

**José Ramón Fernández, *La terra*, studio e traduzione di Enrico Di Pastena, Pisa, ETS, 2016, 155 pp. ISBN 9788846745880**

**Simone Trecca**

**Università degli Studi Roma Tre**

Il volume che mi accingo a recensire è il terzo della collana “La maschera e il volto”, ideata (e diretta) da Enrico Di Pastena per contribuire a offrire un luogo adeguato, all’interno del panorama editoriale italiano, al teatro ispanico moderno e contemporaneo. Egli stesso si è fatto carico, con rigore, accuratezza e agilità, di questa prima edizione italiana con testo a fronte de *La tierra*, in un certo senso “il lavoro della iniziale consacrazione” di José Ramón Fernández, nonché “uno dei suoi testi più stimolanti e al contempo uno dei più amati dallo stesso drammaturgo” (9). Classe 1962, l’autore appartiene alla nutrita schiera di scrittori teatrali sbocciata in Spagna negli anni Novanta del secolo scorso, una vera e propria generazione formata nei laboratori di creazione per la scena, nelle esperienze di scrittura collettiva e in collaborazione (assieme a Luis Miguel González Cruz, Raúl Hernández Garrido e Juan Mayorga, Fernández fondò, nel 1993, il gruppo Teatro del Astillero) ed emersa anche grazie al protagonismo acquisito mediante l’ottenimento di importanti premi. Impossibile, pertanto, o, almeno, assai riduttivo leggere un’opera come *La tierra* senza alcune coordinate che, da un lato, ne contestualizzino la stesura nell’ambito

di una produzione già vasta, anche in relazione ad alcune delle tendenze del teatro di quei lustri; e che, dall’altro, ne segnalino le influenze, i richiami più o meno palesi, nonché le implicazioni estetiche, drammaturgiche e, persino, politiche. Proprio ad offrire tali imprescindibili riferimenti è volto lo sforzo del curatore, che nella sua esaustiva introduzione è stato capace di mantenere in perfetto equilibrio la necessità di fornire alcuni dati e informazioni e l’esigenza di condurre il lettore ad una ricezione consapevole e, tuttavia, immediata del testo.

Frammentato (è il caso di usare questo termine per dare conto di una ben chiara opzione drammaturgica) in 23 sequenze numerate, il dramma oscilla tra un “Prima” e un “Adesso”, tra un passato che continua a pesare sulle spalle e sulle coscienze dei personaggi e un presente in cui lo scorrere del tempo, pur inesorabile, sembra essersi impigliato in una dimensione di non esistenza, di morte in vita. È il ritorno di María nel paese natio, dopo nove anni di assenza, a innescare un meccanismo di autocoscienza negli altri, quasi che solo la presenza improvvisa di un simile che ha fatto esperienza dell’altrove sia capace di generare un desiderio di riconoscersi e di prendere atto delle proprie miserie. Il rapido invecchiamento di Pilar, la madre ormai quasi cieca di lei e di Miguel, il repentino spegnersi di quest’ultimo, lo sfarsi di Mercedes, cugina di entrambi e moglie di lui: tutto sembra aver subito un’accelerazione con l’arrivo di María, come se fosse il suo sguardo a conferire una realtà al tem-

po trascorso in sua assenza, il suo sguardo capace di una partecipazione emotiva che pare impossibile aspettarsi da chi, invece, è rimasto a inaridire assieme alla terra del luogo. Molto opportunamente, pertanto, Di Pastena fa rilevare che è proprio lei “l’elemento nucleare da cui emanano le altre figure” (19), particolare già molto evidente nella breve presentazione che José Ramón Fernández antepone alla *pièce*, come un *dramatis personae* in forma discorsiva. È lei, d’altra parte, a mettere in relazione la siccità che ha colpito la zona con gli eventi tragici verificatisi nove anni prima, ovvero l’incidente che ha reso invalido il fratello durante una corrida e, soprattutto, il meschino omicidio di Pozo, un innocente *minus habens* ucciso dal branco con la partecipazione dello stesso Miguel. Un elemento, questo della persistente assenza di piogge, che il curatore del volume giustamente annovera tra le manifestazioni del sovrannaturale all’interno dell’opera, le quali contribuiscono a sfumare il realismo dell’ambientazione rurale e dei personaggi: ad esso si aggiunge la presenza di figure oniriche e della figura del defunto padre dei due fratelli, Juan, che interagisce in scena con la moglie Pilar e con l’omonimo nipotino, figlio di Miguel e Mercedes. In linea con una delle tendenze del teatro spagnolo della memoria (da Sanchis Sinisterra a Laila Ripoll) e per influenza di altri autori come Rulfo o, in ambito teatrale, Kantor, la presenza dei morti serve ad attivare nel lettore e nello spettatore l’impulso alla riflessione e al recupero del passato o, al contrario, l’istinto a negarlo o fuggirne, di fat-

to comunque a riconoscerne l’esistenza e a riconoscersi ancora inesorabilmente condizionati da esso. Per questa via, propone Di Pastena, il significato profondo de *La tierra* è “riconducibile a una riflessione sulle necessità e sui travagli della memoria storica della Spagna in particolare, senza escludere altre aree in generale, secondo una visione che nelle sue implicazioni più strettamente ‘politiche’ consentirebbe di mettere in relazione quanto viene drammatizzato con le vicende di altre vittime dimenticate” (23). Il corpo senza tomba di Pozo, malamente sepolto e occultato dall’arida terra, parla silenziosamente quanto il fantasma di Juan: entrambi aspettano il ritorno della pioggia, vale a dire il riemergere della verità nascosta, del crimine coperto per anni da una collettività colpevole o connivente. Chi ha potuto assistere al bell’allestimento diretto da Javier García Yagüe per il Centro Dramático Nacional, andato in scena nel 2009 al Teatro Valle-Inclán, ricorderà che la scena finale, diversamente da quanto riporta il testo, si chiude con il defunto Juan che danza allegramente sotto la pioggia. Un’interpretazione, questa, che mi pare perfettamente in linea con la lettura proposta nello studio introduttivo da Di Pastena, il quale attribuisce a Miguel il merito di aver consentito lo svelamento del corpo, mettendone in risalto, a ragione, una “caratura morale che gli altri autori del delitto non mostrano di possedere” e che rappresenta “un elemento di discontinuità rispetto agli uomini – padre e zio – del suo clan” (30). La possibile “redenzione” di Miguel attraverso l’espiazione della colpa,

di fatto, può costituire una sorta di liberazione anche per il fantasma del padre, che vede il figlio affrancato dalle catene della meschinità, della violenza atavica, del crimine impunito. Impossibile non andare col pensiero alle vittime insepolti della guerra civile, alla dibattuta questione delle riesumazioni, alla necessità di fondare il presente su una solida memoria dei traumi e delle colpe collettive del passato che, proprio a partire dagli ultimi tre lustri del secolo scorso inizia a diventare tema e motivazione di scrittura per molti autori spagnoli, teatrali e non.

Pur richiamandosi alla “alta densità di rimandi e modelli letterari e teatrali, sia nazionali che stranieri” (25), che caratterizza la scrittura dell’autore e la trama compositiva de *La tierra* – dal Lorca dei drammi rurali alla poetica dei campi castigliani di Delibes; dal Machado e dal Cela delle *dos Españas* agli esponenti più recenti del teatro della memoria; da Sofocle a Kantor, passando per Shakespeare e Čechov, ecc. – Di Pastena propone una lettura di questa significativa opera di Fernández (e del teatro spagnolo degli ultimi decenni) carica di spunti e suggestioni interpretative che contribuiscono, da un lato, a tratteggiare la figura di un drammaturgo di enorme personalità ed elevata caratura (qualità attestate anche da una ormai lunga e consolidata traiettoria); dall’altro, a delineare le direttrici tematiche ed espressive di una scrittura che, frutto di una intensa e soggettiva ricerca sui linguaggi drammaturgici e scenici, risulta dotata di un intenso lirismo e di una profonda allusività, nonché di

un felice equilibrio tra lo sperimentalismo formale e il peso conferito alla parola sulla scena. Di tutte queste caratteristiche il curatore del volume si fa carico nel delicato processo di traduzione del testo, condotto con estrema accuratezza e spiccata sensibilità, come dimostrano, oltre alla fattura della versione italiana proposta, anche le succinte ma essenziali note con le quali Di Pastena si congeda dal lettore prima di lasciare spazio alla lettura della *pièce*.

DOI 10.14672/10.2017.1333

**Inmaculada Solís García; Elena Carpi (eds.), *Análisis y comparación de las lenguas desde la perspectiva de la enunciación*, Pisa, Pisa University Press, 2015, 240 pp. ISBN 9788867414413**

**Giuseppe Trovato  
Università degli Studi di Catania**

Los estudios sobre la “gramática de la enunciación” se deben a la labor pionera de Émile Benveniste, quien dio mucho impulso a esta perspectiva de análisis gramatical; a partir de ahí se fue desarrollando una significativa tradición de estudios sobre la enunciación, especialmente en Francia. En el área de la lingüística española en Italia, la gramática de la enunciación ha hecho su eclosión en tiempos recientes, gracias sobre todo a las actividades que viene llevando a cabo un grupo de investigadores y profesores de español italianos y español