

Jerónimo López Mozo, *Yo, maldita india...; La Infanta de Velázquez; Ella se va*, edición de Virtudes Serrano, Madrid, Cátedra, 2019, 414 pp.
("Letras Hispánicas", 819)

RENATA LONDERO
Università degli Studi di Udine

Abstract

Master of ideas and style, as well as a man of theater in the round (author, theorist, director), Jerónimo López Mozo is an undoubted point of reference for talented younger Spanish playwrights such as José Ramón Fernández, Laila Ripoll, Yolanda Pallín, Mariano Llorente, and others. Nevertheless, his dramatic corpus, which in fifty years of untiring commitment has now come to touch the ninety titles, still struggles to land on the stage of a country that does not fully recognize and promote its profound peculiarity, its explosive drive, its incessant creativity. One cannot therefore fail to fully agree with Virtudes Serrano when, at the end of her exegetical premise, she asks herself heartily: "¿Por qué un país como el nuestro desprecia tanto valor, tanto talento, tanto compromiso? ¿Por qué no se han estrenado estas obras como merecen? Pero, como al autor, solo me es dado plantear el conflicto" (p. 79). ['Why does a country like ours despise so much courage, so much talent, so much commitment? Why have these works not premiered as they deserve? But, like the author, I am only allowed to raise the conflict.']



Nelle "Notas para un panorama del teatro español actual", che Eduardo Pérez Rasilla ha pubblicato in un bel monografico della rivista *Cuadernos AISPI*, coordinato da lui stesso e da Silvia Monti, e dedicato al "Teatro en España: perspectivas para el siglo XXI" (7, 2016, pp. 13-28), lo studioso indica due tratti portanti della scena spagnola odierna: la sua natura politica (intesa in senso squisitamente etimologico, da *polis*, come "consorzio umano, comunità") e la "reflexión sobre la memoria" (pp. 21-22). Ebbene, questi due fondamentali elementi costitutivi sostanziano la produzione di Jerónimo López Mozo (Girona, 1942), corposa, densa, innovativa, battagliera. Maestro di idee e stile, nonché uomo di teatro a tutto tondo (autore, teorico, regista), come i suoi coetanei Josep Benet i Jornet e José Sanchis Sinisterra, il commediografo catalano (ma madrilenno d'adozione) è un indubbio punto di riferimento per talentuosi drammaturghi spagnoli più giovani quali José Ramón Fernández, Laila Ripoll, Yolanda Pallín, Mariano Llorente, e altri ancora. Nondimeno, il suo *corpus* drammatico, che in cinquant'anni di indefesso impegno è ora giunto a sfiorare i novanta titoli, fatica ancora molto ad approdare sui palcoscenici di un paese che non ne riconosce e promuove appieno la profonda peculiarità, la spinta dirompente, l'incessante creatività.

Con l'accuratissima ed esaustiva edizione di tre recenti *pièces* di López Mozo, importanti e coraggiose, una della massime esperte di teatro spagnolo contemporaneo come Virtudes Serrano, attraverso una ben nota e prestigiosa collana di testi letterari – "Letras Hispánicas" di Cátedra –, si propone proprio di rivendicarne il notevole valore, inserendone la drammaturgia nel canone letterario attuale. Nella sua ampia e brillante "Introducción" (pp. 11-79), integrata da una "Bibliografía" (pp. 83-118) completa sia dell'*opera omnia* dell'autore sia dei saggi più

salienti su di essa, la studiosa traccia un quadro circostanziato della sua traiettoria biografica e artistica, che già compendia a p. 12, non senza una punta di amarezza: “A sus ocho años, la familia pudo fijar definitivamente su residencia en Madrid, donde vive, ha estudiado, se ha casado, ha tenido una hija y una nieta; ha experimentado con el teatro, lo ha disfrutado y ha sufrido su ingratitud”. E mentre ricorda i modelli autoctoni e foranei del drammaturgo –Valle Inclán, Buero Vallejo, Sastre, José Martín Recuerda; Brecht, Ionesco, Beckett, Genet–, ne descrive i temi principali –l’arroganza del potere, la violenza, la solitudine, l’incomunicabilità– e ne rimarca il gusto per l’*ekphrasis* (con rimandi pittorici a Velázquez, Goya, Escher, Magritte, Joan Brossa, Chillida, ecc.), lo elogia per il fatto di suscitare senza posa il dibattito critico sui mali della società di ieri e di oggi, ponendo domande piuttosto che fornire facili risposte, sulla scia di Sastre e sulla stessa linea d’onda di Sanchis Sinisterra e Mayorga. Tanto più stimolante e ardito è il teatro di López Mozo, quanto più inspiegabile il silenzio che grava sulla sua opera, come constata sdegnata la curatrice: la vocazione dell’autore, insomma, “lucha hasta hoy, contra viento y marea, con las inercias de una estructura teatral que censuró primero, ocultó después y cierra ahora los ojos ante una obra tan importante como la de quien nos ocupa” (p. 16).

Ma veniamo ai tre drammi qui editi e profusamente commentati. Come si afferma con chiarezza e dovizia di dati, nell’introduzione e nella breve nota che precede i testi (“Esta edición”, p. 81), la stesura di *Yo, maldita india ...*, *La Infanta de Velázquez* ed *Ella se va* risale al 1988, al 1999 e al 2001, rispettivamente. Tuttavia, soltanto la terza “ha visto la luz de los escenarios” (p. 81), in una efficace messa in scena inaugurata il 31 marzo 2004, al madrilenio Teatro Galileo, per la regia di Mariano de Paco Serrano, figlio di Virtudes. Eppure, tutte e tre le *pièces*, giocate su un abile oscillare fra livelli cronologici e spaziali diversi, che ne mette in ulteriore risalto il carattere di mosaici metaletterari e intertestuali, affrontano con vigore e originalità argomenti di innegabile interesse e scottante attualità, assai adatti a farsi corpo e azione sulla scena, e a restare sotto i riflettori della mente e della coscienza degli spettatori. In effetti, i tre drammi sono accomunati dal fatto di incentrarsi su protagoniste femminili intelligenti, dinamiche e intrepide, vittime però di una violenza maschile meschina e assurda, sia essa fisica o psicologica, a cui si ribellano (o tentano di farlo) con esiti più o meno negativi. Altra componente comune, tipica della scrittura di López Mozo (come di gran parte dei drammaturghi spagnoli odierni), è l’eloquio perspicuo, diretto, dalla variegata coloritura colloquiale.

Sola e reietta è la Malinche/doña Marina/Malintzín di *Yo, maldita india ...* (pp. 121-257), l’amante-schiava di Hernán Cortés, confinata in una terra di nessuno per l’ingrato compito che svolge: quello di mettere in contatto lingue e culture distantissime e incompatibili, che non vogliono né mediare né comunicare fra loro. Ne consegue che la sua figura liminare si staglia fiera e dignitosa in un ambiente ostile come il Messico durante la conquista spagnola, dominato dalla ferocia, dalla cupidigia di potere e denaro (incarnata soprattutto da Cortés) e da un inesorabile senso di decadenza e disfacimento. Come avviene in tanto teatro spagnolo dell’ultimo trentennio, i confini tra passato e presente si sfumano e quanto è accaduto “actúa de espejo del presente”, come dichiara Virtudes Serrano (“Introducción”, p. 62). Così, le apocalittiche parole di Moctezuma a Cuauhtémoc risuonano attuali più che mai: “El fin de nuestra edad ha llegado” (p. 192). López Mozo, dunque, muove i suoi personaggi –da Cortés e Narváez all’ottuagenario e disilluso Bernal Díaz del Castillo (presentato nell’*iter* compositivo della sua *Historia verdadera*), dalla Malinche al Tameme e al cacique– in un’atmosfera cupa, pervasa dal sangue e dalla distruzione, in cui si levano afflitte e presaghe le ombre e le voci dei defunti. I morti che sfilano nei momenti finali dell’estesa e ossessiva *pièce* –non a caso, non articolata in atti– sono soprattutto Moctezuma, Cuauhtémoc, i soldati aztechi, e la stessa Malinche, che ha perso la vita mentre dava alla luce “el hijo bastardo” di Cortés (p. 256), ormai

tornato con il padre nella madrepatria. Il monito della Malinche, abbandonata da tutti ma sempre vibrante di dolente umanità, chiude un dramma aperto e dalle molteplici chiavi di lettura, che non prende le parti di nessuno dei contendenti, parimenti crudeli e spregevoli, se non della sfortunata india: “Me echó de su lado. Encargó que me mataran. Se portó mal, pero no le guardo rencor ... He aprendido a perdonar. [...] Vosotros me regalasteis a Cortés. ¿A qué viene que por compartir su lecho me llaméis puta? ¿Quién es más culpable de vuestra desgracia? ¿Yo, que señalé a los españoles el camino de México, o los que le prestasteis brazos y armas para aplastar al poderoso azteca?” (p. 254).

Al centro del secondo testo, *La Infanta de Velázquez* (pp. 260-351), il più complesso e ambizioso fra i tre proposti, sta di nuovo una donna, anzi, una fanciulla, la principessa Margherita Teresa d’Austria, che anche ne *Las Meninas* del grande pittore sivigliano cattura su di sé la luce del quadro e lo sguardo di chi lo osserva. Per quest’opera, dall’impianto decisamente metaletterario e intersemiotico, López Mozo trae spunto da *Las Meninas* (1960) di Buero Vallejo, splendido *tableau vivant* drammatico del dipinto, che, come quest’ultimo, rende omaggio alla pittura *velazqueña* e alla dignità di ogni artista, e di cui Virtudes Serrano ha restituito un’ottima edizione nel 1999 (Madrid, Espasa-Calpe). Tuttavia, tra le figure rappresentate sulla tela da Velázquez, López Mozo ne predilige solo due, entrambe giovani: l’infanta e il nano italiano di corte, Nicolasio Pertusato. Ad accentuare, poi, la matrice pittorica e sperimentale di questo singolare dramma, scandito in costanti e audaci salti cronologici e topologici, a Margarita si affianca fin dall’inizio un deuteragonista d’eccezione: il pittore, drammaturgo e regista polacco Tadeusz Kantor (1915-1990), fervido ammiratore di Velázquez e ideatore di un teatro arduo e sconcertante, all’instancabile ricerca della novità più suggestiva e provocatoria. Miscelando e sovrapponendo la realtà con la finzione e piani spazio-temporali assai remoti fra loro, López Mozo sfrutta pure qui un espediente ricorrente sulla scena spagnola successiva alla transizione democratica (si pensi, per esempio, ad *¡Ay, Carmela!* di Sanchis Sinisterra, 1987), cioè la presenza degli spettri, che simboleggiano come il peso del passato perduri nel presente: nella quarta delle 14 scene in cui si segmenta l’azione, il fantasma dell’infanta fa visita a Kantor nel suo studio di Cracovia, per chiedergli che la aiuti a inscenare la propria vicenda. Ne esce poco a poco uno spettacolo, punteggiato di citazioni (da Shakespeare a Kafka a Max Aub), che diventa lo specchio di quattro secoli di storia occidentale, martoriati dalla prevaricazione e dalla brutalità. Nell’illustrare i capisaldi tematici della *pièce*, la curatrice afferma infatti che in esso “toda forma de exterminio encuentra su reflejo” (“Introducción”, p. 69). Passando dal Museo del Prado a Place de la Concorde, dalla Vienna asburgica ai treni della Shoah, Margarita, in compagnia dell’Emperador, quel Leopoldo I d’Asburgo che nella realtà la sposò nel 1666, attraversa alcune fra le tappe più buie della modernità e della contemporaneità: l’incipiente declino dell’impero ispanico durante il regno di Filippo IV, le guerre napoleoniche, la guerra civile spagnola, il secondo conflitto mondiale, il franchismo, la costruzione del muro di Berlino, la guerra nei Balcani, le migrazioni forzate dei giorni nostri. Prostrati e abbruttiti dal male, i personaggi si tramutano in ombre di se stessi, in decrepiti fantocci, analoghi a quelli che recitano nell’opera più famosa e inquietante di Kantor, *La classe morta* (1975), menzionata nella didascalia d’apertura della tredicesima scena, “La máquina familiar” (pp. 338-346). Prima di venir ucciso da uno sbirro, del resto, il “Viajero” tratteggia in tali termini l’umanità, ridotta a una massa di automi depredati del libero arbitrio dal sistema mediatico: “Y así vivimos: encajonados, con anteojeas, sin saber más de lo que quieren que sepamos, sin elementos para discernir y juzgar por nosotros mismos. [...] Nunca hubo tantos manipuladores de encuestas, profetas y adivinos como ahora” (“IX, “Discurso de la Plaza de la Concordia”, p. 318). In un simile scenario, Kantor, stanco e deluso, rinuncia a realizzare lo spettacolo, scioglie la compagnia e spegne le luci del suo studio-palcoscenico, non senza raccomandare all’infanta di rientrare nel quadro, dove vivrà in eterno, e rinviando alla sua vera, ultima opera teatrale, *Oggi*

è il mio compleanno (1991), in cui appare la riproduzione de *Las Meninas* (“¿Sabe, Infanta? Hoy es mi cumpleaños. El último”; “XIV, No volveré jamás”, p. 351).

Altrettanto intessuto di presente e passato, realtà e fantasia, sogno e veglia, ma imperniato su un fenomeno di allarmante contingenza, è il terzo e ultimo dramma, *Ella se va* (pp. 352-414), suddiviso in quattro scene. Come ben sintetizza il primo piano a p. 352 –che mostra il bel volto tumefatto, con la bocca carnosa solcata da un rivolo di sangue e lo sguardo assente, dell’attrice María Isasi, interprete della prima madrilenà della *pièce* (2004)–, qui si parla di violenza di genere, e, nella fattispecie, della sua forma più odiosamente subdola: quella psicologica. Non è pertanto una mera coincidenza il fatto che il testo, redatto nel 2001, sia stato inaugurato sulle scene nel 2004, quando il governo socialista di José Luis Rodríguez Zapatero varò la prima legge integrale contro la violenza di genere in Europa, la “Ley Orgánica 1/2004”. L’elevata valenza paradigmatica di quest’opera si evince fin dai nomi, generici ed emblematici, dei suoi tre protagonisti: “Ella”, “Él” e la “Asistente Social”. Allo stesso modo, la vicenda che li coinvolge, assomiglia a molte altre, le riassume. Nella scena iniziale si alternano il presente dell’enunciazione –in cui una donna giovane e colta si trova nel consultorio di un’assistente sociale per denunciare il marito che la vessa da anni– e i ricordi di lei, che si esplicano in spezzoni di dialoghi fra la donna e l’uomo, da cui si arguisce come la loro storia sia cominciata e si sia evoluta, per trasformarsi in un “inferno conyugal” (p. 376) per la moglie, irto di silenzi, soprusi, minacce, oltraggi e umilianti dinieghi. Al travagliato e disperato racconto di “Ella”, però, l’operatrice ribatte con fredda insensibilità, travestita da bonari psicologismi: “El silencio es el mayor enemigo de la pareja” (p. 370); “Lo que ha contado forma parte de la vida de cualquier pareja. Desacuerdos, pequeños roces, reproches mutuos ... Cuestiones que, contempladas una a una, carecen de importancia” (p. 376); “Ceda un poco. Saldrá ganando” (p. 377). In definitiva, mentre la cinica professionista ritiene che gli unici abusi domestici perseguibili debbano essere quelli che lasciano segni sulla pelle, non quelli che devastano l’anima, la donna maltrattata è (a ragione) convinta che “no hay ninguna diferencia entre mi esposo y los que violan y apalean a sus mujeres” (p. 380). La seconda e la terza scena retrocedono ai trascorsi della coppia, e López Mozo riesce a trasmettere con maestria il progressivo acuirsi della tensione fra i due, che da un botta e risposta sempre più sarcastico, irritato e aggressivo sfocia negli insulti, nelle percosse e nel tentativo di stupro di lui (“ÉL.– ¡Eres una puta!” [...] ÉL la abofetea con ambas manos [...] Á un tiempo, trata de despojarla de la ropa y de forzarla”; “Escena dos”, pp. 386-387). Finché lei, esasperata, si risolve a lasciare lui e il loro appartamento-prigione, dopo aver guardato il colloquio conclusivo tra Nora e Torvald nell’adattamento cinematografico di *Casa di bambola* di Ibsen, con ogni probabilità quello del 1973, per la regia di Patrick Garland, con Anthony Hopkins nei panni di Torvald Helmer e Claire Bloom, in quelli di Nora (“Escena tres”, pp. 388-390). Questo non è l’unico riferimento filmico in *Ella se va*, dove nella prima scena si menziona il celebre *Casablanca* di Michael Curtiz (1942), interpretato da Humphrey Bogart e Ingrid Bergman, a sottolineare la visualità della *pièce*, costellata di lunghe e dettagliate didascalie. Infine, la scena quarta, “imaginada por ella” (p. 403), riunisce i tre personaggi sulla scena, in un crescendo di situazioni, gesti e parole ambivalenti e disorientanti, che prospettano esiti opposti: forse lei fugge dopo aver recapitato all’assistente sociale una lettera di esplicita denuncia, oppure, al contrario, rimane sequestrata in casa, in balia del marito-carceriere. È tutto vero o frutto dell’immaginazione della vittima? Al pubblico, l’ardua sentenza. Comunque sia, lo scopo del dramma trapela da quanto la donna sostiene alla fine: “No me mueve la venganza, sino evitar que mi historia se repita, que otra mujer ocupe mi lugar entre esas paredes y que nadie la oiga llorar, ni sus primeras quejas débiles, ni, al cabo, sus gritos” (p. 413).

In fondo, per Jerónimo López Mozo, come per i suoi compagni di generazione e i suoi allievi e successori, il teatro a questo serve: ad agire nella e sulla società. Ecco perché il

messaggio franco e forte di questo drammaturgo, che continua a scagliarsi contro le piaghe del nostro tempo (il terrorismo, le guerre sommerse, la pena di morte, l'AIDS, ecc.), risulta oltremodo utile e necessario in un mondo invaso dall'intolleranza, dalla prepotenza, dall'ipocrisia, dall'indifferenza. Non si può quindi non concordare pienamente con Virtudes Serrano quando, al termine della sua premessa esegetica, si domanda accorata: "¿Por qué un país como el nuestro desprecia tanto valor, tanto talento, tanto compromiso? ¿Por qué no se han estrenado estas obras como merecen? Pero, como al autor, solo me es dado plantear el conflicto" (p. 79). La sola risposta plausibile da dare a tali quesiti è un sincero augurio: che i drammi di López Mozo finalmente escano dalle pagine, dattiloscritte o stampate, per fare il loro doveroso ingresso nelle sale, in Spagna e all'estero.

