già insidiato Graciela senza alcun risultato e don Luis lo smaschera facendogli sentire la conversazione registrata³⁰⁹. Juan, ignaro della presenza del microfono, come Lotario, non sa di essere spiato dall'amico, seppur con diversi mezzi e, dopo aver fatto un esplicito riferimento al *Curioso impertinente* - «es como lo que pasó en una famosa novela de la antigüedad»³¹⁰ – si avvale della stessa tesi del personaggio cervantino per provare ad astenersi dalla richiesta dell'amico:

...si tuvieras un diamante y quisieras hacer la prueba de su firmeza golpeándolo con un martillo, ¿no crees que sería una locura? Si el diamante resiste no habrás ganado nada porque tendrás el mismo diamante que tenías. Pero ¿y si lo rompes?³¹¹

In Cervantes leggiamo a tal proposito:

Dime, Anselmo, si el cielo o la suerte buena te hubiera hecho señor y legítimo poseor de un finísimo diamante, de cuya bondad y quilates estuviesen satisfechos cuantos lapidarios le viesan, y que todos a una voz y de común parecer dijese que llegaba en quilates, bondad y fineza a cuanto se podía estender la naturaleza de tal piedra, y tú mesmo lo creyese así, sin saber otra cosa en contrario, ¿sería justo que te viniese en deseo de tomar aquel diamante y ponerle entre una yunque y un martillo, y allí, a pura fuerza de golpes y brazos, probar si es tan duro y tan fino como dicen? Y más, si lo pusieses por obra; que, puesto caso que la piedra hiciese resistencia a tan necia prueba,

³⁰⁶ Don Luis screcita l'amico artista appellandolo "pintamonas" e dandogli del nullafacente: «DON LUIS.- Tienes buena idea de ti mismo y no me extraña, aunque tu idea no se apoya en nada razonable. ¿Quieres decirme lo que has hecho tú en la vida? Los artistas creéis que hacéis algo ensuciando una tela». *Ivi*, p. 15. Lo maltratta, eppure lo stima e, a modo suo, crede profondamente nella loro amicizia: «maltratar a un amigo a quien se estima es como una prueba de confianza. Y no es que quiera protegerte. Tú no necesitas protección. Tienes una alta idea de ti mismo. Los artistas estáis medio locos y no necesitáis a nadie. [...] Gracias a lo que acaba de suceder con sangre y todo sé que tengo dos cosas inapreciables: el amor de Graciela y tu amistad». *Ivi*, pp. 53-54.

³⁰⁷ E a dirlo sono le sue stesse parole: «Yo vivo para él. Los demás no son para mí sino fantasmas que van y vienen y hablan y tratan de imitar a Luis sin conseguirlo. Porque Luis es el único hombre en el mundo». *Ivi*, p. 23.

³⁰⁸ Con l'amico si esprime ad esempio in questi termini: «No puedes negarte. Me debes el aire que respiras», o ancora: «Hazle el amor a Graciela. Dile lo que ella te responde y luego pídemelo lo que quieras. (*Suplicante*) Es solo una prueba. Es la única cosa que me falta en el mundo para ser feliz y tengo tanto derecho como cualquiera». *Ivi*, p. 18.

³⁰⁹ Cfr. *Ivi*, p. 16.

³¹⁰ *Ivi*, p. 19.

³¹¹ *Ibidem*.

no por eso se le añadiría más valor ni más fama, y si se rompiese, cosa que podría ser, ¿no se perdía todo? Sí, por cierto, dejando a su dueño en estimación de que todos le tengan por simple. Pues haz cuenta, Anselmo amigo, que Camila es finísimo diamante, así en tu estimación como en la ajena, y que no es razón ponerla en contingencia de que se quiebre, pues aunque se quede con su entereza no puede subir a más valor del que ahora tiene; y si faltase y no resistiese, considera desde ahora cuál quedarías sin ella y con cuánta razón te podrías quejar de ti mismo, por haber sido causa de su perdición y la tuya. Mira que no hay joya en el mundo que tanto valga como la mujer casta y honrada, y que todo el honor de las mujeres consiste en la opinión buena que dellas se tiene; y pues la de tu esposa es tal que llega al extremo de bondad que sabes, ¿para qué quieres poner esta verdad en duda? (I, 33)

Sender fa più volte ricorso alla metafora del diamante³¹² sempre usata dall'autore, come da Cervantes, per contribuire alla reificazione del personaggio femminile, come se la donna fosse priva di una volontà propria – ma, come vedremo, non è poi questo il caso.

Juan insidia Graciela ed ella, come già accadeva in Cervantes attraverso una lettera (I, 34), chiede l'intervento di suo marito mediante una chiamata telefonica:

¿Hello, Luis? Ven aquí... Sí, Juan está aquí, precisamente y por eso debes venir tú... No, no es eso, pero ven, querido... (*Ofendida.*) Vamos, hombre, que quieres decir... ¿Qué?... Ah, pues... (*Vacilando.*) Nada, que Juan se conduce de una manera extraña... No, no, es que dice locuras e impertinencias. (*JUAN satisfecho se arrellana en su sillón.*)... ¿Cómo?... Te aseguro que no son fantasías. La cosa es demasiado delicada para decirla de otra manera, pero tú me entiendes. (*Decepcionada.*) Bueno, bueno, está bien y perdona³¹³.

Come Anselmo, anche Luis non si preoccupa di soccorrerla perché sa quel che succede e a quel punto Juan, spento il registratore, confessa a Graciela di non amarla oltre a svelarle l'intero piano – a questo proposito val bene sottolineare che in Cervantes Camila non scoprirà mai l'inganno. Infine, «como un juego de niños»³¹⁴, i due mettono in scena la commedia che inoltre registrano per Don Luis³¹⁵: Juan ribadisce il suo amore mentre lei risponde adirata. Soluzione metateatrale questa già consolidata nell'originale ed in molte delle sue riscritture. Sender però si avvale di un apparecchio, il registratore, che gli permette non solo di riprodurre in un secondo momento la loro messa in scena, ma anche di fermarsi, prendersi il tempo necessario per fare delle prove e poi ricominciare a registrare. Il risultato del piano è però uguale all'ipotesto: i due cedono alla tentazione³¹⁶.

Nel terzo atto assistiamo ad un maggiore protagonismo del personaggio di Irene che, come accadeva in Cervantes per Leonela, ha un ruolo cruciale, ma più intraprendente rispetto al personaggio a cui si ispira. La ritroviamo infatti in veste di manipolatrice³¹⁷ quando mette in guardia

³¹² Sempre usata da Don Luis: «Tú ves que el diamante no se ha roto». *Ivi*, p. 53. «Tú crees que el diamante se ha roto, ¿verdad?». *Ivi*, p. 80. «El diamante no se rompió» (in questo caso negando l'evidenza). *Ivi*, p. 81.

³¹³ *Ivi*, pp. 23-24.

³¹⁴ *Ivi*, p. 26.

³¹⁵ Cfr. *Ivi*, p. 27.

³¹⁶ Cfr. *Ivi*, p. 39.

³¹⁷ Potrebbe essere questa una traccia intertestuale dell'*Otello* (1603) di Shakespeare: Irene incarna le vesti di Iago.

prima don Luis dall'amico pittore e poi Juan da un terzo uomo. Il primo, insospettito, decide di nascondersi dietro la tenda fingendo di andar via e assicurando all'amico di aver spento il registratore. Irene però, innamorata di Juan, lo avvisa e la terza messa in scena sarà dunque simile, ma non uguale a quella creata da Cervantes³¹⁸, con Graciela ferita con la daga e don Luis che viene fuori dalla tenda per soccorrerla.

Don Luis, come Anselmo, sembra dunque soddisfatto della riuscita del suo piano e si illude di aver fatto finalmente chiarezza, ma un alone di sospetto rimane a turbarlo. Irene insinua poi il dubbio – per poi pentirsi anche questa volta³¹⁹ – in Juan che, come Lotario, diventa a sua volta geloso³²⁰. Nel testo di Sender però nessuno dei due amanti scappa per timore di essere scoperto: la verità viene rivelata da una registrazione probabilmente involontaria³²¹. Nell'epilogo, dal momento in cui la verità è venuta a galla, don Luis è sopraffatto dall'ira che presto lascia il posto alla rassegnazione ed alla tristezza³²². Tutti sanno tutto, ma nessuno parla³²³. Il *ranchero*, frustrato e deriso, non smette di avere momenti di lucida aggressività in cui orgoglioso afferma che tutto quel che è successo lo ha voluto lui. Unico artefice del suo destino, delirante di onnipotenza e blasfemo³²⁴, don Luis vede due sole soluzioni al suo dolore: uccidere l'amico – ma la moglie glielo impedisce – o chiarirsi con entrambi³²⁵ – anche questa impraticabile³²⁶. Graciela è incinta e una volta raggiunto il suo scopo non vuole più stare con Juan³²⁷.

Nell'epilogo si annuncia il duello, forse un'eco alla tradizione già consolidata a partire dalla riscrittura di Guillén De Castro che già abbiamo ritrovato in De Stefani. Juan, sfidato dall'amico Luis evita lo scontro non raccogliendo la provocazione³²⁸. Il prevedibile e presagito finale tragico si

³¹⁸ In Cervantes Lotario non sa che Anselmo è nascosto e questi non viene allo scoperto quando sua moglie si ferisce.

³¹⁹ Irene, rivolgendosi a Juan: «Estoy arrepentida de haberle dicho el otro día una mentira en lo del mayoral». Sender, R. J., *cit.* (1973), p. 67.

³²⁰ Cfr. *Ivi*, pp. 56-58. Facendo ricadere scioccamente i sospetti prima su sé stesso e poi su «otro cualquiera» ridimensionando e avvicinandosi alla versione cervantina della storia.

³²¹ Cfr. *Ivi*, pp. 62-63.

³²² Cfr. *Ivi*, p. 63.

³²³ Cfr. *Ivi*, p. 73.

³²⁴ Cfr. *Ivi*, p. 53. «Cada palabra, cada paso, yo te los dictaba a ti, old bastard. Si, yo. ¿Qué dices? ¿Por qué no dices nada? Soy yo quien te engañaba a ti. [...] Desde la sepultura os mandaré a todos». *Ivi*, pp. 82-83.

³²⁵ Cfr. *Ivi*, pp. 74-75.

³²⁶ Cfr. *Ibidem*.

³²⁷

GRACIELA: - Lo que quería lo tengo ya. ¿Y sabes quién me lo ha dado? El, Luis.

JUAN: - Estás diciendo locuras. En todo caso, lo único importante es que sigues siendo mía. Lo serás hasta el último día de mi vida.

GRACIELA: - (*Pausa*) No soy de nadie. [...] Quería Luis de mí algo verdadero y total. Bien. Le doy una honradez que no tengo y que está fuera de este mundo. Se la doy y él la recibe. A ti sólo te he dado lo que tengo, digo, cuando me tienes en los brazos. (*Bajando la voz*) ¿Sabes? Mientras viva Luis ya no me tendrás nunca.

JUAN: - ¿Por qué me hablas así? La atmósfera de esta casa comienza a estar embrujada.

Vámonos de aquí. Vámonos a vivir de otra parte. *Ivi*, p. 69.

In questo l'epilogo Sender si allontana totalmente da quello Cervantes in cui la donna non smette mai di amare Lotario, ma si ritira in convento dopo la morte di Anselmo, dove morirà dopo la notizia della morte in battaglia di Lotario.

³²⁸ Juan si rifiuta di raccogliere la pistola. Cfr. *Ivi*, p. 81.

consumerà comunque, ma per mano di un altro personaggio in scena, il Penquero. Questa figura originale di Sender, figlio di Irene, ferirà a morte don Luis.

Da una delle numerose sottotrame intessute dall'autore - legate soprattutto alla vita di Irene³²⁹ e a quella di Graciela³³⁰, intrise di elementi di folckloristici e superstizioni indigene³³¹ – scopriamo un ulteriore risvolto di questo drammatico finale: trattasi di parricidio, don Luis era quasi certamente il padre di Penquero.

In queste sottotrame e nell'uso dello *spanglish*³³² emerge quella creolizzazione del testo cervantino ad opera di Sender cui si è già accennato che, in linea con le aspettative da parte della produzione teatrale di un esiliato, è totalmente in contrasto con il *mito de la hispanidad* che si lega alla missione cattolica in America. Significative in questo senso le parole del cardinale Isidro Gomá in cui si evince, oltre ad una equivalenza tra Spagna e cattolicesimo, un'estensione di questa identificazione alle colonie: «América es obra nuestra; esta obra es esencialmente de catolicismo. Luego hay relación de igualdad entre raza o hispanidad y catolicismo»³³³.

Seppure in una chiave diversa e intrisi di sottotrame, alcuni aspetti cervantini³³⁴ tornano qui con un'eco piuttosto forte. La *curiositas* di don Luis è in fondo la stessa da cui è mosso Anselmo³³⁵, e, nonostante sia indotta dalla superstizione, porterà allo stesso epilogo: «Necesito ver hondamente en sus sentimientos porque el indio Shalako, que es el que rige, según dicen, lo que pasa dentro de los hogares, ha anunciado desgracia»³³⁶. Torna nel testo di Sender anche la voce (nel romanzo è quella discreta di Cervantes e in De Stefani sarà poi quella dell'onnipresente hidalgo, vedi *infra* “*Il curioso impertinente*”) che redarguisce i personaggi. Questa si manifesta qui attraverso la maschera che con voce grave si rivolge a don Luis: «Quisiste ser más que un hombre y llamaste a la gran puerta. Todas las cosas del mundo grandes o pequeñas tienen una dimensión secreta por la cual se ligan a mí. Y tu has querido poner luz en esta dimensión prohibida»³³⁷ e alla replica dell'uomo «[...] Yo soy hombre

³²⁹ Ad es. a suo figlio che è in guerra in Italia, per giunta ammalato. Cfr. *Ivi*, p. 14. Irene dirà anche che Don Luis è il padre di suo figlio, Penquero, concepito prima dell'incidente che ha lo avrebbe reso sterile. Cfr. *Ivi*, p. 67.

³³⁰ Ad es. riguardo al suo padrastrò ucciso. Cfr. *Ivi*, p. 17.

³³¹ Come la presenza della *Llorona*, una leggenda radicata, molto diffusa in Sud America e con numerose varianti, che narra dello spettro di una donna che ha perso o ucciso i suoi figli e vaga cercandoli in preda alla disperazione. Cfr. *Ivi*, pp. 12-13.

³³² Ad es. Cfr. *Ivi*, p. 62.

³³³ «Al ensalzar los “excelsos destinos de España en la historia”, desde la Reconquista hasta la evangelización americana, Gomá desarrollaba una concepción teológica y providencialista de la historia que —según Lorenzo Delgado— hacía de España un pueblo escogido por Dios para defender y difundir el catolicismo en el mundo. Mediante la Hispanidad, España se consideraba pues investida de una misión providencial consistente en volver a ser la guía espiritual e integradora de la comunidad hispanoamericana mediante el binomio monarquía católica – imperio ecuménico». Cfr. Gomá Tomás, I., «Apología de la Hispanidad». Cit. in Delgado Gómez-Escalonilla, L. *Diplomacia franquista y política cultural*, pp. 28-29. Cit. in Marcilhacy, D., *cit.*

³³⁴ Nonostante non vengano rievocati episodi del romanzo l'autore menziona più volte nel testo i mulini a vento.

³³⁵ Nel testo questa sembra essere una caratteristica dell'uomo bianco: «Los indios dicen que los blancos nos perdemos por querer saber demasiadas cosas». Sender, R. J., *cit.* (1973), p. 19.

³³⁶ *Ivi*, p. 15.

³³⁷ *Ivi*, p. 77.

y quería saber. Es natural»³³⁸, la voce lo redarguisce sottolineando l'inadeguatezza di un desiderio che è invece «sobrenatural»³³⁹ ricalcando ancora una volta, nonostante non ci troviamo davanti ad un dio cattolico, la condanna nei confronti della *curiositas*, intesa qui come in De Stefani come *hybris*. La donna invece non ha colpe perché il suo obiettivo la giustifica agli occhi di una religione indigena: «niña Graciela es una mujer y quiere ser madre»³⁴⁰.

Dall'analisi fin qui condotta sulle riscritture del *Chisciotte* in epoca franchista, si nota come ricorrente un forte interesse alla vita di Cervantes che negli adattamenti si intreccia con i riferimenti all'opera ed alla sua genesi – certamente in Vicente Ferraz y Castán e in Madariaga, meno in De Stefani. Il risultato di tale processo è una idealizzazione non solo del don Chisciotte, ma anche di Cervantes, entrambi eretti a “mitologema nacional”. Ad accomunare quasi tutti gli autori qui citati è inoltre un costante studio della vita e dell'opera dell'alcalaíno, cui si accompagna una produzione di testi non solo drammaturgici.

³³⁸ *Ibidem.*

³³⁹ *Ibidem.*

³⁴⁰ *Ibidem.*

IL DON CHISCIOTTE NEL TEATRO DEL PROCESO¹

Se per le dittature europee e nella fattispecie i regimi qui analizzati – franchista in Spagna e fascista in Italia – il teatro diventa uno strumento in più nelle mani dei governanti in quanto veicolo di idee e valori presso un popolo suddito, durante il cosiddetto “Processo di riorganizzazione nazionale” (1976-1983), periodo in cui l’Argentina conobbe una tra le più crudeli dittature militari del mondo, i rapporti tra potere e cultura mutano ulteriormente.

DA PERÓN A VIDELA: CENSURA, ESILIO ED INSILIO

Il governo peronista, che precede la dittatura di Videla², si occupa dell’attività teatrale in un modo che si direbbe affine ai regimi dittatoriali europei già analizzati finora, mentre il *Proceso de Reorganización Nacional*³, fatta eccezione delle forme d’arte ufficiali, si impegna nel tentativo di sradicare e ammutolire la cultura *in toto*, perché vista come un pericolo. Ma procediamo per gradi, analizzando come si evolve negli anni, in base alle esigenze governative, la percezione del teatro ed il controllo su di esso nel territorio nazionale.

Già negli anni Venti dell’Ottocento il teatro argentino è costretto a sottoporsi al vaglio della famigerata *Sociedad del Buen Gusto en el Teatro* – creata da Martín de Pueyrredón come «muro donde viniera a estrellarse el fanatismo, la anarquía, la corrupción y el despotismo...»⁴, ma essa si rivela irrimediabilmente un mezzo finalizzato al controllo delle ideologie delle opere proposte dagli artisti dell’epoca: non stupisce come tale processo si sia poi evoluto oltremodo nel secolo successivo. Durante il primo peronismo (1946-1955) l’interesse nei confronti del palcoscenico⁵ come mezzo per la divulgazione e consacrazione di ideologie politiche si trasforma in una necessità di controllo dei processi creativi di drammaturghi e registi che si manifesta con un rigido sistema di censura: l’arte

¹ Mi è stato impossibile portare a termine il lavoro su questa parte delle ricerche per il mancato viaggio in Argentina, previsto nel marzo 2020, a causa della pandemia di COVID-19. Per questa ragione l’assetto del capitolo è cambiato in corso d’opera, e la decisione di prendere in considerazione opere della post-dittatura, nonostante abbia cercato di mantenere una struttura organica del capitolo e dunque del discorso portato avanti, è stata presa solo in un secondo momento.

² Si tenga presente che ci furono due fasi del peronismo in Argentina a partire dal 1946 interrotte nel ‘55 fino al ‘58, gli anni della “*revolución libertadora*” che destituì Juan Domingo Perón attraverso un *golpe* militare per instaurare una dittatura definita *cívico-militar*.

³ Nome con cui si autodefinì la dittatura militare guidata da Videla.

⁴ Morales, E., *Historia del teatro en Buenos Aires*, Buenos Aires, Lautaro, 1944. Cit. in Zayas de Lima, P., *Teatro y censura en el primer peronismo*, in «Telondefondo», n. 19, luglio 2014, pp. 22-39.

⁵ Lo stesso discorso vale per il cinema, la radio e la televisione.

perde la sua libertà e indipendenza insieme alla fiducia nella maturità del suo pubblico, visto come un gregge da indottrinare o perlomeno un popolo fanciullo da non corrompere.

A partir de 1947 – año en que se conforma el Partido Peronista – aparecen las condiciones para ejercer una férrea censura (y legitimarla) El Dr. Paulino Musacchio – médico, militar, Inspector General de Enseñanza, y miembro de la Comisión Nacional de Difusión del Folklore y nativismo - difunde los conceptos magistrales del Líder: «...el Estado debe contar con unidades de inspección, regulación y vigilancia que reúnan todas las condiciones exhibibles de seguridad, eficacia, capacidad, espíritu de labor, ecuanimidad, decoro funcional, orden autoridad y lealtad absoluta a todos los principios que informan la tarea general del gobierno».⁶

Come già emerso in precedenza per gli altri Paesi qui studiati, anche in Argentina il sistema censorio viene imposto come necessario ed è giustificato con più argomenti: «las excusas para sostener un aparato institucional destinado a la censura fueron la defensa de la religión, de la moral pública y de la seguridad de la Nación, identificada esta con los intereses del Estado y, lo más grave, con el Gobierno de turno»⁷. Il governo Perón, spesso ricordato per il suo impegno nella promozione dei diritti dei lavoratori insieme a quelli delle donne, manifesta in più circostanze lati oscuri e ben poco democratici, come la feroce persecuzione dei suoi oppositori e del dissenso in generale: ne fu un chiaro corollario il controllo e la gestione delle attività culturali sul territorio nazionale.

Tra il 1945 e il 1955 la *Secretaría de información Pública*, alle dipendenze del *Poder Ejecutivo* capeggiato da Raúl Alejandro Apold, si occupa della censura in ogni ambito dello spettacolo (teatro, cinema, radio e televisione) impedendo al teatro di rivista ogni riferimento alla politica nazionale e ai suoi protagonisti fino alla *Revolución libertadora*⁸. Scompare la satira dalla scena, i teatri indipendenti vengono perseguitati⁹ e continui interventi governativi (vedi il piano del '52 del Ministero dell'Educazione) limitano gravemente l'estro creativo degli artisti. Non bisogna aspettare il *golpe* per assistere all'esodo di artisti appartenenti ad ogni campo, come accade, per esempio, al compositore di tango Osvaldo Pugliese. Due sono gli effetti immediati delle norme censorie statali che si aggiungono agli interventi sui testi teatrali in attesa di essere approvati: la proscrizione di registi ed attori che in molti casi scelgono di lasciare il Paese e la scomparsa repentina e totale dai palcoscenici nazionali del teatro di rivista su tema politico¹⁰.

Seppure il modello peronista sembri più vicino a quello fascista di quello adottato dal governo militare che soppiantò Perón dopo il *golpe*, quest'ultimo ne mantiene l'impostazione per le scelte

⁶ Si fa qui riferimento al primo decennio del peronismo. Cfr. «Guía Quincenal», n° 12, octubre, 1° quincena, 1947, p. 6. Cit. in Zayas de Lima, P., *cit.*, p. 26.

⁷Cfr. *Ivi*, p. 23.

⁸ Cfr. *Ivi*, p. 28. Così si autodenominò la dittatura civico-militare che si instaurò in Argentina dopo il *golpe* del 16 settembre 1955 che destituì Juan Domingo Perón dalla sua carica di Presidente.

⁹ «Los teatros independientes que no eran funcionales al gobierno fueron perseguidos en distintas formas y grados de violencia». Cfr. *Ivi*, p. 30.

¹⁰ Cfr. *Ivi*, p. 26.

teatrali riguardanti il teatro ufficiale: come approfondirò nel paragrafo che segue il Teatro Cervantes ed il San Martín continueranno infatti la loro attività sotto l'egida dello Stato. Fuori dal circuito ufficiale il teatro viene invece messo a tacere. La priorità della *junta*, dopo essersi occupata dell'indottrinamento dei funzionari, riguarda la prevenzione e la neutralizzazione del temuto "clima sovversivo"¹¹. Il regime, per mantenere la stabilità, si impegna a reprimere ogni forma di espressione culturale che possa indurre lo spettatore alla riflessione promuovendo una cultura rigorosa ed inoffensiva.

Pericoloso mezzo di propaganda rivoluzionaria e sede di focolai di liberi pensatori, il teatro diventa una minaccia per il neonato governo militare. La censura viene infatti esercitata in modo esemplare dalla Giunta Militare che, nell'atto del 24 marzo 1976, dichiara i suoi obiettivi principali: «restablecer la vigencia de los valores de la moral cristiana, de la tradición nacional y de la dignidad del ser argentino»¹². Il comunicato emanato in occasione del rogo di libri avvenuto a Córdoba il 29 aprile del 1976¹³ chiarisce ulteriormente l'approccio censorio del governo capeggiato da Videla:

El comando del Cuerpo de Ejército III informa que en la fecha procede a incinerar esta documentación perniciosa que afecta al intelecto y a nuestra manera de ser cristiana. A fin de que no quede ninguna parte de estos libros, folletos, revistas, etc., se toma esta resolución para que con este material se evite continuar engañando a nuestra juventud sobre el verdadero bien que representan nuestros símbolos nacionales, nuestra familia, nuestra iglesia y en fin, nuestro más tradicional acervo espiritual sintetizado en Dios, Patria y Honor¹⁴.

Il timore dell'infiltrazione di ideologie estremiste nelle rappresentazioni culturali muove dunque il governo e le sue scelte in ambito artistico¹⁵. L'esercizio della censura si impone in più modi e attraverso più esecutori: le autorità politiche e, nella fattispecie, la giunta militare, le forze armate e

¹¹ Cfr. *Ivi*, p. 36.

¹² Cfr. Steimberg, O., *Sobre censuras de antes y de ahora*, «Teatro al Sur», a. 3, n° 4, maggio 1996, pp. 21-23. Cit. in *Ivi*, p. 24.

¹³ Che non fu l'unico rogo di libri a Cordoba durante la dittatura: «se incineraron ejemplares en el patio de la Escuela Superior Manuel Belgrano, en la capital provincial, y en la Universidad Nacional de Río Cuarto. Y tampoco una acción aislada sino planificada en el marco más amplio de la represión encabezada por el general Luciano Benjamín Menéndez y, dentro del ámbito cultural, de la persecución a estudiantes y docentes, los saqueos de librerías y bibliotecas públicas y particulares y las operaciones de control de la circulación de textos y lectores en instituciones escolares». Aguirre, O., *Los libros quemados por el III Cuerpo de Ejército en Córdoba*, «Infojus Noticias», Agencia Nacional de Noticias Jurídicas, Buenos Aires, 17 ottobre 2015: <<http://infojusnoticias.gob.ar/nacionales/los-libros-quemados-por-el-iii-cuerpo-de-ejercito-en-cordoba-10207.html#:~:text=La%20quemada%20de%20libros%20en,de%20la%20Memoria%20de%20C%C3%B3rdoba>>.

¹⁴ Bayer, O., *Poder y torturas. Análisis del caso argentino*, «Hispanorama», N° Especial Argentina, 1983, p. 79-85, p. 84. Cit. in Zayas de Lima, P., *cit.*, p. 24.

¹⁵ Le parole del piano culturale provinciale di Francisco Carvallo, sottosegretario alla Cultura della provincia di Buenos Aires non fanno che ribadire l'importanza: «La cultura ha sido y será el medio más apto de infiltración de ideologías extremistas. En nuestro país los canales de infiltración artístico culturales han sido utilizados a través de un proceso deformante basado en canciones de protesta, exaltación de artistas y textos extremistas, teatros de vanguardia u obras en que por transferencia se utiliza sutilmente; [...]» (1977). Ferreira, F., *Una historia de la censura. Violencia y proscripción en la Argentina del siglo XX*, Buenos Aires, Grupo Editorial Norma, 2000, p. 255. Cit. in Saura Clares, A., *Representaciones escénicas contra la opresión dictatorial: Teatro Abierto*, in «Interlitteraria», 22/1 2017, pp. 123-138, p. 127.

le autorità legate al Ministero dell’Educazione da un lato e le istituzioni intermedie come gruppi nazionalisti e di destra dall’altro, a cui si aggiungono i singoli individui come i critici teatrali, si occupano di impedire la diffusione di opere potenzialmente sovversive, intervenendo talvolta con la forza per sospenderne la rappresentazione¹⁶. I provvedimenti adottati dal governo sono di varia natura, dai più subdoli a quelli più espliciti: liste nere, minacce verbali e scritte, decreti, persecuzioni, bombe, aggressioni, incendi, chiusura di teatri e sale, sequestri e sparizioni¹⁷. Con le parole della giornalista Beatriz Sarlo, diremmo che il processo censorio, nella sua complessità viene messo in pratica attraverso tre differenti tattiche: «el desconocimiento, que engendra el rumor; las medidas ejemplares, que engendran el terror; y las medias palabras, que engendran intimidación»¹⁸.

Con le disposizioni adottate gli effetti immediati non si fanno attendere: «autocensura, exilio, silencio, exclusión y una estructura elíptica (descripta también por diferentes críticos como “ambigua”, “metafórica”, “enmascarada”, “oblicua” y “escamoteada”»¹⁹. La persuasione generata indirettamente dall’autocensura e la censura vera e propria mettono a tacere molte delle voci della drammaturgia argentina: registi ed attori, per mettersi in salvo dalle persecuzioni, optano per l’esilio²⁰ o per il cosiddetto *insilio*, ossia l’autoriduzione al silenzio, perché relegati in liste nere. Per altri, meno fortunati e più ostinati, il prezzo da pagare non è il silenzio, bensì la scomparsa e la morte, a volte mai dichiarata (*desaparecidos*).

In quel momento la percezione della forza con cui la repressione dello stato si stava imponendo era, come testimonia Bartís, citato da Dubatti, assolutamente poco chiara:

Yo nunca – aún militando en organizaciones de base – comprendí la potencia de la maquinaria del Estado; nunca, nunca se supuso que iba a ser ésa la respuesta y la masacre. Aun en los meses posteriores con sinceridad, a mí me costaba con algunos compañeros creerlo. Cuando me decían que en la ciudad había diecisiete campos de

¹⁶ Cfr. Zayas de Lima, P., *cit.*, p. 24.

¹⁷ «Miles de argentinos fueron secuestrados o encarcelados sin causa, y otros miles se vieron forzados al exilio, y un número no determinado que los organismos de Derechos Humanos estiman en el orden de 30.000 [...] fueron detenidos sin juicio previo, torturados y asesinados o continúan desaparecidos». Azcona, J. M. *Violencia política y terrorismo de Estado en Argentina. Del totalitarismo de José de Urriburu (1930) a la dictadura militar (1976–1983). Una visión Bilateral*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2010, p. 141. Cit. in Saura Clares, A., *cit.*, p. 126.

¹⁸ Sarlo, B., *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino*, in *El campo intelectual: un espacio doblemente fracturado*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1988, pp. 95–107, p. 104. Cit. in Saura Clares, A., *cit.*, p. 127.

¹⁹ Zayas de Lima, P., *Censura teatral en Buenos Aires en la época del Proceso*, in Pellettieri, O. (a cura di), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976–1983)*. Buenos Aires, Galerna, 2001, pp. 259–264, pp. 259–260. Cit. in Saura Clares, A., *cit.*, p. 127.

²⁰ Il dramma degli artista in esilio è che non hanno più il loro pubblico: «Por un lado, para los artistas exiliados se tornó difícil la creación ya que el teatro precisa, a diferencia de otras experiencias literarias como la novela o la poesía, de un espectador que se adentre en el código establecido y con el que desarrollar un contacto a través de la representación. Significativo es, al respecto, el caso de una de las dramaturgas que participaron en *Teatro Abierto* y que debió exiliarse en España, Griselda Gambaro. Durante estos años, la autora escribió su novela *Dios nos quiere contentos*, pero no se dedicó a la escritura dramática. Como cuenta en una entrevista con Francisco Torchia: “En el exilio no escribí teatro porque había perdido a mi público; y no sabía cómo era el público español. El teatro pide enseguida el escenario y el público” (Torchia 2010). Torchia, F., Entrevista a Griselda Gambaro, in «Ñ. Revista cultural», 2010. Cit. in Saura Clares, A., *cit.*, p. 129.

concentración, donde se torturaba y se mantenía durante meses a detenidos, me costaba representarlo²¹.

La politica teatrale del *Proceso* ebbe un forte impatto sulla produzione nazionale²²: oltre ad una drastica riduzione delle rappresentazioni, si assiste ad un profondo cambiamento, mosso dalla censura e dalla paura, nella struttura e nella forma. Ancora Dubatti osserva «el campo teatral perdió densidad y diversidad, y se tiñó de horror para siempre»²³. Il teatro che sopravvive è quello di protesta e per esprimersi è costretto a parlare per metafore, rivolgendosi ad un pubblico che è in grado di interpretarle, venendo così a ricoprire un ruolo fondamentale per la riuscita dello spettacolo (vedi *infra* “La disobbedienza nella metafora”).

TEATRO UFFICIALE, TEATRO INDIPENDENTE E TEATRO MILITANTE

Negli anni del peronismo la politica teatrale si era occupata essenzialmente di veicolare il messaggio da indirizzare al pubblico in sala. Oltre ad impedire la rappresentazione di molte opere ritenute inopportune e ad ostacolare gli artisti relegandoli in liste nere ed obbligandoli all’esilio²⁴ o all’*insilio* – come abbiamo già visto, e sul cui modello si baserà poi anche la *junta* – il governo Perón in taluni casi limita le proprie interferenze all’adeguamento al teatro ufficiale di opere che per scelte registiche e attoriali non ne avrebbero tutte le caratteristiche. Un caso interessante è *Prontuario* (1948), opera diretta e prodotta da Luis Sandrini. Dal momento in cui alcuni degli attori del cartellone si rifiutano di firmare la richiesta per le rielezioni di Perón, l’autore si vede costretto a cambiare buona parte del suo cast²⁵. Molti saranno infatti i lavoratori dello spettacolo che in quegli anni continuano le loro attività artistiche fuori dall’Argentina per poi tornare in patria, in alcuni casi, dopo il *golpe* della *Libertadora*.

²¹ Dubatti, J., *El teatro en la dictadura: 30 años del golpe militar*, in «Picadero», n, 16, Instituto Nacional del Teatro, Enero/Febrero/Marzo/Abril 2006, pp. 16-21, p. 20.

²² Soprattutto per quanto riguarda il teatro commerciale.

²³ Dubatti, J., *Cien años de teatro argentino: Desde 1910 a nuestros días Buenos Aires*, Editorial Biblos, 2012, p. 172. Cit. in Saura Clares, A., *cit.*, p. 126.

²⁴ Come l’attore Francisco Petrone che si esilia nel 1950, continuando a recitare in diversi paesi dell’America Latina per poi tornare in Argentina cinque anni più tardi. Sull’ingiustizia di questa scelta obbligata ricorda l’attrice Tina Helba: «Petrone era un hombre de izquierda [...] y aunque no militó oficialmente en ningún partido, por lo menos que yo sepa, esa simpatía política fue motivo suficiente para su proscripción». Cfr. Dubatti, J., *Cien años de teatro argentino: Desde 1910 a nuestros días Buenos Aires*, Editorial Biblos, 2013 (versione elettronica).

²⁵ Vengono sostituiti tra gli altri Orestes Caviglia, María Rosa Gallo e Camilo Da Passano. Cfr. Dubatti, J., *cit.* (2013). María Rosa Gallo dirà a tal proposito: «Yo trabajaba en el Presidente Alvear, en Prontuario, cuyo empresario y productor era Luis Sandrini. Empezó a circular por todos los teatros de Buenos Aires una nota de adhesión a Perón y a Eva Perón. Ni mi marido (Camilo da Passano) ni Orestes Caviglia ni yo quisimos firmar. Entonces, no pudimos seguir con la obra ni conseguimos trabajar en otra. No tuve más remedio que irme del país. De Buenos Aires me fui a Chile a hacer una temporada con la misma obra y además para hacer tiempo y poder embarcarme a Italia, porque ya lo habíamos decidido» Freire, S., *María Rosa Gallo: actriz con mayúscula*, «La Nación», 8 dicembre 2004.

A partire dal 1948 e a seguire durante il primo mandato di Perón nell'ambito dell'*oficialismo*, ossia del teatro allineato, viene incoraggiato anche il *teatro obrero*, il teatro organizzato dagli operai e dai sindacati. Benché gli spettacoli indirizzati ad una platea di lavoratori fossero già stati promossi dalla *Comisión Nacional de Cultura* insieme alla *Secretaría de Trabajo y Previsión*²⁶, il peronismo ne favorisce l'incremento. In generale, si preoccupa di istituire e conferire premi²⁷ nazionali e municipali, concorsi e festival²⁸; fonda, inoltre, il *Seminario Dramático del INET*²⁹ (1947), la rivista di diffusione nazionale *Guía Quincenal de la Actividad Intelectual y Artística de la Argentina*³⁰, ed il *Teatro para Niños* alle dipendenze della *Subsecretaría de Cultura de la Nación* dal 1949. Si occupa infine di stabilire la programmazione dei teatri Nacional de Comedia³¹, Municipal di Buenos Aires, Colón e dell'Auditorium di Mar del Plata³². Il governo ha inoltre un occhio di riguardo per gli attori che lo appoggiano e istituisce riconoscimenti appositi, come la "medalla de la lealtad", consegnata nel 1950 a due rappresentanti del teatro ufficiale: Alberto Vacarezza y Claudio Martínez Payva.

La fine del peronismo con la "libertadora" rappresenta per molti artisti la possibilità di tornare in patria dopo l'esilio e riprendere la propria attività artistica, ma, dopo il *golpe* del 1955 nascono nuove liste nere, in cui figurano, questa volta, gli artisti peronisti. La caduta del governo Perón segna un nuovo punto di svolta per la scena teatrale nazionale: lo Stato non è più interessato ad investire nel teatro per la propaganda e la riforma morale del Paese. Il palcoscenico riconquista dunque una sua indipendenza, torna a far parte della cultura autonoma, confermandosi «un espacio local-universal "apolítico"»³³. Le attività dei teatri ufficiali cessano o cambiano: al Teatro San Martín si sospendono le rappresentazioni per dieci anni, dal 1956 al 1960; la famiglia Carcavallo torna ad ottenere, nel 1956, la concessione dell'Enrique Santos Discépolo, che riacquista il suo nome originale, Presidente Alvear, e fa da palco alle stagioni del teatro commerciale³⁴. Il Teatro Cervantes continua invece le

²⁶ «Contrata a la compañía Brena-Perelli-Tocci para realizar funciones gratuitas para obreros y empleados en las provincias de Santa Fe, Corrientes, Córdoba y Santiago del Estero. La Secretaría de Información Pública, con el apoyo de la Comisión Nacional de Cultura, promueve además la obligación de estrenar 50% de autores nacionales en la cartelera anual». Dubatti, J., *cit.* (2013).

²⁷ Ad es. nel 1951 istituisce i premi "Juan Perón" e "Eva Perón" per opere inedite che si occupassero della "doctrina justicialista". Cfr. Dubatti, J., *cit.* (2013).

²⁸ Ad es. il "Festival de Octubre", a partire dal 1950 e vincolato alla commemorazione del 17 ottobre, il "Tren Cultural", che si muove all'interno del Paese portando spettacoli, esposizioni e conferenze, e il programma "Las dos carátulas" trasmesso dal 1950 da "Ira Radio del Estado", oggi "Radio Nacional". Cfr. *Ivi.*

²⁹ *Instituto Nacional de Estudios de Teatro.*

³⁰ Pubblicata dalla *Comisión Nacional de Cultura.*

³¹ Che a partire dal 12 ottobre 1947 riprende il suo nome originale, *Teatro Nacional Cervantes*, in occasione del quarto centenario dalla nascita dell'alcalaino.

³² Dirige inoltre il Teatro Presidente Alvear, «(cancelada la concesión municipal a Carcavallo, fallecido en 1948) y lo transforma en una nueva sala oficial bajo el nombre de teatro Enrique Santos Discépolo (entre 1952 y 1956)». Dubatti, J., *cit.* (2013).

³³ *Ivi.*

³⁴ Cfr. *Ivi.*

sue attività con un ciclo di danza iniziato nel mese antecedente il *golpe*³⁵, ma accoglie subito dopo il «“desfile de teatros independientes” con motivo de los veinticinco años de la creación del Teatro del Pueblo»³⁶.

Con il processo di politicizzazione³⁷ che segue la Rivoluzione Cubana (1953-1959), in America Latina si assiste ad un ulteriore cambiamento in ambito teatrale. In Argentina, negli anni cosiddetti del *posperonismo* questo processo innescherà un'evoluzione del *teatro independiente* che acquisterà un carattere politico sempre più profondo negli anni '60³⁸. Tra la fine degli anni '60 e gli inizi degli anni '70 si può infatti parlare di *teatro militante*, gruppi teatrali così definiti per la loro adesione esplicita alla politica, per cui la rappresentazione scenica diventa un mezzo di propaganda e mobilitazione³⁹. Dopo il maggio europeo del '68 saranno numerosi i nuclei politicamente attivi a nascere in ambito teatrale su territorio argentino. Tra i più in vista segnaliamo il Teatro Popular Octubre⁴⁰ (1969), Libre Teatro Libre⁴¹ (1969), Once al Sur (1969) e la Podestá (1972).

Con la *Triple A*⁴² (1973) e il *Proceso* (1976) questo proliferare di movimenti politicizzati si arresta generando un freno alle attività teatrali libere, complice la paura e le persecuzioni. A tal proposito Osvaldo Pellettieri parla di «historia interrumpida»⁴³.

Durante los años del horror, frente a la represión, el teatro militante de búsqueda macropolítica debe reformularse y deviene en estructura micropolítica, profundizando

³⁵ Ciclo che inizia ad agosto, il golpe è di settembre 1955.

³⁶ Dubatti, J., *cit.* (2013). Fondato nel 1930 a Buenos Aires (durò fino al 1943) da Leónidas Barletta, il Teatro del Pueblo fu il primo ad iscriversi nel filone del *teatro independiente*.

³⁷ «Aumenta el apoyo a los movimientos de izquierda contra la hegemonía de la subjetividad de derecha. La reacción se deja sentir muy pronto, con la aceleración de los golpes, el acortamiento de los períodos democráticos y la extensión creciente de los gobiernos de facto». *Ivi*.

³⁸ 1960-1973. «Bajo el signo de los procesos de politización de izquierda que marca, a partir de 1959, la irradiación de la experiencia de la Revolución Cubana en Latinoamérica, el teatro va acentuando a lo largo de los años 60 su carácter político, cada vez más radicalizado, especialmente a partir de la resonancia internacional de los sucesos de mayo de 1968 y de la agitación nacional de Cordobazo. Ricos en cambios sociales y culturales, los años 60 evidencian una progresiva fragilización de la democracia, así como un crecimiento del poder de los gobiernos dictatoriales surgidos de acuerdos militares-cívicos». Dubatti, J., *cit.* (2013).

³⁹ Verzero, L., *El cuerpo politizado: tendencias actorales en el teatro militante*, in Dubatti J. (a cura di), *Historia del actor II. Del ritual dionisiaco a Tadeusz Kantor*, Buenos Aires, Colihue, 2009, pp. 445-464, p. 461. Cit. in Dubatti, J., *cit.* (2013).

⁴⁰ «Norman Briski funda con Carlos Aznares y Carlos Obes el Grupo Teatro Popular Octubre al servicio del peronismo de izquierda. Octubre realiza un centenar de experiencias de compromiso con el Peronismo de Base. Trabaja con la forma del “sociodrama”, es decir, la dramatización de los problemas concretos de un lugar con la participación de la misma gente de ese lugar. Su idea era movilizar a la gente de manera que el acontecimiento teatral derivase en asamblea política. Realizó sus experiencias entre 1969 y 1973 en barrios, villas de emergencia, fábricas, gremios y agrupaciones obreras». Dubatti, J., *cit.* (2013).

⁴¹ Fondato a Cordoba nel 1969 in ambito universitario e diretto da María Escudero.

⁴² (*Alianza Anticomunista Argentina*), organizzazione paramilitare neofascista che negli anni '70 si incarica di mettere a tacere ogni simpatia nei confronti di ideologie comuniste.

⁴³ Pellettieri, O., *Una historia interrumpida. Teatro argentino moderno (1946-1976)*, Buenos Aires, Galerna, 1997. Cit. in Dubatti, J., *cit.* (2013).

una forma de producción de subjetividad teatral grupal que tendrá un desarrollo inédito en la posdictadura. Pero ya nada será igual después de la dictadura⁴⁴.

Mentre reprime i teatri indipendenti, il governo militare riprende le fila del teatro ufficiale dove erano state abbandonate da Perón. Sotto lo stretto controllo delle autorità, ricominciano le produzioni al Teatro Municipal General San Martín alle dipendenze della Intendencia Porteña; il Teatro Nacional Cervantes è invece gestito direttamente dal governo nazionale.

Nonostante il teatro militante scompaia dalla scena ufficiale, negli anni della dittatura la resistenza micropolitica da parte di gruppi contestatari non si arrende e, pur con una voce meno forte e con strumenti meno professionali, continua la sua attività dal basso. In scantinati, garage e sale di fortuna di vario genere – tutti luoghi di non facile accesso – gli artisti si riuniscono per ricostruire, per quanto possibile, un ambiente di libera condivisione, dove emergono la desolazione, il dolore e l'odio comune⁴⁵. Tra i movimenti che si creano dal basso, la voce più forte è quella di *Teatro Abierto 1981*.

LA DISOBBEDIENZA NELLA METAFORA

La critica è unanime nel definire il sistema di comunicazione usato dal teatro militante. Nel tentativo e con la speranza di sopravvivere alle persecuzioni e al muro censorio, viene elaborata una nuova poetica drammatica nella quale la metafora, insieme all'analogia e all'allegoria, diventano il fulcro per la comprensione dell'opera⁴⁶. Questo nuovo lavoro di drammatizzazione e messa in scena prevede dunque l'uso di un linguaggio non convenzionale e l'attribuzione ad ogni elemento scenico di più significati, in un'ottica più connotativa che denotativa, affinché la rappresentazione risulti fruibile a più livelli, in base alle capacità di decodificazione del pubblico presente.

Cuando la palabra es censurada deviene necesario hacer decir al cuerpo. El gesto, la mímica, el empleo de signos, la creación de códigos nuevos y la interconexión significativa de los mismos hace portadora de valores y mensajes que tenían vedado el camino de la palabra. Si bien la censura lo era también del texto espectacular mediante la asistencia de censores al ensayo general; siempre resultaría más fácil cifrar el mensaje prohibido en los signos escénicos que en la palabra dramática⁴⁷.

⁴⁴ Dubatti, J., *cit.* (2013).

⁴⁵ Come afferma Bartis: «Me relacioné con el teatro a través de códigos de la militancia: la sensación de poder volcar en el grupo, en la expresión, en el campo asociativo, no exactamente ideas sino algo de los procedimientos más primarios: la desolación, la confusión, el dolor... y la bronca, el odio. Dolorosamente, sin orgullo, un odio innumerable». Dubatti, J., *cit.* (2013).

⁴⁶ Cfr. Graham-Jones, J., *Exorcising History. Argentine Theater under Dictatorship*. London, Associated University Presses, 2000, p. 21. Cit. in Saura Clares, A., *cit.*, p. 129.

⁴⁷ Rodríguez Alonso, M., *Las ideas teatrales en España: del texto a los lenguajes de la escena (1966–1982)*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2015, p. 207. Cit. in Saura Clares, A., *cit.*, p. 132. Pensiero questo, espresso per il franchismo da Mariángeles Rodríguez Alonso, ma riportato qui perché assolutamente valido anche per l'Argentina.

In ogni aspetto dell'opera può celarsi un riferimento alla realtà traumatica che l'Argentina sta vivendo in quegli anni che, per essere compreso, ha bisogno di una platea complice che diventa parte attiva dell'atto sovversivo, elemento indispensabile per la buona riuscita dell'evento teatrale⁴⁸. Come sostiene Osvaldo Pellettieri:

Se creó una nueva relación espectador-espectáculo. El receptor del teatro de los setenta y ochenta (1976–1983) no era el mismo que había asistido al teatro en los primeros años de los setenta [...] sino que formaba parte de una audiencia espantada ante la violencia de una realidad monstruosa que necesitaba que la escena le aclarara⁴⁹.

I riferimenti alla contemporaneità sono esclusi dalle opere, eppure quasi ogni elemento in esse contenuto deve e può essere letto con un implicito criterio politico⁵⁰; si crea così una sorta di patto con lo spettatore:

De esta manera [se] preservó el fundamento de valor del teatro de estos años: la necesidad de mantener vivos la reflexión sobre el país, el ejercicio de la política, la resistencia espiritual y la voluntad de dar efectiva continuidad a la lucha contra el régimen de facto⁵¹.

Per analizzare il teatro di questi anni è dunque fondamentale l'interpretazione del processo di metaforizzazione che diventa insito nell'estetica teatrale. Oltre alla necessità di aggirare la censura, questa tecnica di “mascheramento” era indispensabile per poter superare l'ineffabilità dell'orrore in cui il paese si trova a vivere. Griselda Gambaro, scrittrice e drammaturga argentina⁵², osserva come l'atrocità della realtà superi ogni immaginazione e risulti dunque impensabile da esprimere in termini realistici: «la construcción de una imagen escénica mimético-discursiva tradicional se había tornado ingenua e ineficaz»⁵³. Come spiega in una intervista a Jorge Halperín, l'autrice crede sia immorale usare lo stesso codice per portare la realtà sul palcoscenico:

⁴⁸ Bertolt Brecht già nel 1931 sottolinea l'importanza dell'attitudine dello spettatore. Questi, indotto ad assistere passivamente ad una rappresentazione teatrale, può e deve sviluppare un nuovo modo di fruizione dell'opera attraverso un'attitudine che definisce “politica” e solo grazie a questa smetterà di essere un consumatore per convertirsi in un produttore. «Su actitud debe ser modificada. [...] no es ya más la persona privada que “asiste” a la representación preparada por la gente del teatro, antes cuyos ojos se está representando algo y que goza del trabajo que se realiza en el teatro; es decir, que ya no es más un consumidor, sino que entonces debe producir. La representación sin él como colaborador es sólo representación a medias (pues de haber sido completa, lo dejaría de ser a partir de entonces). El espectador, incorporado en el acontecer teatral, es, por así decir, teatralizado». Brecht, B. *cit.*, pp. 32-33. «Incitados a adoptar no una actitud pasiva y de absoluta entrega (basada en la magia o la hipnosis), sino una actitud de claro enjuiciamiento, al punto adoptaron los espectadores una actitud definitivamente política y no una que estuviese sobre los intereses, ni una actitud común y general, tal como había querido la nueva dramática». *Ivi*, p. 34.

⁴⁹ Pellettieri, O., *cit.* (2001), p. 76. Cit. in Saura Clares, A., *cit.*, p. 133.

⁵⁰ Cfr. Dubatti, J., *Teatro rioplatense y dictadura: prácticas políticas y estéticas*, in AA. VV. *La ética del cuerpo: Eduardo Pavlovsky*, Buenos Aires, Babilonia, 1994, pp. 459-470, p. 461.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² Segnalata tra gli autori argentini più prolifici che si distinsero nell'uso della metafora e del mascheramento nella poetica drammaturgica insieme a Carlos Gorostiza – del quale analizzerò *El acompañamiento* (vedi *infra* “*El acompañamiento* di Carlos Gorostiza”) – Ricardo Monti, Roberto Cossa, Aída Bortnik, Eduardo Pavlovsky e Carlos Somigliana. Cfr. *Ivi*, p. 467.

⁵³ *Ivi*, p. 460.

Creo que practicamos todos los géneros, desde el sainete y el grotesco a la tragedia. La realidad superó grandemente el arte en todos esos géneros [...] ¿Serviría el teatro naturalista para contar lo que sucedió en los últimos años? Absolutamente, no. Sería el menos indicado porque, como dije, la realidad superó a toda imaginación. Sólo cuando leemos las actas del juicio a las ex juntas militares nos damos cuenta de que no se puede llevar esos hechos al teatro sin hacer metáforas⁵⁴.

Per chiarire questo punto può essere utile analizzare un celebre brano in cui è evidente il processo di metaforizzazione utilizzato dall'autrice. Nell'opera *Decir sí* (1981), rappresentata nell'ambito di *Teatro Abierto*, troviamo una particolare lettura della situazione politica argentina. Sebbene apparentemente il testo possa parere indipendente rispetto al contesto socio-politico in cui nasce, esso è connesso alla realtà contemporanea, della quale ripropone principali e macabri aspetti: «la violenza, la morte, la debolezza e la complicità dell'uomo comune col meccanismo di distruzione, la paura, il carattere oscuro della nazione»⁵⁵. In questo testo, ambientato nel salone di un parrucchiere, la Gambaro sottende un'ombra oscura in quelli che potrebbero essere banali accadimenti familiari e quotidiani. Un cliente (“el Hombre”) entra a fine giornata dal barbiere e il “Peluquero”, invece di occuparsi di lui, si comporta con totale indifferenza. L'indecisione e la timidezza de “el Hombre” non gli permettono di avanzare alcuna richiesta nei confronti dell'altro, ed è a questo punto che i ruoli si invertono: il cliente inizia a pulire il salone e a servire il “Peluquero”, radendolo, tagliandogli i capelli, cantando per lui e prostrandosi fino all'umiliazione.

Esta imagen del “mundo al revés” por la inversión de roles genera un efecto cómico que, lejos de producir la catarsis liberadora del “reírse de” la estupidez del cliente, perturba cada vez más por el enrarecimiento que va entretejiendo la relación entre los dos hombres hasta construir una imagen arquetípica de la cultura argentina: la víctima-victimario⁵⁶.

La relazione vittima-carnefice è alla base di questo intreccio che, pur seguendo la struttura narrativa de *La lezione* (*La Leçon*, 1957) di Eugene Ionesco, vuole essere tutt'altro che un omaggio al drammaturgo rumeno. Il “Peluquero” invita “el Hombre” a sedersi e lo uccide, poi si toglie la parrucca che non sembrava avere e la scaglia contro la testa della vittima. La lettura allegorica degli elementi testuali vede nell'ambientazione il corrispettivo dell'Argentina, nel carnefice un rappresentante del governo militare e delle forze armate e nel cliente la vittima delle repressioni, emblema di una classe civile vessata, stanca e rassegnata. Una simile sovrapposizione di spazi familiari a spazi immaginari dell'orrore avviene in molte altre opere: si ricordi, per esempio, *El señor Galíndez* (1973) di Eduardo Pavlovsky, in cui uno scantinato si trasforma in una stanza per le

⁵⁴ Halperín, J., *El artista y sus extraños presagios. Conversación con la escritora Griselda Gambaro*, in «Clarín», 16 giugno 1985, pp. 24-25. Cit. in *ivi*, p. 460.

⁵⁵ *Ivi*, p. 464, traduzione mia.

⁵⁶ *Ivi*, p. 465.

torture⁵⁷. Se da un lato il titolo dell'opera, *Decir sí*, sottolinea la condizione di totale seppur amara accondiscendenza della popolazione assoggettata, dall'altro esprime una necessità di “dire sí” alla libertà, allo svelamento e alla verità⁵⁸. Un bisogno che, come vedremo, è alla base del movimento *Teatro Abierto*.

Teatro Abierto

In un momento storico in cui il teatro si accinge alla scomparsa quasi totale⁵⁹, fatta eccezione delle forme ufficiali che, come abbiamo visto, sono promosse dal governo militare, ogni tipo di avvenimento legato alla rappresentazione scenica diventa sovversivo. Da questa situazione di stallo ideologico e creativo iniziano a sorgere piccoli focolai di resistenza che favoriscono la nascita di movimenti culturali, tra i quali si costraddistingue *Teatro Abierto 1981*⁶⁰. Definito da José Marial «un voto del pueblo y sus artistas contra el régimen tiránico del “proceso”»⁶¹, *Teatro Abierto* viene inaugurato nel luglio 1981 e presentato davanti al pubblico di Buenos Aires con il discorso di Jorge Rivera López (testo redatto dal drammaturgo Carlos Somigliana), presidente della Asociación Argentina de Actores:

Por qué hacemos Teatro Abierto:

- Porque siendo el teatro un fenómeno cultural eminentemente social y comunitario, intentamos mediante la alta calidad de los espectáculos y el bajo precio de las localidades, recuperar un público masivo;
- Porque sentimos que todos juntos somos más que la suma de cada uno de nosotros;
- Porque anhelamos que nuestra fraternal solidaridad sea más importante que nuestras individualidades competitivas;
- Porque pretendemos ejercitar en forma adulta y responsable nuestro derecho a la libertad de expresión;
- Porque aspiramos a que nuestro valor se sobreponga a cada uno de nuestros medios;
- Porque necesitamos encontrar nuevas formas de producción que nos liberen de un esquema chatamente mercantilista;
- Porque amamos dolorosamente a nuestro país y éste es el único homenaje que sabemos hacerle;
- Y porque, por encima de todas las razones, nos sentimos felices de estar juntos⁶².

⁵⁷ Cfr. *Ibidem*.

⁵⁸ Cfr. *Ivi*, p. 466.

⁵⁹ Curiosa e significativa è la decisione del governo dittatoriale, nel marzo 1980, di eliminare l'insegnamento di *Historia del Teatro Argentino* nel “Conservatorio Nacional de Arte Dramático”, dal momento che, come affermavano le istituzioni, il teatro non esisteva nel Paese. «The action prompted outrage both from within and outside the Buenos Aires theater community. Even an editorial published in the leading conservative daily newspaper La Nación stated: “Eliminating from a drama school the teaching of our theater’s history is the same as assuming that this history does not exist”». Graham-Jones, J., *cit.*, p. 91. Cit. in Saura Clares, A., *cit.*, p. 130.

⁶⁰ Cfr. Dubatti, J., *cit.* (2012), p. 172. Cit. in Saura Clares, A., *cit.*, p. 130.

⁶¹ Marial, J., *Teatro y País* (Desde 1810 a Teatro Abierto), Buenos Aires, Agon, 1984, p. 19.

⁶² *Ivi*, p. 177.

Insistendo sull'importanza legata all'esigenza di un teatro comunitario che pretende di esprimersi liberamente e che sia in grado di coinvolgere la massa, grazie anche a prezzi popolari, i promotori di *Teatro Abierto* credono nella buona riuscita del loro progetto. È la necessità a muovere artisti profondamente diversi tra loro dal punto di vista performativo ed ideologico, la necessità di libertà che, insieme al profondo desiderio di godere della vita, unisce sotto un'unica attitudine etica autori, registi e attori intenzionati ad aprire una valvola di sfogo, una finestra aperta sul pensiero critico, in un momento storico così difficile e repressivo della nazione⁶³: «en un momento histórico en que la religión era la muerte, lo nuestro fue realmente revolucionario⁶⁴». Nel caso in cui la condizione “aperta” che contraddistingue questo approccio al teatro dovesse venir meno, questo movimento culturale non avrà più motivo né possibilità di esistere.⁶⁵

L'esperienza di *Teatro Abierto*, inquadrata come un avvenimento politico e mossa da Osvaldo Dragún, invoglia gli artisti ad un avvicinamento, ad una collaborazione e dunque ad un dialogo che si era ormai perduto a causa della repressione del *Proceso*⁶⁶. Tutto ha inizio con la convocazione di ventuno drammaturghi: ognuno è chiamato a presentare un'opera breve in modo da poter offrire al pubblico tre diverse rappresentazioni all'interno dello stesso spettacolo⁶⁷. Voci dissonanti si riuniscono in un unico movimento; artisti allontanati dalla censura e dall'esilio dal panorama culturale argentino tornano in scena con nuove ed eterogenee idee da presentare al pubblico⁶⁸.

Le persone coinvolte sono mosse unicamente dalla passione per il teatro e dalla voglia di riscatto e di libertà. Nel movimento non è infatti previsto alcun compenso, e artisti e tecnici lavorano per anni senza retribuzione⁶⁹. Ovviamente, per quanto *Teatro Abierto* sia rivoluzionario, anch'esso si avvale dell'uso della metafora. Essa è l'unico mezzo che permette di affrontare la realtà contemporanea del Paese e le miserie che la caratterizzano come l'esilio, la violenza, le limitazioni, la paura, la sottomissione e l'oppressione – e si presuppone la recezione da parte di un pubblico attivo e aperto a questo codice⁷⁰.

⁶³ Cfr. *Ivi*, pp. 183-184.

⁶⁴ *Ivi*, p. 183.

⁶⁵ Una delle novità fondamentali e motore assoluto di questo teatro era proprio la possibilità di unire, intorno ad un unico progetto comune per la ricostruzione del Paese, artisti che avessero idee e tendenze artistiche diverse tra loro.

⁶⁶ Cfr. Dubatti, J., *cit.* (2013). Cfr. *Ivi*, p. 185.

⁶⁷ «La programación de Teatro Abierto iba de lunes a domingo [:] de lunes a viernes a las 18.30, sábados a las 17.15 y domingos a las 16. La respuesta del público resultó fervorosa. Las entradas que se vendían con veinticuatro horas de anticipación se agotaban inmediatamente». *Ivi*.

⁶⁸ «El dramaturgo Carlos Gorostiza reconoce que, al terminar un texto dramático, convocaba a un grupo de autores y directores para hacer una primera lectura y entre todos decidían si la obra podría ser representada o no, según lo que consideraban que el discurso oficial de la dictadura permitía». Arancibia, J., Mirkin, Z., *Teatro argentino durante el Proceso (1976–1983)*. Buenos Aires, Vinciguerra, 1992, p. 16. Cit. in Saura Clares, A., *cit.*, p. 128.

⁶⁹ Cfr. Marial, J., *cit.*, p. 187.

⁷⁰ Cfr. Saura Clares, A., *cit.*, p. 132. Vedi anche *infra* “La disobbedienza nella metafora”.

Dal 1981, anno in cui nasce *Teatro Abierto*, si entra in una fase di declino del *Proceso*⁷¹, eppure esso non rimane inerte di fronte al consenso che il neonato movimento culturale sta acquisendo: all'alba del 6 agosto 1981 le fiamme distruggono la sala del Picadero, sede degli spettacoli di *Teatro Abierto* dal 28 luglio 1981. A soli dieci giorni dall'inizio delle sue attività – dopo sole otto riprese inscenate – il progetto in cui in molti hanno creduto per una rinascita artistica del paese rischia di crollare. Ma il giorno dopo il rogo, venerdì 7 agosto 1981, più di mille persone si riuniscono nel teatro Lasalle per presenziare alla conferenza stampa in cui viene letto il documento redatto da Osvaldo Dragún, Roberto Cossa, Jorge Rivera López, Luis Brandoni y Pepe Soriano, il quale afferma: «Teatro abierto perteneció inicialmente a un grupo de actores, directores, técnicos, que formaban una parte – importante pero una parte – del teatro argentino. Hoy, Teatro Abierto pertenece a todo el país»⁷². Fortunatamente nell'incendio non si sono perduti né i costumi né le registrazioni di suoni ed effetti speciali custoditi nel teatro e la vasta eco nazionale ed internazionale che ha l'attentato invece di frenare il movimento lo aiuta a diffondersi. Diciassette teatri si offrono di mettere a disposizione i loro locali per un'immediata ripresa delle rappresentazioni⁷³ e *Teatro Abierto* riapre i battenti fin da subito dal Teatro Tabarís con un pubblico ben più numeroso⁷⁴ fino al 21 di settembre per poi tornare alla ribalta l'anno seguente occupando due sale di Buenos Aires: Margarita Xirgu e l'Odeón⁷⁵. Già nel 1983, e cioè con la caduta del governo dittatoriale⁷⁶, il movimento ha perso quel movente etico-politico da e per cui era nato. *Teatro Abierto* cessa le proprie attività con la stagione del 1985, fatta perlopiù di seminari, laboratori ed un festival di teatro di strada chiamato “teatrzo”⁷⁷; si fa poi strada in altre discipline dando vita a Danza Abierta, Tango Abierto e Folclore Abierto.

⁷¹ Il Paese, nel momento in cui si chiude il periodo più duro e cruento della dittatura, quello della presidenza di Jorge Rafael Videla, inizia ad indebolirsi. «Le suceden los gobiernos de facto de Eduardo Viola (1981) y Leopoldo Fortunato Galtieri (1981–1982). Los problemas económicos del país o el desarrollo de la Guerra de Malvinas (1982) condujeron a la desintegración del régimen, iniciando en 1983 el proceso transicional». *Ivi*, p. 131, n.

⁷² Dubatti, J., *cit.* (2013).

⁷³ Cfr. Marial, J., *cit.*, p. 179.

⁷⁴ La sala disponeva di seicento posti a sedere.

⁷⁵ In questa stagione teatrale vennero rappresentare numerose opere ad un livello diseguale: 49 totali, di cui 14 definibili sperimentali. Mentre nella stagione di *Teatro Abierto* 1983 le rappresentazioni si svolsero solo nel teatro Margarita Xirgu. «El Proceso se despedía y Teatro Abierto 1983, encontró oportuno iniciar su actividad con una manifestación contra la censura, con murgas, muñecos y máscaras alusivas. La fiesta callejera con un cortejo de seis cuerdas empezó a las 15 y eran las 22 cuando quedaban en plena danza los últimos conjuntos y parejas que en el Parque Lezama, daban su adiós a esta marcha triunfal emprendida desde Corrientes y Rauch». Marial, J., *cit.*, pp. 187-188. Ci fu poi ancora una stagione del movimento nel 1985, a dittatura ormai conclusa, e si fece strada anche in altre discipline dando vita a Danza Abierta, Tango Abierto e Folclore Abierto.

⁷⁶ Il 9 dicembre 1983 è l'ultimo giorno del *Proceso de Reorganización Nacional*.

⁷⁷ Cfr. Saura Clares, A., *cit.*, p. 133.

Nelle numerose riscritture che calcano le scene dell'America del Sud la figura dell'*hidalgo* viene letta fino al XIX secolo in chiave parodica e ludica. A partire dall'Ottocento la sua immagine si arricchisce di numerose sfaccettature – nonostante in alcuni casi persista l'aspetto caricaturale come ad esempio in *Don Quijote en Buenos Aires* (1885), rivista buffo politica di Antonio Sojo⁷⁸ – e le sue versioni teatrali riprendono significativi passi dell'opera di Cervantes, specialmente gli episodi ricchi di azione, che spesso si alternano a riferimenti alla vita dell'autore⁷⁹. È questo il caso di *Cervantes en Argel* (1886), lavoro drammatico del chileno Antonio Espiñeira basato sulla storia del *cautivo* (I, 39-41), ma che fornisce numerose informazioni sulla vita di Cervantes insieme a passaggi de *El trato de Argel*⁸⁰. Nel XX secolo la figura del paladino che si batte per gli ideali in cui crede, per la libertà e per difendere chi ne ha bisogno viene ripresa dal teatro latinoamericano come archetipo dell'uomo contemporaneo che non si lascia vincere dalle circostanze avverse della vita⁸¹. È questo il caso del monologo *Don Quijote de la Mancha* (1916) dell'argentino Horacio H. Debranic, come si può d'altronde dedurre dalle direttive che l'autore specifica per chi incarna il ruolo dell'attore protagonista:

Quien encarne el papel de Don Quijote de la Mancha ha de tener muy presente el verdadero carácter del protagonista del Ingenioso Hidalgo, su demencia rebosante de cordura, su idealismo incomparable, su amor puro y platónico⁸².

Ugualmente idealista è il Chisciotte presentato da Leopoldo Lugones in *Dos ilustres lunáticos o la divergencia universal* (1926)⁸³. Il duo in scena è composto da "H" (sconosciuto, si direbbe scandinavo) e "Q" (sconosciuto, si direbbe spagnolo), si tratta di Amleto (Hamlet) e don Chisciotte

⁷⁸ «En esta obra Sojo realiza una sátira del momento político y añade a la zarzuela el habla y el color local. Lo interesante de esta pieza es que en ella aparece por primera vez en el sainete la figura del "Quijote." Eduardo Sojo explota la figura del Quijote con el fin de realizar una crítica mordaz del gobierno de Julio Argentino Roca (1880-1886). El Quijote de Sojo reúne las tendencias nacionalistas del criollo deseoso de combatir las injusticias y la corrupción, muchas veces asociada con la inversión extranjera». Cfr. Cox, V., *La figura del "Quijote" criollo en el teatro argentino de fines del siglo XIX y principios del XX*, in SPRING 2000, Latin American Theatre Review, vol. 33, no. 2, Mar. 2000, pp. 65-78, p. 66. A quest'opera seguono, con le stesse intenzioni, *Don Quijano de la Pampa* (1922) di Carlos Mauricio Pacheco e *Chacarita* (1924) di Alberto Vacarrea in cui la figura del *Quijote* «manifesta el recelo que siente el "criollo" hacia el extranjero». Cfr. *Ibidem*.

⁷⁹ «De hecho, hay varias obras de teatro que tienen como figura central a Cervantes; se puede citar un proverbio dramático en un acto y en verso, que escribió el cubano José Jacinto Milanés en 1838; la zarzuela en un acto *El loco de la guardilla* (1871), de Narciso Serra y el maestro Fernández Caballero, estrenada en Valparaíso en mayo de 1871; el drama *Martirios de amor* (1882), del chileno Antonio Espiñeira, drama en el que también recrea los amores de Isabel, la hija natural de Cervantes. O la pieza del también chileno Leonardo Eliz, *Apoteosis de Cervantes en el Parnaso*, estrenada en Valparaíso en 1916». Márquez Montes, C., *Don Quijote en la escena hispanoamericana*, in «ADE Teatro», n. 107, ottobre 2005, di pp. 116-125, pp. 116-117, n.

⁸⁰ Cfr. *Ivi*, p. 117.

⁸¹ Cfr. *Ivi*, p. 118.

⁸² Debranic, H. H., *Don Quijote de la Mancha*, Buenos Aires, Imprenta Arias, 1916, p. 57. Cit. in *Ivi*, p. 119.

⁸³ Pubblicato in Lugones, L., *Lunario sentimental*, Madrid, Cátedra, 1988.

(Quijote), personaggi in netta contrapposizione per il loro atteggiamento nei confronti della vita: il primo disilluso e pragmatico, il secondo visionario ed utopista⁸⁴.

Qualche anno prima l'attivista di origine russa Olga Torgan aveva presentato in Argentina⁸⁵ una prima versione del suo monologo inedito, *Un Quijote, una mujer, una lucha* (1920), in cui il *Chisciotte*, l'opera, diventa la voce di un gruppo di operaie in lotta ed il suo protagonista, il cavaliere, una donna anarchica:

Q: He de sorprender los gigantes, monstruos, con mi apariencia. No esperaban una mujer, la sienten débil, sumisa, fácil de derrotar. Antes de lanzarme a la batalla, quisiera que escuchen una lección, que aprenderán luego con sangre. Ustedes, como defensores de la sociedad burguesa, alientan la explotación del hombre por el hombre, sin conocer la honradez, la verdadera valentía y la solidaridad. Creen que el obrero es un objeto para ser utilizado, apenas una máquina, tal vez menos que ella en su valor. Y cuánto menos una mujer, a la que imaginan como madre o sirvienta en sus mansiones. Solo pueden pensarnos como esclavas, sin capacidad para cuestionar o cambiar la situación que padece la humanidad⁸⁶.

Come si evince dal testo, per l'autrice la figura del *Chisciotte* inteso come un cavaliere solitario non può avere alcuna risonanza, ma la acquista nel momento in cui l'*hidalgo* si fa portavoce di un ideale:

Q: No soy un caballero, soy la expresión del pueblo, el pueblo mismo. El tratarme como un héroe solitario no es correcto [...]. [...] Mi fuerza reside en la razón y en la organización de los oprimidos. Sin ellos nada soy. Apenas un personaje novelesco al servicio del entretenimiento banal.⁸⁷

Di tutt'altra matrice sono invece due riscritture latinoamericane più recenti. La prima, dal titolo *El rap del Quijote* (1989), viene realizzata dalla compagnia cilena "La Troppa" durante la dittatura di Pinochet (1973-1990), mentre la seconda, *Quijote* (1990), è uno spettacolo di strada scritto dal drammaturgo argentino Horacio Czeratok per il gruppo Teatro Nucleo⁸⁸. Accomunati da un apparato ludico, i due adattamenti sono il frutto di un teatro fatto principalmente di immagini e non di parola⁸⁹, che colpisce il pubblico più per la spettacolarità dell'azione che per la sua drammaturgia.

⁸⁴ Cfr. Márquez Montes, *cit.*, p. 119.

⁸⁵ Presentato in occasione della giornata dedicata ai martiri di Chicago il primo maggio 1920 nella sua prima versione. Cfr. Fos, C., *Las andanzas de un Quijote femenino o las tribulaciones de un monólogo libertario*, in Verzero, L. (a cura di), *En las tablas libertarias. Experiencias de teatro anarquista en Argentina a lo largo del siglo XX*, Buenos Aires, Atuel, 2010, pp. 166-77, p. 171. In questo caso abbiamo anche un'indicazione rispetto a come l'immigrazione possa aver influito nella risemantizzazione del *Quijote* in Argentina.

⁸⁶ *Un Quijote, una mujer, una lucha*, pubblicato parzialmente su «El Libertario» (1921), Buenos Aires, s/n. Cfr. Fos, C., *cit.*, pp. 171-72.

⁸⁷ Questa parte del testo appartiene al monologo inedito *Un Quijote, una mujer, una lucha*, riportato da Martina Hunsen Cfr. Fos, C., *cit.*, pp. 173-75.

⁸⁸ Gruppo teatrale che nasce in Argentina prima del *golpe*, nel 1974, e si sposta in Italia nel '78 con sede a Ferrara.

⁸⁹ Cfr. Márquez Montes, C., *cit.*, p. 121.

L'immagine del Chisciotte risulta dunque sempre versatile e viene riconvertita costantemente, facendosi portavoce di nuove ideologie, di diversi valori a seconda del drammaturgo a cui è affidato l'adattamento e dal momento storico, sociale e politico in cui questo viene scritto e, quando approvato, portato in scena.

puede morir, pero será para renacer con nuevos bríos, incólume siempre en su fe, “a pesar de las pedradas, mojicones y derrotas” y propiciando nuevas victorias póstumas, pues como afirmaba A Valle-Arce, “Las victorias de don Quijote después de su muerte han sido innumerables y en continua, incesante sucesión, que cubren todas las generaciones europeas hasta la actualidad, momento en que, desde hace tiempo, su victorioso campo de acción post mortem se extendió por tierras de Ultramar.”⁹⁰

Segue l'analisi di alcune riscritture appartenenti al periodo del *Proceso* in Argentina o con un rimando ad esso a cui si aggiunge lo studio di messe in scena più recenti che restituiscono al pubblico un'immagine singolare del cavaliere cervantino, spesso portatrice di un messaggio politico.

El acompañamiento de Carlos Gorostiza

L'autore

Politico, romanziere, drammaturgo e cineasta, Carlos Gorostiza è una delle voci più longeve del teatro contemporaneo argentino.

L'autore *porteño* si distinse, oltre che per il suo lavoro, come sostenitore dell'importanza del teatro tanto da proporlo come materia scolastica. Finita la dittatura inizia il dibattito sulla didattica del teatro: educare ad una cultura teatrale nella scuola⁹¹.

L'opera

La drammaturgia di Carlos Gorostiza, unica traccia rinvenuta degli anni della dittatura di Videla che abbia riferimenti, benché poco espliciti, all'opera cervantina, viene portata in scena nell'ambito del movimento *Teatro Abierto* nel 1981. A dieci anni dalla sua prima rappresentazione, Carlos Orgambide ne propone una trasposizione cinematografica (*El acompañamiento*, 1991), da lui scritta e diretta, sulla base del testo di Gorostiza⁹². Quest'opera è considerata oggi un classico e vanta

⁹⁰ Cfr. A Valle-Arce, J. B., *Don Quijote como forma de vida*, Madrid, Fundación Juan March/Castalia, 1976. Cit. in *ivi*, p. 124.

⁹¹ «Carlos Gorostiza, un escritor que ha tenido como preocupación la suerte del teatro del país apunta en forma lúcida: “Para un teatro popular, un gobierno popular”. [...] un auténtico gobierno representante de los intereses del pueblo, al colocar la CULTURA en el lugar responsable que le corresponde, deberá entender que el Teatro – por ser en sí un hecho artístico ‘vivo’ – es una de las artes de mayor resonancia en la vida de la nación y de cada uno de sus habitantes. Por tal razón [...] entendemos que el Teatro deberá declararse Materia de estudio en los tres ciclos de enseñanza [e continua approfondendo la questione]”» Marial, J., *cit.*, p. 165.

⁹² <<https://youtu.be/gm4N5ZeuJ6I>>.

numerose riprese nelle successive e anche recenti stagioni teatrali in Argentina – anche oggi: l’ultima rappresentazione di cui ho notizia è del gennaio 2021, al Multiteatro Comafi di Buenos Aires, interpretata e diretta da Luis Brandoni, con David Di Napoli.

Il tema centrale del testo è la libertà: Tuco, un uomo di mezza età segregato in quello che sembra essere uno scantinato⁹³, si convince di poter lasciare il proprio impiego in fabbrica per reinventarsi cantante di tango. Convinto del suo futuro successo e totale appagamento, si esercita nel canto⁹⁴ aspettando *el acompañamiento*, un chitarrista che *el Mingo*, collega di lavoro che millanta contatti in televisione, assicura di avergli rimediato. Questo personaggio, al pari dei libri di cavalleria nel *Chisciotte*, ha riempito la testa del protagonista di strane idee – gli ha fatto credere di poter inseguire il proprio sogno riuscendo a realizzarlo. Tuco, come don Chisciotte, è ostacolato dalla sua famiglia che lo crede pazzo e, come il cavaliere si ribattezza – in questo caso il suo nome per esibirsi sarà Carlos Bolivar - ma, a differenza dell’hidalgo, intraprende la sua avventura senza lasciare la propria dimora, anzi sceglie di isolarsi dedicandosi alle prove di canto. Sebastián, il suo miglior amico, nonché corrispettivo dello scudiero Sancho, va da lui per cercare di dissuaderlo, ma resta persuaso dalla *locura* dell’amico e finisce per imbracciare una chitarra immaginaria facendo da *acompañamiento* a Tuco. Sul modello cervantino assistiamo dunque qui alla chisciottizzazione di Sancho che in questo caso potremmo chiamare Tuchizzazione di Sebastián. Questi infatti trova nell’amico uno specchio nel quale riflettersi e per riflettere sul significato della pazzia vista, attraverso una chiave di lettura metaforica (vedi *infra* “La disobbedienza nella metafora”), come desiderio di libertà e di resistenza, dal lavoro in serie, dalla famiglia ed ovviamente dalla condizione politica che attanaglia il paese in quegli anni⁹⁵.

Anche se lontano nel tempo, e differente per il messaggio indirizzato al pubblico, *Azares del Quijote y Gardel*, spettacolo di prosa e danza andato in scena nell’agosto del 2009 al Teatro Cervantes di Buenos Aires⁹⁶ – ripropone il parallelismo già emerso in Gorostiza tra Cervantes e Gardel. Si tratta di un adattamento di Alberto Mario Perrone e Silvia Vladimivsky a sua volta basato su un poema omonimo del 2005 scritto dal giornalista Perrone in occasione del quarto centenario dalla

⁹³ Nella versione che ho visionato, diretta da Leonel Figliolo Jara (<<https://youtu.be/Ws-v1PO9bc>>) sulle “lastre” che fanno da sfondo all’ambiente una bandiera dell’Argentina, una foto di Carlos Gardel e una di Osvaldo Pugliese.

⁹⁴ Provando “Viejo smoking” di Carlos Gardel.

⁹⁵ Lo studioso Jorge Dubatti parla di parabola politica proposta dall’autore: «en su sensato y acuciante delirio, Tuco y Sebastián encarnan la resistencia de los que sueñan por una vida mejor y crean espacios alternativos de subjetividad, otras formas de vivir». Dubatti, J., *cit.* (2013).

⁹⁶ Nel ciclo di danza contemporanea. Questa rappresentazione si trova registrata per intero in 25 parti su youtube: <https://youtu.be/ngSEGs-r-Bs_1_di_25>. Basado sul componimento di Alberto Maria Perrone. Adattamento di Alberto Mario Perrone y Silvia Vladimivsky; diretto da Silvia Vladimivsky; coreografia di Silvia Vladimivsky; Interpreti: Cervantes/Quijote: Carlo Argentó; Gardel: Iván Espeche; Florencia Berthold; Ollantay Rojas; Martín Almirón.

pubblicazione della prima parte del romanzo del 70° anniversario dalla morte del cantante⁹⁷. In scena si trovano due personaggi, Miguel e Carlos, che talvolta interpretano sé stessi, talvolta don Chisciotte (Cervantes) e Sancio (Gardel). L'opera, che propone questo immaginario incontro, si compone di musica, teatro di prosa, danza e videoproiezioni.

Il focus dell'autore è senza dubbio il tema migratorio. Approfondendo diversi aspetti delle vite dei due protagonisti (Cervantes imprigionato ed eroe di guerra desideroso di andare in America, Gardel pensieroso sulla sua vita, ma anche sulla sua morte, incidente aereo per cui si sente in colpa) scopriamo che ad accomunarli è proprio il continente americano dove Cervantes cerca di emigrare in più occasioni senza mai riuscirci e dove Gardel si trasferisce a soli due anni d'età dalla Francia insieme a sua madre⁹⁸. Nella rappresentazione vengono spesso usate le parole del romanzo⁹⁹, o ne vengono menzionati episodi; ricorre l'idea del personaggio bifronte Cervantes-Don Chisciotte. Nel finale si assiste ad uno scambio di ruoli, un'eco della chisciottizzazione di Sancio e del sancimento di don Chisciotte: Gardel cede il cappello e la chitarra a Cervantes e questi in cambio gli dà l'elmo ed il libro.

¡Ladran, Che! di Carlos Alsina

L'autore

Alsina, nato nel 1958, è autore, regista teatrale, attore e professore. Il suo riconoscimento mondiale è dovuto al suo teatro per l'infanzia, ma soprattutto per la drammaturgia profondamente legata alla storia politica del suo Paese¹⁰⁰.

L'opera

Un interessante parallelismo che ancora una volta spinge ad una riflessione sulla politica del Sudamerica viene proposto da Carlos Alsina, autore di *Ladran, Che!* (1994).

L'autore, grande estimatore del romanzo di Cervantes nonché del libretto di Dale Wasserman, *Man of la Mancha*¹⁰¹, unisce in questo testo la sua devozione per l'alcalaíno alla necessità di riflettere

⁹⁷ Nello stesso anno si inaugura la mostra "Azares del Quijote y Gardel", nella sala Juan L. Ortiz della Biblioteca Nazionale Agüero y Las Heras, in cui si espongono i testi di Alberto Perrone, insieme ad illustrazioni di Carlota Petrolini.

⁹⁸ Secondo la versione francese dei fatti Charles Romuald Gardes, diventato in Argentina Carlos Gardel, è figlio di una relazione adulterina tra Paul Lasserre e Marie Berthe Gardes, conosciuta in Argentina come Berta Gardés.

⁹⁹ Ad es. le parole dalla lettera a Dulcinea.

¹⁰⁰ Cfr. Trombetta, J. C., *El Che y su intertexto literario cervantino: a propósito de ¡Ladran Che! De Carlos Alsina*, in Acta Literaria 58, Primer semestre 2019, pp. 41-56, p. 42. Es. *Un brindis bajo el reloj* (1982), *Limpieza* (1985), *El pañuelo* (1991), *El sueño inmóvil* (1997), *La guerra de la basura* (1999).

¹⁰¹ «En cuánto al *Quijote* creo que hago teatro por algo que tiene que ver son su figura. Cuando tenía 12 o 13 años vi una obra teatral "El Hombre de la Mancha", en Tucumán, representada por el elenco universitario y me conmoví

sulla condizione socio-politica che attraversava l'Argentina in quegli anni. Bisogna infatti tener conto del fatto che l'opera viene pensata e poi scritta dopo il 1990¹⁰² e cioè durante la post-dittatura, quando l'Argentina di Menem¹⁰³ si spinge sempre di più verso un rischioso neoliberalismo¹⁰⁴.

Tal momento de auge del post-modernismo en el mundo (caída del Muro de Berlín en 1989, implosión de la URSS en 1991-1992, etc.) con la malintencionada postura de hacer creer que “la historia se había terminado”, que el mundo “unipolar” era el vencedor incontrastable, fueron de “ayuda” para imaginar un texto teatral que tratara de refundar las utopías.¹⁰⁵

Come già accade nei testi argentini sopra analizzati, troviamo qui, affiancata al don Chisciotte, una seconda figura locale, che in questo caso è a sua volta un mito nazionale: Ernesto Guevara, meglio conosciuto come *el Che*.

L'argentino e “el gallego”¹⁰⁶ sono intenti a dialogare mentre giocano una partita a scacchi. I due miti messi a confronto, provenienti da epoche lontane e ben distinte, qui risorti in una terza epoca¹⁰⁷, sono rinchiusi in un luogo indeterminato, costretti ad un castigo dal quale provano a scappare ormai da tempo¹⁰⁸, condannati a ripetere eternamente le proprie azioni, privati del proprio libero arbitrio.

Ambos personajes se encuentran atrapados en un mundo indefinido a la vez que en la historia de sus propias vidas. Siguen creyendo en la idea utópica de un mundo mejor, aunque no llegan a ponerse de acuerdo en los medios para lograrlo. Hay en todo momento una atmósfera de asfixia, de imposibilidad de movimiento, sólo las fichas de ajedrez pueden hacerlo, aunque sin escapar de las casillas, del mismo modo que ambos personajes están condenados a su eternidad estática¹⁰⁹.

profundamente. Me di cuenta, tan temprano, qué era lo que yo deseaba para mi vida: hacer teatro. La figura del Quijote, su idealismo, su lucha por una utopía idealista, me abrazó. Y fue a través de aquella experiencia inicial que supe hacia adónde quería dirigir mi vida. A veces digo que nunca más me levanté de esa butaca y que todavía estoy allí, soñando, y que estas palabras que le escribo, no son más que un sueño, como lo es (tal vez) toda mi vida. Quizás, desde aquella butaca del Teatro Alberdi, sigo soñando todo lo que me pasó después. En el secundario empecé a hacer teatro (me recibí de bachiller en 1977) y leí en la cátedra de Literatura el “Don Quijote”. Me enamoré de la novela y la leí con atención, ya entonces. Luego, a través de los años, la releí algunas veces. (Alsina, entrevista realizada el 13 de junio de 2017)». Trombetta, J. C., *cit.*, pp. 51-52.

¹⁰² «Escribí *¡Ladran, Che!* entre los años 1993-1994. La terminé en Brasil, en dónde vivía en algunos meses del año por esa época, trabajando allí y alternando mi quehacer entre Italia, Suiza y Argentina». *Ivi*, p. 44. E andrà in scena per la prima volta il 29 agosto del 1994 nel Teatro Independencia di Mendoza.

¹⁰³ Il governo di Menem è stato il più lungo in Argentina, durato ben 10 anni e conosciuto con il nome di menemismo.

¹⁰⁴ Cfr. Trombetta, J. C., *cit.*, p. 44.

¹⁰⁵ “Entrevista realizada el 13 de junio de 2017”. Cit. in *Ivi*, p. 45.

¹⁰⁶ Soprannome con cui Che Guevara si rivolge a don Chisciotte nonché modo molto comune in Argentina per rivolgersi ad uno spagnolo.

¹⁰⁷ Bisogna dunque tener conto dei tre filtri temporali attraverso i quali leggere la drammaturgia.

¹⁰⁸ Dal principio sappiamo che sono anni che discutono sugli stessi argomenti.

«CHE: [...] hace años discutimos de lo mismo. DON QUIJOTE: Desde que llegaste a este lugar no haces otra cosa que contradecirme. Me recuerdas, a veces, a Sancho, que no se convencía en primeras razones de mis razones». Alsina, C. M., *¡Ladran, Che!* CELCIT. *Dramática Latinoamericana* 381, pp. 1-25, p. 3.

Da quello che dice DQ sembra che el Che sia arrivato dopo di lui, quindi forse si può ipotizzare si tratti dell'aldilà.

¹⁰⁹ Márquez Montes, C., *cit.*, p. 123.

In quella che Alsina definisce «la tragedia de la repetición» oltre alle azioni, ritornano diversi oggetti caratterizzanti i personaggi in scena come il basco, il sigaro e la poderosa II del Che o l'elmo di Mambrino, la spada e Rocinante di don Quijote¹¹⁰. Ad introdurla è Ella, personaggio singolare che, in scena sempre senza proferir parola, è capace di influenzare il duo protagonista rendendolo impotente. Nata nella mente dell'autore come un'antagonista ai due eroi, Ella è concepita come un personaggio simbolico che, assecondando i desideri di questi miti e la loro ripetizione, li anestetizza¹¹¹.

Se ve que, adentro mío, me preguntaba si no era conveniente resistir apelando a nuevas armas ya que el mundo y el capitalismo había logrado una “victoria” que, sabía, no era tal, pero que nos colocaba frente a nuevos desafíos. Allí cerró todo y encontré el final. La moto arranca (o Rocinante cabalga) cuando los personajes se despojan de lo que les sirvió en el pasado y se animan a aventurar otras armas para pelear por un mundo mejor. Esto no significaba, para mí, que la experiencia histórica del Che, o el mundo de la caballería en el *Quijote*, debía ser olvidada. No. Simplemente me preguntaba: ¿Con estas experiencias frente al “mundo unipolar” y al “triunfo planetario” del capitalismo, qué armas oponer? (Entrevista realizada el 13 de junio de 2017)¹¹².

Entrambi i protagonisti vengono spogliati del loro alone mitico attraverso un gioco parodico in cui l'autore, come già fece Cervantes con i libri di cavalleria demitizza la figura del rivoluzionario argentino inglobandola nel mondo cervantino¹¹³.

DON QUIJOTE: Tal vez. Unos fueron y ya no son. Otros son y no fueron.
[...]
CHE: “Unos fueron y ya no son. Otros son y no fueron”. ¿Te das cuenta?
DON QUIJOTE: ¿De qué? (Avanza a repetir lo conocido.)
CHE: ¡Esperá! ¿Y si dejáramos por un momento el peso de lo que fuimos?
[...]
CHE: ¡Intentemos escapar de nuestros propios mitos! ¡Así tal vez podamos romper el círculo!¹¹⁴

L'immagine di Che Guevara perde dunque non solo il suo peso politico¹¹⁵, come accadeva proprio durante il neoliberalismo di Menem, ma anche il valore leggendario che aveva acquisito in quegli anni. La figura di don Chisciotte resta invece immutata almeno per quanto riguarda alcuni aspetti: il suo amore per Dulcinea è intatto¹¹⁶ ed è convinto che gli otri di vino siano dei giganti¹¹⁷. Il testo di Alsina propone riferimenti a diversi episodi e riflessioni del romanzo¹¹⁸, e in alcuni di questi

¹¹⁰ Cfr. Trombetta, J. M., *cit.*, p. 51.

¹¹¹ Cfr. *Ivi*, p. 47.

¹¹² *Ivi*, pp. 47-48.

¹¹³ Cfr. *Ivi*, p. 46.

¹¹⁴ Alsina, C. M., *cit.*, p. 21.

¹¹⁵ Cfr. Trombetta, J. C., *cit.*, p. 54.

¹¹⁶ «DON QUIJOTE: ¡Como Dulcinea no existió, existe, ni existirá jamás dama mejor! [...] Ella es mi dueña y yo soy el suyo». Alsina, C. M., *cit.*, p. 2.

¹¹⁷ «DON QUIJOTE: No son cueros de vino lo que ves, hijo, sino un atrevido gigante que ha poco nos ha atacado. ¡Aquí está como trofeo su cabeza! (Le muestra un cuero de vino vacío) Su sangre, agora, forma lagos a nuestros pies». *Ivi*, p. 5.

¹¹⁸ Oltre agli otri di vino, al Biscaglino, alla vicenda del servo Andrea preso a frustate (I, 4), c'è la riflessione su “armas y letras” (I, 38). «Allí, Don Quijote expresa nuevamente su postura sobre las armas, vehículo para lograr la paz según este personaje; y declara lo mal que le cae Cervantes como letrado. El diálogo se extiende al Che, personaje complejo

emerge la coscienza metanarrativa del cavaliere e si ricrea il dualismo in scena con il Che, come nel romanzo accadeva con Sancio¹¹⁹. Nella drammaturgia non mancano inoltre citazioni puntuali del testo di Cervantes, soprattutto per quanto riguarda *refranes*¹²⁰, che in questo caso mettono in bocca al cavaliere parole che nel romanzo sono pronunciate da Sancio, ma anche citazioni da *I diari della Motocicletta (Notas de viaje*, conosciuto anche come *Latinoamericana*, 1992). I comprimari dei due protagonisti, Sancio e Camilo Cienfuegos, amico del Che, vengono entrambi ricordati attraverso una lettera indirizzata al rispettivo amico di avventure:

DON QUIJOTE: (Leyendo su papel) “Querido Señor Caballero Andante Don Quijote de la Mancha, Q.E.P.D. Desde esta ínsula maravillosa, donde trato de gobernar con justicia y equidad...”
 CHE: (Leyendo su carta) “Ernesto, luego de algún tiempo de inquietante soledad, alguien, secretamente, me hizo saber dónde estabas...”¹²¹

Le storie dei due personaggi si mescolano nel testo dell'autore argentino, ma solo il Che si muove nella direzione del cavaliere, mostrandosi accondiscendente, e mai viceversa¹²². Questo accade forse perché il primo già conosce il secondo, ma non è possibile il contrario. Il rivoluzionario rosarino, accomunato nel testo alle figure di Sancio e di Cervantes, mantiene un'attitudine positiva e propositiva. Come accennato, i due si trovano in una condizione di costrizione e, nonostante l'ambientazione non venga in alcun modo definita come carcere o centro di detenzione, fin dal principio è chiaro che si tratta di un luogo chiuso e vigilato, ma i protagonisti sembrano rendersene conto solo più avanti:

CHE: ¡En ésta tenés razón! Aquí estamos presos de lo que fuimos.
 DON QUIJOTE: (Se acerca confidencialmente al Che.) Amigo, estamos encantados. Ésta no es otra cosa que una cárcel. De oro, pero cárcel al fin.
 (El Che no detiene su acción de reparar la moto. Todo este diálogo se monta sobre la acción.)
 CHE: Por eso tenemos que escapar de aquí.

también por su rol de guerrillero y por su legado escrito, quien acuerda con Quijote que sufre más el soldado que el escritor». Trombetta, J. C., *cit.*, p. 47.

¹¹⁹ «DON QUIJOTE: Y yo te recuerdo que más adelante, cuando me enteré de aquella lealtad, me propuse castigar a ese villano, pero no pude, porque estaba comprometido en otra aventura, y cuando los Caballeros Andantes...». Alsina, C. M., *cit.*, p. 3.

¹²⁰ Es: «DON QUIJOTE: En la tardanza está el peligro y en este apuro tenemos que pensar que vale más buena esperanza que ruin posesión». *Ivi*, p. 12, citando dal *Quijote* (II, 7 e II, 65); «DON QUIJOTE: Para dar y tener, seso es menester». *Ivi*, p. 16, citando dal *Quijote* (II, 43 e II, 58); «DON QUIJOTE: No te desesperes, hijo. Es necesario aceptarlo: “Dondequiera que se encuentre la virtud en eminente grado es perseguida». *Ivi*, p. 20, citando dal *Quijote* (II, 2), in questo caso si tratta di un aforisma che reso popolare da San Jerónimo.

¹²¹ *Ivi*, p. 3.

¹²² Unico avvicinamento del don Chisciotte al mondo del Che è la visione di una Dulcinea nell'Isola di Pasqua.

DON QUIJOTE: Pienso en ella.
 CHE: ¡Vamos, che! Ella siempre te acompaña. Está permanentemente en tu imaginación.
 DON QUIJOTE: Me acompaña en la tristeza. Mi derrota no es el resultado de una espada sino el no poder verla como realmente es.
 CHE: Habría que preguntarse qué sucedería si lo lograras.
 [...]
 DON QUIJOTE: Pues... pues ahora que me la nombras me parece que es allí [isla de Pascua], en esa isla, donde Dulcinea pasea su verdadera hermosura. *Ivi*, pp. 8-9.

DON QUIJOTE: El cautiverio es el mayor mal que puede existir. Yo sostengo que al don de la libertad no pueden igualarse los tesoros que encierra la tierra y el mar encubre. Por la libertad, así como por la honra, se puede y debe aventurar la vida¹²³.

Anche se d'oro, la loro è comunque una prigionie, “il male maggiore che possa esistere” secondo don Chisciotte. A questa considerazione il cavaliere affianca la riflessione sulla libertà, intesa come un ineguagliabile tesoro per cui vale la pena vivere.

Imprigionati da anni nello stesso luogo¹²⁴, i due protagonisti sono costretti ad un castigo infernale, una sorta di eterno contrappasso al quale l'hidalgo sembra ormai essersi rassegnato. Nel momento in cui il Che prende in ostaggio Ella¹²⁵, la reazione metateatrale del cavaliere fa trasparire la sua totale disillusione:

([...]Don Quijote cambia de actitud como si se tratara de un actor que ha dejado de representar su papel.)

DON QUIJOTE: Nadie aparecerá, Che. No sé ya cuántas veces lo hemos intentado y siempre ocurre lo mismo. Nadie viene. Entonces no hay otra salida que soltarla, después nos “reconciliamos” y todo vuelve a comenzar: el juego de ajedrez, el rey de negra capa, las cartas que llegan, las estratagemas para conseguir lo necesario para la fuga, Rocinante que no camina, tomarla como rehén... en fin, lo de siempre. Sólo ella y nosotros aquí, sin poder salir de este lugar. No insistas, lárgala. Yo viví loco, pero he muerto cuerdo, no lo olvides¹²⁶.

Se il Che spera ancora in una via d'uscita il don Quijote si mostra prudente e poco temerario, per usare le parole del Che, sconfitto. Il simbolo dell'utopia, morto da vinto con il suo vero nome, Alonso Quijano, sembra aver perso la fede in essa¹²⁷, mentre il combattente argentino continua a credere nel suo valore¹²⁸ e propone una via d'uscita percorribile per salvarsi da quel loro supplizio che temevano eterno: scappare dal loro stesso mito¹²⁹. Provando a giocare la partita in un altro modo, come non hanno mai fatto prima, e dunque non rispettando più il copione di sempre, la moto parte¹³⁰ restituendo ai protagonisti la tanto agognata libertà e dando agli spettatori il lieto fine aspettato.

La costrizione dei due protagonisti in questo luogo di detenzione anticipa un aspetto che vedremo in modo più approfondito nella prossima riscrittura, *La razón blindada* (2005) di Arístides Vargas. La reclusione, oltre alla privazione della libertà, impone ai nostri eroi la sottomissione ad un meccanismo di potere, inteso in maniera foucaultiana: un potere «impersonale ed anonimo, ma anche onnipresente ed onnicomprensivo, poiché rappresenta una sorta di “macchina diabolica” che prende

¹²³ *Ivi*, p. 12.

¹²⁴ Cfr. *Ivi*, p. 17.

¹²⁵ Cfr. *Ivi*, p. 19.

¹²⁶ *Ibidem*.

¹²⁷ Cfr. *Ivi*, p. 20.

¹²⁸ «CHE: Es la utopía la que te salvó del olvido, gallego, no reniegues de ella, ni de los sueños de Don Quijote. /DON QUIJOTE: No reniego. Sólo que la utopía es un viento que no llega, una espera que no cesa, ángeles que no llueven. /CHE: Tal vez. Pero quizás no sea un imposible. Quizás sea el lugar en donde habitan todos los posibles». *Ibidem*.

¹²⁹ Cfr. *Ivi*, p. 21.

¹³⁰ Cfr. *Ivi*, p. 24.

tutti nei suoi ingranaggi»¹³¹. Nonostante non si abbia qui l'impressione di una prigione dalla struttura panoptista, come invece emergerà nella successiva riscrittura, è ugualmente forte nel testo di Alsina la presenza dei meccanismi (incertezza, isolamento, paura) esercitati da questo potere che si instaura in modo subdolo in una società come quella argentina del *Proceso*.

La razón blindada di Arístides Vargas

L'autore

Nato e cresciuto in Argentina, Arístides Vargas, viene perseguitato insieme alla sua famiglia dalla *Triple A*. Nel 1975 lascia il suo Paese per trasferirsi in Ecuador, dove, insieme ad altri artisti, fonda il gruppo teatrale *Malayerba*¹³² e dove, ancora oggi, risiede.

L'opera

Nonostante l'opera debutti nel 2005 e l'autore, già attore e regista, si dedichi alla drammaturgia solo a partire dagli anni '90, il testo è pertinente al discorso che ci siamo proposti di portare avanti per la sua ispirazione ed ambientazione. Il copione prende spunto dal testo cervantino senza però diventare un adattamento del romanzo. Quello di Vargas è infatti senza dubbio un omaggio a Cervantes, ma si ispira ad un racconto breve di Kafka, *La verità su Sancio Panza* (1917) affiancato dalle testimonianze orali dei prigionieri politici incarcerati dal "Processo di riorganizzazione nazionale" – fra i quali si trovava anche il fratello dell'autore, detenuto nella prigione di Rawson (Chubut, Argentina):

Mi hermano estuvo ocho años preso en Rawson. Mi padre murió de un ataque al corazón yendo a ver a mi hermano a la cárcel. Con mi hermano, el año pasado, pensamos en la posibilidad de hacer el mismo viaje que hacía mi padre. [...] Él iba hacia la provincia de Buenos Aires, llegaba a Bahía Blanca, de ahí pasaba a Carmen de Patagones y de allí a Rawson. Iba así porque no tenía dinero para el viaje y entonces hacía dedo. Y ese era el trayecto que hacían los camioneros que lo llevaban. Y compré un auto y fuimos con mi hermano reconstruyendo en la memoria el viaje que hacía mi padre. Y llegamos al penal. Mi hermano sufrió una crisis emocional muy violenta y no pudo entrar. [...] Pero por la

¹³¹ Abbagnano, N. *Storia della filosofia. Dagli sviluppi del Marxismo allo Strutturalismo*, vol. 6, Gruppo Editoriale L'Espresso, 2006, p. 599

¹³² Composto da autori ed attori in esilio. «Estábamos creando lazos de exilio que pasan fundamentalmente por lo afectivo. Afectuosamente nos sentíamos bien, y para nosotros eso era suficiente. Sólo nos convocaba la idea de estar juntos». S. a., *Arístides Vargas, el dramaturgo del exilio*, «RevistaDinamo», 25 marzo 2013: <<http://www.revistadinamo.com/?p=3737>>

noche nos juntamos con otros compañeros de él que viven por ahí y me empezaron a contar cómo hacían teatro en el penal de Rawson¹³³.

In un primo momento, l'autore progetta di raccontare il viaggio compiuto dal padre per raggiungere il centro di detenzione. Il copione nasce dunque mentre Vargas ripercorre quello stesso itinerario al fianco del fratello Chico verso il penitenziario in cui era recluso, e si nutre dei colloqui con gli ex prigionieri; nello stesso periodo, Vargas viene contattato dal Festival di Almagro perché componga un esercizio sul *Chisciotte*. Dall'unione fra i due spunti, sorge l'idea di creare uno spettacolo che segua la modalità in cui ai prigionieri era concesso di far teatro in carcere: «Sentados como estamos tú y yo ahora (frente a frente) hacían la obra y dos tipos los miraban. No podían nada más que estar sentados. [...] Entonces dije: “Voy a hacer eso”»¹³⁴.

Vargas inizialmente si propone di portare in scena un don Chisciotte protagonista che, alla ricerca di suo figlio, si imbatte in Sancio, un camionista con cui si trova a proseguire il viaggio. Presto però si rende conto che quel peregrinare in cerca del figlio avrebbe avvicinato il suo personaggio più alla figura di Ulisse che a quella del cavaliere errante, e decide di cambiare traiettoria: ambientando la sua vicenda in un “non luogo” chiuso e vigilato che non viene però mai identificato come una prigione, in un tempo altrettanto indeterminato¹³⁵:

pensé que Don Quijote está preso y Cervantes está preso y mi hermano está preso y todos presos por cierto dolores que son los dolores que Sancho tiene al no poder organizar afectivamente su triste historia reciente, por eso Sancho inventa a Don Quijote, porque necesita alguien que lo salve, cosa que nunca sucede desde la perspectiva de la realidad pero sí en el territorio de la ficción, en aquella llanura que antes decía que no se puede traducir salvo por la lógica incierta de las emociones¹³⁶.

In questo ambiente sorvegliato, ubicato in un angolo remoto della Patagonia¹³⁷, troviamo i due personaggi che si battezzano Panza e De la Mancha¹³⁸. Sancho, annoiato e desideroso di avventure,

¹³³ Pacheco, C., *Entrevista Arístides Vargas*, «Picadero», n. 16, Instituto Nacional del Teatro, Enero/Febrero/Marzo/Abril 2006, pp. 3-5, pp. 4-5.

¹³⁴ *Ivi*, p. 5.

¹³⁵ Caratteristiche, queste, abbastanza comuni nel teatro di Vargas: «Soy un dramaturgo que escribe sobre los traumas», confiesa Vargas. En sus obras, plasma todo el dolor y el trauma que emerge de su exilio. Crea, a partir de su experiencia personal, nuevos mundos y espacios no realistas en donde los personajes transitan un tiempo fuera del tiempo y del espacio objetivo». S. a., *cit.*

¹³⁶ Vargas, A., *Sobre la razón blindada*, dispense del Seminario Multidisciplin., Jose Emilio Gonzalez, Facultad de Humanidades, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Rio Piedras, Textos, 2008, p. 112.

¹³⁷ Sull'ambientazione e l'ubicazione del penitenziario Vargas chiarisce le sue scelte: «En España, antes de presentar la obra, mostré fotos y todos decían que eran de La Mancha y no, eran de la Patagonia que, claro, para mí es una mancha pero no quiero ni acordarme. En mis textos hay muchos paisajes. Es un mundo contenido de paisajes. Los personajes habitan territorios muy despoblados, como el territorio que habité en mi infancia. Es un paisaje utópico porque La Mancha no es ningún lugar, es un espacio ficcional. La Patagonia también lo es. Es cierto que es un lugar concreto que existió o existe en tu memoria pero no es exactamente la Patagonia. Ahí se da un juego entre la ambigüedad y lo traidor que pueden ser tus recuerdos y tu memoria y tu constitución. Cuando creíste que era algo más o menos sólido resulta que no, era totalmente desprolijo y desarmado». Pacheco, C., *cit.*, p. 5.

¹³⁸ «Me basé en un pequeño texto de Kafka que se llama *La verdadera historia de Sancho Panza*, en la que Kafka plantea que Don Quijote era una invención de Sancho porque necesitaba un héroe que lo salvara» Pacheco, C., *cit.*, p. 5.

allontanandosi dalla sua condizione reale e spostandosi su un territorio fittizio, si inventa il cavaliere don Chisciotte e decide di seguirlo nelle sue imprese¹³⁹, giustificando così la sua chiamata in scena di fronte al pubblico:

PANZA: Inventemos un tipo. Un Tipo. Su propósito será salvarme. O salvarnos. Un héroe personal que no se quiebre. Que aguante. Que tuerza los barrotes de esta cárcel como si se tratase de fideos chinos. Un héroe goleador. Se internará en el área enemiga y causará estragos en sus defensas morales. Un mago, un golem. Un héroe no humano. Efectivo. Un frankenstein chiflado. Un loco, cuya locura sea tan violenta y extraordinaria que nos saque de la locura ordinaria en la que estamos metidos. Suyo siempre¹⁴⁰.

L'autore, partendo da questo modello che riprende dal racconto di Kafka, inserisce nel suo testo il primo di due "livelli ludici", come egli stesso li definisce. Il secondo livello di gioco consiste in una finzione di secondo grado nella quale il personaggio del primo livello (Panza) interagisce direttamente con quello del secondo (De la Mancha), secondo lo schema del teatro carcerario di Rowson:

De la Mancha y Panza son dos presos que los días domingo se sientan para jugar-actuar a ser ellos mismos pero más aventureros; hay un tercero, ausente que les da la historia que juegan ante otros presos; esas aventuras solo funcionan si no hay interés práctico. De la Mancha sabe que todo sucede en el terreno de lo no posible, Panza comprende que la imposibilidad no hace sillas sino castillos en el aire que son los mismos que dan posada a aquel famoso caballero de espada, armadura y escudero, tan grato al ausente¹⁴¹.

Nelle parole di Elena Francés Herrero, Vargas impone un «subcódigo de la incoherencia»¹⁴²: mette in discussione lo statuto ontologico del rappresentato sovrapponendovi un ulteriore piano drammatico in cui il patto di rappresentazione verosimile salta. Sulla scena coesistono due piani di azione drammatica:

- El plano de la realidad histórica "objetiva" de los personajes, los recuerdos, la cárcel, la revolución, el pensamiento político, la dictadura, el fracaso, el horror, la sangre, la muerte, la equivocación, la culpa, el exilio.
- El plano que irrumpe como ruptura de la coherencia ficticia histórica: el juego, el olvido, el sueño, que coloca a los personajes en un tiempo fuera del tiempo y del espacio, en situaciones a-históricas que no responden a regla alguna, sino que se someten a la no-regla del azar [...] ¹⁴³.

Espediente questo usato anche nella narrativa, Salman Rushdie, ad esempio, nel suo *Quichotte* (2019) il protagonista inventa Sancho, suo figlio immaginario.

¹³⁹ «Nel corso degli anni, durante le ore della sera e della notte, Sancho Panza, che però non se ne è mai vantato, procurò al suo diavolo, cui diede in seguito il nome di Don Chisciotte, una quantità di romanzi di cavalleria e di brigantaggio e riuscì ad allontanarlo da sé in maniera che questi, privo di controllo, compì le sue matte gesta, le quali però, in mancanza d'ogni oggetto prestabilito – che avrebbe dovuto essere appunto Sancho Panza -, non fecero del male a nessuno. Da uomo libero Sancho, imperturbabile e forse animato da un certo senso di responsabilità, seguì Don Chisciotte nelle sue scorribande e ne ricavò, sino alla sua fine, un grande e utile divertimento». Ecatti, D., *La verità su Sancho Panza*, © Sul Romanzo Agenzia letteraria, 12 ottobre 2012: <<http://www.sulromanzo.it/blog/la-verita-su-sancho-panza>>.

¹⁴⁰ Vargas, A. *La razón blindada*, in *Teatro Ausente*, Buenos Aires, INT Inteatro editorial, 2006, pp. 121-167, p. 133.

¹⁴¹ Vargas, A., *cit.* (2008), p. 112.

¹⁴² Francés Herrero, E. (prólogo de), *La existencia en ruptura en la dramaturgia de Aristides*, in Vargas, A., *cit.* (2006), pp. 3-11, p. 3.

¹⁴³ *Ibidem*.

Allontanandosi dalla condizione di prigionia ed isolamento, l'autore alterna nella successione di scene i due piani, «immaginario coerente / immaginario caótico»¹⁴⁴, un gioco necessario che permette al duo protagonista di straniarsi dall'orrore, dalla colpa e che possa liberarli dalla pazzia.

I due personaggi, costretti in un luogo non determinato, costantemente vigilato – come d'altronde indica lo stesso Vargas nell'incipit¹⁴⁵ e come è chiaro dalle formule reiterate nel testo, es. “¡Cuidado! ¡Atención!”, “¡Cuidado! ¡No hable!”, etc. – spiegano in apertura cosa si accingono a fare. «Presos en la cárcel del aire»¹⁴⁶, ogni domenica si occupano di portare a termine la proposta di Panza, accolta di buon grado da De la Mancha: scavare un tunnel intangibile e inintelligibile, «este domingo y todos los domingos»¹⁴⁷, sedendosi uno di fronte all'altro e reinterpretando alcune delle avventure del *Chisciotte*. Come spesso accade nelle riscritture sudamericane, il protagonista, e anche il motore dell'azione, è Sancho¹⁴⁸. È curioso inoltre notare i frequenti riferimenti di Vargas alle madri ed in particolar modo a quella di De la Mancha, scelta singolare se si considera il dato che nel teatro aurisecolare queste erano pressoché assenti in quanto non considerate rilevanti¹⁴⁹.

Il cavaliere di Vargas è un eroe ormai disilluso¹⁵⁰, talvolta sancesco nel modo di esprimersi¹⁵¹; a lui il mago Perlino ha rubato i suoi libri e riviste di avventura - *El Tony*, *Cisco Kid*, *Corto Maltés*, *Piantadino*, *Don Nicola*, *Capicúa*, *Red Reader*, *Las viñetas del doctor Pepe Mayo*, *sexólogo*, *Poncho Negro*, *El Bucanero Escarlata*¹⁵² – rendendolo pazzo senza ragione: «si no recupero mis aventuras,

¹⁴⁴ *Ibidem*.

¹⁴⁵ «La acción sucede en diferentes lugares de un centro de corrección, que puede ser una cárcel, un hospital psiquiátrico, o un retén policial. En esa franja ambigua donde son llevadas las personas para ser corregidas, vigiladas y controladas, sucede en los pasillos, en el patio, en los baños, y en la memoria de Sancho Panza, en el cuerpo de Don Quijote [...]». Vargas, A., *cit.* (2006), p. 123.

¹⁴⁶ *Ibidem*.

¹⁴⁷ *Ibidem*. Nel testo si reitera la stessa formula: De la Mancha chiede a Panza «¿Qué tenemos para este domingo?».

¹⁴⁸ Anche se non è questo il caso, va segnalato un fenomeno molto comune delle riscritture sudamericane, quello della *criollización biológica* di Sancio. Negli adattamenti teatrali mentre don Chisciotte resta spagnolo, Sancho diventa latinoamericano, rappresentante del popolo, avvicinandosi dunque alle classi più marginali del Paese (es. Brasile).

¹⁴⁹ Es: «DE LA MANCHA: Era mi madre. / PANZA: No puede ser, aquí no entran madres. / DE LA MANCHA: Usted no conoce a la mía. / PANZA: Aquí estamos solo los solos». Vargas, A., *cit.* (2006), p. 124. E ancora: «DE LA MANCHA: Soñé con mi madre. / PANZA: ¿Otra vez va a empezar? / DE LA MANCHA: ¿Qué quiere que haga? / PANZA: Que no meta a su madre en este asunto. / DE LA MANCHA: No puedo prohibir a mamá que se meta en mi sueño. / PANZA: ¡Pesadilla! / DE LA MANCHA: Sueño. / PANZA: Sigamos...». *Ivi*, pp. 135-136. Per un approfondimento sull'argomento si consulti lo studio di Luciano García Lorenzo. García Lorenzo, L. (a cura di), *La madre en el teatro clásico español. Personaje y referencia*, Madrid, Fundamentos, 2012.

¹⁵⁰ «DE LA MANCHA: Esa armadura es de cuando hice la primera comunión, en esa época creía en Dios, ahora creo que se ha mudado de barrio». *Ivi*, p. 129. Anche la visione che Sancio del suo eroe rivela al pubblico mostra lo stesso disincanto: «PANZA: Es importante lo que voy a decir, presten atención. ¿Han visto alguna vez una armadura? Es decir... es como un mameluco o un traje metálico y, aunque parezca mentira, un hombre ahí dentro se siente seguro. Una isla cercada por el metal, ¿conectan?, o sea... isla, metal, hombre. Solo se sale del metal para desnudarse definitivamente... El héroe que les digo tendrá armadura. El cerco del metal a la carne. Sus emociones estarán blindadas, solo una pasión desenfrenada hará que el metal se tense, es importante lo que les voy a decir, presten atención: el circo se para por el mástil». *Ivi*, p. 151.

¹⁵¹ A volte si esprime con proverbi es. «DE LA MANCHA: La gordura es al hombre lo que el hábito al monje». *Ivi*, p. 138.

¹⁵² Cfr. *Ivi*, p. 128-129.

mi locura será una locura sin razón»¹⁵³. Mentre questi interpreta unicamente il suo ruolo, Panza, figura dai tratti sommariamente cervantini – «Prefiero comer a ser culto»¹⁵⁴ –, dà voce a tutti gli altri personaggi chiamati in causa nel copione, compresi il cavallo Rocinante e l'amata Dulcinea¹⁵⁵, oltre a fornire indicazioni di scena¹⁵⁶, ricadendo spesso in meccanismi metateatrali¹⁵⁷ come abbiamo visto ricorrenti negli adattamenti per la scena del *Chisciotte* e già cari all'alcalaíno.

Gli episodi provenienti dal romanzo seguono spesso il già menzionato iter di attualizzazione e creolizzazione, nel contenuto come nella forma, anche nel dettaglio lessicale: la “insula” diventa una “isla” geograficamente situata in Africa¹⁵⁸; il cibo menzionato diventa sudamericano e dunque locale¹⁵⁹. Troviamo traccia dell'avventura del biscaglino¹⁶⁰ e di quelle dei mulini a vento¹⁶¹ e della *cueva de montesinos*¹⁶², nonché alcuni riferimenti alla vita di Cervantes tra i mori¹⁶³ ed al testo di Huarte de San Juan, *Examen de Ingenios*, manuale di medicina che, com'è noto, era servito da fonte a Cervantes per ideare la follia del suo protagonista.

DE LA MANCHA: Hay pocos ingeniosos en este mundo.

PANZA: Porque no tienen ingenio que llevarse a la boca, pero bien quisieran ser ingeniosamente gordos.

DE LA MANCHA: No es lo mismo gordo ingenio, que gordo ingenuo.

PANZA: Envidia el caballero porque la delgadez no engendra ingenio.

[...]

DE LA MANCHA: El silencio es místico, la delgadez también es mística, hay que ser flaco para ser trascendente.

[...]

PANZA: ¡Días vendrán en que los gordos gobernemos el mundo!¹⁶⁴

¹⁵³ *Ivi*, p. 128.

¹⁵⁴ *Ivi*, p. 135.

¹⁵⁵ De la Mancha tratta Dulcinea prima come una prostituta poi come una madre, della quale è lui il “niño” (vedi *infra* “La lettura unamuniana”) «DE LA MANCHA: Desnúdate, querida, quiero pernoctar un rato en vos./ PANZA: ¿Qué?/ DE LA MANCHA: Quiero estrechar vínculos con vos, quiero estacionarme en vos. [...]/ PANZA: Dios mío, ¡qué chaladura!/ DE LA MANCHA: Qué pueza que nor ze pede espresar la mola, no sepedelamola... /PANZA: mola que lo parió al tío, no sé en qué momento se volvió niño». *Ivi*, p. 158.

¹⁵⁶ Es: «PANZA: Como Rocinante, está cansado de aparecer y desaparecer, la acción pasa al establo y nadie sabe cómo, pero ya tiene armadura». *Ivi*, p. 130.

¹⁵⁷ Una scena particolarmente esplicita a tal proposito: «DE LA MANCHA: Ensayemos presto. /PANZA: Pero si no hay nada que ensayar. /DE LA MANCHA: ¡Claro que sí! /PANZA: ¡Claro que no! /DE LA MANCHA: ¡La puta que lo parió al bellaco! /PANZA: Pero señor... (Al público) Imagínense que aquí me da un par de bofetadas». *Ivi*, p. 138.

¹⁵⁸ Cfr. *Ivi*, p. 137.

¹⁵⁹ «Papas a la güancaina, ceviche de pescado, caldo de manguera, ayacas con queso, sancocho de gallina, empanadas mendocinas...». *Ibidem*.

¹⁶⁰ Cfr. *Ivi*, p. 148.

¹⁶¹ Cfr. *Ivi*, pp. 164-165.

¹⁶² De la Mancha, facendosi mantenere da Panza, mette la testa in un rio per vedere “peces y pirañas” (*Ivi*, p. 163), ma vede ben altro che ci fornisce un chiaro rimando ai cosiddetti “voli della morte”. «DE LA MANCHA: [...] Vi a un hombre joven con una bandera de papel y sin colores./ PANZA: ¿En el agua?/DE LA MANCHA: Claro, por supuesto, le dije ¿adónde vas? Y me dijo a ningún lado, y la boca se le llenó de algas y caracoles. /PANZA: Eso es un disparate. /DE LA MANCHA: Y a una muchacha también vi. Le dije ¿adónde vas? Y me dijo a ningún lado y la boca se le llenó de almejas y cangrejos rosados». *Ivi*, p. 163.

¹⁶³ Cfr. *Ivi*, p. 138.

¹⁶⁴ *Ivi*, pp. 134-135.

In alcuni casi i diversi ruoli dell'ipotesto interpretati da Panza, animali inclusi, vengono utilizzati da Vargas come riferimenti alla politica nazionale, secondo il ben noto procedimento della metaforizzazione: è questo il caso del cavallo colto Rocinante, paragonato ad un uomo politico:

DE LA MANCHA: Eres un caballo culto, Rocinante, y eso ofende a la mayoría de los seres humanos, aunque la mayoría no se dé por aludida. Pásame el escudo, que más carrera hace un político que un caballo. ¡Mi casco, mi casco...! y más premio que un pura sangre, un mala sangre, ¡Mi lanza...! Porque ¿cuánto de caballo tiene un ministro? ¿O cuánto de burro?, que es un caballo que no dio el piné, en fin, que cuando se dice caballo hay que sacarse el sombrero, por respeto, y cuando se dice político hay que hacer lo mismo, pero por aburrimento...¹⁶⁵

Anche il governatorato di Panza diventa un pretesto per una riflessione sulla politica contemporanea:

PANZA: [...] Antes tenía una mula y era medianamente feliz... Ahora tengo un reino y estoy amargado, adolorido, esclavizado y acojonado... deseo ir al baño, quiero vomitar... una bacinilla presidencial, por favor... La sed de poder es una sed furiosa, no la calma el agua que piden los niños por las noches, ni las canciones que cantábamos cuando éramos jóvenes, no la calman las consignas ni los decretos, y poco le importa a esa sed que nos muramos todos, muchas veces, antes de que esa sed sea saciada... ¡De la Mancha, De la Mancha!, ¿qué hora dan las manecillas de la razón?¹⁶⁶

Come approfondiremo nel paragrafo seguente, in molte delle interpretazioni di Panza si annida difatti l'orrore del conflitto della *Guerra Sucia*.

All'ombra della dittatura

Vargas utilizza personaggi ed episodi cervantini per fare riferimenti più o meno espliciti alla politica del suo paese d'origine. In alcuni casi, però, la drammaturgia si muove verso i racconti degli ex detenuti, fornendo un quadro talvolta dissimulato, talvolta brutale di quello che avevano vissuto, e rendendo più urgente il suo contenuto politico. Le vicende da loro narrate sono infatti tanto chiare quanto disumane in alcuni passaggi, come quelle riportate nei versi di Vargas riferite al suicidio¹⁶⁷, o ai voli della morte:

DE LA MANCHA: Volar, vamos a volar, según las leyes del sabio Haroldo, criaturas bestiales y dragones giran en su eje hasta alcanzar una corriente ascendente, debido al contacto con la circularidad de la masa sólida, en un movimiento que no se acaba porque nunca termina de ser definitivamente sólida masa... La posibilidad de ser es lo que hace volar a las bestias, a las criaturas, a las estrellas, a los dragones y a las personas... ¡Volamos, volamos!

¹⁶⁵ *Ivi*, p. 130.

¹⁶⁶ *Ivi*, p. 142.

¹⁶⁷ Cfr. *Ivi*, p. 166.

I due protagonisti, tristi, ma non soli¹⁶⁸, soffrono una condizione di vigilanza costante, vivono nella paura di subire torture e sono castigati nella loro condotta da numerosi impedimenti (es. vietato ballare)¹⁶⁹, ma la più crudele delle punizioni è l'astinenza dall'affetto e dal sostegno altrui:

PANZA: [...] El más hondo castigo: no poder abrazarnos cuando lo necesitamos, no poder tocarnos cuando lo necesitamos, no poder sujetarnos para no derrumbarnos, sujetarnos para no caer cuando nos enredamos en nuestra soledad, con nuestra propia soledad de púas, encarcelados en un haz de sombra¹⁷⁰.

Ed è proprio questa privazione a farli sentire isolati e insieme totalmente sottomessi al potere che li tiene incarcerati in questa «gabbia crudele e sapiente»¹⁷¹. De la Mancha, stanco e febbricitante, si lascia andare ad una riflessione sulla loro condizione di prigionieri: sono impotenti, costretti a vivere in una dimensione che esula dalla realtà.

DE LA MANCHA: [...] nosotros no podemos hacer nada, nada, la realidad está allí y nosotros no podemos operar en la realidad; todo lo que digamos es pura elucubración, afuera pueden llorar, pueden gritar, pueden romper sus corazones amándose los unos contra los otros, y nosotros no podemos hacer nada para que eso suceda o no suceda, los amantes no cuentan con nosotros para sus decisiones, nosotros no desatamos el amor en el mundo, tampoco desatamos el odio en el mundo, nosotros estamos fuera y dentro, para nosotros todo es real menos la realidad. Vivimos en cuevas y solo podemos testimoniar nuestro terror pintando en la pared las bestias que nos aterrorizan¹⁷².

Come uomini delle caverne, i due protagonisti hanno il diritto di lasciare come unica testimonianza dei dipinti sulle pareti. Il loro dolore non è reale perché non è esposto, bensì nascosto; per dirla con Foucault ci troviamo davanti ad una “sobrietà punitiva”, in cui si sceglie di nascondere il corpo del condannato, escludendo «dal castigo l'esposizione della sofferenza»¹⁷³. La loro condizione, che non è degna di essere nominata in televisione, resta in una *cueva*, ed in questo modo è come se non esistesse affatto¹⁷⁴.

A queste numerose penitenze, cui si accompagna una consapevolezza della relatività del concetto di libertà – «si estás fuera estás preso de la ignorancia, si estás dentro estás preso de la

¹⁶⁸ Anche se poi nel testo in un certo senso si contraddice a riguardo: «DE LA MANCHA: [...] Panza, aquí no nos podemos sentir solos, aquí, si usted existe, yo existo, si usted desaparece, yo desaparezo... Si alguien no me dice: oiga, usted, no sea tan llorón, ¿cómo voy a saber que ese escándalo gutural que sale de mi garganta se llama llanto? Yo estoy aquí porque usted está aquí. Mañana, cuando no seamos los de ahora, tal vez recordemos estos momentos como los únicos momentos en que no nos sentimos solos... ¡Cuidado! ¡Atención!». *Ivi*, pp. 132-133.

¹⁶⁹ Cfr. *Ivi*, p. 143.

¹⁷⁰ *Ivi*, pp. 159-160.

¹⁷¹ Foucault, M., *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Torino, Einaudi, 2014, p. 224. «L'isolamento dei condannati garantisce che si può esercitare su di loro, col massimo d'intensità, un potere che non sarà bilanciato da nessun'altra influenza; la solitudine è la condizione prima della sottomissione totale. [...] L'isolamento assicura il colloquio, da solo a solo, del detenuto col potere che si esercita su di lui». *Ivi*, p. 258.

¹⁷² Vargas, A., *cit.*, p. 160.

¹⁷³ Il filosofo fa qui riferimento alla fine delle punizioni corporali a partire dall'inizio del secolo XIX: «Si entra nell'età della sobrietà punitiva. Questa sparizione dei supplizi, possiamo considerarla pressoché acquisita verso gli anni 1830-48». Foucault, M., *cit.*, p. 17.

¹⁷⁴ Cfr. Vargas, A., *cit.* (2006), p. 160.

injusticia, si estás fuera eres reo de la aflicción, y si estás dentro reo de la pena»¹⁷⁵ – si aggiunge un ulteriore impedimento: i due condannati sono costretti al silenzio. Eppure, in questo *silencio blindado*, non si può impedire la potente arma del *pensamiento*¹⁷⁶ che, insieme al tunnel intelligibile, rappresenta la salvezza per i due protagonisti. Come spiega Panza nel finale, dirigendosi al pubblico e abbattendo dunque la quarta parete, rievocare don Chisciotte e percorrere questo tunnel non è utile in senso empirico, ma indispensabile per lo spirito.

PANZA: El héroe nunca llevó a cabo lo que dijo que iba a hacer [...] este héroe no sirve para nada.

(Silencio)

Pero cada tarde viene, se sienta ahí, no pide un plato de comida, no, sólo pide que escuche una nueva aventura, entonces mi alma se llena de alegría, y el regocijo que me produce escucharlo colmará mi espíritu hasta el fin de mis días¹⁷⁷.

La finzione, grazie alla sua funzione consolatrice è dunque l'unica via d'uscita per un prigioniero verso la libertà, intesa unanimamente come l'altra faccia della *locura*:

DE LA MANCHA: La locura, y creo que usted lo sabe, no es estar loco. Es volver loca la realidad que vivimos. Usted tiene que comprender una cosa: nuestra principal tarea es la libertad profunda. Aunque estemos tristes y desamparados. Preste atención a lo que le voy a decir, es importante. La libertad profunda es el último escalón de la paranoia. Recorrí el muro que separa nuestros pabellones y de pronto lo toqué y me di cuenta de que estaba allí, más allá de nuestras vidas. ¿Se da cuenta? Voy a tratar de ser más concreto, no es fácil. Preste atención, lo voy a decir una sola vez porque estoy cansado. La libertad formal está fuera, nosotros estamos dentro y no estamos en la libertad. La locura no es puente entre estas dos islas.

No. La locura de la que hablo es otra. Es estar en una forma de la libertad. Es suplantar lo bochornoso y lo triste, porque ya no se necesita tener razón porque tener la razón es trágico. Usted lo sabe y no puede hacer nada para que no me vaya. Yo también lo sé y no puedo hacer nada para que mi razón no se vaya, no se esfume. Siempre suyo, De la Mancha.¹⁷⁸

Echi benthaniani e foucaultiani

Íbamos con mi hermano Chicho en una camioneta blanca, él conducía, estábamos a mil quinientos kilómetros del Polo Sur, el país del hielo; nos detuvimos frente a una playa. En el Atlántico Sur los lobos marinos nadaban hacia tierra firme, al atardecer en un mar violento y azul; en esa naturaleza pura y salvaje otra naturaleza más brutal y depredadora, la de los hombres, edificó una cárcel como si se tratara de un templo que

¹⁷⁵ «DE LA MANCHA: [...] ¿Quién está fuera y quién está dentro? Eres preso de un muro o eres preso del aire... [...] DE LA MANCHA: ¡Abran las rejas, necesito respirar! ¿Por qué nos tienen enjaulados en este castillo encantado? ¿Qué mal hemos hecho aparte de ser buenas personas? Que visto así, hacer el bien puede ser obrar mal para los otros. ¡Que venga el duque de aqueste encantado castillo a darme explicaciones! ¡Que venga el duque, el archiduque, el súper duque, el mega duque! ¡Que vengan y me informen por qué tanto encanto y odio guardan estos muros...!» *Ivi*, p. 164.

¹⁷⁶ «DE LA MANCHA: Cuidado, no lo mire... me dijo: el pensamiento es un arma filosa, eso me dijo. ¿Qué quieren ustedes? Me dijo, ¿cortarnos la cara?, ¿marcarnos con sus pensamientos de mierda?, ese tipo odia nuestro silencio, nos odia porque él no puede entrar a nuestro silencio, nuestro silencio está blindado por un profundo y extraño presentimiento, nos odia porque nosotros podemos recoger los pasos para tropezar en la misma piedra y solo así comprender que es posible una tercera vía». *Ivi*, p. 161.

¹⁷⁷ *Ivi*, pp. 166-167.

¹⁷⁸ *Ivi*, pp. 150-151.

necesita cierto contexto natural para corregir y violentar cualquier indicio de humanidad, el sórdido templo de la corrección y reeducación¹⁷⁹.

Il tempio di correzione ed educazione privo di umanità di cui parla Vargas e che riecheggia in tutta l'opera¹⁸⁰ calca indiscutibilmente alcuni aspetti del *Panopticon* benthamiano. Per risolvere il problema della visibilità legato alla vigilanza nei penitenziari, Bentham nel 1791 propone il suo ambizioso progetto: un edificio la cui struttura permettesse ad un solo vigilante di controllare tutte le celle e dunque i loro occupanti¹⁸¹. Il sorvegliato sa di poter essere costantemente sotto gli occhi del suo sorvegliante, ma non gli è dato sapere con certezza quando questi lo osservi realmente. In questo modo si esercita sul prigioniero un potere incommensurabile¹⁸²: «la visibilità è una trappola. [Il detenuto] è visto, ma non vede, oggetto di una informazione, mai soggetto di una comunicazione»¹⁸³. In questa condizione di estrema sottomissione nel prigioniero si produce una naturale obbedienza¹⁸⁴,

¹⁷⁹ Vargas, A., *cit.* (2008), p. 112.

¹⁸⁰ Es.: «*Los personajes guardan silencio como si un vigilante invisible los controlara*». Vargas, A., *cit.* (2006), p. 125.

¹⁸¹ Per la struttura del Panopticon si veda Bentham, J., *El Panoptico, El ojo del poder, Bentham en España*, Madrid, Las Ediciones de La Piqueta, 1989. «Una casa de penitencia, segun el plan que os propongo, debería ser un edificio circular, ó por mejor decir, dos edificios encajados uno en otro. Los cuartos de los presos formarían el edificio de la circunferencia con seis altos, y podemos figurarnos estos cuartos como unas celdillas abiertas por la parte interior, porque una reja de hierro bastante ancha los espone enteramente á la vista. Una galería en cada alto sirve para la comunicación, y cada celdilla tiene una puerta que se abre hacia ésta galería. Una torre ocupa el centro, y esta es la habitación de inspectores; pero la torre no está dividida más que en tres altos, porque estan dispuestos de modo que cada uno domina de lleno sobre dos líneas de celdillas. La torre de inspección está también rodeada de una galería cubierta con una celosía trasparente que permite á el inspector registrar todas las celdillas sin que le vean, de manera que con una mirada ve la tercera parte de sus presos, y moviéndose en un pequeño espacio puede verlos á todos en un minuto, pero aunque esté ausente, la opinión de su presencia es tan eficaz como su presencia misma. Unos tubos de hoja de laca corresponden desde la torre de inspección central á cada celdilla, de manera que el inspector sin esforzar la voz y sin incomodarse puede advertir á los presos, dirigir sus trabajos, y hacerles ver su vigilancia. Entre la torre y las celdillas debe haber un espacio vacío, ó un pozo circular, que quita á los presos todo medio de intentar algo contra los inspectores. El todo de este edificio es como una colmena, cuyas celdillas todas pueden verse desde un punto central. Invisible el inspector reina como un espíritu; pero en caso de necesidad puede este espíritu dar inmediatamente la prueba de su presencia real. Esta cada de penitencia podría llamarse *Panóptico* para espresar con una sola palabra su utilidad esencial, que es *la facultad de ver con una mirada todo quanto se hace en ella*. [...] pero en el panóptico los ojos del superior estan en todas partes; y allí no puede haber tiranía subalterna, ni vejaciones secretas. Los presos por su parte tampoco pueden insultar ni ofender á sus guardas; y asi se previenen las faltas recíprocas, y en proporción son raros los castigos». *Ivi*, pp. 36-37.

¹⁸² Come approfondisce Foucault in questo tipo di struttura ciò che si pretende ed ottiene di «indurre nel detenuto uno stato cosciente di visibilità che assicura il funzionamento automatico del potere. Far sì che la sorveglianza sia permanente nei suoi effetti, anche se è discontinua nella sua azione; che la perfezione del potere tenda a rendere inutile la continuità del suo esercizio; che questo apparato architettonico sia una macchina per creare e sostenere un rapporto di potere indipendente da colui che lo esercita; in breve, che i detenuti siano presi in una situazione di potere di cui sono essi stessi portatori. Per questo, è nello stesso tempo troppo e troppo poco che il prigioniero sia incessantemente osservato da un sorvegliante: troppo poco, perché l'essenziale è che egli sappia di essere osservato; troppo, perché egli non ha bisogno di esserlo effettivamente. Perciò Bentham pose il principio che il potere doveva essere visibile e inverificabile. Visibile: di continuo il detenuto avrà davanti agli occhi l'alta sagoma della torre centrale da dove è spiato. Inverificabile: il detenuto non deve mai sapere se è guardato, nel momento attuale; ma deve essere sicuro che può esserlo continuamente». Foucault, M., *cit.*, p. 219. «Il *Panopticon* funziona come una sorta di laboratorio del potere. Grazie ai suoi meccanismi di osservazione, guadagna in efficacia e in capacità di penetrazione del comportamento degli uomini; un accrescimento di sapere viene a istituirsi su tutte le avanzate del potere, e scopre oggetti da conoscere su tutte le superfici dove questo si esercita». *Ivi*, p. 223.

¹⁸³ Foucault, M., *cit.*, p. 218.

¹⁸⁴ Questo, se si considerano tutte le precauzioni prese. Bisogna impedire ogni tipo di protesta: «deben quitar á los presos hasta la idea misma de una sublevacion y de un proyecto de evasion, porque no se forman proyectos cuando se ve la imposibilidad de egecutarlos: los hombres se acomodan naturalmente á su situacion, y una sumision forzada produce poco á poco una obediencia maquina». Bentham, J., *cit.*, p. 40.

favorita inoltre dall'intervento di correzioni che troviamo anche in Vargas e che ricordano gli interventi del dottore Pedro Recio Agüero de Tirteafuera nell'episodio di Sancio governatore dell'isola Barataria (II, 45ss):

PANZA: Tendría que golpear mis manos con una vara, exigirme que toque en el piano el primer movimiento del concierto número 3 de Mozart, vigilarme y decirme todos los días, a todo momento, en todo lugar, que estoy equivocado... Tendría que creer profundamente que me pueden corregir y crear una estrategia para la corrección. Por último, me tendría que matar y esconder mi cadáver donde nadie lo encuentre más nunca.¹⁸⁵

In questa drammaturgia un ulteriore eco al *Panopticon* è fornito dall'occupazione della domenica. Come sappiamo, De la Mancha e Panza tutte le domeniche, alle tre di pomeriggio, scappano per non restare nell'orrendo luogo del castigo che gli è toccato¹⁸⁶. Bentham, a suo tempo, si preoccupò di proporre attività che potessero alleggerire i detenuti dai lavori manuali dei giorni feriali:

El domingo nos ofrece un espacio vacío que llenar. La suspensión de los trabajos mecánicos nos conduce naturalmente á la enseñanza moral y religiosa, conforme al destino de este día, pero como no se puede ocupar todo en estas instrucciones, que se harían inútiles, monotonas y fastidiosas si fueran muy largas, conviene variarlas con diferentes lecturas, á las cuales se puede también dar un objeto moral ó religioso con la elección de las obras en que se les ejercite á leer, á copiar, ó á dibujar; y el cálculo mismo puede dar una doble instrucción presentándoles á resolver cuestiones que desenvuelven los productos del comercio, de la agricultura, de la industria y del trabajo¹⁸⁷.

Quello che senza dubbio non può accomunare la struttura del filosofo e giurista inglese con la realtà argentina è l'idea di detenzione. La prigione che desidera Bentham è un luogo dove si aiuti a correggere le abitudini dei detenuti affinché possano diventare persone migliori nel momento in cui riacquistano la libertà. I centri di detenzione, molti dei quali clandestini e dunque rintracciati solo anni dopo, a dittatura conclusa, vengono allestiti in edifici solitamente adibiti ad altri scopi, come ad esempio sotterranei di palestre, fatiscenti e nascosti, dove torturare indisturbati, dove poter «violentare ogni sintomo di umanità»¹⁸⁸.

Dalle riscritture argentine qui analizzate il dato più evidente è l'importanza data al tema della libertà. L'attenzione e la presenza costante di questo topico si lega qui alla condizione di reclusione (scelta, come ne *El acompañamiento*, o coatta, come in *¡Ladrán, Che!* e *La razón blindada*).

¹⁸⁵ Vargas, A., *cit.* (2006), p. 125.

¹⁸⁶ Cfr. *Ivi*, pp. 127-128.

¹⁸⁷ Bentham, J., *cit.*, p. 68.

¹⁸⁸ Vargas, A., *cit.* (2008), p. 112, traduzione mia.

La libertà negata nelle atmosfere asfissianti create dai drammaturghi e anelata in un periodo storico difficile diventa un'utopia, ma diventa raggiungibile attraverso il processo artistico che si innesca mediante la trasposizione della follia chisciottesca.

CONCLUSIONI

Questo lavoro si iscrive nel campo di ricerca molto vasto delle riscritture del *Don Chisciotte* nel teatro, con l'obiettivo di apportare alcuni contributi inediti. Al centro del lavoro vi è il catalogo di 175 titoli, molti dei quali poco o per nulla noti alla critica. L'Italia, nucleo principale della ricerca, conta 123 titoli lungo un arco di tempo molto esteso, dal 1916 al 2021. Per quanto riguarda la Spagna, esiste già l'ampio catalogo (320 opere dal 1900 al 2010) di María Fernández Ferreiro¹ da cui sono partita, ma a cui aggiungo alcuni titoli per arrivare ad un totale di 47, tutti collocati tra la guerra civile e la fine della dittatura. Più complicato è stato portare a termine il lavoro sull'Argentina: la pandemia ha impedito una ricerca sul campo che mi avrebbe permesso di approfondire ulteriormente lo studio ed ampliare la catalogazione che infatti risulta limitata a cinque titoli, solo uno dei quali ascrivibile al periodo del *Proceso*. È pur vero che in quegli anni l'unico movimento culturale attivo sembra essere stato *Teatro Abierto* che dispone di repertori consultabili², quindi non è escluso che le riscritture del *Chisciotte* si limitino ad un solo titolo: *El acompañamiento* (1981).

Questa metodologia di ricerca è necessariamente composita e in gran parte ha bisogno della presenza del ricercatore sul luogo di conservazione del testo o di produzione dello spettacolo. Nel primo caso è stato essenziale l'Archivio Centrale di Stato (Roma) dove si trovano i dattiloscritti delle riscritture del *Chisciotte* ascrivibili all'epoca fascista, la maggior parte dei quali inediti. Ho potuto reperire materiale analogo presso la Biblioteca del Burcardo (Roma) e nella Fundación Juan March (Madrid). Il manoscritto inedito di Gherardo Gherardi che presento in edizione in questa sede è una gentile concessione della Fondazione Borelli³. È stato, poi, assai utile poter comunicare con gli artisti che hanno lavorato agli spettacoli o con i loro eredi, preziose fonti di informazioni e di testi altrimenti non reperibili. Devo a queste interazioni molto del materiale consultato.

Per quanto concerne i criteri scelti per l'analisi di questo significativo *corpus*, non ho ritenuto pertinente applicare quelli tassonomici e descrittivi più comuni nella critica. Lo scopo di questa ricerca, più che di riordinare materiale teatrale, è quello di seguire il personaggio creato dalla penna di Cervantes nelle sue trasformazioni quando l'arte si trova al punto di massima tensione con il potere e quindi diventa uno strumento di riflessione politica. L'analisi che offro dei testi è quindi qualitativa e si concentra su alcune linee di continuità e discontinuità nell'interpretazione del *Don Chisciotte* di seguito esplicitate.

¹ Fernández Ferreiro, M., *cit.*

² Giella, M. A., *Teatro Abierto 1981*, 2 voll., Buenos Aires, Corregidor, 1991; Cossa, R. M., Mazziotti, N., *Teatro Abierto 1982*, Buenos Aires, Puntosur, 1989; AA. VV., *Teatro Abierto 1983*, Buenos Aires, Argentores, 2016.

³ Gherardi, G., *Sono profondamente convinto*, prefazione dell'autore al suo *Don Chisciotte*, ms. senza titolo, 17 cc.

Linee di continuità

Nelle interpretazioni analizzate in questo studio emergono degli aspetti costanti che ritornano a prescindere dal periodo storico preso in considerazione o dalla collocazione geografica dell'autore dell'adattamento. Don Chisciotte è spesso chiamato in causa nelle drammaturgie come un *leader* in grado di guidare verso la salvezza intesa talvolta in senso metaforico-religioso, e altre volte in senso concreto. Il primo è il caso di molte riscritture, appartenenti perlopiù all'epoca fascista, in cui, partendo da una visione unamuniana, il cavaliere cervantino diventa *imago christi*, redentore di un'umanità che necessita di essere riscattata. Nel secondo caso si tratta di una salvezza in senso letterale da una condizione di prigionia come nelle riscritture argentine di Gorostiza, Alsina e Vargas. Nell'adattamento di quest'ultimo la rievocazione di don Chisciotte è necessaria per la salvezza di Sancio: questi, desideroso di avventure, si inventa il suo cavaliere per allontanarsi dalla condizione di prigionia, spostandosi su un territorio fittizio.

La trasformazione del don Chisciotte in *mitologema nacional* costituisce il picco simbolico di questa linea di continuità. Negli adattamenti dell'epoca franchista l'*hidalgo* diventa l'unica speranza per la salvezza dell'intera nazione che ha bisogno di risollevarsi.

In molti lavori qui studiati la reinterpretazione del cavaliere ad opera di Unamuno è palesemente condivisa e dunque ripresa dagli autori, facendo della *Vida de Don Quijote y Sancho* (1905) un ipotesto talvolta esplicito e diretto, ma in alcuni casi implicito e a volte indiretto.

Don Chisciotte si colloca spesso, grazie ai drammaturghi qui studiati, nella storia contemporanea. Nell'Italia fascista è rievocato in modo simbolico al posto di Mussolini, oppure viene affiancato a personaggi storici in Argentina, come Che Guevara nell'adattamento di Alsina, o ad altri personaggi realmente esistiti come Gardel nel caso di *Azares del Quijote y Gardel* (2009) di Silvia Vladimivsky. Talvolta il cavaliere, al pari di un personaggio storico, la cui fama è radicata nella storia della cultura, viene ripreso proprio per quelle caratteristiche che l'hanno reso famoso al principio, cioè cocciutaggine, idealismo e follia che, pur appartenenti alla caratterizzazione dell'ipotesto, vengono inserite in un universo di riferimento diverso, testuale quanto referenziale. Il personaggio viene infatti delineato a seconda del bisogno del drammaturgo, delle sue finalità e in base alle esigenze imposte dal periodo storico-culturale in cui si trova, oltre ad intrecciarsi talvolta con intertesti alieni all'epoca di Cervantes e che in nessun modo potevano essere adombrati dal romanzo. È il caso dell'intertesto foucaultiano e della lontana eco di *One Flew Over the Cuckoo's Nest* (Miloš Forman, 1975) nelle numerose riscritture che portano don Chisciotte in una situazione di prigionia o affetto da chiari disturbi psichiatrici.

Sono infine assai numerosi i casi in cui la vita di Cervantes, come fosse un ulteriore piano del romanzo, si intreccia nelle vicende del suo cavaliere.

La donna nel *Chisciotte* e la donna Chisciotte

Mi sembra interessante aprire una parentesi a proposito della concezione della donna che emerge nel *Chisciotte*, di cui ha discusso la critica cervantina, in contrasto con la figura femminile poi evolutasi nelle trasposizioni teatrali, arrivando a rivestire i ruoli maschili del romanzo. Maria Carbonell, che il 7 maggio del 1905 legge il suo discorso intitolato *Las mujeres del Quijote* in occasione del terzo centenario dalla pubblicazione della prima parte del romanzo, elogia la caratterizzazione dei personaggi femminili operata dall'alcaláino: Dulcinea incarna l'amore platonico del cavaliere, Marcela è bella, coraggiosa ed indipendente, Luscinda costante e fedele, Dorotea di buon cuore e un po' ingenua, Doña Clara pura e innocente, Zoraida generosa e affidabile, Maritornes scortese e volgare, Camila decisa, impetuosa ed astuta, Leandra volubile e puerile e poi ancora Quiteria, Altisidora, la duchessa, Claudia Jéronima, Ana Félix, ognuna con il suo apporto di qualità dell'animo femminile.

La studiosa, che per prima si occupa di approfondire il ruolo delle donne nelle opere di Cervantes, riconosce all'autore il merito di apprezzare le virtù delle protagoniste femminili, invisibili per l'epoca a lei contemporanea, che sembra in grado di vederne solo i difetti:

El protagonista de la obra de Cervantes creyó á la mujer capaz de constancia, fidelidad, pureza, honestidad, desinterés y abnegación; los que presentan en la actualidad tipos femeninos, amparándose del realismo, las retratan impresionables, volubles, ignorantes, tornadizas, vanidosas, inconstantes y positivas. Callan sus virtudes y ponen de relieve sus defectos, las adulan en presencia y las ultrajan en ausencia. [...] la punzante guasonería se encarga de ridiculizar cuanto hay de noble y sano en el alma humana y en particular en el alma de la mujer, y de ahogar la sinceridad y los tiernos sentimientos⁴.

L'autore riconosce, secondo Carbonell, una posizione alle donne in cui queste non sono una sottocategoria difettosa della specie umana, ma creature nobili. Non è contemplato certamente in Cervantes uno studio del genere femminile inteso come *gender*, ma nel romanzo si possono rintracciare diversi giochi sull'identità di genere dell'autore con le sue protagoniste. Le donne vestono abiti maschili, come Dorotea, o, come Marcela, dimostrano una fermezza nelle decisioni e un'eloquenza degna di un uomo, scegliendo una vita ascetica e rifuggendo dal matrimonio. Nel *Persiles*, invece, si delineano figure maschili, come Periandro, delicate e sensibili. Esiste una linea di studi femministi sul *Don Chisciotte* ed in generale sull'opera di Cervantes nel suo complesso tra cui emerge quello di Ruth El Saffar (1984) in cui si teorizza una fluidità di genere per il personaggio di

⁴ Carbonell, M., "*Las mujeres del Quijote*", *discurso leído el día 7 de mayo de 1905 para conmemorar el tercer centenario de la publicación de la inmortal obra de Cervantes "El ingenioso hidalgo D. Quijote de la Mancha"*, Valencia, imprenta de Doménech y Taroncher, 1905, p. 5.

Periandro, capace di affrontare i nemici in quanto uomo ed in grado di condividere la sua identità con Auristela⁵.

Non desta dunque troppo stupore la trasformazione del don Chisciotte in una donna anarchica, voce e guida di un gruppo di operaie in lotta, come accade nella riscrittura argentina di Olga Torgan, *Un Quijote, una mujer, una lucha* (1920). Ma non è questo l'unico caso in cui il cavaliere, ed a volte il suo scudiero, assumono sembianze femminili. Nell'adattamento di Francesco Niccolini, *Don Chisciotte* (2019), l'attrice turca Serra Yilmaz veste i panni dello scudiero. Nello stesso anno Duccio Barlucchi mette in scena a Firenze col teatro D'Almaviva un *Sancho Panza Gobernador*, libero adattamento da un libretto d'opera settecentesco di Giovanni Claudio Pasquini⁶, in cui Sancio è interpretato da Miriam Bardini⁷. Nella riscrittura di Samuele Boncompagni, *In Arte son Chisciotta* (2021), l'autore presenta un duo al femminile interpretato da Luisa Bosi ed Elena Ferri. Il libero adattamento, presentato in occasione della festa della donna, rappresenta un contributo dell'autore all'attuale dibattito sull'inclusione. Con l'utilizzo nel titolo del simbolo “ə”, lo schwa, si vuole limitare il predominio del genere maschile sul linguaggio e di conseguenza nella società, facendo della donna parte fondante di quest'ultima.

Ma l'indipendenza e la natura multiforme del Cavaliere della Triste figura si deve, alla fine, a Cervantes. Come segnala Aldo Ruffinatto, già nel romanzo si può cogliere un messaggio di tipo anarchico-spiritualista, per cui don Chisciotte si troverebbe in un altro mondo, nel quale perdono valore le leggi del mondo reale⁸. In particolar modo nell'episodio dei galeotti (I, 22) si può «cogliere una critica alle istituzioni, anzi, all'istituzione per eccellenza, vale a dire alla giustizia del re»⁹ nelle parole che il cavaliere rivolge alle guardie affinché venga restituita la libertà ai galeotti:

Cuanto más, señores guardas —añadió don Quijote—, que estos pobres no han cometido nada contra vosotros. Allá se lo haya cada uno con su pecado; Dios hay en el cielo, que no se descuida de castigar al malo ni de premiar al bueno, y no es bien que los hombres honrados sean verdugos de los otros hombres, no yéndoles nada en ello. (I, 22)

⁵ El Saffar, R., *Beyond Fiction: The Recovery of the Feminine in the Novels of Cervantes*, Berkeley-London, University of California Press, 1984.

⁶ Pasquini, G. C., Caldara, A., *Sancio Panza governatore dell'Isola Barattaria*, Vienna, 1733.

⁷ Duccio Barlucchi, Giovanni Claudio Pasquini, *Sancho Panza Gobernador*, Mercoledì 20 marzo 2019, Saloncino 'Paolo Poli', Teatro della Pergola. Produzione in collaborazione con “Q.Theatre, Theatrical Recreations of Don Quixote in Europe”.

⁸ Cfr. Ruffinatto, A., *Cervantes. Un profilo su smalti italiani*, Roma, Carocci, 2002, p. 38.

⁹ *Ibidem*.

Proiezioni

Nel mio *corpus* la figura del cavaliere errante per antonomasia presenta una potenzialità diffusa e comune. Don Chisciotte è un personaggio che, per la sua fama universale, diventa fonte inesauribile di interpretazioni, giustificando così la sua presenza nei contesti più diversi e con le più svariate funzioni. La trasformazione del protagonista del romanzo di Cervantes in una figura mitologica, con una fama equiparabile a un personaggio storico e dunque realmente esistito, che lo vede in grado di incarnare un ideale e farsene portavoce, diventa un processo endemico quanto multiforme per il teatro contemporaneo. Don Chisciotte può riadattarsi al fascismo, diventando il capo di cui tutti hanno bisogno; può rappresentare un'intera nazione, la Spagna, in un momento in cui sente l'esigenza di rialzarsi ed uscire dal baratro in cui è caduta; è un cavaliere della fede come inteso da Unamuno o può rivelarsi un inguaribile sognatore che fugge dalla sua condizione di invivibile prigionia grazie alla sua immaginazione, grazie all'arte. Potrebbe essere un ultimo, che però aspira a diventare un vincente.

La vitalità di don Chisciotte nel teatro non si ferma però ai periodi studiati e il *corpus* di riscritture teatrali del romanzo presenta linee tematiche di continuità che si proiettano anche negli anni successivi. Pochi titoli ed altrettante considerazioni basteranno qui per indicare le varie strade ancora aperte sull'interpretazione del cavaliere, ma già adombrate negli anni oggetto del mio lavoro.

Nell'Italia contemporanea gli adattamenti del romanzo, e dunque l'interesse per l'opera e il suo autore, aumentano esponenzialmente insieme all'incremento delle produzioni teatrali.

Negli anni Sessanta Candoni scrive *Per Don Chisciotte la terra è ferma* (1965)¹⁰, opera a tratti pirandelliana – sul modello della trilogia del teatro nel teatro – in cui, attraverso diversi artifici metateatrali, si mettono in scena i conflitti tra personaggi ed attori e tra questi ed il regista, anche nel momento in cui diventano personaggi. Finite le repliche di *Vita di Galileo* di Brecht, gli attori si apprestano a studiare il copione del *Don Chisciotte*, testo che prende forma in corso d'opera a seconda dei suggerimenti dei presenti. Gli interpreti e i loro personaggi, muniti di una propria autocoscienza, si allontanano da chi li ha creati, come già l'*hidalgo* da Cervantes, e impongono la loro volontà, opponendosi, nel momento in cui la loro visione del cavaliere o del suo autore è distante da quella del regista.

Nel '63, solo due anni prima dell'uscita del testo Candoni, a Milano ci fu un tentato sabotaggio della prima italiana del *Galileo* di Brecht, dopo il successo dell'esordio del 21 aprile, diretto da

¹⁰ Candoni, L., *Per Don Chisciotte la terra è ferma*, Venezia-Roma, Ora zero n. 24, 1965. L'edizione a stampa si apre con una citazione di Santa Teresa d'Avila: «Abbiate sempre grandi desideri, chè se ne ricavano sempre grandi vantaggi anche se non si possono mettere in opera».

Giorgio Strehler, che vedeva in scena una compagnia di oltre quarantacinque attori, un coro di bambini, mimi, acrobati e un nano. Il Piccolo Teatro aveva rischiato di chiudere a causa di accorati appelli giunti all'arcivescovo di Milano da parte di certo pubblico cattolico che riteneva scandalosa la produzione¹¹. È decisamente possibile che l'opera di Candoni risentisse dell'eco di quello spettacolo e del dissenso che aveva generato. La sua drammaturgia costituisce infatti una risposta cattolica al testo di Brecht da cui prende spunto per poi «contrappo[rre] il genio glorificante la scienza umana all'illuminato coraggio e alla santa semplicità dell'“hidalgo”, poeta e personaggio»¹². Secondo il regista e attore Luigi Pascutti, Candoni è infatti affascinato dal Siglo de Oro «cui chiede trascendentale nutrimento» e per questa ragione decide di assumere «la stessa posizione di equilibrio che ebbe tra classicisti e anticlassicisti del Seicento spagnolo il Cervantes»¹³. Patrocinata dall'associazione “Per Una Civiltà Europea dello Spirito” (P.U.C.E.D.S.), finalizzata alla promozione di attività culturali che rifuggono dalla materialità della vita, alla ricerca di un equilibrio spirituale, l'opera ha l'obiettivo di contribuire, «illustrando la vita di uno dei più eletti campioni dello spirito – il Cervantes – [...] ad incrementare e propagandare [...] quei valori umani e spirituali nei quali consiste la “Civiltà dello spirito”»¹⁴. Si tratta di una produzione dichiaratamente cattolica che si inserisce in un preciso ambito di riforma moralizzatrice del teatro nei confronti dei propri spettatori. L'attore e doppiatore Carlo D'Angelo, sconvolto dalle tendenze materialistiche verso le quali si sta dirigendo il mondo della cultura, si esprime in questi termini: «la società italiana è vittima di una minuziosa, precisa, diabolica manovra di propaganda antireligiosa, che proprio nei teatri romani, durante le ultime stagioni teatrali, ha raggiunto la più palese manifestazione di quali pericoli possa rappresentare»¹⁵.

Come in molte delle riscritture prese in esame finora, don Chisciotte diventa qui, complice la visione unamuniana, un cavaliere della fede, ma con una nuova missione, quella di riconsegnare la fede al teatro che sembra averla perduta: «Il teatro odierno, attraverso il lungo errare nell'assurdo, tra desolate stramberie e comiche angosce, è alla ricerca di una fede, di un punto fermo di salvezza, di un Godot»¹⁶.

Il personaggio Sol dice a proposito di Cervantes e della sua creatura:

Ecco che il Don Chisciotte non va visto solo alla luce del gioco intellettualistico e della ironia, né sotto l'interpretazione che fa dell'eroe mancego il campione della fede folle e dell'azione gratuita. Perché il Cervantes crede e combatte per gli ideali eterni di Cristo.

¹¹ Nel tentativo di esorcizzare l'indegno evento in alcune chiese gruppi di fedeli organizzarono perfino delle veglie per un ulteriore approfondimento sulla rappresentazione si veda Bucciattini, M., *Un Galileo a Milano*, Torino, Einaudi, 2017.

¹² Pascutti, L., *Non aspetta Godot*, in Candoni, L., *cit.*, pp. 5-6, p. 6.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Montanaro, S., “Civiltà dello spirito” e teatro, in Candoni, L., *cit.*, pp. 3-4, p. 4.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Pascutti, L., *cit.* p. 6.

Il sogno eroico e gentile del prode cavaliere, riparatore dei torti e protettore dei deboli, appare vivificato dai valori cristiani.

Di fronte alle tre prospettive che gli si presentavano: Chiesa-Mare-Casa Reale, Cervantes non ha dubbi. Nemmeno per un istante guarda all'America, sogno eroico e brutale dei conquistadores, specchio di richiamo per chi cercava più la ricchezza che la gloria, per i commercianti, per i disperati.

Non è la guerra di conquista coloniale che attira il giovane biondo cavaliere, ma la guerra santa in oriente, contro i più feroci nemici della Chiesa¹⁷.

È un discorso questo più funzionale al significato dell'opera che fedele alla realtà storica: Cervantes aveva infatti tentato più volte di partire per l'America e non per mancanza di fede, ma in cerca di fortuna. Candoni aggiunge nel suo testo anche altri elementi della vita dell'autore, talvolta veritieri, includendo il fratello Rodrigo, la moglie Catalina, riferimenti agli anni da soldato, alla battaglia di Lepanto, alla prigionia ad Algeri e inserendo un parallelo con il coevo Shakespeare. Nella presentazione dei personaggi figura anche lo Zanni, che simboleggia l'incontro dell'alcaláino con la commedia dell'arte italiana: «un buffone, l'antenato della maschera e di tutti i clowns della terra. Sono l'estro, l'improvvisazione, la mariuoleria. Rassegnato e pigro, ma con un Vesuvio di trovate nel cervello»¹⁸. Nell'atto secondo (terzo quadro) l'autore si dilunga in un'ampia disquisizione su scienza, progresso e religione, in cui Elmer e Sol sostengono tesi opposte, a favore e contro le prime due, come già era accaduto nell'opera di García Martí che inscenava un dialogo sullo stesso tema tra il Faust e don Chisciotte (vedi *infra* “*La voz de los mitos: grandeza y servidumbre del hombre* di Victoriano García Martí”).

Quarant'anni dopo, nel 2004, Erri De Luca porta in scena il suo omaggio a Cervantes, in cui il don Chisciotte non viene rievocato per rivivere le sue avventure, bensì diventa il rappresentante di un'intera categoria in grado di includere molti dei vinti dell'epoca contemporanea, che vengono però denominati gli invincibili. Secondo l'autore, il cavaliere è un invincibile per non essersi arreso nemmeno di fronte alle più dure sconfitte, per aver perseguito i suoi ideali senza lasciarsi abbattere, divenendo così un modello da seguire. Alla ricerca di storie affini, De Luca narra le vicende di altri che si sono guadagnati lo stesso titolo, degni successori del cavaliere don Chisciotte della Mancia, anche nella più immediata attualità politica italiana. Invincibili sono:

le donne e gli uomini della Valle di Susa, che sono costretti a battersi a oltranza contro il gigante che viene a trapanare e avvelenare l'aria e l'acqua e il suolo della loro vallata, spinto da tutte le forze e da tutti gli interessi economici costituiti. Loro, la loro piccola unanimità, è costretta a battersi, e si batterà, e sarà materialmente e necessariamente invincibile.¹⁹

¹⁷ Candoni, L., *cit.*, pp. 27-28.

¹⁸ *Ivi*, p. 18.

¹⁹ De Luca, E., *Chisciotte e gli invincibili*, Roma, Fandango, 2007.

Più lontano da Cervantes e più vicino a noi è il duo cervantino trasposto in un'ambientazione moderna proposto da Nunzio Caponio nel suo *Don Chisci@tte* (2018). I due eroi hanno una missione precisa: difendere e riattivare i neuroni dell'umanità prima che questa diventi superflua a sé stessa. In un garage chiuso da una saracinesca elettrificata, Don, armato di Katana e casco, paladino portatore di idee quantistiche, sostenitore della relatività del reale e oppositore dell'omologazione, espone le sue teorie a Sancio, che in realtà è suo figlio Andrea. Il cavaliere riflette sulla condizione umana e diffonde le sue idee tramite un canale Youtube in cui si scaglia contro gli *haters*, primo fra tutti Waka Waka (corrispettivo del mago frestone, che mette in giro dicerie e insulti, come l'appellativo di "Cavaliere Dalla Triste Banana"). La sua amata Dulcinea, una certa Kristyfrisky in rete, si rivela un ragazzo diciassettenne. In questo preludio ad una rivoluzione quantica in grado di cambiare il mondo, il cavaliere giunge all'unica conclusione per lui possibile, la sola strada percorribile: l'uomo deve amare per restare in vita.

La figura di don Chisciotte viene rievocata da Caponio per denunciare una realtà fasulla, macchinosa e tecnologizzata che, nel fornire servizi insieme ad un grosso profitto, toglie umanità. In seguito a questa epifania, Don, uomo sposato e con prole, sceglie di immolare la sua vita per un ideale da perseguire attraverso tre regole: amare, smettere di lamentarsi e agire, perseguire il bene e il bello per sé e per gli altri. Nel settimo movimento dell'opera, intitolato "Rane e Zombie", il protagonista fa un'interessante riflessione a partire dal celebre esperimento scientifico della rana in acqua. Questa, se lanciata in acqua bollente, salterebbe fuori per salvarsi ma, se l'acqua in cui viene tenuta venisse riscaldata gradualmente, essa, indebolita dal calore sempre crescente, non avrebbe più la forza di reagire e morirebbe bollita²⁰. Con questo esempio il cavaliere invita a riflettere sulla nostra società in cui, mantenendo una temperatura giusta, sempre inferiore ai cento gradi, gli uomini si trovano a sopravvivere indeboliti ed immobili, come «rane zombie, vive fuori e morte dentro»²¹. In questa riflessione si trovano indubbiamente delle tracce del pensiero di Marcuse che, già negli anni Sessanta, parlava dell'uomo "ad una dimensione"²². Nonostante la società contemporanea si sia ulteriormente evoluta, già nello studio del filosofo tedesco erano presenti le caratteristiche della società dei consumi, completamente inginocchiata alla logica del profitto e mossa da un'esigenza di progresso che, con la promessa di soddisfare ogni suo bisogno, priva l'uomo del libero arbitrio. Detto in altre parole da Ernst Cassirer: «se l'uomo dovesse semplicemente seguire i suoi istinti naturali, non lotterebbe per conquistare la libertà, ma sceglierebbe piuttosto la dipendenza [...]. La libertà è spessissimo

²⁰ Cfr. Caponio, N., *Don Chisci@tte*, copione inedito, p. 9.

²¹ *Ivi*, p. 10.

²² Marcuse, H., *L'uomo a una dimensione. L'ideologia della società industriale avanzata*, Torino, Einaudi, 1967.

considerata più un onere che un privilegio»²³. L'uomo accetta di buon grado un ordine stabilito al quale non riesce in alcun modo a ribellarsi. È impigrito da un totale soddisfacimento dei bisogni primari e di quelli indotti dalla società da non avere più alcuna volontà propria²⁴, figurarsi una volontà oppositiva ad un contesto con tutto prestabilito. Come ricorda Bauman, anche i ritratti distopici del futuro proposti da Orwell e Huxley, seppur diametralmente opposti, presentano un importante dettaglio comune: «l'esistenza in entrambi di un organo del potere supremo costantemente fuori portata dei cittadini ma che penetra[...] ogni minimo aspetto della loro vita, controlla[...] ogni loro singola mossa, reale o potenziale, e puni[sce] severamente chiunque [esca] dalle righe»²⁵. Nonostante non si viva oggi in un regime dittatoriale, quella di Caponio è comunque una realtà manovrata da una politica del dominio, caratterizzata da una struttura panoptica intessuta senza dubbio in maniera diversa da quella carceraria: un penitenziario ben edulcorato che mina direttamente la volontà dell'individuo. La libertà di pensiero e giudizio viene dunque negata all'uomo senza che questi senta il desiderio di volerla riscattare. È in questa società totalitaria, conformista, unidimensionale che il cavaliere sente l'esigenza di opporre una utopica, chisciottesca.

Le trasformazioni a cui abbiamo assistito finora denotano una capacità del personaggio creato da Cervantes di adattarsi a qualunque contesto e ad altrettante esigenze. Don Chisciotte, in quanto mito universalmente riconosciuto, non cesserà mai di essere usato come figura capace più di altre di veicolare messaggi intrisi di ideologie talvolta in netto contrasto le une con le altre. L'autore e la sua creatura vengono utilizzati per espletare una funzione sociale, «mettendo in evidenza una doppia storicità, da un lato quella dell'oggetto, che conserva in sé le tracce dell'originario uso comunicativo, ricostruibile con strumenti filologici e semiologici, dall'altra quella del soggetto-lettore, che, in relazione alle forme conoscitive e immaginative della sua epoca», cerca nell'opera una risposta alle sue domande²⁶. Per il *Chisciotte* (l'opera) si può parlare di tradizione, intesa non come un «patrimonio immobile, depositato nella memoria storica lungo un asse temporale che parte dal passato per arrivare al presente, ma come costruzione prospettica che, a partire dal presente, muove verso ciò che è già stato, riallacciandone i fili spezzati in rapporto ai nuovi bisogni culturali»²⁷. Ma proprio questa ricerca

²³ Cassirer, E., *The Myth of the State*, Garden City, NY 1955, pp. 362-363 (trad. It. *Il mito dello Stato*, Milano, 1950). Cit. in Bauman, Z. *La società sotto assedio*, Bari, Laterza, 2008, p. 46.

²⁴ Un ritratto cinematografico di tale riflessione è *Il pollo ruspante* (1963) di Ugo Gregoretti, episodio incluso nel film *Ro.Go.Pa.G.* (dalle iniziali dei registi dei quattro episodi: Rossellini, Godard, Pasolini e Gregoretti). Nei titoli di testa si legge: «Come un chiodo si pianta saldamente sotto le giunture della pietra così il peccato s'introduce segretamente nella vendita e nelle compere». Bibbia, Ecclesiaste XXVII, 2. Nel medio metraggio il protagonista e la sua famiglia sono dei perfetti consumatori perché, nel desiderio di appagare dei bisogni indotti dalla società, si comportano come ci si aspetta da loro, come dei polli d'allevamento che, privati del loro libero arbitrio, non saranno mai "saporiti" quanto un pollo ruspante.

²⁵ Bauman, Z., *cit.*, p. 47.

²⁶ Mattei, A. (introd. di) in Jauss, H. R., *Estetica della ricezione*, Napoli, Guida editori, 1988, pp. 5-19, p. 19.

²⁷ *Ivi*, p. 17.

di un filo conduttore che soddisfi nuove necessità e risponda alle domande del lettore, può portarlo ad attribuire all'opera e all'intenzione di Cervantes i messaggi auspicati:

Chi dunque s'illude di trovare nel romanzo di Cervantes un messaggio rivoluzionario, rivoluzionario contro la società del tempo, o quanto meno una lezione di vita o ancora i tratti caratteristici dell'animo spagnolo (come avevano fatto all'inizio del nostro secolo Unamuno e Ortega), viene sempre seccamente smentito proprio dallo stesso don Chisciotte. [...] È un mondo, quello del *Chisciotte*, in cui tutto diventa possibile, ma è soprattutto un mondo che non può essere trasferito nella realtà storica, neppure a titolo di confronto con una situazione completamente opposta. La carica rivoluzionaria che, come già si è detto, spiega il suo immediato e clamoroso successo, non è rivolta contro la società del tempo, cioè contro un particolare aspetto del mondo reale, ma interessa piuttosto quella che potremmo definire la prospettiva manichea dei mondi possibili²⁸.

Ogni lettore del passato, del presente o del futuro ha cercato, cerca e continuerà a cercare risposte in un'opera in cui tutto sembra possibile: nessuno intende privarsi del piacere di interagire con tale capolavoro o può impedire che la sua creatura senza tempo continui ad ispirare l'arte di ogni tempo.

²⁸ Ruffinatto, A., *cit.*, pp. 39-40.

CATALOGHI

Introduzione: criteri di catalogazione e collocazione dei testi

I tre ambiti territoriali di cui ci occuperemo hanno imposto metodi diversi di individuazione e rintracciamento dei testi dettati talvolta dalla difficoltà o impossibilità di raggiungimento di luoghi e conseguente consultazione di strumenti, fonti e studi.

Per individuare il *corpus* di testi qui catalogati per le opere italiane è stata necessaria la consultazione dei *Pataloghi*¹, dove sono menzionate tutte le opere rintracciabili, dal 1979 al 2009², degli *Annuari dell'Istituto del Dramma Italiano*³ e dell'*Enciclopedia dello Spettacolo*⁴ per gli anni precedenti, e, per gli spettacoli che hanno debuttato dal 1° luglio 2010 fino ad oggi, il database online⁵. A tal proposito, la maggior parte del lavoro era già stato da me completato durante le ricerche di tesi magistrale (2016) e poi integrato con alcune opere rintracciate solo più tardi in altri archivi, come ad esempio l'ACS (Archivio Centrale di Stato)⁶, o con gli spettacoli scritti e inscenati dal 2016 ad oggi.

Per la selezione di opere spagnole qui proposta (1939-1975), fatta eccezione di un numero esiguo di testi citati in altri studi⁷, è stato prezioso il lavoro di ricerca dottorale di María Fernández Ferreiro, *La influencia del Quijote en el teatro español contemporáneo. Adaptaciones y recreaciones quijotescas (1900-2010)*⁸. Dalla sua catalogazione completa⁹ ho escluso alcune opere prive di informazioni o quelle appartenenti all'opera lirica di cui ho scelto di non occuparmi.

Riguardo all'Argentina, si può invece parlare di una selezione di opere, affatto completa, a partire da testi reperiti e acquistati online e da alcune riviste disponibili in *open access*. A causa della pandemia non mi è stato possibile raggiungere Buenos Aires e dunque portare a termine le ricerche

¹ Quadri F. (ideato e diretto da), *Il Patalogo - Annuario dello spettacolo* (1-32), Ubulibri, Roma [1979- 2009], adesso consultabili anche online previa registrazione: <<http://www.ubuperfq.it/fq/index.php/it/il-patalogo>>.

² la mancanza di un indice con i nomi delle opere nelle prime redazioni ha richiesto un notevole dispendio di tempo.

³ *Teatro Italiano – Annuario dell'Istituto del Dramma Italiano*, Bardi Editore, Roma [1968-1986].

⁴ *Enciclopedia dello Spettacolo* INDICE-REPERTORIO, Fondata da Silvio D'Amico, UNEDI, Unione editoriale, Roma, 1975.

⁵ <<http://www.ateatro.org/premioubu.asp>>.

⁶ Catalogo completo delle opere censurate durante il fascismo Ferrara, P. (a cura di), *Censura teatrale e fascismo (1931-1944) La storia, l'archivio, l'inventario*, 2 voll., Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2004.

⁷ Es. Pérez-Rasilla, E., *cit.*

⁸ Fernández Ferreiro, M., *cit.*

⁹ “Corpus de obras quijotescas en el teatro español de los siglos xx-xxi”, pp. 129-221, che in parte si rifa agli studi di Manuel Muñoz Carabantes:

- «Cincuenta años de teatro cervantino», *Anales Cervantinos*, XXVIII (1990), pp. 155-190.
- «El teatro de Cervantes en la escena española entre 1939 y 1991», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 7 (1992a), pp. 141-195.
- *Puesta en escena y recepción del teatro clásico y medieval en España (desde 1939 a nuestros días)*, tesis doctoral presentada en la Universidad Complutense de Madrid, 1992b (disponible en el repositorio de la Universidad Complutense: <<http://eprints.ucm.es/tesis/19911996/H/3/AH3000901.pdf>>).

in loco sulle riscritture argentine durante la dittatura militare che spero di poter approfondire ulteriormente in altra sede.

Le schede a seguire raccolgono le informazioni essenziali per inquadrare l'opera catalogata: titolo, anno, autore, regista, compagnia, interpreti, trama. Dove necessario e/o possibile vengono fornite delle annotazioni aggiuntive utili a delineare un quadro più completo del testo, della sua messa in scena o della sua eventuale fortuna oltre ai dati relativi all'edizione, nel caso le opere siano state pubblicate.

CATALOGO AGGIORNATO DEI *DON CHISCIOTTE* A TEATRO IN ITALIA DAL 1916 AD OGGI

Schede di catalogazione ed approfondimento delle opere teatrali

Abbreviazioni

ACS: Archivio Centrale dello Stato

MCP: Ministero della Cultura Popolare

1	<p><i>Don Chisciotte</i> Anno: 1916 Testo: Ceccardo Roccatagliata Ceccardi Regia: n. d. Genere: opera</p>	<p>Dettagli prima: n. d. Trama: Prologo “La partenza”, Atto I “Veglia e benedizione delle armi” (tutto ambientato nella locanda), Atto II “I Mulini”. Interpreti: n. d. Compagnia: n. d. Annotazioni: musica di Guido Dell’Orso Pubblicazioni: Genova, I. G. A. P. (Già Montorfano e Valcarengi), 1916.</p>
2	<p><i>Don Chisciotte</i> Anno: 1922 Testo: Ettore Romagnoli Regia: n. d. Genere: commedia lirica</p>	<p>Dettagli prima: n. d. Trama: Una commedia borghese ha come coprotagonisti Don Chisciotte e Sancio, ai danni dei quali viene organizzata una burla. Interpreti: n. d. Compagnia: n.d. Annotazioni: n. d. Pubblicazioni: in «Rivista d'Italia», Anno 25, v. 1, 1922, pp. 32-64 e in <i>Commedie liriche</i>, Bologna, Zanichelli, 1925.</p>
3	<p><i>Don Chisciotte</i> Anno: 1926 Testo: Gherardo Gherardi. Regia: Aldo Silvani Genere: tragicommedia</p>	<p>Dettagli prima: Trieste, Politeama Rossetti, 4 settembre 1926. Trama: Basata sulla seconda parte del Chisciotte, la riscrittura inizia <i>in medias res</i>. L’autore, probabilmente influenzato da una visione unamuniana dell’opera, disegna il suo protagonista come <i>imago Christi</i> e «cavaliere della fede», inserisce Don Pedro, nuovo personaggio non presente in Cervantes, e propone sulla scena una rozza Dulcinea. Interpreti: Aldo Silvani (Don Chisciotte), M. Gallina (Sancio Pancia), L. Chiostrì (Il curato), M. Pianforini (Sansone Carrasco), A. Ottaviani (Dorotea), M. Certini (Il barbiere e Orlando di Roncisvalle), C. Romano (L’oste), E. Calcagno (don Pedro), I. Cardinali (Dulcinea del Toboso), O. Andriani (il saggio Montesino), M. Mannozi (Durandarte), A. Graziani (Filismarte d’Ircania) S. Rossi (Amadigi di</p>

		<p>Gaula), D. Del Mare (la regina Bellerma), J. Gastaldi (Altisidora).</p> <p>Compagnia: Compagnia Silvani.</p> <p>Annotazioni: 5 quadri.</p> <p>Pubblicazioni: Firenze, Vallecchi, 1927.</p>
4	<p><i>Don Chisciotte</i> Anno: 1927 Testo: Anton Giulio Bragaglia Regia: Id. Genere: lavoro drammatico</p>	<p>Dettagli prima: Roma, Teatro degli Indipendenti, 24 giugno 1927.</p> <p>Trama: Riscrittura ad episodi che si attiene al testo cervantino anche se non nell'ordine. Ogni episodio è introdotto dal narratore Hamete Ben Engeli, personaggio presente sulla scena. Finale innovativo: Don Chisciotte muore lapidato da Ginesio e gli altri galeotti.</p> <p>Interpreti: n. d.</p> <p>Compagnia: n. d.</p> <p>Annotazioni: Canovaccio in 3 atti e 20 quadri,</p> <p>Pubblicazioni: ne «Il Dramma», 1 novembre 1927, pp. 8-36.</p>
5	<p><i>Sancio pancetta</i> Anno: 1931 Testo: Edoardo Giorrenghi Regia: n. d. Genere: favola</p>	<p>Dettagli prima: n. d.</p> <p>Trama: Ben pochi elementi ed echi al romanzo. Uno dei personaggi, Picchio, divenuto cavaliere, si fa chiamare Sancio Pancetta anziché Don Chisciotte perché troppo magro.</p> <p>Interpreti: n. d.</p> <p>Compagnia: n. d.</p> <p>Annotazioni: 4 quadri. Esemplare dattilografato in ACS, MCP, Ufficio Censura: T/Commedia. (601/11436).</p> <p>Pubblicazioni: n. d.</p>
6	<p><i>Don Chisciotte</i> Anno: 1935 Testo: Bel Ami (Anacleto Francini) Regia: n. d. Genere: fantasia eroicomica</p>	<p>Dettagli prima: Roma, Teatro Eliseo, 15 febbraio 1935.</p> <p>Trama: Commedia alquanto misogina che si allontana dal romanzo di Cervantes. Don Chisciotte è sposato con Filippa, ma desidera Dulcinea che è qui una donna libera e poco virtuosa. Il cavaliere inscena qui la sua follia per secondi fini e, quando è costretto a contendersi l'amata con don Roldano, si accontenta di dividerla.</p> <p>Interpreti: Totò (Don Chisciotte), Clely Fiamma (Dulcinea), Guglielmo Sinaz, Manda Bianca, Guglielmo Inglese, Mario Panchetti, Cantalamessa, Wiki Meran.</p> <p>Compagnia: Compagnia Fantasie Comiche Totò</p>

		Annotazioni: Esemplare dattilografato in ACS, MCP, Ufficio Censura: T/Commedia. (501 /9451). Pubblicazioni: n. d.
7	<i>Mulini a vento</i> ossia <i>Alla ventura</i> ovvero <i>Forza Gervasio!</i> Anno: 1935 Testo: Calandrino (Umberto Castelli) Regia: n. d. Genere: Teatro di rivista	Dettagli prima: Roma, Teatro Eliseo. Trama: pochi elementi, nella fattispecie due personaggi, rimandano al cavaliere cervantino. Alberto, ragazzo che passa le giornate a leggere libri ed «un certo professor Malanno, [...] un filosofo, dispensatore di saggezza, [...] ma in realtà un vecchio pazzo», che ha fatto impazzire anche Alberto. Interpreti: n. d. Compagnia: n. d. Annotazioni: Esemplare dattilografato in ACS, MCP, Ufficio Censura: T/Rivista. (474/8945). Pubblicazioni: n. d.
8	<i>Dulcinea</i> Anno: 1938 Testo: Gaspare Cataldo Regia: n. d. Genere: commedia	Dettagli prima: n. d. Trama: dramma privo di alcun riferimento al romanzo cervantino fatta eccezione della menzione di Dulcinea nel titolo e una sola volta nel copione. Interpreti: n. d. Compagnia: n. d. Annotazioni: Esemplare dattilografato in ACS, MCP, Ufficio Censura: T/Commedia. (237/4302). Pubblicazioni: n. d.
9	<i>Come Don Chisciotte divenne avveduto</i> Anno: 1938 Testo: Dyk Victor (Vittorio Dyk) Regia: n. d. Genere: n. d.	Dettagli prima: n. d. Trama: n. d. Interpreti: n. d. Compagnia: n. d. Annotazioni: 5 atti. Copione irreperibile: busta vuota in ACS, MCP, Ufficio Censura. Pubblicazioni: n. d.
10	<i>Mulini a vento</i> Anno: 1938 Testo: Edoardo Anton Regia: n. d. Genere: Commedia	Dettagli prima: Milano, Teatro di via Manzoni, 5 aprile 1938. Trama: Commedia che evoca nel titolo il famoso episodio cervantino. Leggendolo vi si trova un unico riferimento al personaggio di don Chisciotte. Interpreti: Renato Cialente, Andreina Pagnani, Tina Lattanzi. Compagnia: Compagnia Pagnani-Cialente Annotazioni: 3 atti. Emissione televisiva 1958 Pubblicazioni: in «Il Dramma», n. 290, 15 settembre 1938, pp. 4-21.
11	<i>Don Chisciotte della Mancia e Sancio suo scudiero</i>	Dettagli prima: Genova, Teatro Margherita, 27 luglio 1940.

	<p>Anno: 1940 Testo: Pio de Flaviis Regia: Enrico Fulchignoni Genere: lavoro drammatico</p>	<p>Trama: Fedele riduzione del testo cervantino in quattro atti. Interpreti: Annibale Ninchi, (?) Paoli, Evelina Paoli, Gina Paoli, Franco Volpi, Luigi Zoncada. Compagnia: Compagnia Annibale Ninchi. Annotazioni: Il testo è irreperibile. Non è presente in ACS, MCP, Ufficio Censura. Pubblicazioni: n. d.</p>
12	<p><i>Avventura con Don Chisciotte</i> Anno: 1940 Testo: Cesare Meano Regia: Luigi Carini Genere: lavoro drammatico</p>	<p>Dettagli prima: Milano, Teatro Odeon, 7 ottobre 1940. Trama: Ambientato in epoca contemporanea, il copione si allontana dal testo cervantino. Il cavaliere errante, in veste di coprotagonista, aiuta il giovane Nanduccio ad alleviare le sue pene d'amore. Interpreti: Mario Ferrari, Pina Cei. Compagnia: Ferrari-Carini Annotazioni: 3 atti. Emissione radiofonica 21 settembre 1953. Pubblicazioni: in «Scenario», novembre 1940, in Teatro, Casini Editore, Roma, 1965.</p>
13	<p><i>Peccatore e santo (Synder og Helgen)</i> Anno: 1942 Testo: originale di Svend Bonberg, (traduzione n. d.) Regia: n. d. Genere: tragedia</p>	<p>Dettagli prima: n. d. Trama: Don Chisciotte, don Diego e don Giovanni si contendono l'amore della giovane Dulcinea. Interpreti: n. d. Compagnia: n. d. Annotazioni: in scena al Teatro Reale Danese nel 1939, con Thorkild Roose nel ruolo di don Chisciotte. Citato tra i copioni sottoposti a censura fascista, respinto nel 1942, non se ne conserva alcuna copia in ACS. Pubblicazioni: n. d.</p>
14	<p><i>Don Chisciotte</i> Anno: 1947 Testo: S. Novo Regia: n. d. Genere: lavoro drammatico</p>	<p>Dettagli prima: n. d. Trama: n. d. Interpreti: n. d. Compagnia: n. d. Annotazioni: n. d. Pubblicazioni: n. d.</p>
15	<p><i>Don Chisciotte</i> Anno: 1952 Testo: Vito Frazzi da Cervantes e Unamuno (libretto e musica) Regia: Corrado Pavolini Genere: opera</p>	<p>Dettagli prima: Firenze, Teatro Comunale, 28 aprile 1952. Trama: Diviso in tre atti e sei quadri, il testo presenta altrettanti episodi rivisitati – in realtà sette, considerando i due del quarto quadro - del testo cervantino: la partenza, la grotta di Montesino, l'elmo di Mambrino, il teatrino di Mastro Pietro e il</p>

		<p>duello con il Cavalier della Bianca Luna, il ritorno al villaggio e la morte di don Chisciotte.</p> <p>Interpreti: Miriam Pirazzini, Giovanni Malipiero ed Angelo Mercuriali.</p> <p>Compagnia: n. d.</p> <p>Annotazioni: Opera messa in scena nell'ambito del XV Maggio musicale fiorentino, sotto la direzione di E. Tieri. Secondo premio al concorso internazionale "Premio Verdi", indetto dal Teatro La Scala di Milano nel 1951.</p> <p>Registrazione di Rai Roma, 07/09/1971 <https://youtu.be/IggLDqDeQgI>.</p> <p>Pubblicazioni: Mara Bercella, <i>Vito Frazzi</i>, Firenze, Nardini, 2005.</p>
16	<p><i>Don Chisciotte</i> Anno: 1956 Testo: Alfonso Leto Regia: n. d. Genere: radiocommedia</p>	<p>Dettagli prima: emissione radiofonica, 1956.</p> <p>Trama: n. d.</p> <p>Interpreti: n. d.</p> <p>Compagnia: n. d.</p> <p>Annotazioni: n. d.</p> <p>Pubblicazioni: n. d.</p>
17	<p><i>Per Don Chisciotte la terra è ferma</i> Anno: 1965 Testo: Luigi Candoni Regia: n. d. Genere: lavoro drammatico</p>	<p>Dettagli prima: emissione radiofonica 1968.</p> <p>Trama: Opera a tratti pirandelliana (sul modello della trilogia del teatro nel teatro: <i>Sei personaggi in cerca d'autore</i>, <i>Ciascuno a suo modo</i>, <i>Questa sera si recita a soggetto</i>) gioca molto sull'aspetto metateatrale. Gli attori hanno appena finito l'ultima replica di <i>Vita di Galileo</i> di Brecht e incontrano il regista della nuova commedia da mettere in scena sulla vita e le opere di Cervantes. Chiamati in causa anche don Giovanni, lo Zanni (il buffone).</p> <p>Interpreti: n. d.</p> <p>Compagnia: n. d.</p> <p>Annotazioni: 2 tempi. Produzione teatrale cattolica, sollecitata dalla P.U.C.E.D.S (Per Una Civiltà Europea dello Spirito), con intento moralizzatore nei confronti del pubblico in opposizione, da quanto espresso, al dilagante materialismo propagandato dal teatro negli anni Sessanta. Tradotto in spagnolo da Adolfo Lozano Borroy.</p> <p>Pubblicazioni: Venezia-Roma, Ora zero n. 24, 1965.</p>
18	<p><i>Don Chisciotte</i> Anno: 1968 Testo: Carmelo Bene Regia: Carmelo Bene</p>	<p>Dettagli prima: Roma, Teatro Carmelo Bene, 25 ottobre 1968.</p> <p>Trama: Lettura di alcuni passi del Don Chisciotte tradotto da Bodini.</p>

	<p>Genere: teatro d'avanguardia</p>	<p>Interpreti: Carmelo Bene, Lydia Mancinelli, Perla Peragallo, Leo de Berardinis. Compagnia: Compagnia Bene Annotazioni: 2 tempi. Testo irreperibile. Pubblicazioni: n. d.</p>
19	<p><i>La fantastica storia di Don Chisciotte della Mancia e del suo scudiero Sancio Panza, inventata da Cervantes, ricostruita e rappresentata in uno studio televisivo da una compagnia di attori e musicisti con Ronzinante e l'asino animali veri</i> Anno: 1970 Testo: Roberto Lerici Regia: Carlo Quartucci Genere: teatro televisivo per bambini</p>	<p>Prima trasmissione: 1 aprile 1970, Rai. [TV] Trama: Adattamento fededeigno di numerosi episodi del romanzo di Cervantes introdotti da una voce narrante e alla presenza di bambini che interagiscono in scena. Interpreti: Gigi Proietti, Claudio Remondi, Ciro Giorgio, Giancarlo Palermo, Alberto Ricca, Mariella Zanetti, Antonio Meschini, Roberto Lerici, Sabina De Guida, Sandro Dori, Stefano Satta Flores, Zoe Incroci, Luigi Uzzo, Magda Mercatali, Alessandro Bruno, Antonio Salines, Elena Megoia, Giovanni Filodoro, Mario Laurentino. Compagnia: n. d. Annotazioni: Una sorta di antenato dell'odierna fiction in cinque puntate, per raccontare ai bambini il romanzo di Cervantes, muovendosi su un territorio a limite fra teatro e televisione. Primo titolo provvisorio <i>Conoscete don Chisciotte?</i> Pubblicazioni: E. Fadini, C. Quartucci, <i>Viaggio nel camion dentro l'avanguardia. Ovvero la lunga cinematografia teatrale 1960/1976</i>, Cooperativa Editoriale Studio Forma, Torino, 1976.</p>
20	<p><i>Un altro Don Chisciotte</i> Anno: 1972 Testo: Pietro Formentini Regia: Virginio Puecher Genere: lavoro drammatico</p>	<p>Dettagli prima: Ravenna, Teatro Alighieri, 23 marzo 1972. Trama: Libero adattamento del Don Chisciotte cervantino con numerosi ma spesso poco espliciti riferimenti a più episodi del romanzo. Un dramma multi storie presentato con una sorta di montaggio alternato e con ogni scena introdotta dal narratore. I personaggi, nonostante a volte sembrano calcare aspetti di quelli di Cervantes – singolare il personaggio della madre di del cavaliere che, come o meglio di lui, va in giro a raddrizzare torti – sono inventati dall'autore <i>ex novo</i>. Don Chisciotte, ucciso e poi risorto (<i>imago christi</i>), uccide Dulcinea (villana e di facili costumi). Interpreti: Giancarlo Sbragia, Ivo Garrani, Marcello Vazzoler, Guido Gheduzzi, Pietro Formentini, Elio Marconato, Giulio Pizzirani, Sergio Galassi, Luigi</p>

		<p>Carani, Gianluigi Armaroli, Edoardo Florio, Carla Zaniboni, Antonio Ballerio, Cecilia Polizzi, Graziella Dossi.</p> <p>Compagnia: Compagnia Gli Associati</p> <p>Annotazioni: è probabile che nel momento in cui venne rappresentato si chiamasse <i>Riuscirà il nostro Sancio a diventare Don Chisciotte?</i></p> <p>Formentini propone per il Laboratorio permanente sulla lettura e sulla narrazione della Biblioteca Provinciale "P.Albino" – Campobasso (ottobre 2005) anche una lettura-recital, “Immaginare Don Chisciotte”, un viaggio attraverso le numerose interpretazioni del cavaliere della Mancha: da Cervantes ad Avellaneda, da Borges a Dario, da Unamuno a Turgenev, solo per citarne alcuni.</p> <p>Pubblicazioni: Roma, Gli Associati, 1972.</p>
21	<p><i>Don Chisciotte</i> Anno: 1974 Testo: Michail Bulgakov (traduzione di Milly Martinelli) Regia: Gianni Fenzi Genere: lavoro drammatico</p>	<p>Dettagli prima: Voltri (Genova), Hangar Ansaldo, 6 luglio 1974.</p> <p>Trama: n. d.</p> <p>Interpreti: Enrico Ardizzone, Mara Baronti, Giampiero Bianchi, Carla Bolelli, Franco Carli, Michele de Marchi, Adolfo Fenoglio, Mario Marchi, Antonello Pischetta, Maggiorino Porta, Myria Selva</p> <p>Compagnia: n. d.</p> <p>Annotazioni: n. d.</p> <p>Pubblicazioni: n. d.</p>
22	<p><i>Don Chisciotte</i> Anno: 1974 Testo: Michail Bulgakov, (traduzione di Maria Olsoufieva) Regia: Fortunato Simone Genere: lavoro drammatico</p>	<p>Dettagli prima: S. Giovanni in Valle (Verona), Corte del Duca, 2 agosto 1974.</p> <p>Trama: n. d.</p> <p>Interpreti: Oscar Campagnola, Gaetano Campisi, Stefania Cantarelli, Betti Petrazzi, Gerardo Scala, Enrico Salvatore, Patrizia Boccella, Alberto Danatelli, Giuseppe Lo Parco, Giorgio Giuliano; Paolo Berretta, Alberto Cracco.</p> <p>Compagnia: Compagnia Estate teatrale veronese.</p> <p>Annotazioni: n. d.</p> <p>Pubblicazioni: n. d.</p>
23	<p><i>Le avventure di Don Chisciotte</i> Anno: 1974 Testo: Giovanni Calendoli Regia: Costantino de Luca Genere: lavoro drammatico</p>	<p>Dettagli prima: Padova, Teatro Antonianum, 18 novembre 1974.</p> <p>Trama: n. d.</p> <p>Interpreti: Aurora Trampus, Franco Bisazza, Stella Nobili, Tony Andretta, Marina Brengola, Gilmo Bertolini, Filippo Crispo.</p>

		Compagnia: Compagnia Teatro Stabile di Padova Annotazioni: n. d. Pubblicazioni: n. d.
24	<i>Don Chisciotte</i> Anno: 1974 Testo: Michail Bulgakov, (traduzione di Maria Olsoufieva) Regia: Augusto Zucchi Genere: lavoro drammatico	Dettagli prima: Roma, Teatro dei Satiri, 1 ottobre 1974. Trama: n. d. Interpreti: Renato Campese, Claudio Trionfi, Simona Ramieri, Graziella Ferraris, Antonio Pulci, Girolamo Marzano, Hilde Maria Renzi, Gianni Conversano, Elena Magoja, Rita Di Lernia, Rinaldo Clementi, Teresa De Sio. Mimo di Marise Flach Compagnia: Compagnia Dell'Atto Annotazioni: n. d. Pubblicazioni: n. d.
25	<i>Una verità per Don Chisciotte</i> Anno: 1977 Testo: Piero Patino Regia: Piero Patino Genere: n. d.	Dettagli prima: Roma, Spaziozero, 1 febbraio 1977. Trama: n. d. Interpreti: Amerigo Saltutti, Luigi Onorato, Pino Lòrin, Liliana Paganini, Franca M. De Monti, Renzo Stacchi, Pieraldo Davini, Pierluigi Prati, Paolo Poiret. Compagnia: Compagnia I giullari Annotazioni: n. d. Pubblicazioni: n. d.
26	<i>El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha</i> Anno: 1978 Testo: Gerardo Guerrieri e Mariano Rigillo. Regia: n. d. Genere: n. d.	Dettagli prima: mai andato in scena. Trama: Riscrittura del romanzo che include entrambe le parti dell'opera con una certa fedeltà all'ipotesto. Insieme all'adattamento degli episodi cervantini nel testo si trovano alcune tracce di <i>Man of la Mancha</i> (1965) di Dale Wasserman, riferimenti ad Unamuno e al suo cavaliere <i>imago christi</i> e citazioni dall' <i>Orlando Furioso</i> . La drammaturgia si chiude con la morte di don Chisciotte ed il passaggio di testimone al fidato Sancio. Interpreti: n. d. Compagnia: n. d. Annotazioni: Pubblicazioni: Testo inedito. Dattiloscritto datato 10 gennaio 1978.

27	<p><i>Don Chisciotte</i> Anno: 1978 Testo: Armando Pugliese da Cervantes e Bulgakov Regista: Armando Pugliese Genere: n. d.</p>	<p>Dettagli prima: Roma, Teatro Tenda a strisce, 18 marzo 1978. Trama: n. d. Interpreti: Flavio Bucci, Antonietta Carbonetti, Gianna Cavina, Lombardo Fornara, Massimo Ghini, Giorgio Giuliano, Giorgio Lopez, Norma Martelli, Stefano Patrizi, Micaela Pignatelli, Enrico Salvatore, Ronaldo Bonacci, Felice Leveratto, Aldo Miranda, Stefano De Sando, Silvio Fiore, Saverio Mattei, Gianfranco Quero, Enzo Torrin, Lina Sastri, Renata Zamengo. Compagnia: Cooperativa Teatro Libero. Annotazioni: A detta dell'autore (intervista via mail del 03/07/2018) lo spettacolo era molto complesso con pochi spettatori – erano i giorni che seguirono il rapimento di Aldo Moro – sia in piedi che seduti. I palcoscenici base erano quattro e potevano unirsi a croce. Pubblicazioni: n. d.</p>
28	<p><i>Don Chisciotte</i> Anno: 1978 Testo: da Cervantes e Bulgakov, allestito dal GTA (Gruppo teatrale attuale) Regia: Massimo Puliani e Viscardo Tonelli. Genere: n. d.</p>	<p>Dettagli prima: Fano, Corte Malatestiana, 14 agosto 1978. Trama: n. d. Interpreti: Fabrizio Bartolucci (Don Chisciotte), Fausto Balfarelli (Sancio Panza), Marina Bragadin (Aldonza Lorenzo, Zingara, Giullare), Raimondo Mirisola (Zingaro, Frate, Duca), Massimo Puliani (Mostro, Lusito, Cavaliere, frate), Marina Rossi (Suora, Maritornas, Duchessa), Renzo Rovinelli (Nicola, Mostro, Palomec, Prete) Gabriella Zandri (Morte, Suora, Dama, Prostituta). Compagnia: GTA (Gruppo teatrale attuale) Annotazioni: n. d. Pubblicazioni: n. d.</p>
29	<p><i>Una storia per un sogno</i> Anno: 1982 (?) Testo: Sandro Gindro Regia: n. d. Genere: teatro per ragazzi/marionette</p>	<p>Dettagli prima: n. d. Trama: Originale allestimento per ragazzi del romanzo scritto per un solista che interpreta i diciannove personaggi in scena (pupazzi e marionette compresi). Interpreti: n. d. Compagnia: n. d. Annotazioni: Parte del progetto Stilema – Teatro del Mediterraneo di Giovanni Moretti Pubblicazioni: Pubblicato nella rivista «Linea teatrale», n° 9, giugno 1988, pp. 72-87; e poi in</p>

		Gindro, S., <i>Teatro. Opere per attori, solisti e burattini</i> , Giovanni Moretti (a cura di), Torino, Seb 27, 2002, pp. 109-140.
30	<p><i>Don Chisciotte. Frammenti di un discorso teatrale</i> Anno: 1983 Testo: di Rafael Azcona, Tullio Kezich e Maurizio Scaparro. Regia: Maurizio Scaparro. Genere: progetto multimediale (teatro, cinema e tv)</p>	<p>Dettagli prima: Spoleto, “Festival dei Due Mondi”, Teatro Caio Melisso, 3 luglio 1983 (In collaborazione con il Théâtre National de Chaillot e il Teatro di Roma).</p> <p>Trama: L’autore riproduce in un unico spazio scenico, un vecchio teatro abbandonato e in rovina, tutte le avventure chisciottesche, attivando così l’immagine barocca del «theatrum mundum». Con pochi elementi scenici ricrea alcune delle avventure chisciottesche riproponendo il gioco metateatrale e talvolta utilizzando i pupi (<i>el retablo</i> di Maese Pedro).</p> <p>Interpreti: Pino Micol, Peppe Barra, Concetta Barra, Fernando Pannullo, Orlando Forioso, Paolo Sassanelli, Biancamaria Vaglio, e con il Teatro dei Pupi dei fratelli Pasqualino (Pino e Luigi Pasqualino, Paul Feinberg, Rosario d’Angelo)</p> <p>Compagnia: Teatro Popolare di Roma.</p> <p>Annotazioni: Il progetto a tre dimensioni prevede uno spettacolo per il teatro, un “film teatrale” per il cinema e uno per la tv (prodotto dalla Rai, e girato in un teatro in demolizione, ricostruito appositamente nello studio otto di Cinecittà). Nel 2005 (29 ottobre) viene presentato un nuovo allestimento della compagnia Gli Ipocriti presso il Teatro Garibaldi di Santa Maria Capua Vetere [vedi scheda 68]. Nel ’92 Scaparro torna in teatro con il <i>verdadero Quijote</i>, con Josep Maria Flores nel ruolo del cavaliere e Juan Echanove in quello di Sancio Panza, in anteprima mondiale a New York e poi in apertura dell’Expo di Sevilla del ’92 (anche in Italia: in anteprima per due sere a Roma, al Teatro Valle - 8 e 15 aprile – e e poi al Mercadante di Napoli – 9 aprile 1992).</p> <p>Pubblicazioni: Officina edizioni, Roma, 1984.</p>
31	<p><i>L’isola di Sancho</i> Anno: 1983 Testo: Manlio Santanelli. Regia: Gianfranco De Bosio. Genere: commedia</p>	<p>Dettagli prima: Benevento, “IV Rassegna Città Spettacolo”, Teatro Comunale, 3 settembre 1983 (In collaborazione con il Centro Internazionale di Drammaturgia di Fiesole).</p>

		<p>Trama: Messa in scena in cui prevale il dialetto napoletano insieme al gioco metateatrale: Carluccio, personaggio in scena, è il macchinista che interviene all'occorrenza. I riferimenti all'episodio del governatorato dell'isola ricalcano il testo di Cervantes, ed in questo Santo, rinominato Sancio per l'occasione, viene eletto per burla governatore.</p> <p>Interpreti: Tommaso Bianco, Franco Acampora, Gerardo Scala, Norma Martelli, Nando Paone, Nello Mascia, Marina Confalone, Paola Fulciniti.</p> <p>Compagnia: Gli Ipocriti.</p> <p>Annotazioni: Premio IDI 1983.</p> <p>Pubblicazioni: Firenze, Passigli, 1983.</p>
32	<p><i>Invece di Don Chisciotte</i> Anno: 1984 Testo: Paolo Meduri. Regia: Renato Borsoni. Genere: teatro in musica</p>	<p>Dettagli prima: Brescia, Teatro Santa Chiara, 26 novembre 1984.</p> <p>Trama: n. d.</p> <p>Interpreti: Franco Bertan, Paolo Meduri, Daniela Stanga.</p> <p>Compagnia: n.d.</p> <p>Annotazioni: musiche di Giancarlo Facchinetti</p> <p>Pubblicazioni: Facchinetti, G., <i>Musiche di scena</i> de Meduri, P., <i>Invece di Don Chisciotte</i>, 1984 https://www.giancarlofacchinetti.it/wp-content/uploads/2020/06/FZ127-Facchinetti-Quattro-Canzoni-per-Invece-di-Don-Chisciotte-WEB.pdf.</p>
33	<p><i>In viaggio con Don Chisciotte</i> Anno: 1985 Testo: Titino Carrara. Regia: Titino Carrara Genere: teatro per ragazzi</p>	<p>Dettagli prima: Vicenza, Teatro Astra, 8 novembre 1985.</p> <p>Trama: n. d.</p> <p>Interpreti: Titino Carrara, Pierluigi Cecchi, Annalisa Peserico, Carlo Presotto.</p> <p>Compagnia: La Piccionaia.</p> <p>Annotazioni: n. d.</p> <p>Pubblicazioni: n. d.</p>
34	<p><i>Don Chisciotte dei misteri</i> Anno: 1986 Testo: Alessandro Garzella. Regia: Alessandro Garzella. Genere: teatro per ragazzi</p>	<p>Dettagli prima: Cesena, Teatro Comunale A. Bonci, 19 dicembre 1986.</p> <p>Trama: n. d.</p> <p>Interpreti: Luca Fagioli, Letizia Pardi, Massimo Vasini. Scene e costumi: Andrea Rauch.</p> <p>Compagnia: Il sipario stregato.</p> <p>Annotazioni: ideazione di Marco Alderigi e Alessandro Garzella.</p> <p>Pubblicazioni: n. d.</p>

35	<p>Saavedra Anno: 1988 Testo: Alfonso Santagata Regia: Alfonso Santagata e Claudio Morganti Genere: lavoro drammatico</p>	<p>Dettagli prima: Milano, Teatro dell'Arte, 9 febbraio 1988. Trama: Pièce in cui la vita di Cervantes, ed in particolare la sua prigionia ad Algeri, si mescola con quella della sua creatura, il don Chisciotte. Il personaggio de "l'Albanese" è un eplicito e voluto riferimento a Arnaut Mamí, pirata albanese, che prese parte alla battaglia di Lepanto e all'assalto della galea spagnola <i>El Sol</i> il 26 settembre 1575, catturando, tra gli altri, anche Miguel de Cervantes e suo fratello Rodrigo. Interpreti: Alfonso Santagata, Claudio Morganti, e Cos Gradilone. Compagnia: Santagata e Morganti Annotazioni: Associazione Culturale Katzenmacher Pubblicazioni: n. d.</p>
36	<p>Gli erranti commedianti Anno: 1988 Testo: Mimmo Cuticchio Regia: id. Genere: «rappresentazione da strada» con pupi, Cunto e attori</p>	<p>Dettagli prima: Palermo, piazza Bologni, 1 settembre 1988. Trama: n. d. Interpreti: Mimmo Cuticchio (capocomico, cuntastorie, oprantepuparo), Francesco Giordano (il cavaliere errante), Filippo arista (lo scudiero), Tatu La Vecchia (oste, barbiere, cavaliere), Paola Pace (Dorotea), Salvo Cali (Curato), Calogero Di Leo (servo di scena), Cinzia Infante (servo di scena), Francesca Marino (servo di scena); Compagnia: Figli d'arte Cuticchio. Annotazioni: n. d. Pubblicazioni: n. d.</p>
37	<p>Don Chisciotte e Sancier Panza Anno: 1989 Testo: Turi Giordano Regia: Turi Giordano Genere: commedia eroicomica</p>	<p>Dettagli prima: n. d. Trama: Adattamento ispirato al poema eroicomico di Giovanni Meli, ambientato nella Sicilia del '700 e scritto in dialetto siciliano. Interpreti: n. d. Compagnia: n. d. Annotazioni: 2 atti. Nel 1989 il testo è stato premiato al concorso drammatico "L'ulivo d'oro" di Ragalna (CT). Omaggio allo scrittore spagnolo Miguel de Cervantes e al poeta siciliano Giovanni Meli (il testo di Giovanni Meli è stato scritto tra il 1785-1786) Pubblicazioni: <http://www.dramma.it/dati/libreria/donchisciotte.htm>.</p>

38	<p><i>Don Chisciotte della Bassa</i> Anno: 1990 Testo: Valeria Frabetti Regia: Valeria Frabetti Genere: Teatro per ragazzi</p>	<p>Dettagli prima: Bologna, Teatro San Leonardo, 12 novembre 1990. Trama: n. d. Interpreti: Giovanni Boccomino, Pasquale Marangoni, Andrea Scorzoni, Giovanna Pattonieri, Luciano Cendou. Compagnia: Cooperativa La Baracca. Annotazioni: n. d. Pubblicazioni: n. d.</p>
39	<p><i>Don Chisciotto di Girgenti</i> Anno: 1990 Testo: Toni Cucchiara Regia: Armando Pugliese Genere: musical</p>	<p>Dettagli prima: Roma, Teatro Valle, 31 dicembre 1990. Trama: Don Chisciotto di Girgenti è Giovannino, contadino che nel periodo della guerra raccontava le storie di don Chisciotte in dialetto ai bambini delle famiglie sfollate nella campagna agrigentina di Poggio Muscello è un personaggio realmente esistito. Ambientato in una Sicilia arcaica il testo di Cucchiara segue lo spirito di quello dell'Abata Meli riprendendo gli episodi salienti del romanzo di Cervantes e attualizzandoli con chiari riferimenti ai problemi che affliggono l'isola. Interpreti: Lando Buzzanca, Annalisa Cucchiara, Anna Malvica, Mimmo Mignemi, Pietro Montandon. Compagnia: Lando Buzzanca. Annotazioni: Produzione Compagnia Noi Musical. Pubblicazioni: n. d.</p>
40	<p><i>Quijote</i> Anno: 1990 Testo: Horacio Czertok da Miguel de Cervantes Regia: Cora Herrendorf Genere: teatro per spazi aperti</p>	<p>Dettagli prima: n. d. Trama: Chisciotte e Sancho tornano a nuova vita in sella ad improbabili destrieri meccanici. Più che uno spettacolo quello del Teatro Nucleo è un avvenimento teatrale in cui si fondono tragedia e commedia. Qui si intrecciano elementi del folklore con acqua, fuoco, giocoleria, pirotecnica e danza. «Chisciotte lotta in nome dei suoi ideali cavallereschi, tiene testa ai lazzi maligni, difende la sua amata Dulcinea contro demoni e spettri, affrontando infine impavido un mulino gigantesco. Sancio, incapace di resistere al richiamo delle sue origini, pianta il padrone in asso sedotto dai piaceri terreni, che culminano in un orgiastico baccanale» cfr. <https://www.teatronucleo.org/wp/quiote/>.</p>

		<p>Interpreti: Più interpreti nelle diverse repliche: Antonella Antonellini, Andrea Amaducci, Andrea Bartolomeo, Renzo Betta, Bernard Bub, Dietlind Budde, Raffaella Chillè, Horacio Czertok, Maximiliano Czertok, Natasha Czertok, Frida Falvo, Lisa Glahn, Cristina Iasiello, Coco Leonardi, Paolo Nani, Luca Piallini, Massimiliano Piva, Harald Schmidt, Georg Sobbe, Elena Souchilina, Antonio Tassinari, Mihalis Traitsis, Nicoletta Zabini.</p> <p>Compagnia: Teatro Nucleo</p> <p>Annotazioni: Premio della critica 2002 al Festival cervantino di Guanajuato (Mexico). Oltre 400 repliche in Italia, Spagna, Germania, Francia, Polonia, Inghilterra, Irlanda, Grecia, Austria, Svizzera, Belgio, Olanda, Serbia, Colombia, Messico, Corea, Argentina, Uruguay.</p> <p>Pubblicazioni: n. d</p>
41	<p><i>Don Chisciotte o il tramonto della cavalleria</i> Anno: 1992 Testo: Saro Lombardo Regia: n. d. Genere: lavoro drammatico</p>	<p>Dettagli prima: n. d.</p> <p>Trama: Adattamento del romanzo cervantino che riprende alcuni tra gli episodi più conosciuti del romanzo – don Chisciotte armato cavaliere, contro con gli yanguesi, con i mulini a vento, con gli eserciti/greggi, le vicende in sierra morena, quelle di Cardenio e Luscinda, e di Dorotea/principessa Micomicona, la battaglia con gli otri, l’elmo-bacinella, il teatrino di Mastro Pedro e il duello con il Cavaliere della Bianca Luna – per chiudersi con il ritorno a casa del cavaliere e la sua conseguente morte ed ascensione.</p> <p>Interpreti: n. d. Compagnia: n. d. Annotazioni: n. d. Pubblicazioni: ed. Roma, Istituto tecnico commerciale di Stato V. Gioberti, 1992.</p>
42	<p><i>La notte dei mulini</i> Anno: 1992 Testo: Bruno Stori Regia: Id. Genere: lavoro drammatico</p>	<p>Dettagli prima: Granz, Malersaal, 22 maggio 1992 (Coproduzione con Ente Teatrale “Stagione” di Granz).</p> <p>Trama: Romeo Nanetti e Gino Vacondio, detto Nerone, sono due folli patologici rinchiusi in un manicomio. Il primo conosce bene il romanzo e non perde occasione per citarlo coinvolgendo il suo compagno di stanza. L’adattamento si rifà perlopiù al XX cap. del vol.1 del <i>Quijote</i>.</p> <p>Interpreti: Stefano Jotti, Gigi Tapella.</p>

		<p>Compagnia: Teatro delle Briciole.</p> <p>Annotazioni: in scena in Italia il 27 novembre 1992 a Parma.</p> <p>Pubblicazioni: n. d.</p>
43	<p><i>Don Chisciotte</i> Anno: 1994 Testo: Roberto Solci. Regia: Pietro Fenati. Genere: opera</p>	<p>Dettagli prima: Ravenna, "Ravenna Festival", Teatro Rasi, 7 luglio 1994 (Cop. "Ravenna Festival").</p> <p>Trama: libera rielaborazione da Cervantes, con inserimenti da Ariosto e Garcia Lorca incentrata sul XXVI vol. II del <i>Don Chisciotte</i> che ispirò l'omonimo lavoro di De Falla.</p> <p>Interpreti: Paoletta Marrocu, Stefano Consolini, Carlo Lepore, Elvira Mascanzoni, Dario Moretti, Francesco Orlando.</p> <p>Compagnia: Ravenna Teatro.</p> <p>Annotazioni: direzione musicale di Roberto Solci.</p> <p>Pubblicazioni: n. d.</p>
44	<p><i>Don Chisciotte</i> Anno: 1994 Testo: Maria Teresa Elena Regia: Id. Genere: lirica</p>	<p>Dettagli prima: Chitignano (AR), Castello del Conti Ubertini, 10 agosto 1994.</p> <p>Trama: Cervantes legge in scena alcuni significativi frammenti del suo romanzo, <i>Don Quijote della Mancha</i> accompagnato da quattro musicisti. Man mano che la lettura procede, il don Chisciotte prende il sopravvento e cavalca la sua follia insieme al suo autore, ormai perso nel suo lirismo onirico. Le letture appartengono unicamente alla prima parte del testo di Cervantes.</p> <p>Interpreti: Mico Cundari (voce narrante), Isabelle Escalier (soprano), Giorgio Albiani (chitarra solista), Quartetto "Opera Nova".</p> <p>Compagnia: n. d.</p> <p>Annotazioni: Presentato nell'ambito del Festival Pievi & Castelli in Musica (1994).</p> <p>Pubblicazioni: n. d.</p>
45	<p><i>Don Chisciotte... o il sogno di Cervantes</i> Anno: 1995 Testo: Carlos Ansò, Emanuele Barresi, Paolo Pierazzini. Regia: Paolo Pierazzini. Genere: «elegía farsesca en dos actos»</p>	<p>Dettagli prima: Castiglioncello, "Festival Internazionale di Castiglioncello", parco di Castello Pasquini, 17 agosto 1995.</p> <p>Trama: Originale drammaturgia in cui si mescolano, tra sogno e realtà, aspetti della vita di Cervantes con le avventure del <i>Quijote</i>. Gli episodi del romanzo vengono ripresi, rimaneggiati ed inseriti nella vita dell'autore e della sua famiglia riprendendo quella metateatralità già cara all'alcalaíno. Nel finale don Chisciotte muore in casa di Cervantes.</p>

		<p>Interpreti: Emanuele Barresi, Andrea Buscemi, Roberto Mantovani, Catia Cartigliani, Stefania Ometto.</p> <p>Compagnia: Atelier della Costa Ovest.</p> <p>Annotazioni: Tradotta in castigliano da Carlos Ansò nel 1998.</p> <p>Pubblicazioni: Carlos Ansò, <i>Don Quijote o el sueño de Cervantes</i>, Pamplona, Pamiela, 1998.</p>
46	<p><i>La macchia di Don Chisciotte</i> Anno: 1996 Testo: Tiziana Lucattini. Regia: Id. Genere: lavoro drammatico</p>	<p>Dettagli prima: Roma, Teatro Colosseo, 16 gennaio 1996.</p> <p>Trama: «Fabio Traversa interpreta l'irriducibile e estrema infanzia di un tragico anti-eroe in viaggio verso un rischioso e possibile altrove». https://www.lapietraparlateatro.it/wp-content/uploads/2018/08/CV-TIZIANA-ALL8-GENNAIO-2018.pdf</p> <p>Interpreti: Fabio Traversa, Antonio Prisco, Marcella Tersigni, Antonio Fraioli.</p> <p>Compagnia: Ruotalibera.</p> <p>Annotazioni: Rappresentato dagli stessi attori in francese al Teatre Le Grand Bleu de Lille.</p> <p>Pubblicazioni: n. d.</p>
47	<p><i>Cavalieri erranti... e altri matti da legare</i> Anno: 1996 Testo: Elena Bucci e Marco Sgrosso Regia: Id. Genere: clown</p>	<p>Dettagli prima: Urbino, Urbino Nascimenti, Teatro Sanzio, 11 agosto 1996.</p> <p>Trama: «Questo spettacolo è nato nel caldo dell'estate, nell'afa della Romagna di pianura, immobile e magica. È nato dalla voglia di giocare, di divertirci e divertire, dall'amore per l'ossuto Don Chisciotte, per Sancio Panza e per Cervantes. Amore per tutti i sognatori sfortunati e per gli artisti di teatro dimenticati, ma anche per le mitiche figure della nostra vita che fanno di noi quello che siamo. Elenonora Duse e Che Guevara, la nonna e l'uomo dei cocomeri. E come Don Chisciotte anche noi siamo partiti. Abbiamo assunto la maschera del clown 'passandola' anche ai due musicisti-attori che ci accompagnano nel viaggio, Beatrice al pianoforte e Carluccio al contrabbasso. Il finale di questa storia, che ci siamo presi la libertà di cambiare, ha stupito noi per primi, rivelandoci domande nuove che al pubblico noi offriamo». Cfr. https://buccielenablogspot.com/2015/08/cavalieri-erranti.html</p>

		<p>Interpreti: Elena Bucci, Masco Sgrosso, Carluccio Rossi, Elena Zauli.</p> <p>Compagnia: Le Belle Bandiere.</p> <p>Annotazioni: al pianoforte Beatrice Santini. Ispirato al Don Chisciotte di Cervantes e alla figura del Clown.</p> <p>Pubblicazioni: n. d.</p>
48	<p><i>Don Chisciotte</i> Anno: 1997 Testo: Bolek Polivka Regia: Carlo Rossi Genere: teatro di prosa</p>	<p>Dettagli prima: in scena dal 29 maggio 1997.</p> <p>Trama: I due protagonisti, il paranoico Cesare Vincente e l'alcolizzato Pino Picia, ospiti del centro di recupero per alienati mentali, si trovano ad interpretare rispettivamente don Chisciotte e Sancio Pancia nella messa in scena che l'assistente sociale architetta e dirige come terapia per i suoi assistiti.</p> <p>Interpreti: Carlo Rossi (Cesare Vincente nel ruolo di Don Chisciotte), Piero Lenardon (Pino Picia nel ruolo di Sancho Panza), Valerio Buongiorno (l'assistente sociale Franco Zenoni nel ruolo del regista).</p> <p>Compagnia: Filarmonica Clown.</p> <p>Annotazioni: n. d.</p> <p>Pubblicazioni: n. d.</p>
49	<p><i>Chisciotte</i> Anno: 1998 Testo: Luciano Nattino Regia: Judith Malina e Luciano Nattino Genere: lavoro drammatico</p>	<p>Dettagli prima: Roma, Teatro Valle, 15 gennaio 1998.</p> <p>Trama: Originale riscrittura che ripropone numerosi famigerati episodi del testo cervantino, focalizzando l'attenzione sul conflitto «tra ragione e follia, tra materialità e spiritualità, in cui la purezza e l'assolutezza del "folle" mettono tutto in discussione». Cfr. Nattino, L. <i>Cinque pezzi facili</i>, La bibbia dei semplici, 2005, p. 122.</p> <p>Interpreti: Antonio Catalano, Giuliano Amatucci, Gary Brackett, Jerry Goralnick, Tom Walker, Lorenza Zambon, Joanie Fritz Zosike.</p> <p>Compagnia: Casa degli Alfieri.</p> <p>Annotazioni: n. d.</p> <p>Pubblicazioni: in Nattino, L., <i>Cinque pezzi facili</i>, La bibbia dei semplici, 2005, pp. 121-167.</p>
50	<p><i>Don Chisciotte</i> Anno: 1998 Testo: Gianfranco Pedullà, Donatella Volpi, Luciano Spina, Franco Cascini, Bruno Cesaretti Regia: Gianfranco Pedullà</p>	<p>Dettagli prima: Arezzo, Casa Circondariale, 8 ottobre 1998.</p> <p>Trama: liberamente ispirato da Miguel de Cervantes, Michail Bulgakov e Samuel Beckett.</p> <p>Interpreti: Donatella Volpi, Giusi Merli, Luciano Spina, Sebastiano Balsamo, Franco Cascini, Luigi</p>

	<p>Genere: lavoro drammatico</p>	<p>Capretto, Vincenzo Capretto, Claudio Gori, Ciro Gargiulo, Marcello Fanetti. Compagnia: Il Gabbiano e Mascarà. Teatro Popolare d'Arte. Annotazioni: Nel curriculum di Gianfranco Pedullà si menziona anche un altro <i>Don Chisciotte</i> (1981) di cui però non si hanno altre notizie. Cfr. https://www.teatropopolaredarte.it/portfolio/curriculum-gianfranco-pedulla/ Pubblicazioni: n. d.</p>
51	<p><i>Mulini a vento</i> ovvero <i>Don Chisciotte e Sancio Panza</i> Anno: 1998 Testo: Fabrizio Bartolucci Regia: Fabrizio Bartolucci Genere: n. d.</p>	<p>Dettagli prima: Fano, Teatro della Fortuna, 16 ottobre 1998. Trama: n. d. Interpreti: Fabrizio Bartolucci, Sandro Fabiani, Massimo Pagnoni. Compagnia: Transteatro. Annotazioni: n. d. Pubblicazioni: n. d.</p>
52	<p><i>Don Chisciotte in città</i> Anno: 1998 Testo: Elio T. Arthemalle Regia: Id. Genere: n. d.</p>	<p>Dettagli prima: n. d. Trama: n. d. Interpreti: Elio T. Arthemalle (<i>Don Chisciotte</i>) Compagnia: Riverrun Teatro - Cagliari Annotazioni: n. d. Pubblicazioni: n. d.</p>
53	<p><i>Le avventure del signor Quixana</i> Anno: 1999 Testo: Roberto Castello Regia: Id. Genere: teatro multimediale (prosa/danza) per ragazzi</p>	<p>Dettagli prima: Dro, Cortile Benuzzi, 27 luglio 1999. Trama: Narrazione multimediale ispirata al romanzo di Cervantes e recitata in una sorta di italiano con accento ispano-partenopeo. Sulla scena la scenografia virtuale insieme al danzatore solista, percorre il viaggio del cavaliere sulle musiche di Daniele Sepe. Interpreti: Roberto Castello. Compagnia: Roberto Castello – Compagnia Aldes Annotazioni: Collaborazione di Bruno Stori. Premio Danza&Danza '99-2000. Coreografia di Roberto Castello. Presentato il 9 giugno 2001 nella sua versione francese, Spazio Laboratorio, Pontedera (PI). Pubblicazioni: n. d.</p>
54	<p><i>Don Chisciotte</i> Anno: 2000 Testo: Guido Ferrarini Regia: Guido Ferrarini Genere: Commedia</p>	<p>Dettagli prima: Bologna, Teatro Dehon. Trama: Adattamento teatrale degli episodi più conosciuti del romanzo. Cervantes e Cide Hamete Benengeli personaggi che discutono sulla vicenda (forse appaiono solo una volta).</p>

		<p>Interpreti: Guido Ferrarini, Aldo Sassi, Alessandra Cortesi, Renzo Morselli, Grazia Ghetti, Andrea Zacheo, Marco Manfredi, Antonio Coviello, Davide Emiliani, Alessandro Fornari, Giacomo Rabbi, Vincenzo Manna, Silvia Moruzzi, Valeria Nasci, Stefania Franzoni.</p> <p>Compagnia: Compagnia Teatroaperto</p> <p>Annotazioni: video completo: https://youtu.be/q_jU34XlxbE</p> <p>Pubblicazioni: n. d.</p>
55	<p><i>Don Chisciotte & il pony express</i></p> <p>Anno: 2000</p> <p>Testo: Franco Mescolini</p> <p>Regia: Id.</p> <p>Genere: commedia</p>	<p>Dettagli prima: Roma, Teatro Le Maschere, 7 novembre 2000.</p> <p>Trama: La storia, ambientata in epoca contemporanea, inizia <i>in medias res</i>: il regista Leandro Borsetti, dopo un incidente sul set del film <i>Don Chisciotte</i>, si crede il cavaliere della Mancia e la sua troupe lo asseconda nella speranza che rinsavisca. Con una forte eco all'<i>Enrico IV</i> di Pirandello, lo spettacolo è incentrato sulla metateatralità. Il co-protagonista, un pony express, armato di casco da motociclista – un elmo agli occhi del regista pazzo –, nominato cavaliere condividerà la sua conoscenza della tecnologia con don Chisciotte (mostrandogli un computer), mentre questi gli racconterà le sue avventure ed inculcherà i valori della cavalleria.</p> <p>Interpreti: Franco Mescolini, Barbara Abbondanza Michele Baronio, Filippo Giovannini, Camillo Grassi, Gianantonio Martinoni, Noemi Parroni, Andrea Suriano.</p> <p>Compagnia: Le Maschere.</p> <p>Annotazioni: Azione scenica in un atto. Depositato in SIAE con in nome <i>Don Chisciotte & il pony express</i>, il testo è stato venduto dal teatro Le Maschere al teatro Bonci di Cesena e la stessa compagnia lo ha portato in scena (probabilmente) anche con il nome <i>Don Chisciotte e il ragazzo</i>.</p> <p>Pubblicazioni: n. d.</p>
56	<p><i>Cucina. Don Chisciotte e la gallina ovaiola, Dottor Jekyll & Mister Hide, il riso thai profumo d'Oriente, Orlando Furioso, Astolfo e l'Ippogrifo, Marco Polo e tanti altri...</i></p> <p>Anno: 2001</p>	<p>Dettagli prima: Torino, Teatro Juarra, 21 aprile 2001.</p> <p>Trama: n. d.</p> <p>Interpreti: Andrea e Massimo Violato.</p> <p>Compagnia: Laboratorio Teatro Settimo.</p> <p>Annotazioni: n. d.</p>

	Ideazione e regia: Roberto Tarasco Genere: teatro per ragazzi	Pubblicazioni: n. d.
57	<i>Naufragi di Don Chisciotte</i> (<i>Divagazioni, labirinti e naufragi di Sancio errante</i> provvisorio) Anno: 2001 Testo: Massimo Bavastro Regia: Lorenzo Loris Genere: lavoro drammatico	<p>Dettagli prima: Carrara, Teatro degli Animosi, 10 maggio 2001.</p> <p>Trama: Lo spettacolo, ambientato nella Genova di oggi, ripercorre l'errare dei due protagonisti durante 20 ore (non integralmente) – due pazzi, frequentatori abituali di un centro di igiene mentale. Chisciotte è un giovane di bell'aspetto con la maglia del Genoa e vestaglia viola, assillato da una madre bigotta e pieno di tic nervosi, mentre Sancio è un uomo di mezza età alquanto malridotto con un crocifisso al collo, ignorante e razzista.</p> <p>Interpreti: Gigio Alberti e Mario Sala.</p> <p>Compagnia: Out Off.</p> <p>Annotazioni: Il testo viene presentato con il nome <i>Divagazioni, labirinti e naufragi di Sancio errante</i> con il quale vince il 'Premio Riccione per il Teatro' nel 1999 e va in scena la prima volta. L'8 gennaio del 2002 al Teatro Out Off di Milano viene rappresentato con il titolo definitivo e con qualche scelta registica differente. Lo spettacolo vince la IV edizione del 'Premio della Critica Teatrale 2002'. Su proposta e traduzione in portoghese di Nicola Lama, nel 2009 Alessandra Vannucci prepara un suo allestimento dell'opera che, con il titolo <i>Náufragos</i> ed ambientato nel centro storico di Rio de Janeiro, ha avuto lunga vita in Brasile.</p> <p>Nel 2005 Dominick Tambasco, con qualche intervento sul testo, propone un adattamento cinematografico del testo di Bavastro. Il medio metraggio <i>Naufragi di Don Chisciotte (Don Quixote's shipwreck, 2005)</i>, ambientato a Roma, è interpretato da Manrico Gammarota e Paolo Sassanelli.</p> <p>Pubblicazioni: n. d.</p>
58	<i>Don Chisciotte</i> Anno: 2001 Testo: Andrea Nicolini Regia: Id. Genere: commedia musicale	<p>Dettagli prima: Genova, Teatro Garage di novembre 2001.</p> <p>Trama: Si narrano le avventure del cavaliere che, in un'alternanza di prosa e canto, cerca di portare a termine la sua missione, salvare il destino dell'umanità insieme al fidato scudiero Sancio.</p>

		<p>Interpreti: Andrea Nicolini, Rosario Lisma. Strumentisti: Gianluca Nicolini (flauto), Pietro Rivetti (oboe), Roberto Carloni (clarinetto), Carlo Oneto (corno), Luigi Tedone (fagotto), Stefano Curina (tastiera). Compagnia: Ensemble Ludus in fabula. Annotazioni: partitura musicale di Stefano Curina. Andata poi in scena a Milano, Teatro Arsenale, 3 maggio 2005. Pubblicazioni: n. d.</p>
59	<p><i>Don Chisciotte</i> Anno: 2002 Testo: Henning Brockhaus e Giorgio Marangoni Regia: Henning Brockhaus Genere: lavoro drammatico (con musica)</p>	<p>Dettagli prima: Reggio Emilia, Teatro Cavallerizza, 26 aprile 2002. Trama: Spettacolo in cinque episodi tratto dal romanzo cui l'autore ha eliminato le novelle ed inserito gli intermezzi di Miguel De Cervantes (a Reggio Emilia sarà diviso in sette serate) Interpreti: Michele De' Marchi, Luca Fagioli, Paolo Bocelli, Cristina Cattellani, Laura Cleri, Paola De Crescenzo, Laura Mazzi, Tania Rocchetta, Marcello Vazzoler, Susanna Giarola, Tyrone Febiano Bertolo, Sarah Biacchi, Roberta Braga, Cristiano Caldironi, Francesco Chiavon, Antonella Ciaccia, Simone Faucci, Camilla Fabbrizzioli, Sara Galli, Maria Chiara Giordani, Valentina Grasso, Cecilia Lattari, Filippo Pagotto, Morena Rastelli, Valerio Tambone, Francesco Tonti; strumentisti: Daniela Ferrati (pianoforte), Luis Agudo (percussioni), Clarissa Romani (soprano). Compagnia: n. d. Annotazioni: n. d. Pubblicazioni: n. d.</p>
60	<p><i>Don Quijote</i> Anno: 2002 Testo: Riccardo Barbera e Enzo Aronica, da Miguel de Cervantes e da Miguel De Unamuno Regia: Enzo Aronica Genere: lavoro drammatico (con musica)</p>	<p>Dettagli prima: Roma, Giardino della Fontana dell'Acqua Paola, 9 settembre 2002. Trama: n. d. Interpreti: Roberto Herlitska, Roberto Della Casa, Lorenza Zoe Damiani, il supporto canoro è del baritono Fabio Tinalli, accompagnata al pianoforte da Giovanna De Robertis. Compagnia: n. d. Annotazioni: n. d. Pubblicazioni: n. d.</p>
61	<p><i>Don Chisciotte</i> Anno: 2002</p>	<p>Dettagli prima: Milano, Teatro Libero, 3 dicembre 2002.</p>

	<p>Testo: Corrado Accordino da Miguel de Cervantes</p> <p>Regia: Corrado Accordino</p> <p>Genere: lavoro drammatico</p>	<p>Trama: La drammaturgia si sviluppa su due piani narrativi, quello della realtà e quello della fantasia. La storia di Chisciotte (Alonso Chisciano) e Sancho Panza si intreccia con la quotidianità della vita degli attori e le difficoltà dettate dalla precarietà del loro mestiere. Nel testo il linguaggio aulico di Cervantes si alterna con un parlato quotidiano, lasciando molto anche all'improvvisazione attoriale.</p> <p>Interpreti: Alberto Astori, Corrado Villa, Elisa Carina (video).</p> <p>Compagnia: Teatri Possibili.</p> <p>Annotazioni: n. d.</p> <p>Pubblicazioni: n. d.</p>
62	<p><i>Ho visto Don Chisciotte</i></p> <p>Anno: 2003</p> <p>Testo: Antonella Cilento da <i>Don Chisciotte della Mancia</i> di Miguel de Cervantes</p> <p>Regia: Giancarlo Cosentino.</p> <p>Genere: teatro per ragazzi</p>	<p>Dettagli prima: Napoli, Teatro Diana, 20 gennaio 2003.</p> <p>Trama: n. d.</p> <p>Interpreti: Benedetta Capanna, Luigi Ceserano, Giancarlo Cosentino, Dario De Rosa, Sarah Falanga, Roberto Giordano, Andrea Schiano, Norman Mozzato (voce).</p> <p>Compagnia: Diana Organizzazione Italiana Spettacoli.</p> <p>Annotazioni: coreografia di Benedetta Capanna.</p> <p>Pubblicazioni: n. d.</p>
63	<p><i>Quisciotte?</i></p> <p>Anno: 2003</p> <p>Testo: Luca Chieragato.</p> <p>Regia: Claudio Orlandini.</p> <p>Genere: lavoro drammatico</p>	<p>Dettagli prima: Busto Arsizio, Teatro Fratello Sole (o Trigono Teatro), 8 aprile 2003.</p> <p>Trama: n. d.</p> <p>Interpreti: Luca Gatti, Gianluca Stetur.</p> <p>Compagnia: ComTeatro.</p> <p>Annotazioni: Rappresentata nell'ambito della rassegna teatrale "a 360°", una collaborazione tra Teatro Fratello Sole e Trigono Teatro. Andata poi in scena a Milano, Teatro Guanella, 15 marzo 2005.</p> <p>Pubblicazioni: n. d.</p>
64	<p><i>DON CHISCIOTTE. Il sogno e la follia</i></p> <p>Anno: 2003</p> <p>Testo: Beppe Rizzo (Ispirato all'opera di Sandro Gindro)</p> <p>Regia: Beppe Rizzo</p> <p>Genere: teatro per ragazzi (narrazione, musica e burattini)</p>	<p>Dettagli prima: Pinerolo (TO), IX° Festival Immagini dell'Interno, giugno 2003.</p> <p>Trama: La vicenda narra di un uomo benestante, Quijada, che si inventa un sogno e, ribattezzandosi don Chisciotte della Mancia, lo insegue fino a trasformarsi in un folle. L'idealizzata Dulcinea è in realtà una contadina brutta e dedita all'alcol, mentre Sancho Panza è un povero padre di famiglia che cede alla richiesta di diventare uno scudiero solo di fronte alla promessa di un'isola da governare. Ronzinante,</p>

		<p>cavallo fedele e sensibile, seppur maltrattato dal suo padrone e l'unico in scena che cerca di comprendere la natura di quelle sciocche avventure in cui si imbatte insieme al suo cavaliere. «Una nuova chiave di lettura che vede nel cavallo Ronzinante, creatura inferiore e subordinata, la vera fonte di tolleranza illuministica, di comprensione umana frutto di un pensiero superiore. E il fatto che questo compito sia assolto da una bestia conferisce alla storia un vago sapore fiabesco, semplice e rappresentativo insieme». http://oltreilponte.it/spettacoli/don-chisciotte/</p> <p>Interpreti: Beppe Rizzo e i burattini di Andrea Rugolo.</p> <p>Compagnia: Oltreilponte Teatro.</p> <p>Annotazioni: debutto internazionale nel novembre 2003, III° Festival Découvertes, Images et Marionnettes, Tournai, Belgio (in lingua francese)</p> <p>Pubblicazioni: n. d.</p>
65	<p><i>Don Chisciotte della Mancia da L'ingegnoso hidalgo Don Chisciotte della Mancia</i></p> <p>Anno: 2003</p> <p>Testo: Gianlorenzo Brambilla</p> <p>Regia: Id.</p> <p>Genere: lavoro drammatico</p>	<p>Dettagli prima: Erba, Teatro Licinium, 6 luglio 2003.</p> <p>Trama: In un continuo alternarsi di attori e personaggi, il pirandelliano teatro nel teatro di Brambilla porta in scena un adattamento del romanzo che rivisita alcuni episodi chiave e introduce episodi e figure originali, come i cantastorie con inflessioni siciliane e i “pericolosi zingari”, messi in cattiva luce e perseguitati come in una sorta di caccia alle streghe.</p> <p>Interpreti: Enrico Bertorelli, Antonio Grazioli, Marco Massari, Daniele Ornatelli, Elisa Pella, Anna Colaninno, Marco Ballerini, Marinetta Nava, Rosanna Pirovano, Carla Veronelli, Sabrina Rigamonti, Simona Vergani, Dario Bertelli, Edoardo Canali, Luca Vaccaro.</p> <p>Compagnia: Accademia dei Licini.</p> <p>Annotazioni: n. d.</p> <p>Pubblicazioni: n. d.</p>
66	<p><i>Don & Sancho... e il Gran Premio della Montagna</i></p> <p>Anno: 2004</p> <p>Testo: Antonello Villella, Pierpaolo Congiu e Savino Genovese</p> <p>Regia: Antonio Villella</p> <p>Genere: lavoro drammatico</p>	<p>Dettagli prima: Grugliasco (TO), Piccolo Teatro Perempruner, 25 marzo 2004.</p> <p>Trama: L'idea dello spettacolo, che anticipa o posticipa le tappe del Giro d'Italia, nei teatri, nei villaggi e in spazi non convenzionali, è quella di una rappresentazione in movimento con un Don, appassionato di ciclismo, che sogna di vincere il</p>

		<p>Gran Premio della Montagna insieme al suo amico Sancho con la sua bici da corsa Ronzinante. Interpreti: Pierpaolo Congiu, Savino Genovese. Compagnia: Viartisti Teatro Annotazioni: n. d. Pubblicazioni: n. d.</p>
67	<p><i>Quix. Un Don Quichotte contemporaneo</i> Anno: 2004 Testo: Riccardo Rombi Regia: Id. Genere: lavoro drammatico</p>	<p>Dettagli prima: Firenze, Teatro Puccini, 19 aprile 2004. Trama: Un don Chisciotte contemporaneo è intrappolato in un mulino a vento, che non è più un gigante, insieme ai suoi sogni ed alle sue paure. Interpreti: Riccardo Rombi Compagnia: Catalyst Annotazioni: coreografia di Maira Galli, ambientazioni sonore Simone Martini Pubblicazioni: n. d.</p>
68	<p><i>Il Don Chi? Don Chisciotte</i> Anno: 2004 Testo: Antonio Piovaneli Regia: Marco Carniti Genere: n. d.</p>	<p>Dettagli prima: Bomarzo (VT), Piazza Duomo, 18 luglio 2004. Trama: n. d. Interpreti: Antonio Piovaneli Compagnia: Compagnia Piera degli Esposti - Teatro 91 Annotazioni: rappresentato poi a Roma, Teatro Colosseo, aprile 2006. Pubblicazioni: n. d.</p>
69	<p><i>Chisciotte e gli invincibili</i> Anno: 2004 Testo: Erri De Luca Regia: Erri De Luca (?) e regia televisiva Emanuel Scaringi Genere: lavoro drammatico (con musica)</p>	<p>Dettagli prima: Cuneo, Teatro Toselli, 13 novembre 2004. Trama: Il don Chisciotte, estrapolato dall'opera cervantina, in quest'originale testo viene eletto dall'autore rappresentante di un'intera categoria, quella degli invincibili. Per non essersi mai arreso, il cavaliere è un modello da seguire, come lo sono le donne e gli uomini della Valle di Susa che si battono contro la TAV o i migranti in cerca di asilo. Interpreti: Erri De Luca, Gianmaria Testa, Gabriele Mirabassi. Compagnia: Produzioni Fuorivia Annotazioni: n. d. Pubblicazioni: Roma, Fandango, 2007.</p>
70	<p><i>El retablo de Maese Pedro</i> Anno: 2004 Testo: Mimmo Cuticchio Regia: Id. Genere: n. d.</p>	<p>Dettagli prima: Firenze, Teatro della Pergola, 6 dicembre 2004. Trama: n. d. Interpreti: Mimmo Cuticchio (oprante-puparo); Giacomo Cuticchio e Tania Giordano (manianti);</p>

		<p>Roberto Abbondanza (Don Chisciotte), Claudio Barbieri (Maese Pedro), Alma Fournier Caballo (Trujaman).</p> <p>Compagnia: Associazione Figli d'arte Cuticchio</p> <p>Annotazioni: musiche di Manuel de Falla eseguite dall'orchestra diretta dal Maestro Mauro Ceccanti.</p> <p>Pubblicazioni: n. d.</p>
71	<p><i>Todos Caballeros, ballate per Don Chisciotte e Sancho Panza</i></p> <p>Anno: 2005</p> <p>Testo: David Riondino e Dario Vergassola.</p> <p>Regia: Id.</p> <p>Genere: commedia</p>	<p>Dettagli prima: febbraio 2005.</p> <p>Trama: Si mette in scena il rapporto tra don Chisciotte e Sancio ripercorrendo il loro viaggio diviso in episodi scanditi da una <i>voice over</i> che li nomina.</p> <p>Interpreti David Riondino e Dario Vergassola.</p> <p>Compagnia: n. d.</p> <p>Annotazioni: Interessante la citazione del regno della principessa Micomicona in Etiopia (Vergassola/Sancio)</p> <p>Pubblicazioni: n. d.</p>
72	<p><i>Un'avventura di Don Chisciotte per pupi e cunto</i></p> <p>Anno: 2005</p> <p>Testo: Mimmo Cuticchio</p> <p>Regia: Id.</p> <p>Genere: teatro di pupi siciliani</p>	<p>Dettagli prima: Roma, Teatro Studio Eleonora Duse, 23 marzo 2005.</p> <p>Trama: n. d.</p> <p>Interpreti: Stefania Caudullo, Giacomo Guarneri, Preziosa Salatino, Gaspare Balsamo, Filippo Verna; manovratori e voci: Francesco Vinci, Flavia D'Aiello, Riccardo De Michelis, Serena Boccanegra, Delia Centone, Vitalba Ingardia.</p> <p>Compagnia: Associazione Figli d'Arte Cuticchio.</p> <p>Annotazioni: n. d.</p> <p>Pubblicazioni: n. d.</p>
73	<p><i>Il cunto di un Don Chisciotte suonato</i></p> <p>Anno: 2005</p> <p>Testo: Mimmo Cuticchio</p> <p>Regia: Id.</p> <p>Genere: teatro di pupi siciliani</p>	<p>Dettagli prima: Polizzi Generosa (PA), Festival "La macchina dei sogni" (XXII edizione), Piazza Carpinello, 17 agosto 2005.</p> <p>Trama: n. d.</p> <p>Interpreti: Mimmo Cuticchio (cuntista) e Ut Comma (Maurizio Bignone e Nino Macaluso).</p> <p>Compagnia: Associazione Figli d'Arte Cuticchio.</p> <p>Annotazioni: Nel 2005 Cuticchio ha dedicato e incentrato la ventiduesima edizione del suo festival annuale «La macchina dei sogni» a «Le trame di Don Chisciotte». Festival documentato in Giambrone, R. (a cura di), <i>Le trame di don Chisciotte</i>, Palermo, Associazione Figli d'Arte Cuticchio, 2005.</p> <p>Pubblicazioni: n. d.</p>

74	<p><i>Il risveglio di Don Chisciotte. Prime avventure; Teatro nel teatro; Duello finale</i> Anno: 2005 Testo: Mimmo Cuticchio Regia: Id. Genere: teatro di pupi siciliani</p>	<p>Dettagli prima: Polizzi Generosa (PA), Festival “La macchina dei sogni” (XXII edizione), Campetto di via serpentina, 19 agosto 2005. Trama: n. d. Interpreti: Mimmo Cuticchio (regista-narratore), Vincent Schiavelli (Don Chisciotte), Katia Vitale e Francesco Giordano (Sancio Panza). Compagnia: Associazione Figli d’Arte Cuticchio. Annotazioni: n. d. Pubblicazioni: n. d.</p>
75	<p><i>Don Chisciotte. Frammenti di un discorso teatrale</i> (nuovo allestimento, vedi <i>infra</i> “scheda 30”) Anno: 2005 Testo: Rafael Azcona, Tullio Kezich, Maurizio Scaparro Regia: Maurizio Scaparro Genere: lavoro drammatico con musica</p>	<p>Dettagli prima: Santa Maria Capua Vetere, Teatro Garibaldi, 29 ottobre 2005. Trama: vedi scheda 28. Interpreti: Pino Micol, Augusto Fornari, Marina Ninchi, Fernando Pannullo, Filippo Verna Cuticchio, Francesco Bottai, Stefania Caudullo, Vittorio Cucci, Guia Zapponi; strumenti: Luca Bagagli (violino), Riccardo Del Prete (chitarra), Alessandra Sigillo (flauto). Compagnia: Gli Ipocriti. Annotazioni: Coreografia di Mariano Brancaccio. Nello spettacolo sono stati impiegati I Pupi dei Figli d’Arte Cuticchio. Pubblicazioni: Officina edizioni, Roma, 1984.</p>
76	<p><i>Don Pulcinella della Mancha</i> Anno: 2006 Testo: Bruno Leone Regia: Id. Genere: Teatro per ragazzi (guarattelle/burattini)</p>	<p>Dettagli prima: Napoli, Istituto delle Guarattelle, 14 febbraio 2006. Trama: Leone fa incontrare sul palco uno dei più grandi personaggi del teatro popolare, Pulcinella, con uno dei protagonisti della letteratura universale, don Chisciotte, mescolando i loro tratti distintivi. Interpreti: Bruno Leone. Compagnia: n. d. Annotazioni: lo spettacolo in spagnolo, Don Pulchinela de la Mancha, si è tenuto presso la <i>Residencia des Etudiantes</i> a Madrid per il centenario della fondazione, il 4 ottobre 2010. Disponibile online: https://www.youtube.com/watch?v=IG3vvyTh6Vg. Pubblicazioni: n. d.</p>
77	<p><i>Don Chisciotte</i> Anno: 2006</p>	<p>Dettagli prima: Catania, Piccolo Teatro, 8 aprile 2006. Trama: n. d.</p>

	<p>Testo: Jules Barbier e Michel Carré; traduzione e adattamento di Domenico Carboni Regia: Gianni Salvo Genere: opera comica</p>	<p>Interpreti: Aldo Toscano, Carlo Ferreri, Giuseppe Carbone, Raffaella Bella, Vittorio Bonaccorso, Federica Bisegna, Jennifer Schittino, Tiziana Bellassai; strumenti: Rossana Caniglia e Elisa Deodato (soprani), Giovanni Anastasio (violino), Enza Arena (flauto), Giuseppe Ventura (clarinetto), Alfio Borzi (violoncello), Pietro Cavalieri (pianoforte). Compagnia: Piccolo Teatro di Catania. Annotazioni: n. d. Pubblicazioni: n. d.</p>
78	<p><i>Don Chisciotte</i> Anno: 2006 Testo: Andrea Torre e Stefano Tomassini Regia: Stefano Tomassini Genere: spettacolo itinerante</p>	<p>Dettagli prima: Piacenza, dal cortile di Palazzo Farnese alla cava di sabbia “Bassanetti”, 28 luglio 2006. Trama: n. d. Interpreti: Guglielmo Menconi, Domenico Sannino, Tiziano Ferrari, Leonardo Lidi, Claudia Minuta, Romina Rubbino, Nicola Spotorno, Filippo Tansini, Alessandro Tramelli, Mattia Traversi, Andrea Pelizzeni, Roberto e Giuseppe Armani. Compagnia: Infidi Lumi. Annotazioni: n. d. Pubblicazioni: n. d.</p>
79	<p><i>Don Chisciotte senza esagerate...</i> Anno: 2006 Testo: Paolo Migone Regia: Laura Cantarelli Genere: lavoro drammatico</p>	<p>Dettagli prima: Longiano, Teatro Petrella, 18 novembre 2006. Trama: Il duo cervantino proposto per la scena si trova a peregrinare incontrando, e talvolta affrontando, fantasmi, paure reali e irreali, amici e nemici. Interpreti: Paolo Migone, Marco Marzocca, Francesca Cenzi/Paola Minaccioni. Compagnia: coproduzione di Paolo Migone, Marco Marzocca, Sosia & Pistoia. Annotazioni: n. d. Pubblicazioni: n. d.</p>
80	<p><i>Lunario</i> Anno: 2006 Testo: Rino Marino Regia: n. d. Genere: lavoro drammatico</p>	<p>Dettagli prima: n. d. Trama: Seppur ci sia una forte eco al romanzo cervantino (i personaggi in scena sono “il cavaliere” e “lo scudiero”) non si tratta di una riscrittura del <i>Quijote</i>. In un tempo indefinito, in una soffitta claustrofobica di una torre, i protagonisti si confrontano in un frenetico dialogo che oscilla tra realtà e visioni oniriche. Interpreti: n. d.</p>

		Compagnia: n. d. Annotazioni: Atto unico mai andato in scena. Pubblicazioni: n. d.
81	<i>L'ultimo duello di Don Chisciotte; Dall'ultimo duello di Don Chisciotte alla morte</i> Anno: 2007 Testo: Mimmo Cuticchio Regia: Id. Genere: teatro di pupi siciliani	Dettagli prima: 2007. Trama: n. d. Interpreti: Mimmo Cuticchio. Compagnia: Associazione Figli d'Arte Cuticchio. Annotazioni: Pubblicazioni: n. d.
82	<i>Il matrimonio di Don Quijote</i> Anno: 2007 Testo: Carolina De La Calle Casanova Regia: Id. Genere: lavoro drammatico	Dettagli prima: Milano, Teatro della Contraddizione, 8 febbraio 2007. Trama: Attraverso una visione romantica l'autrice ci restituisce Cervantes quasi fosse un Balzac d'altri tempi. Sulla scena si narra la storia di una riscoperta, quella di alcuni manoscritti, ritrovati nella biblioteca di Alcalà de Henares, che Cervantes, mentre la Spagna poteva leggere a puntate il suo Chisciotte su un giornale, non pubblicò. Uno di questi inediti racconta dell'innamoramento e delle future nozze del cavaliere con la sua Dulcinea del Toboso. La donna rifiuta la proposta perché dice di aver perduto la sua <i>coneja blanca</i> ed è alla sua ricerca che parte don Chisciotte. Interpreti: Federico Bonaconza, Laura Bussani, Paolo Faroni, Woody Neri, Valentina Scuderi, Ivan Zerbinati. Compagnia: BabyGang Teatro. Annotazioni: In coproduzione con la Compagnia della Corte. Testo vincitore del premio nazionale di drammaturgia Oltre Parola 2007. Pubblicazioni: n. d.
83	<i>Il cavaliere dalla trista figura</i> da <i>Don Chisciotte della Mancia</i> Anno: 2007 Testo: Nicola Benussi da Miguel de Cervantes. Regia: Nicola Benussi Genere: n. d.	Dettagli prima: Bolzano, Teatro Cristallo, 19 aprile 2007. Trama: Visual reading in cui la voce recitante si mescola al fumetto dal vivo insieme a danza e musica. Interpreti: Nicola Benussi; strumenti: Antonio Porro e Corrado Ponchiroli (chitarre). Compagnia: n. d. Annotazioni: coreografia di Manuela Baldassarri. Pubblicazioni: n. d.

84	<p><i>Cartoline di Don Chisciotte</i> Anno: 2007 Testo: Paolo Bignamini Regia: Luca Ciancia Genere: teatro per ragazzi</p>	<p>Dettagli prima: A bordo dei treni, linea Milano – Mortara, 27 ottobre 2007. Trama: Quello che la compagnia definisce “teatro d’azione”, vede sulla scena tre improbabili postini che, tra lettere e cartoline da consegnare ne trovano una indirizzata ad una certa Dulcinea del Toboso. Il trio che veste dunque i panni di don Chisciotte, Sancio e Ronzinante, si trova ad affrontare numerose e dure prove, tra spade laser e diverse invenzioni, per raggiungere la donna amata. Interpreti: Andrea Cereda, Vladimir Todisco Grande e Massimiliano Zanellati. Compagnia: Ditta Gioco Fiaba Annotazioni: Lo spettacolo ha debuttato, in occasione della Festa del Teatro della Provincia di Milano, sui treni della linea Milano – Mortara in collaborazione con Trenitalia. Pubblicazioni: n. d.</p>
85	<p><i>El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha. Volume secondo</i> Anno: 2008 Testo: Mariano Rigillo Regia: Id. Genere: lavoro drammatico</p>	<p>Dettagli prima: Napoli, Castel Capuano, 2 maggio 2008. Trama: Rigillo prende spunto dal lavoro, rimasto inedito e mai andato in scena, scritto a quattro mani nel '78 con Gerardo Guerrieri concentrandosi unicamente sulle vicende della seconda parte del romanzo cervantino, volume in cui il cavaliere errante è già conosciuto e si riconosce come tale. Interpreti: Mariano Rigillo, Anna Teresa Rossini, Tonino Taiuti, Alessandra Borgia, Franco Castiglia, Paolo Cutuli, Luciano D’Amico, Davide D’Antonio, Antonio Monaco, Lorenzo Praticò, Barbara Santini, Patrizia Spinosi, Alfredo Troiano, Veronica Ambrosio, Carmen Combo, Giusy Di Martino, Marica Ferrillo; strumenti: Michele Bonè (chitarra), Viviana Pugliese (flauto), Claudio Marino (percussioni). Compagnia: Ente Teatro Cronaca. Annotazioni: musiche di Nicola Piovani e coreografia di Margherita Veneruso. Spettacolo presentato nel cortile di Castel Capuano per il «Maggio dei Monumenti». Pubblicazioni: n. d.</p>
86	<p><i>L’inevitabile sfida di Don Chisciotte e Sancho Panza</i> Anno: 2008</p>	<p>Dettagli prima: Polesine Parmense, Corte Pallavicina, 15 aprile 2008.</p>

	<p>Testo: Marina Allegri Regia: Maurizio Bercini Genere: teatro itinerante</p>	<p>Trama: Don Chisciotte, con il suo fido Sancio Panza, arriva a bordo di un ape-car alla ricerca di qualcuno che lo ascolti narrare le sue avventure. Interpreti: Alberto Branca e Massimiliano Grazioli. Compagnia: Cà Luogo d'Arte. Annotazioni: n. d. Pubblicazioni: n. d.</p>
87	<p><i>Don Chisciotte dei poeti</i> Anno: 2008 Testo: Fausto Siddi da <i>Don Chisciotte in città</i> di Elio Turno Arthemalle Regia: Fausto Siddi Genere: n. d.</p>	<p>Dettagli prima: Montresta (OR), Teatro Comunale, 28 agosto 2008. Trama: n. d. Interpreti: Fausto Siddi. Compagnia: Riverrun Teatro. Annotazioni: n. d. Pubblicazioni: n. d.</p>
88	<p><i>Don Chisciotte</i> Anno: 2009 Testo: Franco Branciaroli. Regia: Id. Genere: lavoro drammatico</p>	<p>Dettagli prima: Roma, Teatro Argentina, 27 gennaio 2009. Trama: Nel suo doppio omaggio Branciaroli rievoca il testo di Cervantes e i suoi protagonisti attraverso l'imitazione di due delle voci più celebri del teatro italiano, Vittorio Gassman (Don Chisciotte) e Carmelo Bene (Sancio). Secondo l'attore «Don Chisciotte è un enorme trattato sull'imitazione: così come lui imita i cavalieri, io imito i cavalieri della scena». Interpreti: Franco Branciaroli. Compagnia: Teatro degli Incamminati. Annotazioni: n. d. Pubblicazioni: n. d.</p>
89	<p><i>Don Quijote y Dulcinea. Sueño y realidad</i> da Miguel de Cervantes (in lingua spagnola) Anno: 2009 Testo: Jose Luis Matienzo Frasquet Regia: Id. Genere: n. d.</p>	<p>Dettagli prima: Milano, Teatro Carcano, 16 marzo 2009. Trama: n. d. Interpreti: Veronica Belinchon Martinez, Jose Luis Matienzo Frasquet, Oscar Perez Alcaraz, Juan Carlos Puerta, Carolina Rocha Vega. Compagnia: Palkettostage Annotazioni: n. d. Pubblicazioni: n. d.</p>
90	<p><i>Sancio Panza e il Cavaliere dalla Triste Figura</i> Anno: 2009 Testo: Alessandra Vannucci Regia: Id. Genere: lavoro drammatico</p>	<p>Dettagli prima: Andria, Castel del Monte, 13 luglio 2009. Trama: Introdotti dalla figura di un narratore vengono rivisitati in scena gli episodi più conosciuti del romanzo cervantino (mulini a vento, investitura, botte a Sancio, i mercanti, i due eserciti, l'elmo di Mambrino, etc.), del suo cavaliere che va per il</p>

		<p>mondo a raddrizzare i torti accompagnato dallo scudiero Sancio – che tanto brama l’isola promessa e che racconta in scena il racconto extradiegetico cervantino sulla pastorella Torralva – e dal destriero Ronzinante. Dulcinea, cui da voce il narratore, è una contadina ciociara. Larappresentazione si chiude con un epitaffio e dunque con la morte di don Chisciotte</p> <p>Interpreti: Lello Arena (Sancio Panza), Claudio Di Palma (Don Chisciotte), Nadia Baldi (Cervantes); strumenti: Francesca Cassio (voce e tambura), Francesca Taviani (violoncello), Gianluca Casadei (accordeon), Paolo Vivaldi (pianoforte).</p> <p>Compagnia: n. d.</p> <p>Annotazioni: Produzione Festival Castel dei Mondi, Festival internazionale di Andria.</p> <p>Pubblicazioni: n. d.</p>
91	<p><i>Don Chisciotte e la luna</i> Anno: 2009 Testo: Stefano Cavallini Regia: Stefano Cavallini Genere: teatro di marionette, burattini e pupazzi</p>	<p>Dettagli prima: Castagneto Carducci (LI) Teatro Roma, 27 dicembre 2009.</p> <p>Trama: In un mondo dove tutti i torti sono stati riparati e tutte le fanciulle sono state salvate, don Chisciotte e il suo scudiero Sancho, non avendo nulla da fare sulla terra, approdano sulla luna grazie ai consigli di un oste ed al cavallo magico, Clavilegno.</p> <p>Interpreti: n. d.</p> <p>Compagnia: Habanera Teatro</p> <p>Annotazioni: scene, costumi e figure scolpite in gommapiuma di Patrizia Ascione; musica di scena di Jordi Savall tratta da <i>Don Quijote de la Mancha – La capella Reial de Catalunya</i></p> <p>Pubblicazioni: n. d.</p>
92	<p><i>Don Chisciotte</i> Anno: 2009 Testo: Federico Bellini Regia: Antonio Latella Genere: lavoro drammatico</p>	<p>Dettagli prima: Napoli, Nuovo Teatro Nuovo, 28 dicembre 2009.</p> <p>Trama: Il duo in scena, vestito di nero e in pantofole, ricalca molti degli aspetti dei protagonisti del romanzo: uno più visionario, ma anche smemorato e l’altro più serio e concreto. Se inizialmente il primo racconta a suo modo la storia del <i>Chisciotte</i>, mentre il secondo lo imbecca, nel secondo atto i due personaggi finiscono per incarnare il cavaliere e il suo scudiero Sancio. Tra metateatro, turpiloqui, intermezzi musicali, intervallati da un neon intermittente accompagnato dal suono di una campanella, sono numerosi i riferimenti ad episodi cervantini</p>

		Interpreti: Massimo Bellini e Stefano Laguni. Compagnia: n. d. Annotazioni: n. d. Pubblicazioni: n. d.
93	<i>Una traversata con Don Chisciotte</i> Anno: 2010 Testo: da Thomas Mann Regia: Paolo Billi Genere: teatro in carcere	Dettagli prima: Bologna, Cortile del Centro Giustizia Minorile, 31 agosto 2010. Trama: n. d. Interpreti: Angela Malfitano e Marta Prodi (violoncello). Compagnia: n. d. Annotazioni: Produzione Teatro del Pratello Pubblicazioni: n. d.
94	<i>Don Chisciotte Collapse</i> Anno: 2010 Testo: Paolo Billi (collaborazione drammaturgica Filippo Milani) Regia: Paolo Billi Genere: teatro in carcere	Dettagli prima: Bologna, Istituto Penale Minorile, 25 novembre 2010. Trama: Il cavaliere dalla triste figura, ormai vecchio e stanco, diventa bersaglio di continua derisione da parte del mondo in cui si ritrova, vittima di burle, ma anche di violenze fisiche, incapace di fronteggiare i suoi aguzzini. Ad accompagnarlo sulla scena un ragazzino, che si ritrova a teatro ad assistere allo spettacolo che ricrea alcuni episodi della sua vita Interpreti: n. d. Compagnia: Compagnia del Pratello e Botteghe Moliere Annotazioni: Produzione Teatro del Pratello Pubblicazioni: n. d.
95	<i>Don Chisciotte</i> Anno: 2011 Testo: Fabiano Fantini, Claudio Moretti, Elvio Scruzzi Regia: Id. Genere: lavoro drammatico	Dettagli prima: Codroipo (Ud), Teatro Comunale Benois-De Cecco, 27 gennaio 2011. Trama: n. d. Interpreti: Fabiano Fantini, Claudio Moretti, Elvio Scruzzi. Compagnia: n. d. Annotazioni: Produzione CSS / Teatro Incerto. Spettacolo disponibile in due versioni, in lingua italiana ed in friulano, interpretato dagli stessi attori. Per la regia e interpretazione di Claudio Moretti e Fabiano Fantini esiste una versione precedente per ragazzi, <i>Don Chisciotte il racconto</i> Pubblicazioni: n. d.
96	<i>Don Chisciotte</i> Anno: 2011 Testo: Ruggero Cappuccio Regia: Nadia Baldi Genere: lavoro drammatico	Dettagli prima: Mantova, Teatro Sociale, 8 febbraio 2011. Trama: Ambientato in epoca contemporanea, il testo di Cappuccio si allontana molto dal romanzo. Di questo resta solo il tragicómico duo don

		<p>Chisciotte/Michele Cervante - Salvo Panza, unici personaggi in scena: il primo, sognatore perso in un suo tempo indefinito e l'altro, molto concreto e ignorante.</p> <p>Interpreti: Roberto Herlitzka/Claudio Di Palma (Don Chisciotte); Lello Arena (Salvo Panza).</p> <p>Compagnia: Teatro Segreto.</p> <p>Annotazioni: Produzione Teatro Segreto. Video disponibile su youtube: https://youtu.be/CirXQVeWxag</p> <p>Pubblicazioni: n. d.</p>
97	<p><i>Don Chisciotte - Opera Pop</i> Anno: 2013 Testo: Emilio Russo Regia: Id. Genere: tragicommedia (con musica)</p>	<p>Dettagli prima: Milano, Teatro Menotti, 7 novembre 2013.</p> <p>Trama: Ambientato nell'estate del '69, lo spettacolo vede il duo cervantino in contemplazione della luna nell'anno in cui l'uomo è riuscito a raggiungerla. La taverna dove i due alloggiano, dando sfogo alle loro riflessioni e in cui Dulcinea si esibisce cantando, si è trasformata in un locale notturno.</p> <p>Interpreti: Alarico Salaroli (Don Chisciotte), Marco Balbi (Sancio), Helena Hellwig (voce), Enrico Ballardini (chitarra e percussioni), Alessandro Nidi (pianoforte), Francesca Li Causi (contrabbasso).</p> <p>Compagnia: n. d.</p> <p>Annotazioni: Produzione TieffeTeatro.</p> <p>Pubblicazioni: n. d.</p>
98	<p><i>Don Chisciotte, TragiCommedia dell'Arte</i> Anno: 2013 Testo: Marco Zoppello (soggetto originale); Carlo Boso e Marco Zoppello (dialoghi) Regia: Marco Zoppello e Michele Mori Genere: commedia</p>	<p>Dettagli prima: Camisano Vicentino, Teatro Lux, 29 novembre 2013.</p> <p>Trama: Venezia. Anno 1545. Due saltimbanchi, Giulio Pasquati, padovano, in arte Pantalone e Girolamo Salimberi, fiorentino, in arte Piombino, salgono sul patibolo, questa la pena per gli eretici. Per temporeggiare, in attesa dell'arrivo dei rinforzi, i due prendono tempo inscenando le avventure di Don Chisciotte e Sancho Panza, tra ricordi e improvvisazione.</p> <p>Interpreti: Marco Zoppello e Michele Mori.</p> <p>Compagnia: StivalaccioTeatro.</p> <p>Annotazioni: n. d.</p> <p>Pubblicazioni: n. d.</p>
99	<p><i>Don Chisciotte amore mio</i> Anno: 2014 (testo) Testo: Angelo Maria Tronca Regia: Alberto Oliva</p>	<p>Dettagli prima: Torino, Circolo De Amicis, 11 maggio 2017.</p> <p>Trama: Il testo di Tronca riprende da Cervantes il cavaliere, il suo scudiero (duo di cui ricrea l'intesa</p>

	<p>Genere: lavoro drammatico</p>	<p>nell'intensità dello scambio di battute) e ronzinante a cui aggiunge Roberta e Babieca. Le vicende inscenate (e le riflessioni), in cui i personaggi e gli attori si mescolano in un gioco metateatrale, sono inventate <i>ex novo</i> dall'autore ed ambientate in epoca moderna.</p> <p>Interpreti: Angelo Tronca (Don Chisciotte), Francesco Gargiulo (Sancho), Astrid Casali (Roberta).</p> <p>Compagnia: n. d.</p> <p>Annotazioni: presentato in occasione del Torino Fringe Festival.</p> <p>Pubblicazioni: Torino, Genesi Editrice, 2014.</p>
100	<p><i>Amleto e Don Chisciotte</i> Anno: 2014 Testo: Claudio Ascoli e Sissi Abbondanza (da Shakespeare, Cervantes, Laforgue, Bene, Sanguineti etc.) Regia: Claudio Ascoli Genere: lavoro drammatico</p>	<p>Dettagli prima: Firenze, Estate a San Salvi, 18 giugno 2014.</p> <p>Trama: Lo spettacolo si propone di confrontare le due figure citate nel titolo, entrambe divenute archetipo dell'uomo moderno. Amleto, colui che pensa, rimugina ed è tutto proteso al suo interno, contrapposto a Don Chisciotte, intraprendente, audace ed aperto al mondo esterno.</p> <p>Interpreti: Carlo Meini, Matteo Pecorini, Marco Bianchini, Monica Fabbri, Irene Montagnani, Roxana Iftime.</p> <p>Compagnia: Chille de la Bilanza.</p> <p>Annotazioni: n. d.</p> <p>Pubblicazioni: n. d.</p>
101	<p><i>La macchina degli spropositi</i> Anno: 2016 Testo: Compagnia Binario di Scambio Regia: Fabio Cocifoglia Genere: lavoro drammatico itinerante</p>	<p>Dettagli prima: Prato, Teatro Magnolfi, 4 giugno 2016.</p> <p>Trama: Interpretazione di alcuni episodi tratti da entrambe le parti del romanzo cervantino seguendo un percorso itinerante dell'Istituto Magnolfi di Prato che prevede 12 soste e dunque altrettanti incontri con gli spettatori, divisi tra il piano terra e il secondo piano della location.</p> <p>Interpreti: Insieme agli attori della Compagnia teatrale, partecipano alla rappresentazione ottanta studenti divisi tra i Corsi di Laurea Magistrali in Scienze dello Spettacolo (indirizzo Pro.S.M.Ar.T) e in Design e il Corso di Laurea triennale in Pro.Ge.A.S.</p> <p>Compagnia: Compagnia Teatrale Universitaria Binario di Scambio.</p>

		<p>Annotazioni: direzione artistica di Teresa Megale. Messinscena prodotta dall' Università degli Studi di Firenze e Binario di Scambio Compagnia Teatrale Universitaria, in collaborazione con il Teatro Metastasio di Prato e che si inserisce nel Progetto "Cervantes 1616/2016".</p> <p>Pubblicazioni: n. d.</p>
102	<p><i>Don Chisciotte e Sancio Panza</i> Anno: 2016 Testo: Francesco Russo Regia: Id. Genere: lavoro drammatico</p>	<p>Dettagli prima: Catania, Teatro Istrione, 14 ottobre 2016.</p> <p>Trama: Riduzione scenica del romanzo cervantino che si concentra sulla contrapposizione tra azione, fantasia (don Chisciotte) e non azione, inerzia (Sancio Panza). Lo scudiero, che chiama il cavaliere "principale", è qui una versione sicula del personaggio chisciottesco.</p> <p>Interpreti: Francesco Russo (Sancio) e Valerio Santi (Don Chisciotte).</p> <p>Compagnia: n. d.</p> <p>Annotazioni: n. d.</p> <p>Pubblicazioni: n. d.</p>
103	<p><i>Don Chisciotte</i> Anno: 2016 Testo: Luigina Dagostino Regia: Id. Genere: teatro per ragazzi</p>	<p>Dettagli prima: Torino, Casa del Teatro Ragazzi e Giovani, 2 novembre 2016.</p> <p>Trama: Del testo di Cervantes vengono qui ripresi alcuni episodi relativi esclusivamente a don Chisciotte. L'autrice risparmia allo spettatore il finale tragico del romanzo proponendo un finale sospeso che propone il riverbero delle avventure chisciottesche nella relazione tra lettore e libro.</p> <p>Interpreti: Claudio Dughera, Daniel Lascar / Simone Valentino, Claudia Martore.</p> <p>Compagnia: Fondazione Teatro Ragazzi e Giovani Onlus - Centro di Produzione Teatrale</p> <p>Annotazioni: n. d.</p> <p>Pubblicazioni: n. d.</p>
104	<p><i>L'ultimo Don Chisciotte – il sognatore</i> Anno: 2017 Testo: Compagnia PuntoTeatroStudio da Miguel de Cervantes Regia: Isabella Perego Genere: lavoro drammatico</p>	<p>Dettagli prima: Milano, Spazio Tertulliano, 11 gennaio 2017.</p> <p>Trama: Riadattamento di alcuni tra i più celebri episodi del romanzo attraverso diverse forme interpretative che vanno dalla danza alle ombre cinesi</p> <p>Interpreti: Andrea Lietti, Francesco Errico, e Daniela Quarta</p> <p>Compagnia: Compagnia Punto Teatro Studio</p> <p>Annotazioni: n. d.</p>

		Publicazioni: n. d.
105	<p><i>Don Chisciotte e Sancio Panza</i> Anno: 2017 Testo: Virginio De Matteo Regia: Id. Genere: teatro per ragazzi</p>	<p>Dettagli prima: Benevento, Teatro De Simone, 5 febbraio 2017. Trama: Attraverso gli schemi tipici della Commedia dell'Arte e del Teatro Elisabettiano, lo spettacolo delinea i personaggi in modo buffo e con un linguaggio semplice e adatto ad un pubblico di ragazzi. I due protagonisti, don Chisciotte e Sancio Panza, nell'intento di liberare Dulcinea, prigioniera di un perfido duca, dovranno affrontare battaglie e ostacoli, vivendo dunque numerose avventure. Lo scudiero è interpretato qui da un'attrice. Interpreti: Raffaella Mirra, Mimmo Soricelli e Virginio De Matteo Compagnia: Teatro Eidos Annotazioni: Presentato nella rassegna "Il paese dei sogni" del Teatro De Simone di Benevento. Publicazioni: n. d.</p>
106	<p><i>I dialoghi tra Don Chisciotte e il suo scudiero Sancio Panza</i> Anno: 2017 Testo: Roberto Cavosi Regia: Id. Genere: lavoro drammatico</p>	<p>Dettagli prima: Bolzano, Teatro Comunale - Sala danza, 16-17 febbraio 2017. Trama: Una lettura scenica di estratti del romanzo riadattati, accompagnata dagli interventi musicali di Pietro Berlanda al flauto traverso e Gianluca Iocolano nei panni di rumorista Interpreti: Andrea Castelli, Antonio Tintis, Roberto Cavosi (voce narrante), Gianluca Iocolano (rumorista). Compagnia: Teatro Stabile di Bolzano Annotazioni: musiche Pietro Berlanda (flauto traverso). Lo spettacolo si divide in due episodi indipendenti e complementari (per questo sono state segnalate due date per la prima messa in scena). Publicazioni: n. d.</p>
107	<p><i>Il donchisciotte</i> Anno: 2017 Testo: Salvatore Aquilino Regia: Danilo Abbienti (coordinamento scenico) Genere: lavoro drammatico</p>	<p>Dettagli prima: Pernate (NO) Teatro Sant'Andrea, 18 febbraio 2017. Trama: Adattamento del romanzo in cui sono riprese le più celebri avventure del <i>Chisciotte</i> con un frequente uso della rima, di inflessioni dialettali di schermi/proiezioni insieme a musica dal vivo e canto sulle note del "Don Chisciotte" di Francesco Guccini. Interpreti: Danilo Abbienti, Francesco Sorrentino, Laura Fortina, Viola Martini e Matteo Concina. Compagnia: Tanto Di Cappello</p>

		<p>Annotazioni: Dal 20 marzo 2021 il video integrale è stato reso disponibile su Youtube (https://www.youtube.com/watch?v=oi2QRkPxU64&ab_channel=A-Novara). Interpretato da Danilo Abbienti, Francè Sorrentino, Marta Spaini, Viola Martini, Dario Martini, Fabrizio Cubadda, lo spettacolo è organizzato da Teatro Sant'Andrea di Pernate, nell'ambito del progetto del Comune di Novara "La Cultura è Essenziale", ed è stato registrato al Teatro di Pernate.</p> <p>Pubblicazioni: n. d.</p>
108	<p><i>Circus Don Chisciotte</i> Anno: 2017 Testo: Ruggero Cappuccio Regia: Id. Genere: lavoro drammatico</p>	<p>Dettagli prima: Napoli, Teatro San Ferdinando, 23 marzo 2017.</p> <p>Trama: Spettacolo ambientato nell'odierna Napoli che sfrutta la musicalità del suo dialetto, in cui l'autore prova a raccontare sia Cervantes che il suo personaggio. Michele Cervante, un <i>clochard</i> professore e studioso di letteratura, presunto discendente di Cervantes che, vagando lungo il binario morto di una stazione, si imbatte in Salvo Panza, un povero analfabeta napoletano che vive ai margini della società. Segue una sfilata di singolari personaggi - due ex ristoratori, un prestigiatore di provincia e una principessa siciliana, in cui riecheggiano in modo singolare aspetti di quelli cervantini - che, in quanto personaggi anacronistici e replicanti della sua visionarietà, si uniranno al progetto rivoluzionario proposto da Cervante: riconquistare quell'umanità che il mondo sembra aver perduto. Nel testo si cita il componimento poetico <i>Ariosto y los árabes</i> di Borges e si fa cenno a figure come Umberto Eco e Roberto De Simone, ma anche a personaggi omerici.</p> <p>Interpreti: Ruggero Cappuccio, Giovanni Esposito, Giulio Cancelli, Ciro Damiano, Gea Martire, Marina Sorrenti.</p> <p>Compagnia: Teatro Segreto</p> <p>Annotazioni: Produzione Teatro Segreto srl e Teatro Stabile di Napoli – Teatro Nazionale</p> <p>Pubblicazioni: n. d.</p>

109	<p><i>Don Chisciotte. Sogni e mulini a vento</i> Anno: 2017 Testo: Piero Cherici Regia: n. d. Genere: lavoro drammatico</p>	<p>Dettagli prima: Cavriglia (Ar), Teatro Comunale, 30 aprile 2016. Trama: Libero adattamento del romanzo cervantino in cui l'autore incontra i suoi personaggi. Interpreti: Piero Cherici, Filippo Mugnai, Andrea Roselletti con incursioni di Daniele Gonnelli e Alessandro Grassi. Compagnia: Compagnia Diesis Teatrango Annotazioni: Lo spettacolo è un progetto del Laboratorio Permanente di Teatro Sociale della compagnia a cui partecipano alcuni attori disabili. Pubblicazioni: n. d.</p>
110	<p><i>Don Chisciotte della Pignasecca</i> Anno: 2018 Testo: Maurizio de Giovanni Regia: Alessandro Maggi Genere: tragicommedia</p>	<p>Dettagli prima: Sant'Arpino (CE), Teatro Lendi, 24 gennaio 2018. Trama: Nello spettacolo Ambientato a Napoli, nell'aprile del 1945, sono forti le similitudini riguardo la caratterizzazione del duo protagonista. Michele (don) Gigliotti è un reduce di guerra, capitano dell'esercito ferito alla testa, che delira parlando di cavalleria e dei suoi obblighi, ma è soprattutto portatore di quella lucida follia chisciottesca grazie alla quale in alcuni momenti è l'unico in grado di comprendere la realtà dei fatti. È un idealista che incarna aspetti fondamentali, quali il coraggio, che nessuno sembra avere nei confronti dello strozzino che tiene tutti i personaggi sotto scacco, la fede, ma soprattutto egli crede nell'amore e nella memoria. Salvio, ex soldato, attendente, è sancesco nei modi e, più di questi, avido, prima di riscattarsi nel finale: rinunciarebbe al suo bottino pur di non veder morire Michele che però perderà la vita accoltellato alle spalle dal vile usuraio (provocando una chisciottizzazione del resto del cast). Corredano la vicenda il già citato usuraio, il suo scagnozzo, Pasquale (proprietario della locanda), sua sorella Rosina e Giovanni, pensionante nella locanda dove si svolge la vicenda, nel "quartiere popolare e popoloso della Pignasecca". Interpreti: Peppe Barra e Nando Paone Compagnia: n. d. Annotazioni: n. d. Pubblicazioni: n. d.</p>
111	<p><i>L'uomo de la Mancha</i> Anno: 2018</p>	<p>Dettagli prima: Torino, Teatro Murialdo, 7 aprile 2018.</p>

	<p>Testo: da Dale Wasserman Regia: Franco Giura Genere: teatro di prosa/teatro amatoriale</p>	<p>Trama: Miguel de Cervantes, costretto in una misera segreta con il suo assistente, aspetta di essere processato dall’Inquisizione e qui decide di raccontare ai suoi compagni di prigionia le avventure del cavaliere Don Chisciotte della Mancha e del suo fido scudiero Sancho. Interpreti: Franco Giura, Alberto Borgi, Viola Massone, Carola Corgnati, Maddalena Passerò, Bruno Brean, Giorgia Brean, Massimo Castaldo, Alfonso Trisolino e i musicisti Matteo Gorgoglione e Ugo Guizzardi. Compagnia: Compagnia Bottega degli Specchi Annotazioni: n. d. Pubblicazioni: n. d.</p>
112	<p><i>Quarantena</i> Anno: 2018 Testo: Aurette Sterrantino Regia: Id. Genere: lavoro drammatico</p>	<p>Dettagli prima: Messina, Chiesa di Santa Maria Alemanna, 27 maggio 2018. Trama: In un anacronismo volontario l’autrice sceglie di far incontrare Caravaggio e Cervantes – confinati in quarantena – nella chiesa di Santa Maria Alemanna di Messina, dove l’autore realmente trascorse la convalescenza dopo essere stato ferito in battaglia (Lepanto). I due personaggi si confrontano e indagano sulle proprie vite e le loro opere, e discutono della creatura cervantina ormai resasi indipendente, don Chisciotte. Nel finale Cervantes muore tra le braccia di Caravaggio, componendo un Lazzaro morente. Interpreti: Michele Carvello (Cervantes) e Marcello Manzella (Caravaggio). Compagnia: QA-QuasiAnonimaProduzioni Annotazioni: n. d. Pubblicazioni: n. d.</p>
113	<p><i>Don Quijote</i> Anno: 2018 Testo: Gigi Palla Regia: Id. Genere: teatro per ragazzi</p>	<p>Dettagli prima: Roma, Teatro Le Maschere, 18 marzo 2018. Trama: In scena per un pubblico di giovani Palla propone una serie di scene che sono la proiezione del delirio causato dalla febbre che precedere la morte del cavaliere con inserti del Chisciotte apocrifo di Avellaneda Interpreti: Marco Bianchi, Gabriella Praticò, Andres Suriano. Compagnia: n. d. Annotazioni: spettacolo bilingue per ragazzi delle scuole medie e superiori.</p>

		Publicazioni: n. d.
114	<p><i>Don Chisci@tte</i> Anno: 2018 Testo: Nunzio Caponio Regia: Davide Iodice Genere: lavoro drammatico</p>	<p>Dettagli prima: Roma, Teatro Tor Bella Monaca, 2 novembre 2018. Trama: Originale riscrittura che vede il duo cervantino trasposto in un'ambientazione moderna: unico scenario un garage condominiale con tanto di saracinesca elettrificata. Don, armato di Katana e casco è un paladino portatore di idee quantistiche, sostenitore della relatività del reale e oppositore dell'omologazione. La sua missione è quella di difendere e riattivare i neuroni dell'umanità prima che questa diventi superflua a sé stessa. Tramite il suo canale youtube espone le sue idee, si scaglia contro gli <i>haters</i>, primo fra tutti Waka Waka (corrispettivo del mago frestone, che mette in giro dicerie come l'appellativo di "Cavaliere Dalla Triste Banana") e riceve ricambiando l'amore dalla sua Dulcinea, una certa Kristyfrisky che però si rivelerà un ragazzo 17enne. In attesa della loro rivoluzione quantica, insieme al fidato Sancio (che in realtà è suo figlio Andrea), il cavaliere riflette sulla condizione umana giungendo all'unica conclusione possibile: l'uomo deve amare per restare in vita. Interpreti: Alessandro Benvenuti e Stefano Fresi Compagnia: Arca Azzurra Produzioni Annotazioni: n. d. Publicazioni: n. d.</p>
115	<p><i>Don Chisciotte</i> Anno: 2019 Testo: Pino Petruzzelli Regia: Id. Genere: tragicommedia</p>	<p>Dettagli prima: Genova, Teatro Duse, 10 gennaio 2019. Trama: Sulla scia di una visione romantica del <i>Chisciotte</i> con un Sancio che parla in dialetto genovese, lo spettacolo gioca con la metateatralità infrangendo più volte la quarta parete. Interpreti: Pino Petruzzelli, Mauro Pirovano e Alessandro Pipino Compagnia: n. d. Annotazioni: Musiche dal vivo di Alessandro Pipino. Publicazioni: n. d.</p>
116	<p><i>Don Chisciotte</i> Anno: 2019 Testo: Francesco Niccolini Regia: Alessio Boni, Roberto Aldorasi, Marcello Prayer</p>	<p>Dettagli prima: Tortona (AL), Teatro Civico, 22 gennaio 2019. Trama: Sul suo letto di morte, a don Chisciotte viene data l'opportunità di ritornare alle sue imprese per due ore, affinché possa morire, come desidera, in una</p>

	<p>Genere: lavoro drammatico</p>	<p>grande impresa affiancato dal suo fedele scudiero Sancio, interpretato da una donna.</p> <p>Tra le particolarità dell'adattamento vanno senza dubbio segnalate la personificazione della morte, Ronzinante, cavallo animato manovrato dall'interno da un professionista e l'invenzione dello spazio onirico.</p> <p>Interpreti: Alessio Boni, Serra Yilmaz.</p> <p>Compagnia: Nuovo Teatro/Fondazione Teatro della Toscana.</p> <p>Annotazioni: n. d.</p> <p>Pubblicazioni: n. d.</p>
117	<p><i>Don Chisciotte: un Cavaliere isola...to?</i></p> <p>Anno: 2019</p> <p>Testo: Alessandro Arrabito</p> <p>Regia: Id.</p> <p>Genere: opera video-teatrale-musicale</p>	<p>Dettagli prima: Nuoro, Teatro Eliseo, 23 febbraio 2019.</p> <p>Trama: Libero adattamento dal testo di Cervantes in cui è una donna ad interpretare don Chisciotte.</p> <p>Interpreti: Pamela Villoresi (don Chisciotte), Marco Cossu (Sancio) e Nila Masala (soprano, Dulcinea)</p> <p>Compagnia: Casateatro</p> <p>Annotazioni: musiche di Concetta Anastati. Arrabito nel 2017 da vita ad un laboratorio video-teatrale-musicale-coreografico finalizzato alla produzione di questo nuovo <i>Don Chisciotte</i>, opera video-teatrale-musicale che avrebbe dovuto debuttare fra l'estate e l'autunno 2017. Nel maggio del 2009 lo stesso autore, con la stessa compagnia ha già prodotto un <i>Don Chisciotte</i> di cui però non si hanno altre informazioni.</p> <p>Pubblicazioni: n. d.</p>
118	<p><i>Dulcinea e il cuoco</i></p> <p>Anno: 2019</p> <p>Testo: Stefania Stefanin da <i>Madama Dulcinea e il cuoco del marchese del Bosco</i> di Giovan Battista Trotti.</p> <p>Regia: Stefania Stefanin</p> <p>Genere: lavoro drammatico</p>	<p>Dettagli prima: Firenze, Chiostro di Levante, Biblioteca Umanistica, Università degli Studi di Firenze, 21 marzo 2019.</p> <p>Trama: Rilettura dell'intermezzo comico musicale <i>Madama Dulcinea e il cuoco del marchese del Bosco</i> di Giovan Battista Trotti con echi cervantini e molierani.</p> <p>Interpreti: gli studenti-attori della Compagnia Teatrale Universitaria Binario di Scambio.</p> <p>Compagnia: Compagnia Teatrale Universitaria Binario di Scambio</p> <p>Annotazioni: n. d.</p> <p>Pubblicazioni: n. d.</p>
119	<p><i>DULCINEA Ovvero: scemo chi legge</i></p> <p>Anno: 2019</p>	<p>Dettagli prima: Torino, Biblioteca Arturo Graff, Dipartimento di Studi Umanistici, 28 marzo 2019.</p>

	<p>Testo: Saveria Project Regia: Saveria Project Genere: performance itinerante in realtà aumentata</p>	<p>Trama: Spettacolo in realtà aumentata che affronta il tema dell'interculturalità e la migrazione dai tempi di Cervantes fino ai giorni nostri. Ambientata letteralmente in una biblioteca, la rappresentazione coinvolge lo spettatore in un gioco interattivo a cui partecipa attraverso un'applicazione del telefono (Dulcinea). Interpreti: Luca Carboni, Stefano Moretti, Giulia Valenti, Ivàn Azcarreta. Compagnia: Saveria Project Annotazioni: app engineering e animazioni AR di Valerio Palma; prodotto con il contributo di Università di Torino e Fondazione TPE nell'ambito di "Q Theatre - Theatrical recreation of Quixote in Europe", progetto finanziato da Creative Europe. Pubblicazioni: in Guillermo Carrascón, María Fernández Ferreiro, Emilio Martínez Mata, Iole Scamuzzi (a cura di), <i>Quijotes en escena. Reescrituras teatrales de la novela cervantina</i>, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019, pp. 111-125.</p>
120	<p><i>HIDALGO - Memorie di un folle in p erfetta sanità mentale</i> Anno: 2019 Testo: Vincenzo Di Bonaventura Regia: Id. (?) Genere: n. d.</p>	<p>Dettagli prima: Grottammare (AP), Teatro Ospitale – Casa delle Associazioni, 1 agosto 2019. Trama: Le avventure del duo cervantino vengono riproposte in un'alternanza tra dialetto e linguaggio aulico. Interpreti: Vincenzo Di Bonaventura. Compagnia: n. d. Annotazioni: in scena per la prima edizione della rassegna teatrale "Autoctophonia Festival", presentata dall'associazione "Blow up" Pubblicazioni: n. d.</p>
121	<p><i>Tutto fa brodo</i> Anno: 2019 Testo: Jo Roets, Peter De Bie e Michiel Soete. Regia: Id. Genere: lavoro drammatico</p>	<p>Dettagli prima: Modena, Teatro delle Passioni, 15 ottobre 2019. Trama: Liberamente ispirato al romanzo di Cervantes, e principalmente all'incipit in cui si descrive la natura dei pasti dell'hidalgo Alonso Chisciano, il testo di focalizza sul binomio teatro-cibo. Sfruttando il palco in tutta la sua profondità, la grande sala cavalleresca dove si svolge l'azione viene allestita in <i>medias res</i> per un banchetto a cui, parteciperà anche il pubblico. Interpreti: Rocco Ancarola, Gabriele Anzaldi, Simone Baroni, Giorgia Iolanda Barsotti, Oreste</p>

		<p>Leone Campagner, Pietro Casano, Giulio Germano Cervi, Brigida Cesareo, Giorgia Favoti, Elena Natucci, Marica Nicolai, Nicoletta Nobile, Iacopo Paradisi, Carlo Sella, Martina Tinnirello, Leonardo Tomasi, Cristiana Tramparulo, Giulia Trivero, Massimo Vazzana.</p> <p>Compagnia: Compagnia Laika.</p> <p>Annotazioni: Lo spettacolo rappresenta l'esito del corso di alta formazione dedicato agli allievi della Scuola di Teatro Iolanda Gazzero.</p> <p>Pubblicazioni: n. d.</p>
122	<p><i>Don Chisciotte con il Capi e l'Assistente</i></p> <p>Anno: 2020</p> <p>Testo: Sergio Manfio</p> <p>Regia: Francesco Manfio</p> <p>Genere: Teatro per ragazzi</p>	<p>Dettagli prima: Treviso, Teatro Sant'Anna, 16 febbraio 2020.</p> <p>Trama: Questa moderna rilettura mette in rilievo, con dei toni a misura di bambino, i problemi legati all'ecologia, la necessità del rispetto per l'ambiente e i problemi legati ad un abuso della tecnologia.</p> <p>Interpreti: Francesco Manfio e Sergio Manfio.</p> <p>Compagnia: Gli Alcuni.</p> <p>Annotazioni: n. d.</p> <p>Pubblicazioni: n. d.</p>
123	<p><i>In Arte son Chisciotta</i></p> <p>Anno: 2021</p> <p>Testo: Samuele Boncompagni</p> <p>Regia: Luca Roccia Baldini</p> <p>Genere: lavoro drammatico con musica</p>	<p>Dettagli prima: Trasmesso live streaming dal Teatro Verdi di Monte San Savino (AR), 8 marzo 2021.</p> <p>Trama: In occasione della festa della donna, l'autore presenta un libero adattamento del romanzo tutto al femminile, un progetto che vuole essere un contributo all'attuale dibattito sull'inclusione. Con l'utilizzo del simbolo "ə", lo schwa, si limita il predominio del genere maschile sul linguaggio e di conseguenza nella società ed in questo spettacolo in cui la donna, e dunque il genere femminile, diventa parte fondante.</p> <p>Interpreti: Luisa Bosi ed Elena Ferri</p> <p>Compagnia: Officine della Cultura</p> <p>Annotazioni: Musiche di Massimo Ferri eseguite dal vivo dai solisti dell'OMA, l'Orchestra Multi-etnica di Arezzo. Visibile al pubblico sulla piattaforma ilsonar.it</p> <p>Pubblicazioni: n. d.</p>

DON CHISCIOTTE NEL TEATRO SPAGNOLO DURANTE IL FRANCHISMO

Nelle schede che seguono ho scelto di menzionare tutte le opere in lingua spagnola andate in scena durante il periodo dittatoriale franchista, incluse quelle appartenenti al teatro lirico, al musical e altre non catalogabili nel teatro di prosa, oltre a drammaturgie straniere portate in scena in traduzione¹⁰, per un totale di 47 titoli. Ho volutamente tralasciato tre opere catalane per ragioni legate unicamente alla lingua¹¹.

Nel capitolo in cui mi occuperò di analizzare le riscritture in territorio spagnolo appartenenti a tale periodo storico mi sono invece limitata ad elencare unicamente quelle ascrivibili ad un teatro di prosa, tra le quali ho poi selezionato quelle da approfondire.

1	<i>Sancho Panza en la insula</i> Anno: 1934 Testo: Alejandro Casona Regia: Alejandro Casona Genere: lavoro drammatico	Dettagli prima: Teatro del Pueblo de las Misiones Pedagógicas (itinerante), 1934. Trama: Adattamento dell'episodio che vede Sancio Panza nei panni di governatore dell'isola Baratária. Interpreti: n. d. Compagnia: Teatro del Pueblo Annotazioni: n. d. Pubblicazioni: Pubblicato per la prima volta nella raccolta <i>Retablo jovial</i> , Buenos Aires 1949. Disponibile online: < https://docplayer.es/24639125-Retablo-jovial-1949-alejandro-casona.html >.
2	<i>El Caballero de la Triste Figura</i> Anno: 1935/1938 Testo: Elena Arcediano y Maximiliano Thous Regia: Soler Marí Genere: rapsodia	Dettagli prima: Madrid, 1935 / Teatro Principal, Valencia, 15 ottobre 1938. Trama: <i>Rapsodia</i> in versi e prosa su diversi temi, episodi e del <i>Quijote</i> . Interpreti: n. d. Compagnia: Compañía Oficial de Arte Dramático Annotazioni: <i>Rapsodia dramatizada en dos actos, veintiún cuadros y dos entrecuadros</i> Pubblicazioni: n. d.

¹⁰ Mi riferisco a quella di Gaston Baty (scheda 5).

¹¹ Mi riferisco a *Don Quixot de Vilafranca* (1960), tragicommedia di Luis Valles Junyent rappresentata nel Teatro Capsa di Barcelona il 26 marzo 1960 e a *Don Quixote de la Mancha* (1973) adattamento di Albert Alborch rappresentata nella versione di Jaume Melendres. Il *Don Quijote* del francese Yves Jamiaque, viene invece rappresentato nella versione portoghese di Mario Delgado al Teatro Español di Madrid il 17 aprile 1968 dalla compagnia Teatro Experimental de Cascais, diretta da Carlos Aviles in occasione di alcune giornate culturali sul Portogallo.

3	<p><i>Las bodas de Camacho</i> Anno: 1936 Testo: Marcelino Crespo Crespo (letra)/ Antonio Segura Peñalva (música) Regia: n. d. Genere: Zarzuela</p>	<p>Dettagli prima: n. d. Trama: n. d. Interpreti: n. d. Compagnia: n. d. Annotazioni: n. d. Pubblicazioni: Ciudad Real, Tipografía Alpha, 1936.</p>
4	<p><i>Ana Franca. La visión del Quijote</i> Anno: 1940 Testo: Vicente Ferraz y Castán Regia: n. d. Genere: lavoro drammatico</p>	<p>Dettagli prima: n. d. Trama: Il focus dell'opera è sulla vita di Miguel de Cervantes, prima amante di Ana Franca de Rojas (Ana de Villafranca) da cui ha avuto la sua unica figlia, e poi sposo di Catalina de Salazar y Palacios con cui crescerà Isabel. Nel testo si delinea inoltre l'idea e la genesi della creazione del <i>Quijote</i>: Miguel sembra ispirarsi allo zio Alonso, personaggio ossessionato dai libri di cavalleria. Interpreti: n. d. Compagnia: n. d. Annotazioni: n. d. Pubblicazioni: Madrid, Editora Nacional, 1940.</p>
5	<p><i>Dulcinea</i> Anno: 1941 Testo: Gaston Baty, versione spagnola di Huberto Pérez de la Ossa Regia: Luis Escobar Genere: tragicommedia</p>	<p>Dettagli prima: Madrid, Teatro Maria Guerrero, 2 dicembre 1941. Trama: Seppure si ispiri alla prima parte del romanzo, l'opera si anima anche di altri personaggi dell'epoca come <i>Lazarillo</i>, <i>el Ciego</i> e lo stesso Cervantes. Nella seconda parte della vicenda la morte di don Chisciotte porta alla nascita di Aldonza Lorenzo come erede del cavaliere, santa eroina e poi martire. Interpreti: Ana Mariscal (<i>Dulcinea</i>), Manuel Arbó (<i>Sancho</i>). Compagnia: Compañía del Teatro Nacional Annotazioni: La prima dell'opera in lingua originale si tenne a Parigi il 29 novembre 1938, nel Teatro Montparnasse. Dal testo di Baty, Ramón D. Faraldo scriverà l'adattamento cinematografico diretto da Vicente Escrivá (1962). Nel 1968 la Compañía de Carmen Bernardos, diretta da Víctor Andrés Catena riprende il testo di Baty. Il 17 dicembre 1971 nel Teatro María Guerrero, José Luis Alonso dirige la rappresentazione del testo integrale su traduzione di Carlos López, nella versione di Enrique de la Hoz (tra gli interpreti María Fernanda D'Ocón, José Bódalo, Margarita y Luis García Ortega, Luisa</p>

		Rodrigo, Julia Trujillo, Ana María Ventura, Enrique Navarro, José Luis Heredia). Pubblicazioni: Madrid, Talia, 1942 e successivamente Barcelona, Gredos, 1944.
6	<i>La voz de los mitos: grandeza y servidumbre del hombre</i> Anno: 1941 Testo: Victoriano García Martí Regia: n. d. Genere: lavoro drammatico	Dettagli prima: n. d. Probabilmente mai andato in scena Trama: Don Juan, Don Quijote, Faust e Hamlet vengono chiamati a confrontarsi tra di loro e, insieme alle loro donne, sono invitati a riflettere sulla vita odierna e su come il mondo si sia evoluto. Interpreti: n. d. Compagnia: n. d. Annotazioni: Sottotitolo (Diálogos entre Fausto, Don Quijote, Don Juan, Hamlet, Margarita, Doña Inés y Ofelia). Pubblicazioni: Madrid, Espasa-Calpe, 1941.
7	<i>República Barataria</i> Anno: 1942 Testo: Gonzalo Torrente Ballester Regia: n. d. Genere: “Teomaquia”	Dettagli prima: n. d. Trama: I personaggi in scena sono dei bolscevichi intrappolati dopo la rivoluzione. La drammaturgia non ha alcuna relazione con il <i>Chisciotte</i> oltre al titolo. Interpreti: n. d. Compagnia: n. d. Annotazioni: n. d. Pubblicazioni: n. d.
8	<i>Las bodas de Camacho</i> Anno: 1945 Testo: Adolfo Torrado Regia: n. d. Genere: Farsa de maleficio	Dettagli prima: Madrid, 1945. Trama: n. d. Interpreti: n. d. Compagnia: n. d. Annotazioni: L'unico riferimento al <i>Quijote</i> è nel titolo dell'opera. Pubblicazioni: in <i>Obras completas</i> , tomo V, Madrid, Rollán, 1948.
9	<i>El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha</i> Anno: 1945 Testo: Pedro Sans Falguera Regia: Fernando Vallejo y Gonzalo Medel Genere: lavoro drammatico	Dettagli prima: Teatro Monumental, Mataró, dicembre 1956. Trama: Adattamento teatrale dell'intero romanzo con l'introduzione di un “Locutor” che fa da voce narrante. Interpreti: Gonzalo Medel (Don Quijote), F. Mario de Bustos (Sancho), Fernando Vallejo (Cura y Maese Pedro), Fernando Millet (Bachiller Sansón Carrasco), Aurora Galiano (Altisidora). Compagnia: Compañía Fernando Vallejo y Gonzalo Medel

		<p>Annotazioni: Raccolta nel catalogo delle opere online del Teatro Romea de Barcelona (1957) con il nome <i>Don Quijote de la Mancha</i>.</p> <p>Pubblicazioni:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Sans Falguera, Pedro, <i>El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha</i>. Opera originale di Miguel de Cervantes Saavedra, adpatada a la escena en dos actos divididos en diez y ocho cuadros, Palma di Mallorca, Imprenta de Guasp, 1945. • Sans Falguera, Pedro, <i>El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha</i>. Adaptación teatral y cinematográfica. Con un prólogo y cuarenta capítulos de la vida del adaptador. Adaptación teatral y cinematográfica. Con un prólogo y cuarenta capítulos de la vida del adaptador, Tortosa, Ed. Miguel Arimany, 1967.
10	<p><i>El retablo de Maese Pedro: Farsa endiablada de hombres y muñecos en 2 anteactos y 2 actos</i></p> <p>Anno: 1946 (pub.)</p> <p>Testo: Álvaro Fernández Suárez</p> <p>Regia: n. d.</p> <p>Genere: lavoro drammatico con marionette</p>	<p>Dettagli prima: n. d.</p> <p>Trama: Opera dedicata a Falla in cui all'episodio del <i>retablo</i> del Chisciotte, di cui calca perfettamente l'aspetto metateatrale, l'autore aggiunge scene nuove (es. le marionette, rimesse in sesto da Sancio, si ribellano contro Maese Pedro).</p> <p>Interpreti: n. d.</p> <p>Compagnia: n. d.</p> <p>Annotazioni: n. d.</p> <p>Pubblicazioni: Montevideo, Editorial Letras, 1946.</p>
11	<p><i>Don Quijote en Barcelona</i></p> <p>Anno: 1947</p> <p>Testo: Felipe Pérez Capo</p> <p>Regia: n. d.</p> <p>Genere: n. d.</p>	<p>Dettagli prima: n. d.</p> <p>Trama: n. d.</p> <p>Interpreti: n. d.</p> <p>Compagnia: n. d.</p> <p>Annotazioni: Episodio in mezzo atto.</p> <p>Pubblicazioni: n. d.</p>
12	<p><i>Tres mujeres cervantinas y el Mago Poeta</i></p> <p>Anno: 1947</p> <p>Testo: Pablo Federico Turull Fournols</p> <p>Regia: n. d.</p> <p>Genere: «Comedia de Magia y Pensamiento» con <i>balletpantomima</i> nel secondo atto.</p>	<p>Dettagli prima: Barcelona, 1947.</p> <p>Trama: Il protagonista dell'opera, il mago-poeta, invoca i seguenti personaggi, talvolta usando le parole del <i>Chisciotte</i> e con riferimenti ad episodi del romanzo: Marcela, Maritornes, Quiteria, Don quijote, Sancho, Basilio e Carrasco. Il <i>balletpantomima</i> riprende invece <i>Las bodas de Camacho</i>.</p> <p>Interpreti: n. d.</p> <p>Compagnia: n. d.</p> <p>Annotazioni: n. d.</p>

		Publicazioni: Madrid, Imp. J., Cosano, 1953.
13	<p><i>El curioso impertinente (Il curioso impertinente)</i> Anno: 1947 Testo: Alessandro De Stefani, tradotto da Tomás Borrás Regia: Cayetano Luca de Tena Genere: lavoro drammatico</p>	<p>Dettagli prima: Madrid, Teatro Calderón, 9 ottobre 1947. Trama: Adattamento teatrale della novella cervantina rivisitata in alcune scelte dal drammaturgo: finale diverso e hidalgo voce narrante. Interpreti: José Rivero (El Hidalgo), Mercedes Prendes (Camila), Porfiria Sanchiz (Leonela), Enrique Guitart (Anselmo), Adriano Domínguez (Lotario), José Cuenca (Giovanni Boccaccio), José Santoncha (un ladrón), Alberto Bové (un caminante), Jacinto Martín (Jacobo) Compagnia: Compagnia Stabile Annotazioni: 3 atti. Scenografia di Emilio Burgos. Rappresentato anche al Teatro Español il 21 novembre 1947 alla presenza di De Stefani. Publicazioni:</p> <ul style="list-style-type: none"> • De Stefani, A., <i>Il curioso impertinente</i>, in «Teatro-Scenario», settembre 1954. • De Stefani, A., <i>Il curioso impertinente</i>, Borrás, T. (traduzione di), Di Carlo, S., Scamuzzi, I. (a cura di), Firenze, Società editrice fiorentina, 2019.
14	<p><i>La empresa de Clavileño</i> Anno: 1947 Testo: Guillermo Fernández-Shaw, Rafael Fernández-Shaw (testo) / Francisco Alonso (musica) Regia: Rosario Muro y Xavier Cabello Lapiedra Genere: teatro lirico</p>	<p>Dettagli prima: Teatro de San Lorenzo, El Escorial (Madrid), 1 settembre 1947. Trama: Nelle scene si riprendono più capitoli della seconda parte del romanzo. Interpreti: n. d. Compagnia: n. d. Annotazioni: Atto unico. Publicazioni: esemplare dattiloscritto custodito presso la biblioteca della Fundación Juan March e digitalizzato: https://digital.march.es/fedora/objects/fshaw:4776/datastreams/PDF/content</p>
15	<p><i>Don Quijote 1947</i> Anno: 1947 Testo: José María Castroviejo Regia: n. d. Genere: lavoro drammatico</p>	<p>Dettagli prima: n. d. Trama: Il cavaliere, riesumato in occasione del centenario della nascita di Cervantes, e sconvolto da un'Europa che attraversa un periodo difficile, si fa portavoce del malcontento dell'autore. Don Quijote, affiancato alle figure di Martin Lutero e Napoleone con cui si confronta, finisce per rinunciare a lottare in quest'epoca e torna nell'oblio nella speranza di svegliarsi in un momento migliore.</p>

		<p>Interpreti: n. d. Compagnia: n. d. Annotazioni: Nel prologo dell'opera l'autore afferma che l'opera, consegnata al Teatro Español di Madrid, non ricevette alcun riscontro. Pubblicazioni: Vigo, Roel, 1947.</p>
16	<p><i>Don Quijote de la Mancha</i> Anno: 1948 Testo: Paco Reyes (letra)/ Maestro Quiroga (música) Regia: n. d. Genere: teatro e balletto</p>	<p>Dettagli prima: Madrid, 1948. Trama: n. d. Interpreti: n. d. Compagnia: n. d. Annotazioni: n. d. Pubblicazioni: n. d.</p>
17	<p><i>El destino de Aldonza</i> Anno: 1948 Testo: Gabriel Fuster Forteza (letra)/ Antonio María Cervera Juan (música) Regia: n. d. Genere: zarzuela</p>	<p>Dettagli prima: Manacor, 1948. Trama: n. d. Interpreti: n. d. Compagnia: n. d. Annotazioni: n. d. Pubblicazioni: n. d.</p>
18	<p><i>La ruta de Don Quijote</i> Anno: 1948 (?) Testo: Javier de Burgos y Alfonso Hernández Catá (testo) / Rafael Rodríguez Albert y Joaquín Candela Ardid (musica). Regia: n. d. Genere: fantasía lírica</p>	<p>Dettagli prima: 1948 (?) Trama: n. d. Interpreti: n. d. Compagnia: n. d. Annotazioni: Nel 1950 venne premiata al «<i>Concurso Teatral de Teatro Lírico</i>», ma considerata in seguito «irrapresentabile». Pubblicazioni: n. d.</p>
19	<p><i>La pastora Marcela</i> Anno: 1948 Testo: Luis María Ortega (testo) / Vicente Lozano (musica). Regia: n. d. Genere: Commedia lirica</p>	<p>Dettagli prima: Bilbao, 1948. Trama: n. d. Interpreti: n. d. Compagnia: n. d. Annotazioni: n. d. Pubblicazioni: n. d.</p>
20	<p><i>La inmortalidad o Vida nueva</i> Anno: 1948 Testo: Eloy Gil Hernández Regia: n. d. Genere: «Drama de prosopopeya»</p>	<p>Dettagli prima: n. d. Trama: Don Chisciotte e Sancio, alla ricerca dell'immortalità, tornano ad una vita senz'anima, disorientati e impreparati ad affrontarla, in un mondo che trovano dilaniato dalla guerra e in cui preferirebbero non esistere (numerosi i riferimenti alla guerra civile e alla «Santa Patria»). Evocati dal cavaliere, compagno nell'opera il <i>Vizcaíno</i>, <i>Luscinda</i>, <i>Cardenio</i>, <i>Maese Nicolás</i>, <i>l'Ama</i>, la <i>Sobrina</i> e <i>Cide Hamete</i>. Interpreti: n. d. Compagnia: n. d.</p>

		Annotazioni: n. d. Pubblicazioni: Madrid, Victoriado Suárez, 1948.
21	<i>La gloria inmortal</i> Anno: 1948 Testo: Carlos Fernández Cuenca Regia: n. d. Genere: breve «capricho escénico»	Dettagli prima: n. d. Trama: n. d. Interpreti: n. d. Compagnia: n. d. Annotazioni: n. d. Pubblicazioni: Madrid, 1948.
22	<i>Quijote y Sancho</i> Anno: 1950 Testo: Francisco Gallardo Gutiérrez Regia: n. d. Genere: teatro per ragazzi	Dettagli prima: n. d. Trama: Ricreazione della prigionia e della liberazione di Cervantes ad Algeri, dove sogna di iniziare a scrivere il suo romanzo. Nel secondo e terzo quadro si fa riferimento a due singoli momento del <i>Quijote</i> : la primera salida (I, 2) e l'epitaffio pronunciato da Sansón Carrasco al cavaliere (II, 74). Interpreti: n. d. Compagnia: n. d. Annotazioni: n. d. Pubblicazioni: in <i>Realizaciones Literarias</i> , Editorial Medrano, Avila, 1950.
23	<i>Don Quijote y los galeotes</i> Anno: 1951 Testo: Josefina Pla Regia: n. d. Genere: n. d.	Dettagli prima: n. d. Trama: n. d. Interpreti: n. d. Compagnia: n. d. Annotazioni: n. d. Pubblicazioni: n. d.
24	<i>La estratosfera</i> (sott. <i>vinos y cervezas</i>) Anno: 1952 (pub.) Testo: Pedro Salinas Regia: Laura de los Ríos e Solita Salinas Genere: lavoro drammatico	Dettagli prima: Escuela de Verano de Middlebury College, Vermont, 1956. Trama: Ambientato in una taverna di Madrid che da il nome all'opera, il dramma non riprende alcun episodio del romanzo cervantino, ma attraverso nuovi personaggi e vicende originali calca alcuni dei temi trattati nel <i>Chisciotte</i> . Interpreti: n. d. Compagnia: n. d. Annotazioni: Atto unico diviso in varie scene. Pubblicazioni: Pubblicato insieme a <i>La cabeza de Medusa</i> e <i>La isla del tesoro</i> in P. Salinas, <i>Teatro</i> , Madrid, Insula, 1952.

25	<p>Barataria Anno: 1953 Testo: Mur Oti (testo) / Jesús García Leoz (musica) Regia: n. d. Genere: teatro lirico</p>	<p>Dettagli prima: n. d. Trama: n. d. Interpreti: n. d. Compagnia: n. d. Annotazioni: opera inconclusa di un atto e 3 pezzi strumentali. La concluse il compositore Alejandro Yagüe. Pubblicazioni: n. d.</p>
26	<p>En la tierra de don Quijote Anno: 1954 Testo: Luis Magaña (testo) / Enrique Pareja Bosch (musica) Regia: n. d. Genere: zarzuela</p>	<p>Dettagli prima: Húscar (Granada), 1954. Trama: n. d. Interpreti: n. d. Compagnia: n. d. Annotazioni: n. d. Pubblicazioni: n. d.</p>
27	<p>El retablo de la libertad de Melisendra. Una aventura de don Quijote Anno: 1958 Testo: Josep Palau (testo) / Salvador Bacarisse (musica) Regia: Genere: <i>Comedia de guiñol</i></p>	<p>Dettagli prima: n. d. Trama: n. d. Interpreti: n. d. Compagnia: n. d. Annotazioni: Partiture custodite nella biblioteca della Fundación Juan March: I. Introduction; II. Installations des décors; III. Entrée de Charlemagne; IV. Départ de Gayferos; V. Mélisandre-Le viol; VI. Dèfile de justice; VII. Arrivée de Gayferos; VIII. Mélisandre et Gayferos; IX. La poursuite; X. Départ de Don Quichotte. Pubblicazioni: n. d.</p>
28	<p>Concierto en un huevo. Ceremonia quijotesca Anno: 1958 Testo: Fernando Arrabal Regia: n. d. Genere: teatro surrealista</p>	<p>Dettagli prima: n. d. Trama: una pièce dalla trama indefinita e con pochi dialoghi. Unici riferimenti al <i>Quijote</i> sono i talvolta citati mulini a vento e la “locura” del personaggio Filtos. Interpreti: n. d. Compagnia: n. d. Annotazioni: n. d. Pubblicazioni: in <i>Teatro Completo I</i>, Edición de Francisco Torres Monreal, Madrid, Espasa, 1997, pp. 465-514.</p>
29	<p>Cervantes y Don Quijote Anno: 1960 Testo: da Cervantes, Fernández Shaw, Gustavo Adolfo Bécquer, Manuel de Falla e Gaston Baty Regia: Antonio Ayora Genere: n. d.</p>	<p>Dettagli prima: Aula de Teatro del Instituto San Isidro, Madrid, 24 febbraio 1960. Trama: Mosaico in cinque atti a partire dal testo di Cervantes, da <i>Las figuras de Don Quijote</i> y <i>La venta de Don Quijote</i> di Fernández Shaw, <i>La venta encantada</i> di Gustavo Adolfo Bécquer, <i>El retablo de</i></p>

		<p><i>Maese Pedro</i> di Manuel de Falla y la <i>Dulcinea</i> di Gaston Baty.</p> <p>Interpreti: Emilio Gutiérrez Caba (narrador), Manuel Galiana (Cervantes)</p> <p>Compagnia: n. d.</p> <p>Annotazioni: n. d.</p> <p>Pubblicazioni: n. d.</p>
30	<p><i>Barataria</i></p> <p>Anno: 1960</p> <p>Testo: Manuel Martínez Azaña</p> <p>Regia: Garmán Luis Bueno</p> <p>Genere: commedia</p>	<p>Dettagli prima: Alcalá de Henares (Madrid), Palacio Arzobispal, 9 ottobre 1960.</p> <p>Trama: Attraverso un calco sul linguaggio cervantino, Azaña propone un adattamento che rispetta la struttura dell'episodio chisciottesco, riproponendo le scene principali – i giudizi dello scudiero, il pranzo con Pedro Recio e l'invasione dell'isola – con l'aggiunta di un'originale conversazione tra il protagonista e Miguel de Cervantes e di un nuovo personaggio, il "Trujamán", narratore e promotore dell'opera.</p> <p>Interpreti: José Franco (Sancho), Rafael Samaniego (Cervantes), Teófilo Calle (Trujamán), Eduardo Vilar (Mayordomo).</p> <p>Compagnia: Agrupación de teatro de Cámara Yorick</p> <p>Annotazioni: n. d.</p> <p>Pubblicazioni: Verónica Azcue Castellón (ed.), Sevilla, Renacimiento, 2013.</p>
31	<p><i>Una tal Dulcinea</i></p> <p>Anno: 1961</p> <p>Testo: Alfonso Paso</p> <p>Regia: Gustavo Pérez Puig</p> <p>Genere: commedia</p>	<p>Dettagli prima: Madrid, Teatro de Recoletos, 3 giugno 1961.</p> <p>Trama: Ambientata nella Mancia, la rappresentazione rievoca nomi e caratterizzazione dei personaggi del <i>Chisciotte</i> insieme ai costumi della sua epoca. A questi elementi si somma il gioco metateatrale usato dall'autore in una commedia che non ha però altro di cervantino.</p> <p>Interpreti: Maite Blasco, Ramón Corroto, José María Roderó, José María Escuer, José María Vilches e Antonio Martínez.</p> <p>Compagnia: Compañía Roderó-Corroto-Maite Blasco</p> <p>Annotazioni: con tutta probabilità nell'opera ci si riferisce a Dulcinea Ribera, moglie di Beltrán de Eguidanos, che visse nella Mancia nel XVI secolo. Nel 1963 Rafael J. Salvia ne dirige l'adattamento cinematografico, tra gli attori Ramsay Ames, Francisco Camoiras, Susana Campos e Pilar Canada.</p>

		<p>Publicazioni: Madrid, Colección Teatro de Escelicer, 1961.</p>
32	<p><i>Justicia</i> Anno: 1961 (pub.) Testo: León Felipe Regia: n. d. Genere: lavoro drammatico</p>	<p>Dettagli prima: Teatro Moderno de la calle, Marsella. Trama: L'opera breve riprende un solo giudizio del governatorato di Sancio, quello della prostituta e del contadino. Interpreti: n. d. Compagnia: n. d. Annotazioni: parte dell'opera <i>El Juglarón</i>, collezione di storie tradizionali e popolari inizialmente scritti per la televisione ma portati poi alla ribalta a Marsiglia Publicazioni: Mexico, Ecuador O° O' O", Revista de Poesía Universal, 1961.</p>
33	<p><i>El 12 de octubre de Cervantes</i> Anno: 1962 Testo: Salvador de Madariaga Regia: n. d. Genere: «Fantasía histórica»</p>	<p>Dettagli prima: n. d. Trama: Cervantes, meditando sul suo futuro in una taverna, decide di candidarsi per un incarico nel Nuevo Mundo, ma addormentatosi per il troppo vino verrà raggiunto in sogno da Don Quijote e Sancho che lo convincono a non candidarsi e ad iniziare il romanzo che racconterà le loro avventure. Interpreti: n. d. Compagnia: n. d. Annotazioni: n. d. Publicazioni: nel volume <i>Los tres estudiantes de salamanca. ¡Viva la muerte! El 12 de octubre de Cervantes</i>, Buenos Aires, Sudamericana, 1962 e pubblicato poi in <i>Teatro en prosa y verso</i>, Madrid, Espasa-Calpe, 1983.</p>
34	<p><i>El hombre de la Mancha</i> Anno: 1966 Testo: Dale Wasserman, versione spagnola di José López Rubio. Regia: José Osuna Genere: commedia drammatica musicale</p>	<p>Dettagli prima: Teatro de la Zarzuela, Madrid, 29 settembre 1966. Trama: traduzione spagnola del famoso musical nordamericano, libretto di Dale Wasserman, <i>Man of la Mancha</i> (1965). Interpreti: Nati Mistral (Dulcinea), Luis Sagi-Vela (Cervantes/Don Quijote), José Franco (Criado-Sancho Panza), Maruja Recio (la ventera), Carmen Martínez Sierra (ama de llaves), Esperanza Abad (sobrina), Estanis González (governador/ventero), Jesús Aguirre (el cura), Francisco Cecilio (el barbero), Carlos Villafranca (el duque/bachiller Carrasco). Compagnia: n. d.</p>

		<p>Annotazioni: musica di Mitgh Leigh. Pubblicazioni: n. d.</p>
35	<p><i>Donde crece la marihuana</i> Anno: 1967 Testo: Ramón J. Sender Regia: n. d. Genere: lavoro drammatico</p>	<p>Dettagli prima: n. d. Trama: Riscrittura in chiave contemporanea dell'intreccio del <i>Curioso Impertinente</i> con qualche variante. I protagonisti, con nomi diversi dalla novella, sono gli abitanti di un ranch situato tra le montagne dell'Arizona che fumano erba e, avendo a che fare con gli indios, credono nei loro spiriti guida. Interpreti: n. d. Compagnia: n. d. Annotazioni: n. d. Pubblicazioni: in «La Estafeta Literaria», n. 362 (28 gennaio 1967), n. 363 (11 febbraio 1967), n. 364 (25 febbraio 1967); in <i>Comedia del Diantre y otras dos [Los Antofagastas, Donde crece la marihuana]</i>, Barcelona, Ediciones Destino, 1969 e poi Madrid, Colección Teatro de Escelicer, 1973.</p>
36	<p><i>Mito</i> Anno: 1967 Testo: Antonio Buero Vallejo Regia: n. d. Genere: teatro lirico/teatro sperimentale</p>	<p>Dettagli prima: n. d. Trama: In un cervantino gioco di specchi, di teatro nel teatro i personaggi sono in scena per rappresentare un'opera sul <i>Chisciotte</i>. Alcuni di essi sono un'evidente incarnazione di personaggi del romanzo, come Eloy, idealista convinto che i marziani salveranno il mondo e Simón che ricorda Sancho. Troviamo inoltre una forte eco di alcuni episodi chisciotteschi: <i>la cueva de Montesinos</i>, l'avventura di Clavileño e lo scontro del cavaliere con la realtà di Barcellona. Interpreti: n. d. Compagnia: n. d. Annotazioni: Pubblicazioni: In «Primer Acto», 100-101 (1968), pp. 75- 106 e in open access nella Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: http://www.cervantesvirtual.com/obra/mito--0/.</p>
37	<p><i>Sancho español</i> Anno: 1967/1969 Testo: Antonio Martínez Ballesteros Regia: n. d. Genere: lavoro drammatico</p>	<p>Dettagli prima: Toledo, 1969. Trama: Opera in due tempi di cui solo il secondo è dedicato al governo di Sancio (nel primo il cavaliere e il suo scudiero, di ritorno a casa, si preparano a ripartire, alla volta del Toboso e del palazzo dei duchi). L'opera si conclude con la rinuncia di Sancio al suo governo e, lasciato il palazzo ducale, il duo si allontana cavalcando la pianura mancega.</p>

		<p>Interpreti: n. d. Compagnia: n. d. Annotazioni: la prima rappresentazione riporta questo titolo mentre quella del '96 si intitola <i>Retablo cervantino</i>. Pubblicazioni: Pubblicata come <i>El sueño de Barataria</i> in Martínez Ballesteros. A., <i>El sueño de Barataria, Los mendigos</i>, Madrid, Fundamentos, 2003.</p>
38	<p><i>Don Quijote de la Mancha</i> Anno: 1968 Testo: Eduardo Camacho Cabrera Regia: n. d. Genere: teatro gestuale</p>	<p>Dettagli prima: Universidad de La Laguna, 1968. Trama: Adattamento teatrale dell'intero romanzo. Nella scena finale don Chisciotte viene lavato e vestito con orpelli da giovani donne che lo circondano di prelibatezze, come fosse una divinità greca. Interpreti: n. d. Compagnia: n. d. Annotazioni: presentato poi a Tenerife con il titolo <i>9 estudios de Don Quijote</i>. Pubblicazioni: nella rivista ADE Teatro, n. 107-2005</p>
39	<p><i>Del buen suceso que el valeroso Don Quijote tuvo en la espantable y jamás imaginada aventura de los molinos de viento, con otros sucesos dignos de felice recordación</i> Anno: 1970 Testo: n. d. Regia: n. d. Genere: teatro di marionette e burattini.</p>	<p>Dettagli prima: n. d. Trama: n. d. Interpreti: n. d. Compagnia: n. d. Annotazioni: n. d. Pubblicazioni: n. d.</p>
40	<p><i>Don Quijote de la Mancha</i> Anno: 1971 Testo: Diego Serrano Eugenio y José María González-Estéfani y Robles Regia: n. d. Genere: lavoro drammatico</p>	<p>Dettagli prima: 1971. Trama: Adattamento teatrale che ricrea le avventure di entrambe le parti del romanzo e che si conclude con la morte del cavaliere. Interpreti: n. d. Compagnia: n. d. Annotazioni: Datato da alcuni 1947 come data di scrittura (Cfr. Pérez-Rasilla, E., <i>Escenificaciones del Quijote</i>, in «ADE Teatro», n. 107, ottobre 2005, pp.160-170, p. 160). Pubblicazioni: n. d.</p>

41	<p><i>Quijotella</i> Anno: 1971 Testo: Juan Antonio Castro Fernández (testo) / Pedro Luis Domingo Corral (musica). Regia: n. d. Genere: commedia musicale</p>	<p>Dettagli prima: Café-Teatro Ales, Madrid, 6 dicembre 1971. Trama: n. d. Interpreti: n. d. Compagnia: n. d. Annotazioni: n. d. Pubblicazioni: n. d.</p>
42	<p><i>Las bodas de Camacho</i> Anno: 1971 Testo: Roberto Carpio Regia: Roberto Carpio Genere: n. d.</p>	<p>Dettagli prima: Corral de Comedias, Almagro, 1971. Trama: n. d. Interpreti: n. d. Compagnia: Compañía de Teatro de La 2 de TVE. Annotazioni: n. d. Pubblicazioni: n. d.</p>
43	<p><i>Don Quijote y Sancho</i> Anno: 1971 Testo: Virgilio Cabello Rodríguez y Manuel Rodríguez Moreno. Regia: Antonio Amengual Genere: teatro per ragazzi</p>	<p>Dettagli prima: Teatro Bellas Artes, Madrid, 13 novembre 1971. Trama: Adattamento teatrale di alcuni tra i più famosi episodi del romanzo: lo scrutinio della biblioteca, i mulini a vento, i galeotti, la locanda, gli otri di vino, la “battaglia dei leoni”, il teatrino di Maese Pedro, i duchi, il governatorato di Sancio, la sconfitta di don Chisciotte ad opera di Sansón Carrasco e la conclusione con la morte del cavaliere. Interpreti: Manuel Gallardo, Antonio Soto, Salvador Vives, Julio Monje. Compagnia: Compañía del Teatro de Bellas Artes Annotazioni: Musica di Manuel Moreno Buendía. Pubblicazioni: Escuelas Profesionales Sagrado Corazón, Collección Bambalinas, v. 5, Madrid, 1972.</p>
44	<p><i>Don Quijote de la Mancha</i> Anno: 1973 Testo: Ricardo López Aranda (testo), Carmelo Alonso Bernaola (musica) Regia: Ángel Fernández Montesinos Genere: teatro per ragazzi, marionette.</p>	<p>Dettagli prima: Teatro María Guerrero, Madrid, 17 novembre 1973. Trama: adattamento teatrale di numerosi episodi del romanzo cervantino narrati attraverso le voci di Ronzinante e di una mula. Interpreti: Francisco Casares (Don Quijote), José Franco (Sancho), Paco Cecilio, Beatriz Carvajal, Salvador Vives, Raúl Sender, Natalia Duarte, Selica Torcal e José Morales come narratori. Compagnia: n. d. Annotazioni: statue di Rafael Richart, marionette di Manuel Meroño. Pubblicazioni: n. d.</p>

45	<p><i>Don Quijote</i> Anno: 1973 Testo: n. d. Regia: n. d. Genere: teatro per ragazzi.</p>	<p>Dettagli prima: Teatro Romea, Barcelona, 1973. Trama: n. d. Interpreti: n. d. Compagnia: n. d. Annotazioni: n. d. Pubblicazioni: n. d.</p>
46	<p><i>Movimiento andante, movimiento perpetuo</i> (sott. <i>signodrama con dos caballeros famosos</i>) Anno: 1973 Testo: Martín Elizondo Regia: n. d. Genere: teatro d'avanguardia</p>	<p>Dettagli prima: n. d. Trama: Il testo presenta il confronto tra don Quijote e don Juan, personaggi diventati ormai mitici e rappresentativi di un'intera nazione, attraverso una serie di scene provenienti dai rispettivi ipotesti che aiutano a delineare le loro posizioni contrapposte. Interpreti: n. d. Compagnia: n. d. Annotazioni: n. d. Pubblicazioni: J. Martín Elizondo, Actos Experimentales II, Madrid, Colección Teatro de Escelicer, 1973.</p>
47	<p><i>El patio de Monipodio</i> Anno: 1973 Testo: Álvaro Custodio Regia: n. d. Genere: <i>Mojiganga</i></p>	<p>Dettagli prima: 1973. Trama: L'azione si svolge a Siviglia, fine sec. XVI. Il testo si basa sulle <i>Novelas Ejemplares</i> "Rinconete y Cortadillo", "El celoso extremeño" e qualche rimando a "El Rufián Dichoso" e "El Rufián Viudo", più alcuni riferimenti al Quijote Interpreti: n. d. Compagnia: n. d. Annotazioni: La prima è stata in Messico, ma l'opera è stata inscenata anche in Spagna. Lo stesso autore scrive nel 1987 un altro adattamento, <i>El ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha</i>, pubblicato nel 2019, Maria Fernández Ferreiro (a cura di), Firenze, Società Editrice Fiorentina. Pubblicazioni: México, D. F., Ediciones Teatro Clasico de México, 1973.</p>

DON CHISCIOTTE IN ARGENTINA DURANTE LA DITTATURA DI VIDELA (E NON SOLO)

1	<p><i>Un Quijote, una mujer, una lucha</i> Anno: 1920 Testo: Olga Torgan Regia: n. d. Genere: lavoro drammatico</p>	<p>Dettagli prima: (Chicago?) 1 maggio 1920. Trama: L'hidalgo di Cervantes diventa una donna anarchica, baluardo delle donne operaie oppresse da una società borghese e <i>machista</i>. Interpreti: n. d. Compagnia: n. d. Annotazioni: Presentato nella sua prima versione in occasione della giornata dedicata ai martiri di Chicago. Pubblicazioni: pubblicato parzialmente ne «El Libertario», s/n, Buenos Aires, 1921.</p>
2	<p><i>El acompañamiento</i> Anno: 1981 Testo: Carlos Gorostiza Regia: Alfredo Zemma Genere: lavoro drammatico</p>	<p>Dettagli prima: Teatro Tabarís Buenos Aires, 1981. Trama: Tuco, operaio in fabbrica, decide di lasciare il suo impiego per inseguire il sogno di diventare un cantante di tango. Ribattezzandosi Carlos Bolivar, il protagonista si esercita nel canto, segregato nel suo scantinato, convinto di raggiungere il suo obiettivo in modo da far ricredere la sua famiglia che lo crede pazzo. Sebastián, fidato amico e corrispettivo dello scudiero cervantino, prova a dissuaderlo dal suo intento, ma finisce per abbracciare una chitarra immaginaria e fargli da <i>acompañamiento</i>. Interpreti: Carlos Carella e Ulises Dumont Compagnia: n. d. Annotazioni: Rappresentata nell'ambito del movimento culturale Teatro Abierto. Nel 1991 Carlos Orgambide, sulla base della drammaturgia di Carlos Ansina, ne scrive e dirige l'adattamento cinematografico che nel 1992 vince il Premio Cóndor de Plata come miglior copione adattato (conferito dalla Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina). Pubblicazioni: n. d.</p>
3	<p><i>¡Ladran, Che!</i> Anno: 1994 Testo: Carlos Alsina Regia: Id. Genere: lavoro drammatico</p>	<p>Dettagli prima: Mendoza, Teatro Independencia, 20 agosto 1994. Trama: Al don Chisciotte si affianca in scena la figura del rivoluzionario Che Guevara. I protagonisti, entrambi personaggi diventati mitici, si raccontano e si confrontano in scena mentre sono intenti a giocare una partita a scacchi. Costretto in un luogo indeterminato e privato del suo libero arbitrio il duo, a tratti cervantino nei modi, è vincolato ad un</p>

		<p>pattern apparentemente senza via di fuga. In scena anche Ella, personaggio simbolico che non ha battute, ma che è in grado di rendere impotenti i due protagonisti.</p> <p>Interpreti: Víctor Arrojo, Ernesto Suárez, Vilma Rúpolo.</p> <p>Compagnia: Teatro de las Provincias.</p> <p>Annotazioni: n. d.</p> <p>Pubblicazioni: n. d.</p>
4	<p><i>La razón blindada</i></p> <p>Anno: 2005</p> <p>Testo: Arístides Vargas</p> <p>Regia: Id.</p> <p>Genere: lavoro drammatico</p>	<p>Dettagli prima: n. d.</p> <p>Trama: Ispirato ad un racconto breve di Kafka, <i>La verità su Sancio Panza</i> (1917) ed alle testimonianze orali dei prigionieri politici incarcerati dal <i>Proceso</i>, tra cui il fratello dell'autore, il lavoro vede due personaggi che si battezzano Panza e De la Mancha in una prigione dalla struttura panoptista, dalla quale cercano di evadere ogni domenica con la fantasia: seduti uno di fronte all'altro reinterpretano alcune delle avventure del Chisciotte.</p> <p>Interpreti: Gerson Guerra, Arístides Vargas.</p> <p>Compagnia: Grupo Malayerba.</p> <p>Annotazioni: n. d.</p> <p>Pubblicazioni: in Vargas, A., <i>Teatro Ausente</i>, Buenos Aires, INT inteatro editorial, 2006, pp. 121-167.</p>
5	<p><i>Azares del Quijote y Gardel</i></p> <p>Anno: 2009</p> <p>Testo: Alberto Mario Perrone e Silvia Vladimivsky</p> <p>Regia: Silvia Vladimivsky.</p> <p>Genere: teatro di prosa/danza</p>	<p>Dettagli prima: Buenos Aires, Teatro Nacional Cervantes, Ciclo di Danza Contemporanea, 7 agosto 2009.</p> <p>Trama: L'opera, che si compone di musica, teatro di prosa, danza e videoproiezioni, vede i due protagonisti Miguel (che talvolta incarna il don Chisciotte) e Carlos in un incontro immaginario in cui si raccontano con una particolare attenzione al tema migratorio, momento chiave delle vite di entrambi i protagonisti.</p> <p>Interpreti: Carlo Argento, Iván Espeche.</p> <p>Compagnia: n. d.</p> <p>Annotazioni: adattamento basato sul poema omonimo del 2005, scritto dal giornalista Alberto Perrone in occasione del quarto centenario dalla pubblicazione della prima parte del romanzo. A luglio dello stesso anno viene organizzata una mostra, "Azares del Quijote y Gardel", nella sala Juan L. Ortiz della Biblioteca Nacional Agüero y Las Heras, in cui si espongono i testi di Alberto Perrone,</p>

		insieme ad illustrazioni di Carlota Petrolini, in occasione del quarto centenario dalla pubblicazione della prima parte <i>Chisciotte</i> e il 70° anniversario dalla morte di Carlos Gardel. Pubblicazioni: n. d.
--	--	---

BIBLIOGRAFIA

Strumenti

- *Enciclopedia dello Spettacolo* INDICE-REPERTORIO, Fondata da Silvio D'Amico, Roma, UNEDI, Unione editoriale, 1975.
 - Id., *Enciclopedia dello Spettacolo*, voll. V e VIII, Ginevra, Sadea, 1975.
- AA. VV., *Teatro Abierto 1983*, Buenos Aires, Argentores, 2016.
- Carpiceci, S., *Bragaglia, Anton Giulio*, in «Enciclopedia del Cinema», Treccani, 2003. <https://www.treccani.it/enciclopedia/anton-giulio-bragaglia_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/>.
- Cossa, R. M., Mazziotti, N., *Teatro Abierto 1982*, Buenos Aires, Puntosur, 1989.
- Lozzi Gallo, F., *Gherardo Gherardi*, in «Dizionario Biografico degli Italiani», Roma, Treccani, vol. 53, 2000: <[http://www.treccani.it/enciclopedia/gherardo-gherardi_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/gherardo-gherardi_(Dizionario-Biografico)/)>.
- Sallusti, S., *Bragaglia, Anton Giulio*, in «Dizionario Biografico degli Italiani», vol. 13, Roma, Treccani, 1971: <https://www.treccani.it/enciclopedia/anton-giulio-bragaglia_%28Dizionario-Biografico%29/>.
- Ferrara, P. (a cura di), *Censura teatrale e fascismo (1931-1944) La storia, l'archivio, l'inventario*, 2 voll., Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2004.
- Giella, M. A., *Teatro Abierto 1981*, 2 voll., Buenos Aires, Corregidor, 1991.
- Quadri, F., (ideato e diretto da), *Il Patalogo - Annuario dello spettacolo* (1- 32), Roma, Ubulibri [1979-2009].
- *Teatro Italiano – Annuario dell'Istituto del Dramma Italiano*, Roma, Bardi Editore [1968-1986].
- CVC, Centro Virtual Cervantes, © Instituto Cervantes: <<http://cvc.cervantes.es>>.

Fonti letterarie e documenti d'archivio

- «Programma del Teatro Stabile di Torino», Torino, 6 dicembre 1968.
- Programma *Clessidra*, TECA di Cagliari, 5 aprile 1984, custodito presso l'archivio Rai di Roma/Torino.
- *La fantastica storia di don Chisciotte della Mancia e del suo scudiero Sancio Panza, inventata da Cervantes, ricostruita e rappresentata in uno studio televisivo da una compagnia di attori e musicisti con Ronzinante e l'asino animali veri*, Teca Rai Torino – Centro di Archiviazione Roma.
- Alsina, C. M., *¡Ladran, Che!*, CELCIT. Dramática Latinoamericana 381, pp. 1-25.
- Ansò, C., *Don Quijote o el sueño de Cervantes*, Pamplona, Pamiela, 1998
- Anton, E., *Mulini a vento*, in «Il Dramma», n. 290, 15 settembre 1938, pp. 4-21.
- Arrabal, F., *Concierto en un huevo*, in *Teatro Completo I*, F. Torres Monreal (eds), Madrid, Espasa-Calpe, 1997.
- Azcona, Rafael, Kezich, Tullio e Scaparro, Mauro (adattamento di), *Don Chisciotte, Frammenti di un discorso teatrale*, Roma, Officina edizioni, 1984.
- Baty, G., *Dulcinea*, Madrid, Gredos, 1944.
- Bo, C. (a cura di), Unamuno, M. de, *Vita di Don Chisciotte e di Sancio*, Milano, Rizzoli, 1983.
- Borges, J. L., *Obras Completas*, Buenos Aires, EMECE, 1974.
 - Id., *Ficciones*, Madrid, Alianza, 1990.
- Borrás, T., *Checas de Madrid*, Madrid, Escolar y Mayo, 2016.

- ➤Id., Barreiro, J. (a cura di), *Cuentos gnómicos*, Barcelona, Anthropos, 2013.
- Bragaglia, A. G., *Don Chisciotte*, in «Il Dramma», n. 29, 1 novembre 1927, pp. 8-36.
- Buero Vallejo, A., *Mito*, in «Primer Acto», 100-101 (1968), pp. 75- 106. In open access nella Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/mito--0/>>.
- Bukgakov, M., *Don Chisciotte (Commedia in quattro atti e nove quadri da Cervantes)*, traduzione di Maria Olsoufieva, in Bulgakov, M., *Teatro*, Bari, De Donato Editore, 1968.
- Cabello Rodriguez, V., *Don Quijote y Sancho*, Madrid, Escuelas Profesionales Sagrado Corazón, 1972.
- Candoni, L., *Per Don Chisciotte la terra è ferma*, Venezia-Roma, Ora zero n. 24, 1965.
- Casona, A., *Retablo Jovial*, Madrid, EDAF, 1983.
- Castroviejo, J. M., *Don Quijote 1947*, Vigo, M. Roel, 1947.
- Cervantes, M. de, *Don Chisciotte della Mancia*, Einaudi, Torino, 2015.
 - Id., *Don Chisciotte della Mancia*, Bompiani, Milano, 2012.
 - Id., *Don Chisciotte della Mancia*, Einaudi, Torino 1957.
 - Id., *Novelas Ejemplares*, Sevilla Arroyo, F. (a cura di), Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001.
 - Id., *Comedias y tragedias*, Gómez Canseco, L. (a cura di), Madrid, RAE, 2015.
 - Id., *Don Quijote de la Mancha*, ed. F. Rico (Centro Virtual Cervantes © Instituto Cervantes, 1997-2019).
- Crespo Crespo, M., *Las bodas de Camacho*, Ciudad Real, Tipografía Alpha, 1936.
- Custodio, A., Fernández Ferreiro, M., (a cura di), *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019.
- d'Urfey, T., Baratta, L. (a cura di), Kahn, A. M., Chacon Carmona, V., (trad.), *The Comical History of Don Quixote. Part I*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019.
- Da Silva, A. J., Abreu, M. F. de (a cura di), Cao Míguez, A. B., (trad.), *Vida do grande D. Quixote de la Mancha, e do gordo Sancho Pança*, O Judeu, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019.
- Debranic, H. H., *Don Quijote de la Mancha*, Buenos Aires, Imprenta Arias, 1916.
- De Luca, E., *Chisciotte e gli invincibili*, Roma, Fandango, 2007.
- De Stefani, A., Lettera a Sabatino Lopez da Torino il 20 Luglio 1918 (Archivio Storico Culturale SIAE coll. AUT-ARST-003-A24-01).
 - Id., Lettera alla Direzione Società Italiana degli Autori di Milano da Torino il 9 Settembre 1918 (Archivio Storico Culturale SIAE, coll. AUT-ARST-003-A24-02).
 - Id., *La cortigiana e altre novelle confidenziali*, Milano, Baldini e Castoldi, 1926.
 - Id., Lettera alla Direzione Società degli autori di Roma da Roma il 12 maggio 1927 (Archivio Storico Culturale SIAE coll. AUT-ARST-003-A24-03).
 - Id., *Venere Dormente*, Roma, Sapienza, 1928.
 - Id., *Il curioso impertinente*, «Teatro-Scenari», Settembre, 1954, pp. 47-60.
 - Id., *Gente con me*, Bologna, Cappelli, 1956.
 - Id., *Il curioso impertinente*, Borrás, T., (traduzione di), Di Carlo, S., Scamuzzi, I. (a cura di), Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019.
- Facchinetti, G., *Musiche di scena* de Meduri, P., *Invece di Don Chisciotte*, 1984 <<https://www.giancarlofacchinetti.it/wp-content/uploads/2020/06/FZ127-Facchinetti-Quattro-Canzoni-per-Invece-di-Don-Chisciotte-WEB.pdf>>.
- Felipe, L., *El Juglaron*, Mexico, Ecuador O° O' O", Revista de Poesía Universal, 1961.
- Ferraz y Castán, V., *Ana Franca (La visión del Quijote)*, Madrid, Nacional, 1940.
- Formentini, P., *Un altro Don Chisciotte*, Roma, Gli Associati, 1972.
- Gallardo Gutiérrez, F., *Don Quijote y Sancho*, in *Realizaciones Literarias*, Avila, Medrano, 1950.
- García Martí, V., *La voz de los mitos. Grandeza y servidumbre del hombre*, Madrid, Espasa-Calpe, 1941.

- Gil Hernández, E., *La inmortalidad o Vida nueva*, Madrid, Victoriano Suárez, 1948.
- Giordano, T., *Don Chisciotte e Sancier Panza*, 1989: <<http://www.dramma.it/dati/libreria/donchisciotte.htm>>.
- Gindro, S., *Una storia per un sogno*, in «Linea Teatrale», n. 9, giugno 1988, pp. 72-87.
 - Id., *Una storia per un sogno*, in *Teatro. Opere per attori, solisti e burattini*, Giovanni Moretti (a cura di), Torino, Seb 27, 2002, pp. 109-140.
- Gherardi, G., *Sono profondamente convinto*, prefazione dell'autore al suo *Don Chisciotte*, ms. senza titolo, 17 cc. (inedito)
 - Id., *Sei commedie*, D'Amico, S., (pref. di), Pacuvio, G., (intr. di), Rocca San Casciano, Cappelli, 1953.
 - Id., *Don Chisciotte. Tragicommedia in 5 quadri*, Firenze, Vallecchi, 1927.
 - Id., *Don Chisciotte*, Carrascón, G. (ed. e trad. a cura di), Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019.
- Lombardo, S. (a cura di), *Don Chisciotte o il tramonto della cavalleria*, Roma, Istituto Tecnico Commerciale di Stato "V. Gioberti", 1992.
- Lugones, L., *Lunario sentimental*, Madrid, Cátedra, 1988.
- Madariaga, S. de, *El 12 de octubre de Cervantes*, in *Los tres estudiantes de salamanca. ¡Viva la muerte! El 12 de octubre de Cervantes*, Buenos Aires, Sudamericana, 1962, pp. 245-263.
- Margallo, O., Muñoz de Mesa, A., Escalante, X., Fernández Ferreiro, M. (a cura di), *Clown Quijote de la Mancha*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019.
- Martínez Azaña, M., *Barataria*, V. Azcue Castellón (eds), Valencina de la Concepción (Sevilla), Renacimiento, 2013.
- Martínez Ballesteros, A., *El sueño de Barataria, Los Mendigos*, Madrid, Fundamentos, 2003.
- Mattioli, T., Tossani, A., (a cura di), *Dino Garrone. Carteggi con gli amici (1922-1931)*, Urbino, Banca Popolare dell'Adriatico, 1994.
- Meano, C., *Avventure con Don Chisciotte*, in *Teatro di – Cassino (Roma)*, Casini - Industrie Poligrafiche Editoriali del Mezzogiorno, 1965.
- Meregalli, F. (a cura di), *Tutte le opere di Cervantes*, vol I e II, Mursia, Milano, 1971.
- Nattino, L., *Chisciotte*, in *Cinque pezzi facili*, La bibbia dei semplici, 2005, pp. 121-167.
- Paso, A., *Una tal dulcinea*, Madrid, Escelicer, 1961.
- Pasquini, G. C., Bertini, F., (a cura di), Arianna Fiore (trad.), *Sancio Panza governatore dell'isola Barattaria*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2017.
 - Id., *Don Chisciotte in corte della Duchessa*, Fabio Bertini (a cura di), Agapita Jurado Santos (trad.), Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019.
- Pirandello, L., *Sei personaggi in cerca d'autore*, Torino, Einaudi, 1993.
- Roccatagliata Ceccardi, C., *Don Chisciotte*, Genova, I. G. A. P. (Già Montorfano e Valcarenghi), 1916.
- Romagnoli, E., *Nuovi drammi satireschi*, Milano 1916, 2ª ed. Bologna 1918.
 - Id., *Don Chisciotte*, in «Rivista d'Italia», Anno 25, v. 1, 1922, pp. 32-64.
 - Id., *Don Chisciotte*, in *Commedie Liriche*, Bologna, Zanichelli, 1925, pp. 49-113.
 - Id., *Drammi satireschi*, Milano, 1914, 2ª ed. Bologna, 1928.
- Sans Falguera, P., *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Obra original de Miguel de Cervantes Saavedra, adaptada a la escena en dos actos divididos en diez y ocho cuadros, Palma di Mallorca, Imprenta de Guasp, 1945.
 - Id., *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Adaptación teatral y cinematográfica. Con un prólogo y cuarenta capítulos de la vida del adaptador. Adaptación teatral y cinematográfica. Con un prólogo y cuarenta capítulos de la vida del adaptador, Tortosa, Ed. Miguel Arimany, 1967.
- Sender, R. J., *Tres novelas teresianas*, Barcellona, Destino, 1967.
 - Id., *Las gallinas de Cervantes y otras narraciones parábolicas*, México, Mexicanos Unidos, 1967.

- Id., *Las gallinas de Cervantes*, in *Novelas del otro jueves*, México, Aguilar, 1969, pp. 59-98.
- Id., *Donde crece la marihuana*, Madrid, Escelicer, 1973.
- Id., *El fugitivo*, Barcelona, Destino, 1976.
- Torgan, O., *Un Quijote, una mujer, una lucha*, (parziale) «El Libertario» (1921), Buenos Aires, s/n.
- Torrado, A., *Las bodas de Camacho*, in *Obras completas*, tomo V, Madrid, Rollán, 1948.
- Tronca, A. M., *Don Chisciotte amore mio*, Torino, Genesi, 2014.
- Turull Fournols, P. F., *Tres mujeres cervantinas y el mago Poeta*, Madrid, Imp. J. Cosano, 1953.
- Unamuno, M. de, *Vida de Don Quijote y Sancho*, Madrid, Espasa Calpe, 1956; (ed. italiana) *Commento al Don Chisciotte*, Beccari, G. (trad. di), Lanciano, Carabba, 1913.
- Vargas, A., *La razón blindanda*, in *Teatro Ausente*, Buenos Aires, INT Inteatro editorial, 2006, pp. 121-167.
- Zeno, A., Pariati, P., Martini, E. (a cura di), Jurado Santos, A. (trad.), *Don Chisciotte in Sierra Morena*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019.

Copioni inediti

- *L'uomo de la Mancha*, Compagnia Bottega degli Specchi (adattamento del testo di Dale Wasserman)
- Bavastro, M., *Divagazioni labirinti e naufragi di Sancio errante*, Copione online: <<http://www.dramma.it/dati/libreria/divagazioni.htm>>.
- Bel Ami (Anacleto Francini), *Don Chisciotte*, ACS, MCP, cens. teatr., T/Commedia, b. 501, f. 9451, 1935.
- Bongini, A., *Donna italiana*, ACS, MCP, cens. teatr., T/Dramma, b. 549, f. 10397, 1934.
- Calandrino (Umberto Castelli), *Mulini a vento ossia Alla ventura ovvero Forza gervasio*, ACS, MCP, cens. teatr., T/Rivista, b. 474, b. 8945, 1935.
- Caponio, N., *Don Chisci@tte*.
- Cappuccio, R., *Circus Don Chisciotte*.
- Cataldo, G., *Dulcinea*, ACS, MCP, cens. teatr., T/Commedia, b. 237, f. 4302, 1938.
- De Giovanni, M., *Il Don Chisciotte della Pignasecca*.
- Fernández-Shaw, G., Fernández-Shaw, R. (testo), Alonso, F. (musica), *La empresa de Clavileño*, dattiloscritto digitalizzato, 1947: <<https://digital.march.es/fedora/objects/fshaw:4776/datastreams/PDF/content>>.
- Gherardi, G., *Diogene*, dattiloscritto inedito con interventi manoscritti, Fondo Borelli, 66 cc., 1 giugno 1930.
- Giorengi, E., *Sancio Pancetta*, ACS, MCP, cens. teatr. T/Commedia, b. 601, f. 11436, 1931.
- Gryphius, A., Schuhmacher, L. S. (ed. e trad. a cura di), *Cardenio y Celinde o los amantes desafortunados*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2017.
- Guerrieri, G., Rigillo, M., *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (dattiloscritto datato 10 gennaio 1978).
- Lerici, R., *La fantastica storia di don Chisciotte della Mancina e del suo scudiero Sancio Panza, inventata da Cervantes, ricostruita e rappresentata in uno studio televisivo da una compagnia di attori e musicisti con Ronzinante e l'asino animali veri*, Dattiloscritti sceneggiatura, Napoli, 24, 25, 26 febbraio 1970, Archivio privato.
- Marino, R., *Lunario*.
- Mescolini, F., *Don Chisciotte e il pony express*.
- Palla, P., *Don Quijote*.
- Ronfard, J. P., *Don Chisciotte* (traduzione e adattamento di Eva Franchi).

- Serrantino, A., *Quarantena*.
- Vannucci, A., *Sancio Panza e il Cavaliere dalla triste figura*.

Interviste (in ordine cronologico)

- Gigi Livio, conversazione del 25 settembre 2015, Torino.
- Alfonso Santagata, conversazione del 14 giugno 2015, Torino.
- Lydia Mancinelli, conversazione del 6 giugno 2015, Fregene.
- Carlo Quartucci, conversazione del 25 luglio 2015, Roma.
- Carlo Emilio, conversazione del 11 giugno 2015, Roma.
- Pierluigi Palla, conversazione del 18 marzo 2018, Roma.
- Massimo Bavastro, intervista via mail del 18 agosto 2018.
 - Id., intervista telefonica del 23 agosto 2018.
- Alessandra Vannucci, intervista via mail del 9 ottobre 2018.
- Ruggero Cappuccio, conversazione del 25 gennaio 2019, Napoli.
- Massimo Bavastro, conversazione del 26 marzo 2019, Roma.
- Rino Marino, intervista telefonica del 26 ottobre 2019.
- Aretta Serrantino, intervista telefonica del 31 ottobre 2019.

Studi

- Archivio Teatro Stabile di Torino, biblioteche, ©Teatro Stabile: <<http://archivio.teatrostabiletorino.it>>.
- Museo d'Arte Contemporanea Villa Croce, © MUSEO VILLA CROCE: <<http://www.villacroce.org/>>.
- Le Reti di Dedalus, Rivista online del sindacato nazionale scrittori, <<http://www.retidedalus.it/>>.
- Arianna Editrice: <<http://www.ariannaeditrice.it/>>.
- ATEATRO - webzine di cultura teatrale © ATEATRO: <<http://www.ateatro.org/>>.
- AA.VV., *Omaggio a Gherardi*, in «Il Grido», numero monografico dedicato a Gherardi, a. III, n° 2, marzo-aprile 1959.
- AA. VV., *A Gherardo Gherardi. Commediografo e giornalista*, Opuscolo commemorativo, Porretta Terme, Tip. F.lli Vivarelli, 2 luglio 1964, pp. non numerate.
- AA.VV., *Olvidemos a Tomás Borrás*, Bolsilibrosmemoria, blog, 22 gennaio 2018: <<https://bolsilibrosmemoriablog.wordpress.com/>>.
- EL CULTURAL ©El Mundo: <<http://www.elcultural.es>>.
- Aguirre, M., *Un hombre a través de su obra: Miguel de Cervantes Saavedra*, La Habana, Letras Cubanas, 2005.
- Aiaccio, P., *L'intellettuale intransigente. Il fascismo e Roberto Bracco*, Napoli, 1992.
 - Id., *La scena negata. Il teatro vietato durante la guerra fascista (1940-1943)*, Roma, Bulzoni Editore, 1994.
 - Id., *Lettere a Laura*, Sorrento, 1994.
- Albert, M., *Vanguardistas de Camisa Azul*, Madrid, Visor, 2003.

- Alberti, A. C., *Il teatro nel Fascismo. Pirandello e Bragaglia. Documenti inediti negli archivi italiani*, Bulzoni, Roma, 1974.
- Alvaro, F. (a cura di), *El espectador y la crítica*, Valladolid, Edición del Autor, 1961/1963/1968/1971.
- Andreoli, V., *Un secolo di follia: Il Novecento fra terapia della parola e dei farmaci*, Milano, Rizzoli, 1991.
- Arancibia, J., Mirkin, Z., *Teatro argentino durante el Proceso (1976–1983)*. Buenos Aires, Vinciguerra, 1992.
- Attisani, A. (a cura di), *Enciclopedia del teatro del '900*, Milano, Feltrinelli, 1980.
 - Id., *L'invenzione del teatro. Fenomenologia e attori della ricerca*, Roma, Bulzoni, 2003.
- Avalor-Arce, J. B., *Don Quijote como forma de vida*, Madrid, Fundación Juan March/Castalia, 1976.
- Azcona, J. M. *Violencia política y terrorismo de Estado en Argentina. Del totalitarismo de José de Urriburu (1930) a la dictadura militar (1976–1983). Una visión Bilateral*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2010.
- Azcue Castellón, V., *Cervantes, Don Quijote y Sancho Panza en el teatro del exilio*, in «Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America», vol. 35, n. 2, 2015, pp. 161-192.
- Baldoza, A., Prono, F., *La nuova scena elettronica. Il video e la ricerca teatrale in Italia*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1994.
- Ballerini, M., *Il carro di Tescpi. Il teatro che va alla ricerca del proprio pubblico*, «Canino.info. Il Portale Culturale della Toscana», <<http://www.canino.info/inserti/antropologia/tespi/index1.htm>>.
- Bauman, Z., *La società sotto assedio*, Bari, Laterza, 2008.
 - Id., *La libertà*, Roma, Castelvecchi, Lit edizioni, 2019.
- Bayer, O., *Poder y torturas. Análisis del caso argentino*, «Hispanorama», N° Especial Argentina, 1983, p. 79-85.
- Bercella, M., *Vito Frazzi*, Firenze, Nardini, 2005.
- Bene, C., *Opere, con l'Autografia d'un ritratto*, Milano, Bompiani, 2002.
 - Id., *L'orecchio mancante*, Milano, Feltrinelli, 1970.
- Bene, C., Dotto, G., *Vita di Carmelo Bene*, Milano, Bompiani, 1998.
- Bentham, J., *El Panoptico, El ojo del poder, Bentham en España*, Madrid, Las Ediciones de La Piqueta, 1989.
- Bloom, H., *Don Quijote alrededor del mundo: ensayo*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2005.
- Bonnín Valls, I., *El teatro español desde 1940 a 1980. Estudio histórico-crítico de tendencias y autores*, Barcelona, Octaedro, 1998.
- Borges, J. L., *Introduzione a M. de Cervantes Saavedra, Don Chisciotte della Mancia I*, Milano, Rizzoli, 1981.
- Bragaglia, A. G., *Il teatro della rivoluzione*, Roma, Tiber, 1929.
 - Id., *Del teatro teatrale ossia del teatro*, Roma, Tiber, 1929.
- Brecht, B. *La politica en el teatro*, Buenos Aires, Editorial Alfa Argentina, 1972.
- Bucciantini, M., *Un Galileo a Milano*, Torino, Einaudi, 2017.
- Cabañas Bravo, M., *Quijotes en otro suelo, artistas españoles exiliados en México*, in Cabañas Bravo, M., Fernández Martínez, D., Haro, N. de, Murga Castro, I. (a cura di), *Analogías en el arte, la literatura y el pensamiento del exilio español de 1939*, Madrid, CSIC, 2010, pp. 25-50.
- Cascetta, A. M., Peja, L. (a cura di), *Ingresso a teatro. Guida all'analisi della drammaturgia*, Le Lettere, Firenze, 2003.
- Castro, A., García May, I. (eds), *Recuerdos de la revista Teatro (1952-1957)*, Madrid, AAEE, Spanda: <https://www.spandaeditorial.com/html_mostrario/Los-50/Los_50_web-pub.html>.
- Carbonell, M., “*Las mujeres del Quijote*”, *discurso leído el día 7 de mayo de 1905 para conmemorar el tercer centenario de la publicación de la inmortal obra de Cervantes “El ingenioso hidalgo D. Quijote de la Mancha”*, Valencia, imprenta de Doménech y Taroncher, 1905.

- Carrascón, G., *Unamuno intérprete del Quijote: Gherardo Gherardi y su adaptación teatral de la novela cervantina*.
- Carrascón, G., Fernández Ferreiro, M., Martínez Mata, E., Scamuzzi, I., (a cura di), *Quijotes en escena. Reescrituras teatrales de la novela cervantina*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019.
- Cassirer, E., *The Myth of the State*, Garden City, NY 1955, pp. 362-363 (trad. It. *Il mito dello Stato*, Milano, 1950).
- Castillejo, J., *Las películas de Aurora Bautista*, Valencia, Fundació Municipal deCine-Mostra de Valencia, 1998.
- Cattaneo, M. T., *Rappresentare Don Chisciotte*, Azcona, R., Kezich, T., Scaparro, M. (adattamento di), *Don Chisciotte, Frammenti di un discorso teatrale*, Roma, Officina edizioni, 1984, pp. 11-18.
- Cavallo, P., *Immaginario e rappresentazione. Il teatro fascista di propaganda*, Roma, Bonacci, 1990.
- Cicala, S., *Intervista ad Erri de Luca*. <http://www.360giornaleluiss.it/musica-e-cultura/cinema-e-teatro/13_05_2015/erri-de-luca-e-i-don-chisciotte-che-resistono/>.
- Ciocca, G. (relazione di), *La tecnica del teatro di massa*, in Atti dei Convegni della Fondazione Alessandro Volta (vol. 1934), Roma, Reale Accademia d'Italia, 1935, pp. 177-214.
- Close, A., *La concepción romántica del Quijote*, Barcelona, Crítica, 2005.
- Cobos, J., *El Quijote oculto de Welles*, <<http://www.elcultural.com/revista/especial/El-Quijote-oculto-de-Welles/11103>>.
- Collard, P., *A Portrait of Cervantes as "A Learned Sancho Panza": The Quixote in Ramón J. Sender's Thought before the Civil War*, in D'Haen, T., Dhont, R., (a cura di), *International Don Quixote*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2009, pp. 33-52.
- Costa, G. (a cura di), *A CB. A Carmelo Bene*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2003.
- Cox, V., *La figura del "Quijote" criollo en el teatro argentino de fines del siglo XIX y principios del XX*, in SPRING 2000, Latin American Theatre Review, vol. 33, no. 2, Mar. 2000, pp. 65-78.
- D'Amico, S., *Il teatro non deve morire*, Roma, Edizioni dell'era nuova, 1945.
- De Luca, E., *Appunti su Chisciotte e gli invincibili*, in De Luca, E., *Chisciotte e gli invincibili*, Roma, Fandango, 2007, pp. 53-59.
- De Marinis, M., *Il nuovo Teatro 1947-1970*, Milano, Strumenti Bompiani, 1987.
- De Matteis, S., *Attore comico e attore borghese*, in Attisani, A. (a cura di), *Enciclopedia del teatro del 900*, Milano, Feltrinelli, 1980, pp. 347-356.
- Di Carlo, S., *Catalogo delle opere teatrali italiane ispirate al Don Chisciotte di Cervantes: 1916-2016*, Artifara, 17 (2017) Marginalia, pp.1-11: <<http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara/article/view/2065/1861>>.
- Di Febo, G., Rossi, R. (a cura di), *Interpretazioni di Cervantes*, Roma, Savelli, 1976.
- Doménech, F., Pérez-Rasilla, E. (Coords.), *Historia y antología de la crítica teatral española (1936-2016) II*, Madrid, Centro Dramático Nacional, 2017.
- Dotras Bravo, A., *Para la génesis de Guía del lector del Quijote de Madariaga*, in *Tus obras los rincones de la tierra descubren*, Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2008, pp. 285-295.
 - Id. *Escritura cervantina en Sancho Pancho: parodia y recreación del Quijote según Salvador de Madariaga*, in «Anales Cervantinos», vol. XLIV, 2012, pp. 279-286.
- Dubatti, J., *Teatro rioplatense y dictadura: prácticas políticas y estéticas*, in AA. VV. *La ética del cuerpo: Eduardo Pavlovsky*, Buenos Aires, Babilonia, 1994, pp. 459-470.
 - Id., *Cien años de teatro argentino: Desde 1910 a nuestros días Buenos Aires*, Editorial Biblos, 2012.
 - Id., *Cien años de teatro argentino: Desde 1910 a nuestros días Buenos Aires*, Editorial Biblos, 2013 (versione elettronica).
- Dueñas Lorente, J. D., *Cervantes y el Quijote, según Ramon J. Sender*, Boletín Senderiano, n. 14, 2005, pp. 461-468.

- Ecatti, D., *La verità su Sancho Panza*, © Sul Romanzo Agenzia letteraria, 12 ottobre 2012. <<http://www.sulromanzo.it/blog/la-verita-su-sancho-panza>>.
- Eco, U., *Opera aperta*, Milano, Bompiani, 1962.
 - Id., *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 1979.
- El Saffar, R. A., *Beyond Fiction: The Recovery of the Feminine in the Novels of Cervantes*, Berkeley-London, University of California Press, 1984.
 - Id., *In Marcela's case*, in El Saffar, R. A., Armas Wilson, D. de (eds.), *Quixotic Desire. Psychoanalytic Perspectives on Cervantes*, Ithaca, Cornell UP, 1993.
- El Saffar, R. A., Armas Wilson, D. de (eds.), *Quixotic Desire. Psychoanalytic Perspectives on Cervantes*, Ithaca, Cornell UP, 1993.
- España R. de, *De la Mancha a la pantalla. Aventuras cinematográficas del Ingenioso Hidalgo*, UBe (Universitat de Barcelona), 2007.
- Fadini, E., Quartucci, C., *Viaggio nel camion dentro l'avanguardia. Ovvero la lunga cinematografia teatrale 1960/1976*, Torino, Cooperativa Editoriale Studio Forma, 1976.
- Farinetti, P. (a cura di), *Il teatro nel periodo fascista: documenti. Dispense del Corso di Storia del Teatro B della Facoltà di Magistero tenuto dal prof. Gigi Livio nell'A.A. 1989/90*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1990.
- Fernández Cebrián, A., Pueyo, V., *Tener y no tener: Lecturas de Sancho Panza en la dictadura de Primo de Rivera (1923–1930)* in «Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America», Cervantes Society of America, vol. 33, n. 2, Autunno 2013.
- Fernández Ferreiro, M., *La influencia del Quijote en el teatro español contemporáneo. Adaptaciones y recreaciones quijotescas (1900-2010)*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, Servicio de Publicaciones, 2016.
- Fernández Ferreiro, M., Scamuzzi, I., Jurado Santos, A., (a cura di), *Miradas sobre el «Quijote» en el teatro*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019
- Ferreira, F., *Una historia de la censura. Violencia y proscripción en la Argentina del siglo XX*, Buenos Aires, Grupo Editorial Norma, 2000.
- Fiore, A. (a cura di), *Entremeses de «El hidalgo» y de «El Rey de los tiburones»*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2018.
- Floeck, W., Fritz, S. (eds), *La representación de la Conquista en el teatro español desde la Ilustración hasta finales del franquismo*, Hildesheim, Georg Olms Verlag, 2009.
- Fos, C., *Las andanzas de un Quijote femenino o las tribulaciones de un monólogo libertario*, in Verzero, L. (a cura di), *En las tablas libertarias. Experiencias de teatro anarquista en Argentina a lo largo del siglo XX*, Buenos Aires, Atuel, 2010, pp. 166-77.
- Foucault, M. *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Torino, Einaudi, 2014.
- Francés Herrero, E. (prólogo de), *La existencia en ruptura en la dramaturgia de Aristides*, in Vargas, A., *cit.* (2006), pp.3-11.
- García Lorenzo, L. (a cura di), *La madre en el teatro clásico español. Personaje y referencia*, Madrid, Fundamentos, 2012.
- García Martí, V., *Don Quijote y su mejor camino*, Madrid, Dossat, 1947.
- García-Pelayo, M., *Los mitos políticos*, Madrid, Alianza, 1981.
- García-Rayó, A., *Al cine español no le atrajo la obra de Cervantes (salvo Don Quijote)*, in <https://archivo-agr.blogspot.com>, 13 Febbraio 2016 (ultima consultazione 9 Maggio 2019).
- Genette, G., *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Trad. It. *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997.
- Gentile, B., *Da Cervantes a Welles: luce su Don Quijote*, in AISPI. Actas XXIII, 2005, pp. 127-137: <https://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/21/I_12.pdf>.
- Giacchè, P., *Carmelo Bene. Antropologia di una macchina attoriale*, Milano, Studi Bompiani, 2007.

- Giambrone, R. (a cura di), *Le trame di don Chisciotte*, Palermo, Associazione Figli d'Arte Cuticchio, 2005.
- Golino, E., *Parola di duce. Come si manipola una nazione*, Milano, Bur Biblioteca Universale Rizzoli, 2010.
- Gonzáles Subías, J. L., *Literatura y escena: una historia del teatro español*, Madrid, Punto de vista editores, 2019.
- Graham-Jones, J., *Exorcising History. Argentine Theater under Dictatorship*. London, Associated University Presses, 2000.
- Hitler, A., *Mein Kampf (My Struggle)*, Monaco, Eher Nachfolger, 1923.
- Jauss, H. R., *Estetica della ricezione*, Napoli, Guida editori, 1988.
- Jung C. G., Kerényi, C., *Introduction to a Science of Mythology*, Hull, R. F. C. (trad.), Londra, Routledge & Kegan Paul Ltd., 1970.
- Jurado Santos, A., *El Quijote cabalga por Europa (siglo XVII)*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2018.
- Lancioni D., Oppedisano, F. R. (a cura di), *Benedette foto! Carmelo Bene visto da Claudio Abate*, Milano, Skira, 2013.
- Livio, G. *La scrittura drammatica. Teoria e pratica esegetica*, Milano, Mursia, 1992.
 - Id., (a cura di), *Teatro grottesco del Novecento: antologia*, Milano, Mursia, 1965.
 - Id., *Il teatro in rivolta. Futurismo, grottesco, Pirandello e il pirandellismo*, Milano, Mursia, 1976.
- Lombardi, S., *Magazzini Criminali Nascita della Visione. Verso il teatro di poesia*, Salerno, Edizioni Ripostes, 1985.
- López Fernández, A., Peral Vega, E., *Checas de Madrid* a cura di, Madrid, Escolar y Mayo, 2016, pp. 11-83.
- López Jiménez. L., *La adaptación española de Dulcinée de Gaston Baty por H. Pérez de la Ossa*, in Lafarga, F., Dengler Gassin, R. (a cura di), *Teatro y traducción*, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, 1995, pp. 327-335.
- López Mozo, J., *El Quijote en el actual teatro español e iberoamericano*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008, Edición digital a partir de Cuadernos Hispanoamericanos, n. 666, dicembre 2005, pp. 67-83.
- Madariaga, S. de, *Our Don Quixote*, in «Hispania», Londra, *The American Association of Teachers of Spanish*, vol. XI, n° 2, marzo 1928.
 - Id., *Guía del lector del Quijote: ensayo psicológico sobre el Quijote*, Buenos Aires, Sudamericana, 1943.
 - Id., *The Rise of the Spanish American Empire* (1947), in «*The American Historical Review*», vol. 53, No. 4, Luglio 1948, pp. 857-859.
- Malinowski, B., *Una teoría científica de la cultura*, Barcelona, EDHASA, 1981, pp. 129-131.
- Mancini, F., *L'illusione alternativa*, Torino, Einaudi, 1980.
- Manera, D., recensione: Borrás, T., *Cuentos gnómicos* [ed. e introd. de J. Barreiro, estudio biográfico de J. A. Martín Otín, análisis literario de M. Pardeza] Barcelona, Anthropos, 2013, in *Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane*, 3 (2013), pp. 274-275.
- Marasca, A., *Un teatro dietro le quinte. Le drammaturgie inedite di Gherardo Gherardi*. Corso di Dottorato di Ricerca in Ecdotica, Esegisi e Analisi dei Testi Antichi e Moderni, Ciclo XXVIII, Università degli Studi di Urbino Carlo Bo, A. A. 2015/2016.
- Marcihacy, D., *La Hispanidad bajo el franquismo. El americanismo al servicio de un proyecto nacionalista*, in Michonneau, S., Núñez-Seixas, Xosé M. (a cura di), *Imaginario y representaciones de España durante el franquismo*, pp. 73-102.
- Marcuse. H., *L'uomo a una dimensione. L'ideologia della società industriale avanzata*, Torino, Einaudi, 1967.

- Marial, J., *Teatro y País (Desde 1810 a Teatro Abierto 1983)*, Buenos Aires, Agon, 1984.
- Martín Morán, J. M., «Yo sé quien soy». *La autoconciencia de don Quijote*, in Sarmati, E., von Prellwitz, N., *Critica del testo. IX/1-2, 2006. I mondi possibili del Quijote*, Roma, Viella, 2006, pp. 81-103.
 - Id., *Autoridad, palabra y lectura en el "Quijote"*, Vercelli, Mercurio, 2008.
 - Id., *Cervantes y el "Quijote" hacia la novela moderna*, Alcalá de Heres, Centro de Estudios Cervantinos, 2009.
- Martínez Cachero, J. M., *La novela española entre 1939 y 1969: Historia de una aventura*, Madrid, Castalia, 1985.
- Moradiellos, E., *La España de Franco (1939-1975). Política y sociedad*, Madrid, Síntesis, 2000.
- Morales, E. *Historia del teatro en Buenos Aires*, Buenos Aires, Lautaro, 1944.
- Moscati, I., *Anna Magnani. Un urlo senza fine*, Torino, Lindau, 2015.
- Muñoz Cáliz, B., *El teatro crítico español durante el franquismo, visto por sus censores*, Tesis doctoral dirigida por Ángel Berenguer, Universidad de Alcalá, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Filología, 2004.
 - Id., *El teatro silenciado por la censura franquista*, Centro de Documentación Teatral.
- Mukařovský, J., *La funzione, la norma e il valore estetici come fatti sociali*, (1935), in Id. *Il significato dell'estetica*, trad. it, Torino, 1973.
- Navarro, A. (a cura di), Unamuno, M. de, *Vida de Don Quijote y Sancho*, Madrid, Cátedra, 1988.
- Pacuvio, G., (introduzione di), Gherardi, G., *Sei commedie*, prefazione di Silvio d'Amico, Rocca San Casciano, Cappelli, 1953, pp. IX-XXXV.
- Pedullà, G., *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, Bologna, Il Mulino, 1994.
- Pellettieri, O., *Una historia interrumpida. Teatro argentino moderno (1946-1976)*, Buenos Aires, Galerna, 1997.
- Peñuelas, M., *Conversaciones con Ramón J. Sender*, Madrid, Magistero Español, 1969, pp. 163-165.
- Pérez Capo, F., *El «Quijote» en el teatro: repertorio cronológico de doscientas noventa producciones escénicas relacionadas con la inmortal obra de Cervantes*, Barcelona, Millá, 1947.
- Prono, F., *Il teatro in televisione. Scrittura teatrale e scrittura audiovisiva nelle opere di frontiera tra teatro e tv*, Roma, Dino Audino Editore, 2011.
- Pulce, G., *Alessandro De Stefani*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 39, 1991, Treccani.
- Pullini, G., *Pirandello e la commedia borghese 1920-1940*, in AA. VV., a cura di Scrivano, E., *Pirandello e la drammaturgia tra le due guerre*, pp.163-195, Agrigento, Edizioni del Centro nazionale di studi pirandelliani, 1985.
- Puppa, P., *Il teatro dei testi. La drammaturgia italiana nel Novecento*, Torino, UTET, 2003.
- Quadri, F., *Il teatro degli anni Settanta. Tradizione e ricerca*, Einaudi, Torino, 1982.
 - Id., (a cura di), *Peter Brook o il teatro necessario*, Venezia, Edizioni la Biennale di Venezia, 1976.
- Rico, F., *Un prologo al Chisciotte*, in Cervantes, M. de, *Don Chisciotte della Mancia*, Milano, Bompiani, 2012.
- Riquer, M. de, *Para leer a Cervantes*, Barcelona, Acantilado, 2016.
- Rodríguez Alonso, M., *Las ideas teatrales en España: del texto a los lenguajes de la escena (1966-1982)*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2015.
- Rodríguez Puértolas, J., *Historia de la literatura fascista española I-II*, Madrid, Akal, 2008.
- Rodríguez Richart, J., *Vida y teatro de Alejandro Casona*, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 1963
- Rodríguez Rípodas, A., *Reminiscencias cervantinas a las puertas del siglo XXI: Don Quijote o el sueño de Cervantes de Carlos Ansó*, in *Anales Cervantinos*, XXXV, 1999, pp. 439-457.
- Romera Castillo, J., *Teatro Español: Siglos XVIII-XXI*, Madrid, UNED, 2013.
- Rossi, R., *Ascoltare Cervantes*, Roma, Editori Riuniti, 1987.

- Ruffinatto, A., *Cervantes. Un profilo su smalti italiani*, Roma, Carocci, 2002.
 ➤Id., *Dedicado a Cervantes*, Madrid, Sial, 2015.
- Ruiz Ramón, F., *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid, Cátedra, 2020.
- Saba, C. G., *Carmelo Bene*, Milano, Il Castoro Cinema, 2005.
- Sáenz Isidoro, Á., *La película El curioso impertinente de Flavio Calzavara (1948)*, in «eHumanista/Cervantes3», 2014, pp. 171-209.
- Salvat, R., Ciurans, E., Salvat, N., *Alejandro Casona: el Creador de un nuevo teatro popular*, in Díez Puertas, E., *El cine de Alejandro Casona y el fantasma de la Institución Libre de Enseñanza*, «Revista de Literatura», vol. 77, n. 154, 2015, pp. 331-349.
- Sánchez Molto, M. V., *Una celebración marcada por las postguerras: El IV Centenario del nacimiento de Cervantes*, «eHumanista/Cervantes3», 2014, pp. 465-555
- Santagata, A., *Saavedra*, appunti manoscritti.
- Sarlo, B., *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino*, in *El campo intelectual: un espacio doblemente fracturado*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1988, pp. 95–107.
- Saura Clares, A., *Representaciones escénicas contra la opresión dictatorial: Teatro Abierto*, in «Interlitteraria», 22/1 2017, pp. 123–138.
- Scamuzzi, I., *Encantamiento y transfiguración, Don Quijote en el melodrama italiano entre los siglos XVII y XVIII*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2007.
 ➤Id., *Il Curioso Impertinente fra Spagna e Italia*, Alessandria, dell'Orso, 2010.
 ➤Id., *Cervantes e il Chisciotte nella stampa italiana del periodo fascista*, in Cerrón Puga, M. L., Tomassetti, I. (a cura di), *Critica del testo XX / 3*, 2017, *Cervantes e l'Italia*, Roma, Viella, 2017 pp. 301-318.
- Scamuzzi, I., Zangirolami, V., *Leggenda aurea e leggenda nera*, Roma, Carocci, 2021.
- Scarpellini, E., *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell'Italia fascista*, Firenze, La Nuova Italia, 1989.
- Schoeps, K. H., *Literature and film in the Third Reich*, Rochester (NY), Camden House, 2003.
- Selvagem, C., M. F de, Abreu (a cura di), *Dulcinea o la última aventura de don Quijote*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2020.
- Sender, R. J., *Examen de ingenios. Los noventayochos. Ensayos críticos*, México D. F., Aguilar, 1971.
 ➤Id., *Proclamación de la sonrisa*, Dueñas Lorente, J. D. (a cura di), Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza/ Instituto de Estudios Altoaragoneses/ Instituto de Estudios Turoleses/ Dpto. de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de Aragón, «Larumbe. Textos Aragoneses», n° 3, 2008.
- Sgroi, A., *Rose lubriche e telefoni pallidi. La scena plurale di Alessandro De Stefani*, Roma, Bulzoni, 2003.
- Steimberg, O., *Sobre censuras de antes y de ahora*, «Teatro al Sur», a. 3, n° 4, maggio 1996.
- Syverson-Stork, J., *Theatrical Aspects of the Novel: A Study of Don Quixote*, Valencia, Albatros Hispanofila, 1986.
- Toro, A. de, Floeck, W. (eds), *Teatro español contemporáneo. Autores y tendencias*, Kassel, Reichenberger, 1995.
- Trecca, S., *Il racconto filmico del Chisciotte*, in *Critica del testo. IX/1-2. I mondi possibili del Quijote*, Roma, Viella, 2006, pp. 707-726.
- Trombetta, J. C., *El Che y su intertexto literario cervantino: a propósito de ¡Ladran Che! De Carlos Alsina*, in *Acta Literaria* 58, Primer semestre 2019, pp. 41-56.
- Valenti, C., *Katzenmacher. Il teatro di Alfonso Santagata*, Lavagna (Genova), Zona, 2004.
- Varela Olea, M. A., *Don Quijote, mitologema nacional*, Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, 2003.
- Vargas, A., *Teatro Ausente*, Buenos Aires, INT Inteatro editorial, 2006.

- Id., *Sobre la razón blindada*, dispense del Seminario Multidisciplin., Jose Emilio Gonzalez, Facultad de Humanidades, Universidad de Puertorico, Recinto de Rio Piedras, Textos, 2008, p. 112.
- Verzero, L., *El cuerpo politizado: tendencias actorales en el teatro militante*, in Dubatti J. (a cura di), *Historia del actor II. Del ritual dionisiaco a Tadeusz Kantor*, Buenos Aires, Colihue, 2009, pp. 445-464.
 - Viña, F., *El cervantismo de Jorge Luis Borges*, in Manuel Criado de Val (dir.), *Cervantes. Su obra y su mundo*, Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes, Madrid, Edi-6, 1981, pp. 1087-1095
 - Wanderscheck, H., *Deutsche Dramatik der Gegenwart (German Drama of the Present)*, Berlino, Bong, 1938.
 - Watt, I., *Miti dell'individualismo moderno*, Donzelli, Roma, 2007. (Watt, I., *Myths of Modern Individualism*, Cambridge University Press, 1996).
 - Zangrilli, F., *Le sorprese dell'intertestualità: Cervantes e Pirandello*, Torino, SEI, 1996.
 - Zayas de Lima, P., *Censura teatral en Buenos Aires en la época del Proceso*, in Pellettieri, O. (a cura di), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976– 1983)*. Buenos Aires, Galerna, 2001, pp. 259–264.

Fonti emerografiche (in ordine cronologico di pubblicazione)

- AA. VV., «ateatro.info», Copyright © 2017 ateatro.info: <www.ateatro.info>.
- Cesario, G., «Corriere Spettacolo»: <www.corrierespettacolo.it>.
- Pérez Galdós. *Una carta sobre el Quijote*, «La Prensa», 9 maggio 1905, in Matilde L. Boo, «Suplemento de *Las cartas desconocidas de Galdós en La Prensa de Buenos Aires*», *Anales Galdosianos*, XVII, 1982, pp. 117-128.
- Tilgher, A., *La follia dell'azione*, «La Stampa», 23 maggio 1920.
- «Scene e Retrosce», Anno I, num. 1, Torino, 1 dicembre 1922.
- «Scene e Retrosce», anno II num. 1, Torino, gennaio 1923.
- «Scene e Retrosce», Anno II, num. 2, Torino, febbraio 1923.
- «Scene e Retrosce», Anno II num. 3 Torino, marzo 1923.
- s.a., *Don Chisciotte*, in «La Nazione», 7 luglio 1926.
- s.a., *Un "Don Chisciotte" in cinque atti*, in «Il Giornale d'Italia», 12 agosto 1926.
- s.a., *La prima del "Don Chisciotte" al Politeama Rossetti*, in «Il Piccolo di Trieste», 3 settembre 1926.
- s.a., *Il "Don Chisciotte" di Gherardo Gherardi al Politeama Rossetti*, in «Il Piccolo di Trieste», 4 settembre 1926.
- s.a., Rossetti. *La prima del "Don Chisciotte" di Gherardo Gherardi*, in «Il Popolo di Trieste», 4 settembre 1926.
- s.a., *L'entusiastico successo del "Don Chisciotte" al Ciscutti*, in «L'Azione», 15 settembre 1926.
- s.a., *Il "Don Chisciotte" di Gherardi al Verdi*, in «La Vedetta d'Italia», 25 settembre 1926.
- s.a., *"Don Chisciotte" di G. Gherardi*, in «La Gazzetta di Venezia», 3 ottobre 1926.
- s.a., *"Don Chisciotte" di G. Gherardi al Malibran.*, in «Il Gazzettino di Venezia», 3 ottobre 1926.
- s.a., *Malibran*, in «La Gazzetta di Venezia», 9 ottobre 1926.
- s.a., *"Don Chisciotte" al Manzoni. Cinque quadri di Gherardo Gherardi*, in «Il Secolo», 19 ottobre, 1926.
- s.a., *Politeama Ariosto. Don Chisciotte*, in «Giornale di Reggio», 5 dicembre 1926.
- s.a., *Il "Don Chisciotte" al Verdi*, in «La Voce di Gorizia», 10 gennaio 1927.
- s.a., *Don Chisciotte*, in «L'impero», 16 giugno 1927.
- s.a., *Libri di teatro*, in «La Fiera Letteraria», 7 agosto 1927.

- s.a., *“Don Chisciotte” a Zurigo.*
- s.a., *“Don Chisciotte” di G. Gherardi al Teatro Storchi.*
- s.a., *Politeama Rossetti. “Don Chisciotte di Gherardo Gherardi.*
- Albo, *Teatro Verdi. Don Chisciotte*, in «Corriere padano», 17 ottobre 1926.
- Asterisco, *Gli avvenimenti teatrali al Ciscutti. Il “Don Chisciotte” di Gherardo Gherardi.*
- b. b., *Teatro Garibaldi. “Don Chisciotte” di Gherardo Gherardi*, 9 gennaio 1927.
- Binazzi, B., *“Don Chisciotte” di Gherardi*, in «Il Resto del Carlino», marzo 1927.
- Doletti, M., *Il dramma di Don Chisciotte*, in «Illustrazione teatrale», agosto-settembre 1926, p. 52.
- g. a. f., *Teatro Verdi. “Don Chisciotte”*, in «Gazzetta di Ferrara», 17 ottobre 1926.
- g. r., *“Don Chisciotte” di Gherardo Gherardi*, in «Il Popolo d’Italia», 19 ottobre 1926.
- m. r., *“Don Chisciotte di Gherardi”*, in «L’Austriaco», 19 ottobre 1926.
- Mala, *Il “Don Chisciotte” di Gherardo Gherardi al Teatro Comunale di Bologna*, in «Il Resto del Carlino», 11 ottobre 1926.
 - Id., *Il “Don Chisciotte” di Gherardo Gherardi al Teatro Comunale di Bologna*, in «Il Resto del Carlino», 12 ottobre 1926.
- o., *Don Chisciotte in maniche di camicia*, in «Il Piccolo della Sera di Trieste», 4 settembre 1926, p. 2.
- Rovani, O., *“Don Chisciotte” di Gherardo Gherardi. Intervista fulminea con l’autore*, in «Il Piccolo della Sera di Trieste», 27 agosto 1926, p. 3.
- Sandro, A., *“Don Chisciotte” di Gherardo Gherardi al Teatro Comunale*, in «Il Corriere del Pomeriggio Illustrato», 12 ottobre 1926.
- Somazzi, L., *Chiacchiere col “padre nobile” all’ex Caffè dell’Arena.*
- Zanelli, G., *“Don Chisciotte” di Gherardo Gherardi al Teatro Comunale*, in «L’Avvenire d’Italia», 12 ottobre 1926.
- «Don Chisciotte» di *Bragaglia agli Indipendenti*, in «Corriere della sera», 25 giugno 1927.
- Bertoni, G., *Don Chisciotte*, Elzeviro di terza pagina, 5 ottobre 1927.
- «Il Dramma», n. 29, 1 novembre 1927.
- D’Amico, S., *La crisi del teatro*, in «Critica fascista», Roma, 1931.
- R. S., *Gherardo Gherardi, Autori ed attori che si confessano*, in «La stampa della sera», 28 agosto 1931.
- «Il Dramma», n.142, 15 luglio 1932.
- «Corriere della sera», 14 ottobre 1932.
- «La Stampa», 14 novembre 1932.
- Forges Davanzati, R., *Mussolini parla agli scrittori*, in «Nuova Antologia», n. 1.466, 1933.
- «La Stampa della Sera», 20 ottobre 1933.
- «Ondas», 2 dicembre 1933.
- «Luz», 06 dicembre 1933.
- Lissia, P., *Abbatte tutto e ricominciare*, in «Il Dramma», n. 177, 1 gennaio 1934.
- Gotta, S., *Il Teatro Fascista*, in «Comoedia», maggio 1934, pp. 6-7.
- *Scrittori d’oggi*, in «Italia Fascista», num. 1-2-3, Roma, 1934-1935.
- De Pirro, N. *L’ispettorato del Teatro*, in «Scenario», a. IV, n. 6, giugno 1935, pp. 403-404.
- «Il Dramma», n. 268, 15 ottobre 1937.
- *Trentacinque teatri*, in «Scenario», n. 8, agosto 1938.
- «Il Dramma», n. 290, 15 settembre 1938.
- Ramperti, M., *Difendo la censura*, in «Scenario», n. 2, febbraio 1939, pp. 52-54.
- Alfieri, D., *Il teatro italiano. Discorso del Ministro della Cultura Popolare alla Camera dei Fasci e delle Corporazioni*, in «Scenario», a. VIII, n. 6, giugno 1939.
- Bragaglia, A. G., *Bragaglia parla di sé e del Teatro delle Arti*, in «Scenario», n. 6, giugno 1940, pp. 298-299.
- «Il Dramma», n. 336, 15 agosto 1940.

- «Avventure con Don Chisciotte» *applaudita a Milano*, in «La Stampa», 8 ottobre 1940.
- «Il Dramma», n. 343, 15 dicembre 1940.
- «Il Dramma», n. 348, 15 febbraio 1941
- «Il Dramma», n. 374, 15 marzo 1942.
- *Censura teatrale*, in «Scenario», n. 6, giugno 1943 (“Teatro e cinematografo nella relazione del Ministro Polverelli al Senato”), pp. 187-188.
- Borrás, T., *¿Cómo debe ser el teatro falangista?*, in «Revista Nacional de Educación», n. 35, novembre 1943.
- Morales de Acevedo, E., *Proscenio: Un poco de El Curioso Impertinente*, in «Marca (Madrid)», 11 ottobre 1947.
- «Guía Quincenal», n° 12, ottobre, 1° quincena, 1947.
- De Stefani, A., *Autocrítica del autor de El Curioso Impertinente*, in «Pueblo (Madrid)», 21 novembre 1947.
- C. R., *El Curioso Impertinente*, in «El Alcázar (Madrid)», 21 novembre 1947.
- De La Cueva, J., *El Curioso Impertinente, adaptación de la novela de Cervantes por Don Alejandro Steffani*, in «Ya (Madrid)», 21 novembre 1947.
- Díez Crespo, *Español: estreno de El Curioso Impertinente*, in «Arriba», 21 novembre 1947.
- Hidalgo, M., *En El Español El Curioso Impertinente realizado por Stéfani en versión española de Tomás Borrás*, in «Informaciones» 21 novembre 1947, p. 4.
- J. A. B. (Joaquín Aguirre Bellver / José Antonio Bayona), *'El curioso impertinente', en el Español*, in «Pueblo» (Madrid), 21 novembre 1947.
- Morales de Acevedo, E., *Proscenio: El estreno del Curioso Impertinente*, in «Marca (Madrid)», 21 novembre 1947.
- Castro, C. de, *Autores y escenarios*, in «Madrid» 21 novembre 1947.
- Armiñán, L. de, *El curioso impertinente*, in «ABC» 21 aprile 1953.
- Cueva, J. de la., *El curioso impertinente*, in «Informaciones», 21 aprile 1953.
- Fernández Cuenca, C., *Ejemplo del cine que no se debe hacer en España*, in «Ya» 21 aprile 1953.
- Albertazzi, A., «Intermezzo», n. 8, 30 Aprile 1953.
- «Corriere della Sera», 17 luglio 1960.
- Ghilardi, F., *Autori italiani fra due guerre. GHERARDO GHERARDI. La sorridente fiducia negli uomini*, in «Il Dramma», n° 368, Maggio 1967, pp. 53-63.
- Pasolini, P. P., *Manifesto per il nuovo teatro*, in «Nuovi Argomenti», n° gennaio-marzo 1968.
- R.T., *Prime romane – Teatro. Don Chisciotte di Carmelo Bene*, in «Il Messaggero», 27 ottobre 1968.
- Bene, C., De Berardinis, L., Fadini, E., *LE RAGIONI DELLA SCENA. La crisi di chi guarda*, in «Sipario», n° 271, novembre 1968, pp. 12-14.
- Fadini, E., *La scrittura diretta*, in «Sipario», n°271, novembre 1968.
- «Ridotto», novembre-dicembre 1968, pp. 10-13.
- D. R., *Don Chisciotte va in frantumi. Spettatori a dura prova*, in «L'Avvenire», 8 dicembre 1968.
- Gianieri D., *Don Chisciotte a cavallo delle telecamere*, in «Radiocorriere», fascicolo 13, Napoli, Marzo 1970.
- Aprà, A., Menon, G. (a cura di), *Conversazione con Carmelo Bene*, in «Cinema e film», n° 11-12, estate- autunno 1970.
- Bartolucci, G., *Per una lettura di Carmelo Bene dal sessanta al settanta*, in «Bianco e nero», n° 11-12, 1973, pp. 6-18.
- Solares, I., *Entrevista con Borges*, in «Excelsior. Diorama de la cultura», México, 9 dic. 1973.
- Guadagnolo P., «Sipario», n° 341-342, Ottobre-Novembre 1974.
- Savioli, A., *Don Chisciotte alla rinfusa*, in «L'Unità», 20 marzo 1978.
- De Chiara, G., *Festoso “Don Chisciotte” in un vivace luna park da sagra rusticana*, in «Avanti!», 21 marzo 1978.

- Chiaretti, T., *Del grande cavaliere errante rimane solo la buona volontà*, in «La Repubblica», 21 marzo 1978.
- Colotta, A., *Tante mani su «Don Chisciotte»*, in «L'Avvenire», 23 marzo 1978.
- Pizzuto, A., «Sipario» n° 384, Maggio 1978.
- V.S., *Un Don Chisciotte «diverso» quello del Gruppo Fanese*, in «Corriere Adriatico», 10 agosto 1978.
- *Il «Don Chisciotte» sfida la tradizione*, in «Il Resto del Carlino», 17 agosto 1978.
- Giella, M. A., *Teatro Abierto: Fenómeno socio-teatral argentino*, in «Latina American Theatre Review», Autunno 1981, pp. 89-93.
- Robiony, S., *Don Chisciotte? È napoletano*, in «La Stampa», 16 aprile 1983.
- Scaparro, M., in «Corriere della Sera», 11 luglio 1983.
- Baldo, E. *Scaparro a Los Angeles con tre Don Chisciotte*, in «La Stampa», 8 aprile 1984.
- *Trionfa «Don Chisciotte» in tre dimensioni*, in «Corriere della Sera», 15 aprile 1984.
- Halperín, J., *El artista y sus extraños presagios. Conversación con la escritora Griselda Gambaro*, in «Clarín», 16 giugno 1985, pp. 24-25.
- Minotti, R., Intervista ad Alfonso Santagata, in «Il Giorno», 6 febbraio 1988.
- di Massa, S., *Teatro dell'Arte: il lato oscuro di Don Chisciotte*, in «Il Giornale», 7 febbraio 1988.
- Quadri, F. *Frammenti di un viaggio teatrale*, in «La Repubblica», 9 aprile 1992.
- Almansi, G., *Chisciotte all'italiana. Debutta il capolavoro di Cervantes secondo Scaparro. Che apre in stile tricolore la gran Babele dell'Expo '92*, in «Il Panorama», Torino, 12 aprile 1992.
- Aiaccio, P., *Il cinema inedito di Roberto Bracco (1)*, in «Cinema Sessanta» a. XXXIII, n. 3-4, maggio-agosto 1992, pp. 48-61.
 - Id., *Il cinema inedito di Roberto Bracco (2)*, in «Cinema Sessanta» a. XXXIII, n. 5-6, settembre-dicembre 1992, pp. 38-55.
- Raboni, G., *Chisciotte e Sancho eroi moderni*, in «Corriere della Sera», 29 novembre 1992.
- Aiaccio, P., *Un caso editoriale negli anni del fascismo: Mondadori-Bracco*, in «Padania», a. VI, n. 11, 1992, pp. 149-164.
 - Id., *Sorrento 1943: l'ultimo duello tra Bracco e il fascismo*, in «La Terra delle Sirene», n. 7, giugno 1993, pp. 33-45.
- Trento Notizie, Settembre 1993, Teatro delle Briciole 6 e 7 novembre 1993.
- Audino, A., *Don Chisciotte in manicomio*, in «Il Sole 24h», 13 marzo 1994.
- Aiaccio, P., *Il censore e il commediografo. Note sull'applicazione della revisione teatrale nel periodo fascista*, in «Storia Contemporanea», a. XXV, n. 4, agosto 1994, pp. 529-545.
- Preston, P., *Don Quijote de la Manchuria*, in «ABC», 30 luglio 1995.
- G.T., *Don Chisciotte, roba da matti*, in «Corriere della Sera», 29 maggio 1997.
- Quadri, F., in «La Repubblica», 20 gennaio 2002.
- Geron, G., *Il nuovo Don Chisciotte*, in «Gente» 28 febbraio 2002.
- De Matteis, T., *Un Don Chisciotte per Herlitzka*, in «Il Tempo», 11 settembre 2002.
- Petroni, P., *Don Chisciotte contro i borghesi*, in «Corriere della Sera», 11 settembre 2002.
- Freire, S., *María Rosa Gallo: actriz con mayúscula*, in «La Nación», 8 dicembre 2004.
- Fascicolo di presentazione ricevuto dal Teatro Stabile stagione 2002/2003 con incluse scheda tecnica e note di regia Comunicato Stampa, Teatro Araldo – Venerdì 22 e Sabato 23 Aprile 2005 – Don Chisciotte, regia di Corrado Accordino.
- Hormigón, J. A., *El Quijote en el teatro*, in «ADE Teatro», N. 107, ottobre 2005, pp. 98-107.
- Márquez Montes, C., *Don Quijote en la escena hispanoamericana*, in *Ivi*, pp. 116-125.
- Pérez-Rasilla, E., *Escenificaciones del Quijote*, in *Ivi*, pp. 160-170.
- Anghel, I., *Un quijotesco seminario a escena*, in *Ivi*, pp. 268-272.
- Pacheco, C., *Intervista Aristides Vargas*, in «Picadero», n. 16, Instituto Nacional del Teatro, Enero/Febrero/Marzo/Abril 2006, pp. 3-5.

- Dubatti, J., *El teatro en la dictadura: 30 años del golpe militar*, in «Picadero», n. 16, Instituto Nacional del Teatro, Enero/Febrero/Marzo/Abril 2006, pp. 16-21, p. 20.
- Costantini, C., «*Don Chisciotte lo faccio in tre*», in «Il Messaggero», 6 febbraio 2006.
- Rota, A., *Vergassola e Riondino*, in «La Repubblica» ed. Roma, 26 marzo 2006.
- Polidoro, P., *Riondino, Don Chisciotte in giacchetta*, in «Il Messaggero», 27 marzo 2006.
- Polidoro, P., *Al Colosseo le follie di Don Chisciotte*, in «Il Messaggero», 8 aprile 2006.
- Boschi, A., *Riondino e Vergassola caballeros del Duemila*, in «Il Secolo XIX», 6 febbraio 2007.
- Di Giammarco, R., *Cervantes val Bene un Gassman. Il “Don Chisciotte” con le voci dei Mattatori*, in «La Repubblica», 10 marzo 2007.
- Matassa, A., «*Io, un Don Chisciotte che insegue l’utopia*», in «Il Mattino», 1 maggio 2008.
- Diez, E., *La censura teatral bajo el franquismo: la vicesecretaría de educación popular (1941-1945)*, in «Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies», n. 22, 2008, pp. 263-276.
- Diez, E., *La institución de la censura teatral franquista (1938-1941)* in «Cuadernos para investigación de la literatura hispánica», n. 34, 2009, pp. 371-386.
- Godino, I., *Pieghevole per il pubblico in sala – Teatro Stabile di Torino – 20- 25 Gennaio 2009*.
- Guerrieri, O., *Don Chisciotte fa il bombarolo*, in «La Stampa», 25 gennaio 2009.
- De Matteis, T., *Franco Branciaroli «Don Chisciotte profetizza la falsità della televisione»*, in «Il Tempo», 27 gennaio 2009.
- Battisti, R., *Don Quijote? Un pupo siciliano*, in «L’Unità», 7 febbraio 2009.
- Quadri, F., in «La Repubblica», 13 febbraio 2009.
- Cordelli, F., *Un Don Chisciotte fra nostalgia e vanità*, in «Corriere della Sera» (Roma), 14 febbraio 2009.
- Torchia, F., *Entrevista a Griselda Gambaro*, in «Ñ. Revista cultural», 2010.
- Guerrieri, O. *Don Chisciotte e il Sessantotto secondo Rigillo*, in «La Stampa», 27 giugno 2010.
- Carli, A., *Dentro i confini della realtà*, in «La voce di Romagna», 31 marzo 2011.
- Ferraro, C. L., *Simbologia del Don Chisciotte. Piccolo saggio riflessivo*, in «Amaltea», anno VII / n. 2, giugno 2012, pp. 33-41.
- S. a., *Aristides Vargas, el dramaturgo del exilio*, in «RevistaDinamo», 25 marzo 2013: <<http://www.revistadinamo.com/?p=3737>>.
- Zayas de Lima, P., *Teatro y censura en el primer peronismo*, in «Telondefondo», n. 19, luglio 2014, pp. 22-39.
- Aguirre, O., *Los libros quemados por el III Cuerpo de Ejército en Córdoba*, in «Infojus Noticias», Agencia Nacional de Noticias Jurídicas, Buenos Aires, 17 ottobre 2015: <<http://infojusnoticias.gob.ar/nacionales/los-libros-quemados-por-el-iii-cuerpo-de-ejercito-en-cordoba-10207.html#:~:text=La%20quema%20de%20libros%20en,de%20la%20Memoria%20de%20C%3%B3rdoba>>.

Materiale video

- Bene, C. e i critici - Prove del Don Chisciotte con Leo de Berardinis (1968): <<https://www.youtube.com/watch?v=qPD2dYrdxMI>>.
- Don Chisciotte (1952) di Vito Frazzi, Registrazione di Rai Roma, 07/09/1971: <<https://youtu.be/IggLDqDeQgI>>.
- *Don Chisciotte. Don Quixote de Orson Welles*, Orson Welles, Montaggio a cura di Jess Franco, 114 min, bianco e nero, © El Silencio Producciones S.A 1992, DVD.
- *El acompañamiento* (1991) di Carlos Orgambide (Film): <<https://youtu.be/gm4N5ZeuJ6I>>.

- *El acompañamiento* di Carlos Gorostiza, diretto da Leonel Figliolo Jara: <https://youtu.be/_Ws-v1PO9bc>.
- Intervista al Carlo Ludovico Bragaglia, tratto da Album Bragaglia, di S Frau, Regia di S. Frau – N. Russo (1994): <<http://www.raiscuola.rai.it/articoli/carlo-ludovico-bragaglia-il-teatro-degli-indipendenti/8487/default.aspx>>.
- *Don Chisciotte* (2000) di Guido Ferrarini: <https://youtu.be/q_jU34XlxbE>.
- *Don Pulcinella della Mancha* (2006) di Bruno Leone: <<https://youtu.be/lG3vyyTh6Vg>>.
- *Don Chisciotte della Mancia* (2003), di Gianlorenzo Brambilla: <<https://youtu.be/BmPDFLPnNAk>>.
- *Azares del Quijote y Gardel* (2009) di Alberto Mario Perrone y Silvia Vladimivky: <<https://youtu.be/ngSEGS-r-Bs>>. 1 di 25.
- *Don Chisciotte* (2011) di Roberto Cappuccio: <<https://youtu.be/CirXQVeWxag>>.