

Dopo *La magia della farfalla*, tratto da *El maleficio de la mariposa*, allestito da Gennaro Vitiello nel 1968, ecco questo *Matrimonio d'interesse*, ricavato dalla farsa per burattini *Tragicomedia de don Cristóbal y la señor Rodia: Titores de Castiporra*, e inaugurato nel 1968. Il grande estro di Gennaro che traduce e inscena simili copioni sembra attratto in modo particolare dal genio di Lorca, meno circolante in Italia come drammaturgo che come poeta. E viceversa il regista di Torre del Greco viene risucchiato dalle favole più che dai drammi alti dello scrittore andaluso, alla ricerca di registri misti, lirici e buffoneschi.

La partitura curata da me teatrologo e performer coi contributi di due amici, il catalanista Patrizio Rigobon, e il critico comparatista Piero Dal Bon, rientra nel progetto di pubblicare una serie nutrita di queste traduzioni da più lingue per messinscena che furono eventi nella ribalta partenopea e nazionale degli anni '60-'80.

Paolo Puppa



Gennaro Vitiello, regista teatrale, nasce il 15 ottobre 1929 a Torre del Greco (Na), si diploma in scenografia all'Accademia di Belle Arti di Napoli. Nel 1965 mette in scena *Moscheta* tratta da un'opera del Ruzante e nel 1966 a Napoli, in via Martucci, insieme ad Anna Caputi, Odette Nicoletti, Giovanni Girosi e Carlo De Simone, fonda il Teatro Esse inaugurando la sede il 27 dicembre

del 1967 con *La magia della farfalla*, opera tradotta da Vitiello dal testo *El Maleficio de la Mariposa* di F. G. Lorca, ancora inedito in Italia.

Trampolino per molti attori: Peppe Barra, Roberto De Simone, Leopoldo Mastelloni, Vittorio Mezzogiorno, Enzo Salomone, il Teatro Esse andrà avanti fino al 1972 con la messinscena di opere di Tardieu, Artaud, Toller, Genet. Con Enzo Salomone e Marisa Bello crea nel 1977 la Libera Scena Ensemble che vede la fondazione a Torre del Greco del Teatro nel Garage. La LSE mette in scena *Padrone e sotto*, *Il cataio verde*, *Mamma chi è*, *Assolo per orologio* e tanti altri, tutti testi rappresentati, curati e tradotti da Vitiello. Muore

ISBN 978-88-7218-464-6



9 788872 184646

€ 14,00

S

102

Matrimonio d'interesse

Federico García Lorca

LO SPIRITO S DEL TEATRO

Federico García Lorca

Matrimonio d'interesse

traduzione e adattamento di
Gennaro Vitiello

a cura di
Paolo Puppa

con i contributi di
Piero Dal Bon
Patrizio Rigobon

TITIVILLUS



internet: www.teatrinodeifondi.it
e-mail: cisd@teatrinodeifondi.it

Questo volume è stato realizzato grazie al contributo di



Giunta Regionale della Campania
Uffici di Diretta Collaborazione del Presidente
Ufficio 1 Segreteria di Giunta

ASS. SCENA SPERIMENTALE GENNARO VITIELLO



*in copertina: Gaetano Fiore, Lo splendore di una nuova pagina,
cm 30 x 30, olii e pigmenti naturali su tela, 2014*

© Teatrino di Fondi/ Titivillus Mostre Editoria 2021
via Zara, 58 - 56028 Corazzano (Pisa)
Tel. 0571 462825/35 - Fax 0571 462700
www.titivillus.it • www.teatrinodeifondi.it
info@titivillus.it • info@teatrinodeifondi.it

ISBN: 978-88-7218-464-6

Federico García Lorca

Matrimonio d'interesse

traduzione e adattamento di
Gennaro Vitiello

a cura di
Paolo Puppa

scritti di
Piero Dal Bon
Patrizio Rigobon



Titivillus

MATRIMONIO D'INTERESSE: PRIMA TRADUZIONE ITALIANA
DELLA TRAGICOMEDIA DE DON CRISTÓBAL Y LA SEÑÁ ROSITA
DI FEDERICO GARCÍA LORCA?

di Patrizio Rigobon

Sorprende che la figura di Gennaro Vitiello non abbia meritato nemmeno una citazione sommaria da parte dell'ispanistica¹ italiana che, con lodevole acribia ha studiato la fortuna dell'opera di Federico García Lorca (d'ora in poi FGL o GL) nel nostro paese. In realtà, può sorprendere fino a un certo punto perché l'opera di Vitiello era (ed è) eccentrica rispetto ai circuiti accademici e, probabilmente, anche agli stessi circuiti teatrali. Eppure stupisce l'assenza ove si constati come la passione per il poeta andaluso e la sua opera sia davvero una costante nella vita artistica di Vitiello, per lo meno dal

¹ Esistono numerosissimi studi sulla fortuna teatrale e letteraria di FGL in Italia. Ne indichiamo solo alcuni, omettendo i più datati (tipo quelli pionieristici, per certi aspetti, di Ubaldo Bardi): l'ottimo lavoro di L. Dolfi, *Il caso García Lorca. Dalla Spagna all'Italia*, Bulzoni, Roma, 2006, pp. 381 (che raccoglie anche contributi pubblicati in precedenza); il puntuale *Le prime rappresentazioni di FGL in Italia*, «Mediazioni» (on line), vol. 2005 (http://www.mediazioni.sitlec.unibo.it/images/stories/PDF_folder/document-pdf/2005/articoli2005/5%20lozano.pdf) di R. Lozano Miralles; l'assai scrupoloso, con rigorosi metodi quantitativi, *Le 'possibilità' del teatro di Federico García Lorca: il caso italiano* di M. Locatelli, che forse ha la sua origine in una tesi di dottorato del 2005 (in AA.VV., *Percorsi del teatro spagnolo in Italia e Francia*, a cura di F. Antonucci, Alinea, Firenze, 2007, pp. 157-192). Includiamo anche lavori inediti, o in parte inediti, che tuttavia contengono elementi di novità rispetto alla questione che trattano: E. Muñoz Raya, *Fortuna de GL en Italia. Lorca y el "segundo Novecento"*, Tesis doctoral, Universidad de Granada, s.d., ma 1999, non priva di imprecisioni, ma ricca d'informazioni sulle produzioni teatrali; ricordo anche, per qualche utile informazione, la tesi magistrale di Marta Cravero *Il teatro per burattini di Lorca e la sua ricezione in Italia* (Torino A.A. 2014-2015). Per ulteriori indicazioni bibliografiche si veda G. Morelli, *GL*, Salerno, Roma, 2016, pp. 294-297.

1965, quando, insieme a Mario Miano diede vita a Nola a un *Federico García Lorca recital*², per poi passare, l'anno successivo, a proporre col Centro Teatro Esse (1966) *La magia della farfalla*, ben prima che Bodini ne facesse conoscere il testo in italiano (1968)³. E ripropose nel 1968,⁴ sempre col Centro Teatro Esse, *Il folle la morte e i pupi* un'inedita associazione tra Hugo von Hofmannsthal, nella

² Cfr. G. Girosi, P. Visone, *Due teatri un regista. Napoli teatro 1963-1985*, Vereja, Benevento, 2011, p. 134.

³ Proprio per la natura in fieri degli studi in questa materia, è inevitabile che, anche in lavori sempre molto accurati e puntigliosi come quello già citato di Laura Dolfi, non lo si menzioni: "Es en 1968 cuando el *El maleficio de la mariposa* empieza a circular en Italia, gracias a una importante editorial [Einaudi] y a un conocido hispanista y traductor [Vittorio Bodini]" scrive la studiosa (*El maleficio de la mariposa en Italia. Una traducción de poeta a poeta*, «Anagnórisis. Revista de investigación teatral», n. 21, junio de 2020, p. 70). Non è dunque da escludere che ulteriori precisazioni o correzioni, dopo questo nostro breve intervento, possano venire in futuro. Vitiello viene però menzionato, sempre a proposito del *Maleficio de la mariposa*, da Marta Cravero nella sua citata tesi (pp. 49-59), nonché da Eva Muñoz Raya, alla p. 48 del suo ricordato lavoro dottorale. L'autrice sostiene che nel 1968 fu rappresentato il *Retablillo de don Cristóbal y doña Rosita*, che "en la traducción italiana [...] llevaba el título *Tragicomedia (sic) de don Cristobita e della comare Rosita*" (*Ibidem*). Mi sembra poco attendibile, e lo dimostra inequivocabilmente la traduzione che commentiamo più oltre, che Vitiello confondesse (malgrado la contiguità dei contenuti) i titoli, visto che possedeva nella sua biblioteca l'edizione del 1957 delle *Obras completas* lorchiene curata da Arturo del Hoyo. Il "primo" traduttore italiano de *El maleficio* è probabilmente Oreste Macrí, ma la versione è rimasta inedita fino al 1999 (cfr. L. Dolfi, *Il teatro di FGL tradotto da Oreste Macrí* [...], in *FGL e il suo tempo*, a cura di L. Dolfi, Bulzoni, Roma, 1999, pp. 627-662). La traduzione, secondo quanto ha potuto studiare l'autrice risalirebbe (forse) al 1962 (cfr. L. Dolfi, *ivi*, pp. 502-503, ma potrebbe essere stata avviata già dal 1951 quando vi furono dei contatti con l'editore Guanda a cui Macrí aveva proposto il "Teatro completo" di Lorca, di cui l'ispanista salentino abbozzò il piano editoriale, che poi non si pubblicò, anche perché nel 1952 Bodini, amico di Macrí, aveva dato alle stampe per Einaudi la sua traduzione di quasi tutte le pièces del teatro lorchiano (*Teatro di Federico García Lorca*, prefazione e traduzione di V. Bodini, Einaudi, Torino, 1952, pp. 590).

⁴ Scrive M. Locatelli (op. cit., p. 172): "I documenti testimoniano un ricorso rilevante alla produzione del granadino fino a circa la metà degli anni '60. Negli anni '60-'70, certo, vengono organizzati cicli di conferenze e seminari su Lorca, pubblicati studi monografici e, in particolare intorno al '68, dell'autore si rinnoverà una simbologia già affidatagli, ma in un nuovo contesto". Lo studio in questione si chiude con degli interessanti grafici che visualizzano efficacemente l'andamento delle rappresentazioni teatrali lorchiene in Italia, in particolare nel periodo 1997-2004. Essi attestano un trend di progressiva diminuzione dell'interesse dall'anno successivo al centenario della nascita del poeta (1998), con la curva che torna a salire lievemente dal 2002 al 2005: la *Tf* può vantare 18 giorni di programmazione nel periodo considerato (Ivi, 189).

versione di Giaime Pintor, e l'opera che qui ci occupa, cioè *Matrimonio d'interesse* (d'ora in avanti *MdI*), a cui la documentazione giornalistica coeva si riferiva col titolo di *Tragicommedia di don Cristobita e della comare Rosita*⁵ (d'ora in avanti *Tr*), tradotto forse per la prima volta in italiano, proprio da Gennaro Vitiello⁶. Offrirà lo "stesso"⁷ testo pochi anni dopo con lo spettacolo *MdI* (1974), che verosimilmente, oltre alla *Tr.*, utilizza anche *Il Retablillo de don Cristóbal y doña Rosita* (d'ora in avanti *Re.*)⁸, in stretta relazione con *Tr.*⁹. La famiglia di Gennaro Vitiello¹⁰ ci ha trasmesso una scansione completa della traduzione inedita a stampa, originalmente in dattiloscritto, sulla quale abbiamo lavorato, che riporta in epigrafe il seguente titolo che trascriviamo diplomaticamente¹¹:

Federico García / LORCA/MATRIMONIO D'INTERESSE// (dal Teatro delle

⁵ "I testi scelti dalla compagnia, sono di Hugo von Hofmannsthal: 'Il folle e la morte' e di FGL: 'La tragicommedia del burattini [sic] di don Cristobita e della povera comare Rosita', che rappresentano una assoluta novità per l'Italia. Lo spettacolo è presentato con l'unico titolo 'Il folle, la morte e i pupi'" («L'Unità», 31 maggio 1968, p. 7). Malgrado il titolo, riportato difettosamente dal cronista, non mi pare sussistano dubbi sul fatto che si possa trattare della *Tr.*

⁶ G. Giosi, P. Visone, op. cit., p. 134.

⁷ Lo diciamo con tutte le prudenze e cautele del caso perché non abbiamo un riscontro documentale: le opere di Vitiello spesso reinterpretavano anche il testo base di riferimento in relazione al pubblico, alle circostanze ecc.

⁸ C'è una precocissima traduzione di Bodini di *Re.* pubblicata nella rivista *Aretusa*, nel numero di novembre 1945. Cfr. L. Dolfi, *Il caso*, cit., pp. 200-201. La pubblicazione della prima edizione bodiniana del *Teatro* di Lorca sta forse alla base della prima rappresentazione italiana del *Re.* da parte di Paolo Poli a Firenze il 31 gennaio 1953, come da documentazione del Fondo Poli presso la Fondazione Cini.

⁹ Cfr. FGL, *Teatrino di don Cristoforo e di donna Rosina*, a cura di P. Menarini, Panozzo, Rimini, 2000, pp. 16 e ss.

¹⁰ Vogliamo ringraziare per la grande disponibilità e – molto spesso – l'infinita pazienza Gaetano Fiore ed Elisabetta Vitiello, custodi della memoria artistica e culturale di Gennaro. Sono ugualmente grato all'amico Paolo Puppa, storico del teatro, drammaturgo e attore lui stesso, che mi ha coinvolto in questo progetto permettendomi di accostare un episodio non marginale della grande, ma talora controversa, fortuna di FGL in Italia, che spero di poter contribuire a chiarire. Un grazie di cuore anche a Piero Menarini, valentissimo collega degli anni bolognesi e insigne lorchista, nonché a Milena Locatelli, che mi hanno generosamente fornito i loro studi.

¹¹ Ci riferiremo a questo dattiloscritto, come già ricordato, con le iniziali del titolo *MdI*. / indica a capo. // indica a capo e salto di riga. *MdI*, c.iniziale nn. L'originale cartaceo del dattiloscritto è proprietà degli eredi di Vitiello.

Randellate: La tragicommedia di Don / Cristobita e della comare Rosita.
Farsa guignolesca/in sei quadri e un'avvertenza.)//

Si tratta naturalmente della traduzione della *Tr.* Non di *Re.* Appare molto probabile dunque che la traduzione di Vitiello si riferisca sia al testo usato nel 1968 che a quello riproposto sei anni dopo. Ma ci soffermeremo più avanti nel dettaglio su questa versione.

Dopo il 1974 Vitiello continuò a proporre i "Títeres" lorchiani (cioè genericamente le commedie per burattini, ma poi recitate, soprattutto la *Tr.*, da attori) in diversi ambienti e per diversi destinatari (scuole e pubblico generale) in numerose città italiane. Rappresentò il testo di FGL, evidentemente rivisitato e rielaborato, ancora nel 1976 come *Teatro delle guarattelle* e successivamente come *Operetta per una bambola* (1982)¹² che, lo vedremo, raccoglieva forse anche testi da altre fonti lorchiane, introducendo anche una "fase" per le scuole che s'intitolava *Nozze di sanguinaccio*. Dunque quest'opera (*Tr.*, forse con *Re.* e/o altri drammi come *Bodas de sangre*) sarà portata in giro per l'Italia (anche al mitico Carnevale di Venezia scaparriano del 1982) fino al 1983. Ci sono ragioni per pensare che questi lavori, pur prendendo l'abbrivio da una medesima base testuale, siano stati successivamente indirizzati verso strade drammaturgiche differenziate. Ma Lorca evidentemente rimane.

Una storia tanto variegata, per non dire accidentata, di rappresentazioni riflette anche le vicissitudini dell'originale lorchiano, probabilmente scritto nel 1922, ma rappresentato nel 1937¹³, solo dopo la morte di FGL e in piena guerra civile spagnola. Sulle dinamiche della composizione della *Tr.*, della trasmissione dell'opera, hanno scritto i migliori lorchisti, da Piero Menarini, a Christian de Paepe, da Mario Hernández, a Miguel García-Posada, su su fino al primo cu-

¹² Cfr. G. Giosi, P. Visone, op. cit. p. 135.

¹³ Una "Información teatral" pubblicata ne «El Sol» (Madrid), 13 de octubre de 1927 riportava: "Suyas [de FGL], en fin, diversas obras, aún no conocidas sino de unos cuantos, como 'Los títeres de Cachiporra'. La inspiración de FGL aparece saturada de este hechizo popular que se halla en los cantos del pueblo, en sus dichos y adagios [...]".

ratore assoluto dell'opera completa lorchiana, Guillermo de Torre, pubblicata dalla bonaerense Losada. Non ripercorrerò ovviamente tutte le tappe, ma ricorderò solo alcuni punti salienti: gli scritti per burattini di FGL non costituiscono, come spesso si è anche detto, un nostalgico ritorno all'infanzia del poeta al quale la madre aveva regalato, da piccolo, un teatrino col quale giocare ed imparare, ma costituisce un forte richiamo alla cultura popolare¹⁴ andalusa in cui il personaggio (potremmo anche dire "la maschera") di don Cristóbal o Cristobita riveste un ruolo fondamentale. Anche sull'origine italiana di don Cristóbal, riconducibile forse a più maschere della commedia dell'arte italiana (a seconda delle caratteristiche, delle rappresentazioni storiche e così via) vi sono pareri difformi. Molto probabilmente giunge in Spagna dall'Italia, forse attraverso la Francia, ma non è nemmeno troppo lontano dalle caratteristiche salienti del duo "Punch and Judy" inglese. Nel *Re*. FGL scrive così nelle sue battute finali:

saludemos hoy en «La Tarumba» a don Cristóbal el andaluz, primo del Bululú gallego y cuñado de la tía Norica, de Cádiz; hermano de Monsieur Guñol, de París, y tío de don Arlequín, de Bérnago, como a uno de los personajes donde sigue pura la vieja esencia del teatro¹⁵.

Una pluralità di ascendenti possibili, quindi verosimilmente anche qualche avo napoletano (e lo dico perché Vitiello ha volutamente

¹⁴ Non va dimenticato però il richiamo di S. Arata: "Non bisogna imitare la poesia popolare, sostiene Lorca, perché così facendo la si contamina irrimediabilmente; bisogna coglierne, invece, l'essenza, per poi farla rivivere in un linguaggio nuovo e moderno" (*Candore e tragedia: FGL e la poetica della Barraca* in «SigMa – Rivista di Letterature comparate, Teatro e Arti dello spettacolo», 2, 2018, p. 835. L'articolo però fu pubblicato la prima volta nel 2005).

¹⁵ FGL, *Obras completas*, Recopilación, cronología, bibliografía y notas de A. del Hoyo, Madrid, Aguilar, edición del cincuentenario, t. II, 1990, p. 697. Utilizziamo l'edizione di del Hoyo, perché, pur modificata significativamente negli anni, è quella che ha utilizzato Vitiello. Va sottolineato che, anche limitatamente al brevissimo brano citato, le edizioni di Menarini e García-Posada divergono in più punti (cfr. FGL, *Teatrino* cit. p. 98 e FGL, *Teatro. Obras completas, II*, ed. Miguel García-Posada, Galaxia Gutenberg – Círculo de lectores, Barcelona, 1996, p. 725).

operato, in alcuni punti della sua traduzione, un addomesticamento del testo in senso partenopeo) che tuttavia non fanno sfuggire ciò che a FGL interessava e cioè che l'essenza del teatro risiede in personaggi come Cristobita. Sappiamo anche (questa volta dalla *Tr.*) che Cristobita da bambino è stato "en Italia y en Francia, sirviendo a un tal don Pantalón..."¹⁶. Insomma un curriculum internazionale che rende Cristobita personaggio interessante anche fuori dalla Spagna. Dicevamo della storia testuale travagliata, come registrato non solo dall'edizione di Cardinali e de Paeppe¹⁷ perché la maggioranza dei curatori fa riferimento a un copione, usato dall'attore José Franco (che partecipò all'allestimento dell'opera del 1937 per le cure di María Teresa León e Rafael Alberti) pubblicato dalla rivista studentesca *Raíz* solo nel 1948¹⁸.

Registriamo il fatto perché su questo tema, sull'affidabilità del copione¹⁹ che fotografa probabilmente una certa rappresentazione,

¹⁶ FGL, *Obras completas* cit. p. 121.

¹⁷ *Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita. Títeres de Cachiporra*, Cátedra, Madrid, 1997. Vedi anche A. Cardinali, *Il teatro dei burattini di F. García Lorca: dalla letterarietà all'arte popolare. Due opere a confronto*, in *Miscellanea 3* (1996), in cui si segnala come i due testi in questione *Tr.* e *Re.* appartengano chiaramente a due momenti cronologicamente distanziati: *Tr.* 1919-1926 mentre *Re.* inizio anni Trenta (Ivi, p. 188). Ricordo, oltre a questa edizione del ms. del 1922, *La Tr.* curata da Javier Huerta Calvo per le cure di Sergio Santiago Romero e Javier Domingo Martín, perché ricca di note esplicative utili per la piena comprensione dei riferimenti e della lingua di FGL: *Teatro completo*, Edición del Instituto del Teatro de Madrid, Editorial Verbum, Madrid, 2019.

¹⁸ Tra i molti che lo ricordano cfr. G. de Torre, *FGL y sus orígenes dramáticos* in FGL, *Cinco farsas breves seguidas de Así que pasen cinco años*, Losada, Buenos Aires, 1975, p. 10.

¹⁹ Secondo alcuni giornali del 1936 FGL avrebbe dato una copia della *Tr.* all'attrice Carmen Díaz per un'eventuale rappresentazione: "[...] el que ha intervenido más activamente para que Carmen Díaz pueda tener esa obra es Rivas Cherif, que continúa adicto [...] a Margarita Xirgu. La obra en cuestión [...] se titula 'Los títeres de Cachiporra'. En realidad, es una obra que GL había escrito para ser representada por polichinelas", *El Heraldo de Madrid*. 29 de enero de 1936, p. 8. Si veda anche: *Heraldo de Madrid*, 17 de marzo de 1936, p. 9; Secondo *El Nervión* (Bilbao): "Carmen Díaz ha conseguido que FGL le de una obra. Se titula 'Los títeres de Cachiporra' y tiene ilustraciones musicales del maestro Elizalde. El domingo próximo el poeta y el músico irán a Zaragoza para leerle 'Los títeres de Cachiporra' a la compañía de Carmen Díaz. Esta se propone debutar con el estreno de GL en Madr[i]d, y como que en dicha obra hay que bailar, ha contratado nada menos que al 'as' de los 'ases', al formidable 'bailaor' Rafael Ortega" (21 de enero de 1936, p. 6). Come si può capire potrebbero esistere altri dattiloscritti della *Tr.*, per non dire della

sul rapporto col ms. anzi coi vari fogli mss. depositati presso la Fondazione FGL di Madrid, c'è una letteratura vastissima che entra nei dettagli tecnici della questione²⁰. Ma forse l'elemento più importante da notare, e di un evidente rilievo ecdotico, non è tanto quello derivato dalla trasmissione di un testo, in questo caso dotato per definizione di una certa aleatorietà, quanto quello della censura, che riguarda anche il testo tradotto da Vitiello e le varie edizioni di Bodini²¹. Dalla *Tr. delle Obras completas* del 1957 utilizzata molto probabilmente da Vitiello per la sua traduzione, dopo il vaglio della censura (molto arcigna fino al 1966, leggermente più "tollerante" dopo la cosiddetta legge Fraga di quell'anno), viene tagliata per lo meno una battuta dal sapore vagamente anticlericale. Ed è la seguente che pronuncia Rosita:

Está bien. Entre el cura y el padre estamos las muchachas completamente fastidiadas. (*Se sienta a bordar.*) Todas las tardes – tres, cuatro – nos dice el párroco: ¡que vais a ir al infierno!, ¡que vais a morir achicharradas!, ¡peor que los perros!...; ¡pero yo digo que los perros se casan con quien quieren y lo pasan muy bien! ¡Cómo me gustaría ser perro! Porque si le hago caso a mi padre – cuatro, cinco –, entro en un infierno, y si no, por no hacerle

diversità tra "opera per burattini" e un'opera in cui intervengono la musica, il ballo e, magari, anche i burattini. Insomma un'arte quasi visionaria quella di FGL che probabilmente voleva dar vita a una partitura in grado di recepire tutte le possibili varianti performative.

²⁰ P. Menarini, *Il teatro per burattini di Federico García Lorca*, in «Quaderni di Teatro», II, 1980, n. 8, pp. 41-53. ID, *Gli anni dei burattini*, in *L'«imposible/possible» di Federico García Lorca* (Atti del convegno di studi, Salerno 9-10 maggio 1988), Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 1989, pp. 139-154; ID, "Federico y los títeres: cronología y documentos", in *FGL. Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, III, 1989, n. 5, pp. 103-128. ID, Menarini, *Les deux versions de l'«idylle sauvage de don Cristóbal et de la señorita Rosita?»*, in «Europe» (Paris), LVIII, No. 616-617 (Août-Septembre 1980), 83-95. M. Hurtado Hernández, *FGL: la obra de juventud, el teatro para títeres y los proyectos inconclusos*, Tesis doctoral, Universitat de Barcelona, Barcelona, 2017, pp. 355-371.

²¹ L'ingente lavoro di Bodini per la diffusione della cultura spagnola in Italia è certamente conosciuto. Segnaliamo un volume di scritti del critico salentino che raccoglie alcuni suoi articoli sulla Spagna perché ritraggono quella stessa Spagna che Gennaro Vitiello visitò: V. Bodini, *Corriere spagnolo (1947-54)* a cura di L. Giannone, Piero Manni, Lecce, 1987, pp. 130. Rilevante un articolo (risalente al 1951) di questo libro che parla di un Lorca molto vicino a quello di Gennaro Vitiello: "Amici e nemici per il poeta andaluso" pp. 71 e ss.

caso, luego voy al otro, al de arriba... También los curas podrían callarse y no hablar tanto..., porque... (*Se limpia las lágrimas.*) Si yo no me caso con Cocoliche, va a tener la culpa el cura..., sí, el señor cura... al que, después de todo, no le importa nada esto. ¡Ay, ay, ay, ay...!

Il testo, forzatamente omissivo, viene ripristinato solo dal 1980 in poi. Nella Spagna di Franco era già un grande risultato poter pubblicare le opere di FGL, come fece del Hoyo, ma le forbici censorie non guardavano in faccia a nessuno, men che meno al poeta andaluso, di sicuro ideologicamente e politicamente invisibile, quantunque popolare. Una popolarità che si andava estendendo anche all'estero, e in Italia in particolare, soprattutto a partire dalla fine della Seconda Guerra Mondiale²², grazie ad un'intensa opera di traduzione. Il brano di Rosita collocato alla fine del "Primo quadro" viene saltato, non certo per sua volontà evidentemente, anche da Vitiello. L'opera lorchiana diventa quindi, anche in senso formale, una metafora dell'intera Spagna del periodo: repressa, sorvegliata, perseguita, con illusori spazi di apertura. Spagna che, ricordo per inciso, Vitiello visita alla metà degli anni Cinquanta²³ lasciando su di lui un segno indelebile. Rimangono molte foto, da lui scattate, che ritraggono il paesaggio spagnolo, in particolare castigliano. Vi sono anche foto di corride, ma sono quanto di più distaccato dall'oleografia e dalla vulgata turistica (che si sarebbe formata soprattutto a partire dagli anni Sessanta del secolo scorso, quando iniziò un vero turismo di massa verso il paese iberico) si possa immaginare. Scatti sul pubblico che guarda lo spettacolo dei "novillos" assiepanosi alla bell'e meglio in una corrida paesana, con spettatori che scelgono addirittura delle scomode mensole murali, che aggettano dalle pareti esterne delle case che circondano "la plaza", quale provvisorio seggio per godersi

²² Si veda però, per la primissima diffusione dell'opera lorchiana in Italia, il recentissimo: E. J. Peral Vega, *Bodas de sangre, de Federico García Lorca, en la Italia Fascista (1939)* in «Estreno: cuadernos de teatro español contemporáneo», 1, 2021 pp. 86-109.

²³ "Secondo concordi testimonianze familiari Gennaro fece il suo primo viaggio in Spagna nel 1956, visitando per lo meno Madrid e Cadalso de los Vidrios, località della comunità di Madrid dove potrebbero essere state scattate le foto relative alla "novillada" cui abbiamo alluso lungo il testo.

dall'alto la sfida. Un'altra foto riguarda la fase conclusiva, quando i cavalli trascinano ("arrastre") il "novillo" ucciso, e ritrae un uomo in preda a una specie di giubilo isterico che, seduto trionfante sopra la carcassa dell'animale, si fa trainare dai cavalli insieme al loro macabro carico. Mi sono soffermato su queste immagini perché io non credo che le ragioni della popolarità di FGL in Italia, comunemente indicate, valgano per Vitiello. Secondo Carmelo Samonà:

Pochi ingredienti, nell'immediato dopoguerra, contribuirono a fondare lo straordinario successo di Lorca: l'andalusismo, la tipicità, l'abbaglio surreale, un'idea enfaticata di popolarismo, infine la circostanza stessa della sua morte. [...] Fu, quello, il Lorca della nostra giovinezza: il poeta del flamenco, dei colori sgargianti, della morte del torero [...]; ma anche [...] il simbolo ideale di una faccia nascosta del suo popolo²⁴.

Questi tratti valgono solo in piccola parte per il Lorca di Vitiello, che è essenzialmente quello teatrale e, più specificatamente, del "Teatro de títeres", burattini coi quali Vitiello aveva una grande dimestichezza. Opere del poeta pressoché sconosciute allora in Italia, che narravano di un autore lontano da quel profilo descritto da Samonà. Lo vediamo molto spesso dal suo obiettivo fotografico che ferma scorci di scene, nonché dai suoi spettacoli (io mi debbo limitare chiaramente ad una presunzione derivata dalla lettura delle recensioni e non dalla visione diretta)²⁵. Certo, qualche ele-

²⁴ Cit. da M. Locatelli, op. cit., p. 161.

²⁵ Linda Lonoce, nipote del regista, ricorda quando, bambina, ebbe l'opportunità di vedere uno degli spettacoli messi in scena da Gennaro Vitiello: "L'esperienza più forte è stata quella di vedere uno dei suoi spettacoli al Teatro Esse in via Martucci a Napoli. Ero dodicenne e lo zio volle portare sua sorella e i suoi tre nipoti ad assistere ad una tra le prime rappresentazioni in quel teatro. [...] In quel luogo vi era un'atmosfera particolare. Si scendevano prima delle scale e si giungeva poi in una sala non molto grande nella quale vi erano alcune file di sedie davanti al palco che non era molto più alto delle sedie stesse. Era tutto buio. Poi, improvvisamente delle grida. Poi una combinazione di luci e di colori. Il ritmo della recitazione era lento e il movimento degli attori cadenzato. Una musica di sottofondo scandiva i loro passi. Era un modo di fare teatro completamente diverso da quello tradizionale. Noi ragazzi eravamo rapiti da tutto ciò. Dopo la rappresentazione, il dibattito. Lunghissimo, veramente interessante. Da un lato il pubblico, dall'altro gli attori e il regista. Domande o critiche da parte di chi non era abituato a quello stile teatrale. Alle

mento della più diffusa percezione lorchiana permeava anche l'opera di Vitiello, ma di certo in modo misurato o addirittura ridotto a pura allusione tramite le scenografie e i costumi (i cui bozzetti ancora restano): basti pensare anche solo ai titoli scelti di volta in volta per rappresentare²⁶ la sua visione del poeta (*Il folle, la morte e i pupi, Matrimonio d'interesse, Operetta di bambola, Nozze di sanguinaccio* che non evocano certo andalusismo, né tipicità, né popolarismo enfaticato). Che il suo interesse ispanico non sia solo Lorca, lo attestano i numerosi volumi di quest'ambito presenti nella sua biblioteca e gli abbozzi di traduzione²⁷: Vitiello curiosamente possiede anche una raccolta di racconti di Camilo José Cela dal titolo lorchiano: ho ragione di pensare che questo libro, anche se del 1957, possa averlo acquistato quando l'interesse per Lorca era già maturato, certamente parecchio dopo il viaggio a Madrid del 1956)²⁸ e che il titolo abbia attratto la sua attenzione, *Nuevo retablo de don Cristobita*. Una raccolta di narrazioni del premio Nobel galiziano in cui i personaggi, come osservò un autorevole recensore dell'epoca, Antonio Vilanova, si muovono come fantocci, burattini, guignol, orientati solo dall'insensatezza delle loro azioni,

domande seguivano lunghissime e minuziose spiegazioni." (Testimonianza raccolta il 7 giugno 2021 e trasmessa alla famiglia).

²⁶ Che ogni rappresentazione possa costituire ogni volta un "unicum" è cosa risaputa. Essa afferisce a quella innovatività palinogenetica della letteratura orale descritta da Segre: "ogni esecuzione innovante ha funzione istitutiva, e mette in non essere le fasi precedenti" (cit. da A. Cardinali, art. cit., p. 192).

²⁷ Nell'archivio familiare ci sono tre cartelle intitolate "Rafael Sánchez Ferlosio. *Il Jarama*, trad. Gennaro Vitiello", "José Antonio Novais, *Poesie, La paura e l'uomo. Viaggio ad Amsterdam*, trad. di Gennaro Vitiello", "Jesus Fernandez Santos <sic>, *Testa rapata*, trad. Gennaro Vitiello". *Il Jarama* è stato tradotto per Einaudi nel 1963 da Raffaella Solmi. Non mi risulta sia stato tradotto in italiano Novais, mentre certamente lo è stato Fernández Santos: *Testa rapata*, trad. di Dario Puccini per Rizzoli nel 1964.

²⁸ Ecco cosa scrive (G. Vitiello, *Taccuino*, II ed. a cura di L. e R. Capano, Ilmiolibro self-publishing, 2016, p. 51): "Madrid 15 agosto 1956. [...] La nuova generazione manca della forza di un Lorca' dice José Antonio 'd'un Salinas o d'un Jemenez (sic). I giovani intellettuali per odio politico ritengono di dover fare a meno della loro lezione. Così evitano queste feste popolari per timore di essere accusati di sinistrismo politico." Non sappiamo chi sia questo José Antonio, conosciuto a Parigi nel 1954, ma mi sembra che Vitiello ne condivida il pensiero, soprattutto a proposito dei temi ricordati nel frammento di conversazione riportato.

con analogie tra alcuni di questi personaggi e quelli lorchiani²⁹. Ma Vitiello leggeva anche nuovi (allora) scrittori quali Jesús Fernández Santos, Ana María Matute e nella sua biblioteca figurano, oltre a diversi tomi di e su FGL, pure testi del brasiliano Boal, nella versione spagnola, sul teatro dell'oppresso. In questo senso la cifra mi pare quella dell'impegno e del riscatto sociale, anche se bisognerebbe svolgere indagini più approfondite per avere una qualche contezza in merito. Insomma la visione di Vitiello sembra solo in parte legata ad un lorchismo di maniera: evidentemente la temperie politica della Spagna degli anni Cinquanta e il distacco maturato in quel periodo dal resto dell'Europa, accentuano, da un lato, l'eccentricità politica e culturale del paese iberico mentre, dall'altro, ne celano le ricchezze e le varietà culturali, rendendolo ideologicamente molto più distante di quanto in effetti non fosse.

Il retaggio del passato politico fascista, col suo massiccio intervento in aiuto ai ribelli franchisti, aveva contribuito a far credere che la Spagna fosse una terra contigua, straordinariamente simile all'Italia, percezione che, dopo la caduta del fascismo, cambia radicalmente, con una Spagna che si trasforma in una specie di residuo fossile dell'ideologia sconfitta nella Seconda Guerra Mondiale, chiusa all'esterno e statica rispetto al dinamismo e all'impetuosa crescita degli altri paesi dell'Europa occidentale. Si può intuire come questa esperienza spagnola sia stata essenziale per la sua biografia, forse alla pari di quella tedesca, per il suo programma teatrale in cui, a partire dagli anni Sessanta, il mondo espresso da FGL nel "Teatro de títeres" ha un'indubbia centralità.

Torniamo ora un momento alla prima spagnola di *Tt.* perché la sua messa in scena, nel teatro della Zarzuela a Madrid, ad opera della sezione "Teatro de arte y propaganda" di María Teresa León e Rafael Alberti (entrambi amici di FGL) ha finito coll'assumere un importante significato politico al di là del (o forse malgrado il) contenuto del testo stesso. Il poeta era stato assassinato da poco più di un

²⁹ A. Vilanova, *El 'nuevo retablo de don Cristobita' de Camilo J. Cela*, «Destino», 1039, 6 julio de 1957, p. 26.

anno e l'esercito ribelle era sempre alle porte di Madrid. L'opera in sé passa un po' in second'ordine, magari se ne accentuano le valenze "popolari"³⁰, ma ciò che si sottolinea è la rottura della tradizione nel teatro di FGL e la sua militanza repubblicana. La stessa María Zambrano lo rileva:

La Alianza ha suministrado al teatro español valiosos elementos de sus cuadros para el *Teatro de Arte y Propaganda*. El éxito con que se ha estrenado [...] *Los Títeres de Cachiporra* de FGL [da] derecho a esperar que esta sección de la Alianza oriente en el futuro la realización de nuestra literatura dramática. Y en todas las actividades culturales de la España republicana, miembros de la Alianza ocupan destacados puestos [...] ³¹.

L'illustre filosofa allude evidentemente alla "Alianza de Intelectuales Antifascistas", di cui lei stessa faceva parte, che schierava un nutrito e qualificatissimo novero d'intellettuali che sostenevano la causa repubblicana. La sezione di María Teresa León di "Teatro de arte y propaganda" faceva parte proprio dell' "Alianza". La carica innovativa di FGL viene opposta ad altri drammaturghi di successo, come Pedro Muñoz Seca, passato per le armi da elementi leali alla Repubblica pochi mesi dopo l'assassinio di FGL da parte dei franchisti. Così scrive Antonio Aparicio, a commento della notizia del debutto sulle scene di *Tt.*:

³⁰ "Se ha estrenado la farsa de GL 'Los títeres de cachiporra', llena de agudeza y gracia, de sabor popular en él característicos" («Hora de España», Valencia, 10/1937, p. 78).

³¹ "Testimonios. Un año de labor cultural de la República Española (Julio 1936-Julio 1937)", p. 612. Un po' complicata la citazione di questo allegato della rivista «Tierra firme» (n. 3-4, 1936, anno che evidentemente sarebbe incongruente poiché in esso si parla di eventi del 1937) che Salvador Bernabéu Albert così chiarisce: "Solo en el último número, que se imprimió en Valencia en 1937 (aunque se publique como n.º 3-4 de 1936), se le añadió un cuadernillo titulado: "TESTIMONIOS. Un año de labor cultural de la República Española (Julio 1936-Julio 1937)". Si veda "El Americanismo en el Centro de Estudios Históricos Américo Castro y la creación de la revista Tierra Firme (1935-1937)" in *De las independencias al Bicentenario trabajos presentados al Segundo Congreso Internacional de Instituciones Americanistas [...]*, coord. da G. Dalla Corte Caballero et all., Casa América Catalunya, Barcelona, 2006, p. 59.

[FGL] tuvo una oposición burguesa por parte de los negociantes del teatro. Esta gente – empresarios, actores incapaces, autores de ocasión [...] –, atentos al negocio de la escena [...] tenían en Federico su mayor enemigo. GL luchaba por el resurgimiento del teatro español, universal y popular. [...] Quisiera saber qué homenaje pueden rendir al poeta muerto los que entre el teatro brillante y lleno de promesas de GL y el teatro decadente, burgués³², monjil o pornográfico de Muñoz Seca, y tantos más, escogieron esto último como productivo y más embrutecedor³³.

L'opposizione "teatro borghese-teatro popolare" riprende un dibattito ideologico evidentemente di lunga durata che il clima bellico della guerra civile inasprisce definitivamente, nel linguaggio e, verosimilmente, nella pratica degli artisti e dei produttori teatrali. Tra l'altro, dal 20 novembre 1937, stando ad informazioni giornalistiche, non si sarebbero più potute rappresentare opere teatrali in area repubblicana che non fossero "assolutamente antifasciste" e *Tr.* veniva proposto in un teatro (Zarzuela) controllato direttamente dal Consejo Central del Teatro, la cui programmazione doveva essere in linea con gli obiettivi della Repubblica e del Fronte Popolare³⁴. La messa in scena di quest'opera lorchiiana è documentata da alcune foto pubblicate dai giornali³⁵, segno anche del rilievo che si voleva dare a questo inedito, sottolineando al contempo l'impegno intellettuale dell'autore a favore della Repubblica, non disgiunto da quello di María Teresa León, di Rafael Alberti e di tutte le maestranze impegnate. Alcune recensioni, elogiando il "genio sin par" del poeta, descrivono abbastanza minuziosamente la scena, la parte musicale ("José Luengas cantó una canción admirablemente"), la forza poetica dell'opera che

³² Si ricordi cosa dice il personaggio "Mosquito" nella "Advertencia" iniziale della *Tr.*: "Yo y mi compañía venimos del teatro de los burgueses, del teatro de los condes y de los marqueses, un teatro de oro y cristales, donde los hombres van a dormirse y las señoras... a dormirse también. Yo y mi compañía estábamos encerrados. No os podéis imaginar qué pena teníamos. Pero un día vi por el agujerito de la puerta una estrella que temblaba como una fresca violeta de luz." (FGL, *Obras completas* cit. pp. 105-6).

³³ Antonio Aparicio, "Defensa de la cultura. El nombre de GL", «Ahora», 12 de septiembre de 1937, p. 9.

³⁴ «La Voz» (Madrid), 3 de noviembre de 1937, p. 3.

³⁵ «Crónica» (Madrid) 19 de septiembre de 1937, p. 14.

trasforma "en algo la nada", per concludere, con una speranza virata alla malinconia, l'omaggio postumo al poeta assassinato: "En la fiesta, el único que se excedió fue el poeta, que, como siempre, nos devolvió con creces todas las esperanzas. El público aplaudió calidamente – sin excederse tampoco – la memoria del poeta"³⁶. Come si può capire, l'interpretazione e la lettura della *Tr.* dedotte dagli organi d'informazione madrileni sulla base dell'allestimento del 1937, esorbitavano probabilmente quelle dello stesso poeta, almeno secondo le intenzioni originarie di FGL, esito del momento storico e della situazione concreta che viveva Madrid in quell'anno. Ma quali erano le intenzioni originarie di FGL? Certamente la *Tr.* (ma anche il *Re.* ed altre opere lorchiane) contengono un tema letterario classico (di sicuro nella tradizione ispanica) quello del vecchio (nel caso di specie don Cristóbal) e la bambina (cioè Rosita). Tema di assoluta rilevanza spettacolare, un conflitto visivo che non può prescindere dalla materialità di certi spazi teatrali³⁷, tema che si presta ad interpretazioni corrive, se pur legittime, in determinate situazioni storiche. Basti tuttavia ricordare che FGL pensava, come abbiamo visto, ai burattini³⁸ quando, nel 1922, mise mano alla *Tr.* La cristallizzazione dei caratteri nei "muñecos" genera vicende, quasi sempre prevedibili, che tuttavia afferiscono alla radicalità delle passioni, alla brama di possesso, all'amore autentico in quanto contrastato, libero in certo qual modo, che costituiscono letteralmente paradigmi antropologici³⁹. La *Tr.* doveva probabilmente essere molto più ricca di musica e canzoni⁴⁰, ma

³⁶ «La Libertad» (Madrid), 11 de septiembre de 1937, p. 2. La recensione è firmata con le iniziali J.O, probabilmente si tratta di José Ojeda che, per esteso, sigla un articolo, pubblicato accanto alla predetta recensione, dal titolo "El Consejo Nacional del Teatro, el teatro nuevo y el de siempre".

³⁷ Cfr. L. Fernández Cifuentes, *El viejo y la niña: tradición y modernidad en el teatro de GL*, in *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia 1918-1939*, a cura di D. Dougherty e M. F. Vilches de Frutos, CSIC, Fundación FGL, Madrid, 1992, p. 89.

³⁸ Sulla fattibilità pratica di una *Tr.* effettivamente rappresentata con burattini manifesta giustificate perplessità Menarini (FGL, *Teatrino* cit. p. 27).

³⁹ Cfr. F. Ruiz Ramón, *Historia del teatro español. Siglo XX*. Cátedra, Madrid, 1986, p. 182 che pur confonde la *Tr.* con il *Re.* ("En la *Tragicomedia* la madre vende a su hija Rosita").

⁴⁰ Cfr. FGL, *Teatro*, ed. M. García-Posada cit., p. 837. O, forse, una versione musicale del testo che rientra in una delle sue possibili declinazioni.

rimaneva un testo legato all'essenza dei burattini, al loro non essere realmente senzienti e quindi non realmente "morienti". Lo stesso FGL lo sottolinea: "no es la primera vez que yo, don Cristóbal, el muñeco borracho que se casa con doña Rosita, salgo de la mano de Federico García Lorca a la escenita donde siempre vivo y nunca muero"⁴¹. Proprio il teatro dei burattini, che Lorca voleva far rinascere in Spagna, costituisce quasi la sostanza, non "il" o "un" modo di esprimere questo testo. Menarini ha parlato giustamente di "assillo"⁴² lorchiano per il recupero di questa tradizione, che presuppone studio di un passato artistico in via di estinzione, collaborazioni molteplici sul piano musicale⁴³ e sul piano delle arti figurative e, naturalmente, l'esperienza pratica coi burattini. Tuttavia appare largamente prevalente l'uso di attori o, molto più raramente, una modalità mista con un burattino, anche per le difficoltà tecniche di un testo con più di venti personaggi, con presenza contemporanea in scena di molti di essi. La guerra civile, in corso nel 1937, oscura un po' questo retaggio, come abbiamo visto, facendo leva sull'aspetto popolare o popolareesco, enfatizzando magari la rottura col "teatro borghese", sentito come espressione della parte di Spagna rappresentata dai militari ribelli capeggiati da Franco.

Questa rottura la opera certamente anche Vitiello, in un contesto ed in tempi notevolmente diversi in cui all'urgenza bellica spagnola, per la quale il teatro si fa anche strumento di propaganda, si è sostituito il dibattito politico-ideologico e la riflessione metateatrale, tramite anche uno strumento che accomuna Lorca al regista torrese: il burattino. Sottolineiamo "burattino" perché molto spesso lo si confonde, anche a livello di linguaggio comune, con la marionetta. Ma, sia nel caso dell'uno che dell'altra, ciò che si manovra, consentendo anche l'eventuale presenza in scena di attori in carne ed ossa, sono burattini:

⁴¹ Cit. da L. Fernández Cifuentes, *GL en el Teatro: la norma y la diferencia*, Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza, 1986, p. 69.

⁴² Menarini, *Gli anni dei burattini* cit. p. 143.

⁴³ A questo proposito c'è un interessante articolo di Gerardo Diego che certifica: "Puedo asegurar eso [...] que de esa pieccecita, como de 'Mariana Pineda' o de 'Cachiporra' no está [...] ausente la inspiración musical", «El Imparcial» (Madrid) 16 de abril de 1933, p. 8.

Ancora oggi persiste una certa confusione tra marionetta e burattino; lo stesso Collodi commise l'errore di definire 'Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino'. Infatti Pinocchio non è un burattino, poiché essendo stato dotato da Geppetto di braccia e di gambe lignee ben snodate è più simile ad una marionetta. Burattino deriva da 'buratto' uno speciale tessuto di cotone a trama larga [...] che veniva adoperato come sottoveste del pupazzo al fine di rendere più comodo e maneggevole l'uso⁴⁴.

Una foto dell'archivio familiare ritrae Gennaro Vitiello mentre fa vedere come manovra un burattino, calzandolo a mo' di guanto col braccio alzato, a un pubblico di ragazzi, presumibilmente di una scuola. Non c'è molto sullo (o forse sarebbe meglio dire "sugli") spettacolo lorchiano allestito da Vitiello della metà degli anni Settanta del secolo scorso. Molto più abbondanti saranno gli interventi sulla stampa quotidiana e periodica per la ripresa della *Tr. lorchiana* dell'inizio degli anni Ottanta, sotto i titoli *Operetta per una bambola* (1982) con versione per burattini intitolata *Nozze di sanguinaccio* (1984). Quest'ultimo rappresentato in (e forse destinato a) ambienti scolastici, in parecchie località italiane.

Non ci soffermiamo su queste opere nel dettaglio, ma riportiamo alcune osservazioni fatte da alcuni recensori, sintomo di una notevole attenzione verso questa "nuova ri-proposta", sull'interpretazione registica del testo e soprattutto sui suoi reali contenuti, cercando di rispondere alla domanda: quanto della *Tr.* rimane? Pasquale de Angelis fornisce una chiara risposta a quest'ultimo interrogativo: "gli allestimenti sono due, pur essendo ripresi da un unico testo (Los titeres – sic – de cachiporra): 'nozze di sanguinaccio, destinato ai ragazzi delle scuole, e 'Operetta per una bambola', che andrà nei normali circuiti"⁴⁵. Abbiamo anche un'interpretazione dello stesso Vitiello che giustifica questa "ripresa" di FGL in una frammentaria intervista:

⁴⁴ L. Capano, «4 pagine. Periodico di politica, cultura e sport», 5 maggio 1984. Ritaglio su foglio intestato "Libera Scena Ensemble". Archivio familiare Vitiello.

⁴⁵ Ritaglio dell'archivio familiare. Art. *È un Lorca da decennale*, tratto da «Napoli oggi. Settimanale», 22 dicembre 1982, s.p.

Perché Lorca? Perché è un autore a cui dobbiamo moltissimo [...] nonostante sia stato accantonato dalla generazione del '68, che vi individuava connotati di decadenza. Eppure, pochi autori sono solari, pieni di felicità e di vita come lui [...] E poi Lorca perché io credo in un teatro della poesia [...] Da questo lavoro viene fuori il personaggio emarginato, quel don Cristobita di cui, nella prima parte, tutti ridono, e che esplicita la problematica dell'emarginazione, della violenza, così centrali nell'opera di GL⁴⁶.

Ritorna un tema artaudiano, quello del "teatro e il suo doppio", in una lettura che trasferisce la scena in ambito napoletano, con gli adattamenti e le variazioni linguistiche⁴⁷ del caso. Dettagli che non riscontriamo nella traduzione scritta di *Mdl*, pur in presenza di alcuni elementi di "addomesticamento" della versione, che vedremo fra poco nel dettaglio.

Consideriamo dunque partitamente il testo tradotto, il cui dattiloscritto abbiamo sommariamente già descritto⁴⁸. Non possiamo misurarci con ulteriori dettagli in quanto abbiamo lavorato su una scansione elettronica, dalla quale però si può comunque trarre qualche conclusione. Dicevamo che il dattiloscritto non riporta il nome del traduttore. Possiamo però osservare come la mano delle correzioni manoscritte inserite lungo il testo sia sempre la medesima: essa interviene, talora molto marginalmente (aggiungendo o integrando il testo con monosillabi o brevissime parole), talora più significativamente (con brevi frasi e/o parole più lunghe), in tutte le cc. In ogni caso si tratta di un limitato numero d'interventi. Quelli più marginali si trovano alle cc. 8, 9, 10, 12 e 13; quelli più significativi alle cc. 5, 11, 14. Confronteremo la traduzione col testo originale.

⁴⁶ Ritaglio dell'archivio familiare. Art. a firma "T.M." *Cuore di bambola*, «Il Mattino» (Napoli), 15 dicembre 1982, s.p.

⁴⁷ Nella versione del 1976, portata a Firenze, un giornale titolava, contraddicendo poi il contenuto dell'articolo stesso, da cui non si evinceva tale perentorietà: "Farsa del poeta spagnolo tradotta in lingua partenopea. Un García Lorca napoletano" (Ritaglio dell'archivio familiare. «Paese Sera – Il Nuovo Corriere», 26 agosto 1976, s.p.).

⁴⁸ Aggiungiamo solo che consta di 55 cc. complessive, numerate progressivamente dal traduttore (1-54) a cui va aggiunta una c. iniziale (n.n.) che contiene il "frontespizio" con autore, titolo, personaggi e una nota a piè pagina relativa a Cocolice, dovuta all'autore della versione. Lo citeremo col solo numero di c. tra parentesi.

Non disponendo della medesima edizione effettivamente utilizzata (quella di del Hoyo 1957) ci siamo avvalsi di una successiva (quella di del Hoyo del 1990 che chiameremo "H", citata alla nota 15) che, introducendo pochissime varianti (la più importante delle quali è forse la battuta di Rosita, cui abbiamo già alluso, cancellata dalla censura franchista) mantiene la sostanza del testo. Opereremo inoltre un contestuale raffronto con le due altre versioni attualmente disponibili⁴⁹, quella di Vittorio Bodini ("B") e quella di Elena Clementelli ("C"), che citeremo solo con la lettera alfabetica indicata e il numero di pagina⁵⁰.

Non possiamo però, prima di addentrarci nell'analisi, non ricordare, sia pure per sommi capi, alcune specificità della "traduzione teatrale", avendo il testo spettacolare esigenze peculiari ignote al testo non performativo. Su questo c'è già una considerevole bibliografia di riflessione traduttologica. Noi ci siamo avvalsi dell'approccio più pratico, utile magari a capire meglio certe scelte operate dai traduttori, così come illustrato da Phyllis Zatlin nel suo *Theatrical Translation and Film Adaptation. A Practitioner's View*⁵¹ che abbiamo preferito perché attento in particolare alle versioni di opere dell'a-

⁴⁹ Alla fine degli anni Cinquanta e inizio anni Sessanta, U. Bardi pubblicò (e ripubblicò) qualche versione del "teatro minore" di FGL, ma non *Tr*: né *Re*. Si vedano: FGL, *Teatro 1927-1928* a cura di U. Bardi, Luigi Battei, Parma, 1959, che contiene, oltre a una prefazione del curatore, le seguenti opere: Mariana Pineda (p. 19), La ragazza, il marinaio e lo studente (p. 83), La passeggiata di Buster Keaton (p. 89), Chimera (p. 95). Quattro anni dopo esce un volumetto dal titolo *Teatro minore*, sempre a cura di U. Bardi, Quaderni di Differenze 1963, Argalia, Urbino, che contiene soltanto (nuovamente) La passeggiata di Buster Keaton, La ragazza, il marinaio e lo studente, Chimera. Il curatore però cita i "Titeres" in questi termini: "Il Teatro Minore, che porta la data in calce del 1925, non si riallaccia a quello dei Titeres de Cachiporra, che Lorca e De Falla avevano organizzato e diretto, ma rivela come nel poeta si andava maturando, scrive Cesco Vian, una decisa evoluzione verso forme espressive più complicate e di *avanguardia*" (bandella di prima di copertina).

⁵⁰ FGL, *Teatro*, prefazione e traduzione di V. Bodini, Einaudi, Torino, 1981, p. 552; FGL, *Tutto il teatro [...]* a cura di Elena Clementelli, Newton Compton, Roma, 1993, p. 535.

⁵¹ Multilingual Matters, Clevedon-Buffalo-Toronto, 2005, pp. 222. Siamo ben consapevoli che la gamma bibliografica è ben più ampia, ma lo spazio a disposizione ci obbliga a limitare la selezione. Per la realtà italiana si può vedere il numero della «Rivista tradurre» dedicato monograficamente alla traduzione teatrale (5, 2013 disponibile sito <https://rivistatradurre.it/category/archivio/numero-5/> consultato il 23 giugno 2021).

rea iberica. Molto si discute sul concetto di “performabilità” che, secondo alcuni, subordina (in senso gerarchico) lo status della traduzione a quello della scrittura teatrale (dunque sovraordinata)⁵². Non mi fermo sul dibattito teorico, ma sull’evidenza, per esempio, che un testo teatrale per la rappresentazione non può avere la nota a piè pagina per spiegare qualche problema lessicale o di contenuto ambiguo. Deve fornire solo soluzioni. Inoltre, le convenzioni teatrali cambiano da paese a paese e addirittura all’interno delle diverse aree di uno stesso paese. In Italia, per esempio, la varietà dei cosiddetti dialetti impone una riflessione sull’effetto dell’uso di questi davanti a platee alloglotte. Zatlin si sofferma inoltre su un’altra questione che si deve affrontare quando si traduce proprio FGL, cioè la resa della “spagnolità” (problema peraltro non da tutti i registi percepito come tale), in riferimento, nel caso di specie, alla traduzione inglese de *La casa de Bernarda Alba*. La scelta di rendere letteralmente i nomi di piante, piatti, vestiti, fiori ecc., come fatto da qualche traduttore inglese, “may fail totally at creating for a theatre audience the special world of a particular playwright who is at a distance from them”⁵³. All’opposto sta l’addomesticamento totale, cioè lo spostamento, per esempio, della referenzialità e delle azioni dei personaggi di Valle-Inclán in Irlanda, anziché lasciarli dove l’autore li aveva collocati. Questo è probabilmente accaduto con alcune rappresentazioni della *Tr.*, ma non può accadere (né accade) con il testo della traduzione. Quello che si chiama anche “adattamento” è una pratica certamente frequente che però ci sposta da un’area traduttologica a una più prossima alla riscrittura interlinguistica. Vediamo però come testo letterario e testo spettacolare dialoghino intensamente nella pratica di Vitiello, ben consapevole del rispetto che deve il traduttore all’originale che traduce, ma altrettanto convinto della sua libertà traspositiva come regista della messinscena. Considereremo quindi il testo di *MdI* come una traduzione effettuata nel più convinto rispetto per l’opera di FGL, strumento per

⁵² Zatlin, op. cit. pp. 27 e ss.

⁵³ Ivi, p. 80.

conoscerla più a fondo e capire le sue possibilità adattative in sede spettacolare. L’una non esisterebbe senza la consapevolezza dell’altra. Dividiamo la nostra trattazione per temi, premettendo che, pur potendo la messe di esempi adottati essere molto più abbondante, limitiamo la nostra scelta solo ad alcuni casi esemplari.

1. Addomesticamento

Vediamo intanto dove Vitiello introduce questi elementi adattando alla propria realtà parti non particolarmente connotate. Un caso l’abbiamo proprio all’inizio, subito dopo l’“Advertencia”: si tratta di una didascalia e non di battute dei personaggi. FGL scrive che il personaggio Mosquito “lleva una trompetilla de feria” (H 105). Gli altri traduttori rendono “Ha una trombettina da fiera” (B 7) o “trombetta da fiera” (C 85), mentre Vitiello fornisce un riferimento ben preciso e anche teatralmente efficace con “trombetta piedi-grottesca” (1). Notiamo per inciso che dalla lista dei personaggi manca “Hora” che però, lungo il testo, compare regolarmente, mentre anche i nomi degli altri personaggi sono resi, sia pure in modo diverso dagli altri traduttori, con soluzioni sostanzialmente fedeli. Un piccolo, ma forse significativo, dettaglio: il personaggio di “Scocciagente” della traduzione scritta diventa “Scassalanima” in *Operetta per una bambola*⁵⁴ nella messinscena del 1983. Questo è solo uno dei pochi cambiamenti che possiamo documentare: nella realtà, dovevano essere ben più numerosi e frequenti. Ancora un addomesticamento (o una preferenza per un italiano più regionalizzato): “iYa me lo figuraba yo! Eres una mala mujer” (H 149) reso da Vitiello con “Me lo immaginavo! Sei una malafemmina” (42). B (31) rende con “Me lo immaginavo io! Sei una donnaccia”, mentre C (103) opta per la soluzione di Vitiello: “Ecco, lo sapevo! Sei una malafemmina”. Altro caso interessante è la traduzione di una battuta di “Hora”, ripetuta due volte nello stesso intervento: “Rosita: ten paciencia” (H 116 e 117) che, in prima istanza viene reso da Vitiello con l’equivalente dell’italiano standard “abbi pazienza” (10 e 11),

⁵⁴ Ritaglio dell’archivio familiare della «Nazione» (Massa), 7 aprile 1983, s.p.

ma corretto manualmente con un più connotato regionalmente “Tieni pazienza” (Ibidem), mentre B (13) adotta “abbi pazienza” e C (90) “porta pazienza”. Il successivo emendamento del dattiloscritto è spiegabile “anche” attraverso la già citata volontà di addomesticamento, però di ambito apparentemente non napoletano. Abbiamo infatti espressioni del gergo romanesco (oggi magari in disuso o risemantizzate) che stridono nella traduzione e che accomunano Vitiello e B, per es. “De los cinco talegos que heredamos” (H 107-108) che il regista rende con “dei cinque sacchi che ereditammo”, esattamente come B (9), mentre C (86) se ne discosta: “Di quei quattro soldi che abbiamo ereditato”. Non nascondiamo che questa ed altre similitudini (tra Vitiello e B) potrebbero indurci a pensare che, quando Vitiello attende alla sua traduzione, poteva già essere uscita la versione della *Tr.* di B. (prima ed. 1968). Tuttavia, anche se non lo possiamo escludere, riteniamo poco probabile questa eventualità, dato che molte coincidenze possono essere spiegate per “poligenesi”, nel senso che si può arrivare allo stesso risultato tramite scelte indipendenti. Senza contare i numerosi casi in cui invece divergono platealmente, essendo pure Vitiello più corretto di B.

2. Vitiello traduce più felicemente

Vediamo ora alcune parti in cui la traduzione di Vitiello è senza dubbio azzeccata (talora, come abbiamo rilevato, correggendo B). Uno dei personaggi è un “monago” (H 105), evidente falso amico in cui non inciampa Vitiello, traducendo esattamente con “chierichetto” (carta iniziale n.n.); altri preferisce invece l’errato “monaco” (B n.n., ma 5) ingannato appunto dalla somiglianza. Rispetto a questa frase “en busca de la gente sencilla” (H 106), Vitiello adisce una via diversa rispetto agli altri due traduttori, cogliendo la ricchezza semantica dell’agg. “sencilla” con “in cerca di brava gente” (1), mentre B (7) e C (85) rendono alla lettera con “in cerca della gente semplice”. Altre volte Vitiello traduce frasi idiomatiche o espressioni colloquiali spagnole cercando l’equivalente frase italiana (meglio se, magari, con qualche coloritura mediterranea). Ad

es.: “Pues me viene de perilla, ide perilla!”⁵⁵ (H 108) che il torrese rende con “piove come il cacio sui maccheroni! Sui maccheroni!”, mentre sia B che C appiattiscono la versione alla semplice esplicitazione del significato: “Giusto in tempo, giusto in tempo” (C 86) e “O <sic> che fortuna! E viene proprio al momento giusto!” (B 10), con riduzione della carica semantica della frase lorchiana. Un’altra espressione idiomatica resa assai adeguatamente sta nella seguente battuta: “y me respondéis por los cerros de úbeda” (H 127) che evoca l’idiomatismo “irse por los Cerros de Úbeda” che vale “divagare, uscire dal seminato”. Anche in questo caso Vitiello la rende con analogo idiomatismo italiano: “Vi domando una cosa e voi saltate di palo in frasca” (20-21), mentre C (94) esplicita “e voi mi rispondete svicolando” e B (19), più adeguatamente, con diverso idiomatismo, “e voi mi date risposte che c’entrano come cavoli a merenda”. Una battuta che Vitiello traduce ellitticamente, ma secondo me con grande efficacia (anche drammaturgica) è la seguente “Yo soy hombre que no se retracta jamás de lo que hace” (H 122), reso da B (16) con un quasi letterale “E io sono un uomo che non si tira mai indietro in tutto quello che fa” e, con efficacia maggiore, C (92) “Io sono un uomo che non torna mai sui suoi passi”, mentre Vitiello innova la struttura del breve periodo con grande abilità “Però alla fine il fatto è fatto. Son un uomo di parola” (15). Nuovamente Vitiello non cade in tentazione con una parola quale “sombbrero” che in italiano ha una valenza diversa rispetto allo spagnolo (ove lasciato in questa lingua) pur rimanendo nell’ambito dei copricapi. Ecco la frase: “Lleva sombrero plano” (H 123), che B (17) rende erroneamente con “Ha il sombrero piatto”, abbigliando un po’ alla messicana il personaggio “Joven”, mentre la realtà è molto meno esotica, come più precisamente la visualizzano C (93) “Ha in testa un cappello a tesa dritta” e Vitiello (17) “Ha un cappellino piatto”. Quest’ultimo, rispettando il linguaggio ipocoristico dell’originale, mantiene quasi sempre i numerosissimi dimi-

⁵⁵ Cfr. S. Sañé e G. Schepisi, *Spagnolo idiomatico. Dizionario spagnolo italiano di frasi idiomatiche, colloquiali e gergali*, Zanichelli, Bologna, 2013, p. 663.

nutivi e vezzeggiativi che connotano la modalità espressiva di quasi tutti i personaggi; inoltre si adopera per conservare rime e versi, ove possibile, nei vari inserti poetici, anche di canzoni, “coplas”, particolarmente abbondanti, che FGL usa. Non si fa ingannare da espressioni falsamente amichevoli, come capita più spesso a B che talora travisa il senso. Si veda per esempio la didascalia del “Cuadro quinto” alla cui conclusione si legge: “afilando una navaja con un largo suavizador” (H 137) che B interpreta in modo alquanto fantasioso come “affila un rasoio con un gesto largo e soave” (24) ben sapendo che “largo” spagnolo non vale l’italiano “largo” né “suavizador” vale “soave”. Corretto e preciso, come dicevo, Vitiello (31) “sta affilando un rasoio con una lunga coramella”, ma anche C (98): “sta affilando un rasoio su una lunga coramella”.

3. Errori

Vitiello spesso dunque si stacca da B. Ci sono tuttavia delle espressioni comuni, tipo “sobre el cucuné” (H 107) che entrambi rendono non adeguatamente con “sul cappellino” (2 e B 9). Il “cucuné”, secondo l’edizione commentata del teatro lorchiano dell’ “Istituto del Teatro” equivale a “moño, especialmente referido al que se hace en la parte central de la cabeza”⁵⁶, cioè una specie di chignon, come traduce correttamente C (86): “sulla crocchia”. Inseriamo qui, anche se non si tratta di un vero e proprio errore, un’espressione che, tradotta alla lettera, fa perdere al testo (e tutti i traduttori si comportano allo stesso modo) il rimando metaforico della frase, mentre la successiva replica è letterale rispetto all’espressione usata da Cocoliche: “En seguida voy a escribir una carta a París pidiendo un niño” (H 112) a cui Rosita risponde prescindendo dall’idiomatismo, generando probabilmente un certo effetto comico (negli adulti): “Oye, a París de ninguna manera, porque no quiero que se parezca a los franceses con el chau, chau, chau [...] lo pediremos a Madrid” (Ibidem). La frase rimanda alle spiegazioni che si davano ai bambini sulla nascita: così come in Italia i bambini li “porta la cicogna” (salvo

⁵⁶ *Teatro completo* cit. p. 593.

altre decine di espressioni più o meno regionali), in Spagna, omettendo il viaggio del pennuto, “vengono da Parigi”. Però Rosita, non cogliendo forse il sottotesto, non replica in base al significato traslato, ma a quello immediato, generando l’effetto che dicevamo. Ora la traduzione delle battute in italiano, salvaguardando tutte le referenzialità, è certamente complessa, ma lasciare lo scambio alla lettera fa perdere parecchio della densità semantica e anche una pizzico di poesia. Così, dunque, Vitiello (riportiamo solo la prima parte) “Poi scriverò a Parigi chiedendo un bimbo” (6), così B (11) “Vado subito a scrivere una lettera a Parigi per ordinare un bambino” ed anche C (88) “scrivo all’istante una lettera a Parigi, ordinando un bambino”. Nella battuta di Rosita “iViene gente! iVete bandido! iTempranillo!” (H 145) Vitiello intende probabilmente “Tempranillo” (<Temprano) come nome proprio anziché come avverbio costruito col suffisso del diminutivo -illo, a meno che non volesse dare alla sua versione una qualche coloritura dell’originale, lasciando la parola in spagnolo (come alcuni traduttori dallo spagnolo degli anni Sessanta facevano)⁵⁷. Infatti traduce così: “Vi[e]ne gente! Vattene, bandito! Tempranillo!” (38), diversamente dagli altri traduttori: “Viene gente! Vattene, bandito! Fa’ presto!” (B 29) e, ancor più adeguatamente, “Viene gente! Va via, bandito che non sei altro! E di corsa!” (C 102). Un altro dettaglio, che nessuno dei tre traduttori comprende appieno, sta nella seguente espressione: “iQué diantre! iUn bocatto di cardinali!” (H 121). La locuzione “bocatto di cardinali”, molto usata in spagnolo e percepita in Spagna come italiana (e talora pronunciata con una certa enfasi presuntamente italica), anche se tale in buona parte non è, risulta equivalente a “il boccone del prete” che indica la parte più prelibata di un piatto o, tout court, una squisitez-

⁵⁷ Mi riferisco in particolare a Giuseppe Cintioli che, nelle sue versioni di autori ispanofoni, spesso lascia espressioni spagnole in spagnolo anche se perfettamente (e più appropriatamente) traducibili in italiano. Cfr. P. Rigobon, *Il “Volo dei colombi”: a margine della prima traduzione italiana de “La Plaça del diamant” di Mercè Rodoreda*, in «Rivista Italiana di Studi Catalani», 9, 2019, pp. 131 e ss. nonché S. Tedeschi, “Continente emerso, continente scomparso. L’Ispanoamerica in lingua italiana, in «Rivista tradurre. Pratiche, teorie, strumenti», IX, 2015, raggiungibile al sito: <https://rivistatradurre.it/continente-emerso-continente-scomparso-2/> (consultato il 26 giugno 2021).

za. Tutti i traduttori l'hanno mantenuta (C 92, B 16 e Vitiello 14), ma Vitiello e B (ibidem) aggiungono la specifica "in italiano nel testo".

4. Omissioni

La principale riguarda solo Vitiello e B., ma è dovuta al testo base utilizzato per la loro traduzione. Il testo in questione l'abbiamo riportato più sopra ed è stato omesso perché l'originale da cui hanno tradotto, causa censura, non lo riportava. Ci limitiamo solo a due osservazioni: una di merito e l'altra, più generalmente, di "politica editoriale". Il breve monologo messo in bocca a Rosita ci presenta negativamente un parroco che agita minacce infernali per certi comportamenti in campo amoroso, peraltro assolutamente conformi ai principi cristiani, come quello di sposare la persona che si ama (come vorrebbe Rosita), insieme alla figura del prete che interviene pesantemente nella vita delle persone. Ovviamente le due rappresentazioni non risultavano in linea con il nazionalcattolicesimo franchista e fu pertanto espunto tutto il breve monologo di Rosita. Sarà ripristinato nell'edizione di del Hoyo dal 1980, come abbiamo già detto. Quello che sorprende è che Einaudi non abbia mai provveduto a rivedere radicalmente le traduzioni dopo la morte di Bodini nel 1970. E la traduzione della *Tr.*, in particolare, presenta la stessa omissione anche nell'ultima edizione del *Teatro* del 1994⁵⁸. C (89) invece riporta integralmente la parte di Rosita a suo tempo censurata.

Un'altra omissione, piuttosto lunga, riguarda l'inizio del "Cuadro segundo" dove mancano le prime tre battute scambiate da Cocoliche e Rosita. In particolare la parte iniziale di Cocoliche, prevalentemente lirica, non viene tradotta.

5. Aggiunte

Nella traduzione di Vitiello le aggiunte riguardano aspetti del testo che il traduttore sente di dover chiarire (forse pensando alla pub-

⁵⁸ FGL, *Teatro*, prefazione e traduzione di V. Bodini, "I Millenni", Einaudi, Torino, 1994, pp. XXVII-591. Tuttora in commercio. La parte omessa andrebbe inserita nello scambio tra le pp. 12 e 13 di questa edizione.

blicazione a stampa della sua traduzione?). Vengono inclusi nel corpo di *Mdl* oppure sotto forma di nota. Sono interessanti perché riguardano, da un lato un "realia", cioè un nome di un copricapo specifico dell'ambito ispanico, e dall'altro un "personaggio", diciamo così, della corrida. Su questi aspetti le altre traduzioni tacciono. Riportiamo però stralci di questi due testi (ovviamente non presenti nella *Tr.*) perché dicono anche dell'acribia con cui Vitiello affrontò il lavoro traduttivo attestando anche una passione per la cultura del paese iberico, con un quadretto madrilenno quasi costumbrista. Siamo nella didascalia del "Cuadro segundo" che, nell'originale, si conclude così: "tiene puesto con garbo el sombrero calañés" (H 117). Frase resa in modo molto simile dagli altri due traduttori: "porta in testa con molto garbo il *sombrero* andaluso" (B 14) e "calza con garbo il classico *sombrero* andaluso" (C 90). Vitiello fa molto di più, cercando anche di visualizzare il copricapo tramite uno scorcio su un noto ristorante di Madrid. Ecco cosa scrive (11-12): "e porta con garbo il cappello di Calañas, tipico cappello usato dai contadini di Calañas (Huelva), piccolo con le tese molto rialzate intorno. Oggi si può vedere portato da uno che rappresenta il 'bandido', nelle 'Cuevas de Luis Candelas' sotto l'arco de Cuchilleros" a Madrid". Siamo nella zona della "Plaza Mayor" a Madrid dove ancor oggi c'è un ristorante, dal nome sopra ricordato, i cui i camerieri vestono come lo storico bandito che dà il nome al locale stesso, indossando il cappello "calañés". Evidentemente nel suo soggiorno madrilenno Vitiello aveva frequentato o aveva conosciuto questo ristorante. Tale aggiunta, nel corpo del testo lorichiano, in didascalia, forse l'aveva pensata come nota, ma non viene in tal senso distinta. Vitiello, abile cultore della rappresentazione grafica, manifesta spesso la necessità di visualizzare oggetti, dettagli, situazioni non immediatamente comprensibili per un lettore non spagnolo con un'operazione di semplice equivalenza lessicale, ma vuole condurre chi legge idealmente sul posto. L'altra integrazione informativa, questa volta sotto forma di nota a piè pagina, riguarda una figura della tauromachia, cioè don Tancredo, nominato in una battuta di "Espantanublos". Battuta del tutto incomprensibile senza una nota. B. (18) aggira il problema, omet-

tendo ogni riferimento a don Tancredo. C (93) lo mantiene (“Sta lì ridotto peggio di don Tancredo”) ma non spiega. L'unico dei traduttori a chiarire è Vitiello (18) che scrive nella citata nota: “Personaggio che appariva in alcune corride, bianco dalla testa ai piedi e che così si fermava al centro dell'arena sopra un piedistallo. Il toro correva per colpirlo, ma credendolo una statua cambiava direzione, Appariva in molte corride al principio del secolo [...]”. Spiegazioni non oziose che potevano avere un uso anche scenico nei vari allestimenti della *T7*: non immediatamente decodificabili dal pubblico, queste nozioni appartenevano però all'esperienza di Vitiello, viaggiatore e osservatore della Spagna profonda.

La figura del regista torrese ed il suo rapporto, senza soluzione di continuità, con l'opera di FGL meritano dunque quell'approfondimento che finora, anche per carenza di documentazione, non è stato possibile avere e dare. Non è escluso che in futuro possano emergere altri scritti dall'archivio familiare atti a precisare e/o correggere quanto sostenuto in questo primo approccio. Quello che senza dubbio si può affermare è che Vitiello concentrò la sua attenzione su un FGL, quello giovanile, snobbato anche dalla critica fino a tempi non troppo lontani⁵⁹. Le puntualizzazioni operate dagli studi successivi sulle sue opere giovanili dimostrano la continuità della sua poetica i cui primi punti fermi venivano fissati proprio negli anni Venti del secolo scorso. Dimostrano anche, sia pure indirettamente, l'acutezza dello sguardo anticipatore di Vitiello, non solo in senso teatrale, in grado d'intuire con chiarezza ciò che era ancora allo stato di mera ipotesi. Il cosiddetto “Lorca maggiore” che da subito ha conosciuto in Italia un notevole successo, non era qualcosa di estraneo e discontinuo rispetto a quello cosiddetto “minore”⁶⁰.

⁵⁹ Secondo M. Laffranque “el primer periodo del teatro lorquiano se extiende hasta 1923, y está jalonado por la ‘juvenilia’, *El maleficio de la mariposa* y el teatro para títeres. La edición de estas piezas demuestra que forman el bajo continuo de todos esos años”, cit. da Andrés Soria Olmedo in FGL, *Teatro inédito de juventud*, ed. de Andrés Soria Olmedo, Cátedra, Madrid, 1994, p. 12.

⁶⁰ Negli anni Sessanta scriveva Gualtiero Cangiotti: “Da parte nostra, ci limiteremo a sostenere che la individuazione di siffatti motivi occorre approfondirla ed estenderla al

L'opera del regista torrese, legata certo allo sperimentalismo, ma anche ai valori profondi della tradizione popolare e ad alcuni esiti delle Avanguardie, coniuga (o per lo meno cerca di farlo) questi principi leggendo e rileggendo, meditando e riformulando un'opera lorchiana, allora quasi ignota, che diventa paradigma di tutto il suo teatro. Eccentrico e talora marginale, forse perché i tempi non erano maturi per una sua piena comprensione e condivisione.

Lorca più giovane: questo soprattutto per impedirci di pensare come all'esistenza per dir così di due Lorca, l'uno irrelato rispetto all'altro, e di non guardare alla sua opera poetica come ad un tutto continuo e organico, anche dal punto di vista dei puri contenuti.” (“FGL poeta del disinganno” in *Sulle pagine degli altri. Itinerari nello spirito spagnolo*, Pàtron, Bologna, 1969, p. 221).