

¡AY, CARMELA!: TESTO LETTERARIO, TESTO SPETTACOLO,
FILM

Bianca Amaducci

Sólo es nuestro deseo
rumba, la rumba, la rumba, va
acabar con el fascismo
ay Carmela, ay Carmela¹.

1. La popolarissima canzone *El paso del Ebro*, che veniva cantata dall'esercito repubblicano durante la guerra civile spagnola del '36, pone le fondamenta per la costruzione del testo letterario *¡Ay, Carmela! Elegia de una guerra civil en dos actos y un epílogo* del drammaturgo catalano contemporaneo José Sanchis Sinisterra. Dal successo della messa in scena ad opera del regista teatrale spagnolo José Luis Gómez, sono nati il film *¡Ay, Carmela!* (1990), diretto da Carlos Saura, e lo spettacolo italiano *Carmela e Paulino varietà sopraffino* per la regia di Angelo Savelli, rappresentato al Teatro di Rifredi di Firenze nel '91. L'analisi comparata tra la messa in scena spagnola, la trasposizione cinematografica, e l'adattamento italiano, ha permesso di mettere in luce la ricchezza del testo originale ma soprattutto di rivelarne un aspetto recondito, che riscopre il significato più profondo della *pièce* teatrale. Ripercorriamo dunque la storia di Carmela e Paulino attraverso i meccanismi comunicativi della scrittura drammaturgica, del cinema e del teatro.

2. In *¡Ay, Carmela!* di Sanchis Sinisterra la protagonista, ormai morta, ritorna nel Teatro Goya di Belchite per narrare la storia sua e di Paulino, due commedianti che si trovano, per l'alternarsi delle vi-

1. Il testo fu scritto nel 1986, cioè nel cinquantenario della guerra civile spagnola. È stato edito a Madrid, Ed. Cátedra, 1991. Manuel Aznar Soler, che ne ha curato l'edizione, riporta in nota, fra le tanti varianti della canzone ispiratrice, la versione più completa raccolta da Andrés García Madrid nel suo libro *Cantos Revolucionarios*, Madrid, Editorial Mayoría, 1977.

gende belliche, a passare dalla tutela dei repubblicani a quella dei falangisti; nel corso dell'azione assistiamo al loro difficile adeguamento alle pretese dei nazionalisti per la preparazione di una rappresentazione patriottica, che porterà al tragico epilogo con l'uccisione di Carmela da parte di un falangista. Carmela lotterà per non perdere la dignità, ma perderà la vita; viceversa Paulino lotterà per non perdere la vita, ma perderà la dignità.

I due poveri e sprovveduti attori di varietà, antifascisti e repubblicani producono un amaro e comico contrasto con tutta la celebrazione patriottica voluta dai fascisti per "festeggiare", davanti all'esercito vittorioso, la "liberazione" di Belchite.

Il pubblico assume un'importanza decisiva nello svolgimento della trama: accanto a quello interno, composto da militari nazionali e prigionieri polacchi delle Brigate Internazionali, esiste quello esterno che assiste oggigiorno alla messa in scena della pièce di Sinisterra. Ecco la testimonianza significativa di uno spettatore spagnolo: «Si nos reímos — ¡y vaya si lo hacemos! —, por ejemplo, no nos toca más remedio que preguntamos no tan sólo de quién o de qué nos reímos, sino también con quién o contra quién nos reímos»². Lo spettatore è dunque scisso in tre identità diverse: la sua, quella di un polacco condannato a morte o di un militare fascista; egli passa dall'una all'altra varie volte durante la rappresentazione, fino a perdere consapevolezza di sé. L'attenzione del pubblico si sposta ora sul palcoscenico, ora in sala, ora su se stesso; e sarà ancora una volta uno spettatore, nel molo di un falangista, che ucciderà Carmela. Sinisterra si prende così ironicamente gioco dei suoi passivi spettatori.

In effetti il testo, oltre ad essere un omaggio alla dignità della cultura antifascista, in polemica con chi intende dimenticare i morti della guerra civile, è la seconda opera di una trilogia teatrale intitolata *El escenario vacío*, in cui Sanchis Sinisterra indaga con il suo gruppo di ricerca sperimentale "Il Teatro Fronterizo" (fondato nel 1977) le nuove dimensioni della teatralità, le frontiere del teatro, da un punto di vista alternativo, lontano dalle convenzioni di quello borghese. *¡Ay, Carmela!* diventa così una riflessione sugli elementi che intervengono nella rappresentazione, attore, autore, personaggio, pubblico — collocandosi in una prospettiva metateatrale — e offre delle soluzioni originali affinché gli spettatori possano modificare i propri schemi percettivi, inglobandoli nel mondo fittizio della rappresentazione. Riflessione sulla specificità del teatro, sulle sue modalità comunicative, e più precisamente sui fenomeni che si verificano attraverso incontro tra attore e pubblico, *¡Ay, Carmela!* condivide questa caratteristica con altri testi di Sinisterra e, in genere con le avanguardie.

2. J. Casas, *La insignificancia y la desmesura*, in *¡Ay, Carmela!*, Madrid, Edición Centro de documentación Teatral, 1988, p. 12.

Nel Manifesto del Teatro Fronterizo³, documento che fonda il gruppo dal punto di vista teorico, sono esposti i principi che lo costituiscono e lo caratterizzano. Innanzitutto “fronterizo” è aggettivo utilizzato dal gruppo per qualificare e definire un modo diverso e insolito di vedere e vivere la realtà: un modo di “frontiera”. Il gruppo ha maturato un disprezzo dei canoni e al contempo una ricerca di nuovi luoghi di incontro fra le diverse culture: è il teatro questo luogo, zona periferica, di identità incerta nel quale può verificarsi qualsiasi fenomeno. Gli spettacoli prodotti dal Teatro Fronterizo sono dunque frutto di un lavoro pratico e teorico, in cui la manipolazione del testo e la ricerca sulla teatralità sono due compiti essenziali per creare una vera alternativa al teatro borghese:

Hablaría de un proceso de desnudamiento, de sustracción de los componentes de la teatralidad. Frente a un fenómeno general del teatro contemporáneo, que podríamos definir como una evolución acumulativa, aditiva, de los elementos de la teatralidad, creo que con vendría investigar una tendencia sustractiva, que fuera despejando al teatro de pretendidos elementos indispensables hasta llegar a esos límites posibles de la teatralidad — que no son fijos sino que cambian según las épocas y el tipo de público — manteniendo por nuestra parte un componente de juego, en el sentido de ver qué pasa si prescindimos de tal o cual cosa.⁴

In *¡Ay, Carmela!* la disarticolazione del tempo, il coinvolgimento fisico del pubblico, la presenza nascosta di un ipotetico autore, la sottrazione degli elementi della teatralità, hanno sicuramente il potere di cambiare le abitudini ricettive dello spettatore, usando la comunicazione teatrale come interazione dinamica fra emittente e destinatario.

Il testo di Sinisterra, nato come momento celebrativo dell’ultima grande offensiva della repubblica, la battaglia sull’Ebro (26 luglio - 18 novembre 1938), trae spunto, come ho accennato sopra, da un altro testo, una canzone, che è parte di una cultura tradizionale. L’autore ci ripropone una versione estesa ed elaborata per il teatro di *El paso del Ebro*, inno al sentimento di resistenza contro i nemici falangisti. Lo scrittore ne prolunga la ricezione nel tempo e trasporta le sue tematiche di fondo in un nuovo contesto storico e sociale, quello di oggi. La scelta quindi del ritornello “ay Carmela” come titolo della *pièce* teatrale si rivela strategica, poiché la popolarità della canzone apre delle possibilità di ricezione enormi da parte del pubblico spagnolo che si riconosce nelle tematiche che essa suggerisce. Partendo da una canzone popolare, il drammaturgo intesse un testo drammatico; di essa ha conservato la situazione storica, il nome e il carattere di una figura femminile, che è il simbolo della Repubblica. Nel suo saggio *I manifesti repubblicani: forme e simboli* Bianca Saletti afferma:

3. Cfr. “Primer Acto”, 1980, n. 186, p. 88.

4. Cfr. *Entrevista con Sanchis*, ivi, p. 94.

Donna come protagonista della guerra civile è tema indagato nel suo valore storico di immagine in mostre, convegni, studi specifici: in questa sede non possiamo non ricordare e riassumere alcune caratteristiche ricorrenti nei manifesti repubblicani: la giovinezza e l'esuberanza della miliziana, sempre bella, sinuosa, provocante⁵.

L'esuberanza e la provocazione sono due aspetti che nella psicologia di Carmela non mancano. Anzi, sono proprio questi gli elementi che la caratterizzano e che avranno un'importanza decisiva nello svolgimento della trama.

Il sottotitolo *Elegia de una guerra civil* e la frase «La acción no ocurrió en Belchite en marzo de 1938», stampata nella pagina che precede l'inizio dell'opera, sottolinea l'intenzione dell'autore di celebrare una situazione storica universale e non nazionale, in cui Belchite⁶, luogo di una indimenticabile sconfitta, dovrebbe diventare luogo di memoria collettiva contro l'assurdità non solo di quella guerra ma di tutte le guerre civili⁷.

Ciò che l'autore chiede al pubblico, attraverso la storia di Carmela e Paulino, è di non dimenticare i morti delle guerre civili, anche se il tempo ne ha offuscato il ricordo. L'epilogo, punto focale dell'opera, riprende il motivo iniziale del fantasma di Carmela che ritorna nel teatro Goya perché si rifiuta di morire una seconda volta, di morire cioè attraverso l'abbandono della memoria, dei sentimenti e degli affetti di Paulino. Perché la tragicità della morte risiede, più che nel fatto in sé, nell'insensibilità di chi dovrebbe ricordare, ma non lo fa. La morte dei morti è dunque l'oblio, e Carmela si fa portatrice di questa fragilità di chi non c'è più, che se non viene ricordato comincia a cancellarsi fisicamente.

Sostiene Sinisterra che *¡Ay, Carmela!* non è solo un testo sulla guerra civile in generale e spagnola in particolare, bensì un'opera sulla condizione di fare teatro in un preciso momento storico, particolarmente difficile per l'arte.

5. G. Di Febo - C. Natoli (a cura), *Spagna anni Trenta. Società, cultura, istituzioni*, Milano, Franco Angeli, 1993, p. 403.

6. Nell'offensiva sul fronte aragonese, i repubblicani, appoggiati dalla XV Brigata Internazionale, cominciarono ad attaccare il 24 agosto 1937 alcuni punti strategici. L'esercito dell'Est conquistò Belchite il 6 settembre, ma ci fu una controffensiva fascista «e la battaglia continuò con estrema ferocia il 25, 26 e 27 settembre»: H. Thomas, *Storia della guerra civile spagnola*, Torino, Einaudi, 1963, p. 504.

7. Il drammaturgo precisa nel programma della prima, effettuata nel 1987 dalla compagnia di José Luis Gómez "El Teatro de la Plaza", che «*¡Ay Carmela!* no es una obra sobre la guerra civil española, aunque todo parezca indicarlo. La acción transcurre, sí, en marzo de 1938, y nada menos que en Belchite, símbolo descamado y real [...] de la feroz contienda fratricida que destruyó y marcó a varias generaciones de españoles. [...] Reales son también, y descamadas, las circunstancias bélicas y de otro tipo que enmarcan e impulsan la trama, que zarandean y hieren a los personajes. Pero son éstos y no la guerra, quienes se erigen en sustancia y voz de un acontecer dramático totalmente ficticio, en soporte y perspectiva imaginarios de la tragedia colectiva». Cfr. J. Sanchis Sinisterra, *¡Ay, Carmela!*, cit, p. 295.

I nostri protagonisti dunque incarnerebbero, nell'intenzione del drammaturgo, la voce universale di una tragedia collettiva, esportabile in qualsiasi paese che abbia conosciuto la guerra civile. Ma l'ambientazione così puntuale e pertinente in parte tradisce le intenzioni di Sinisterra. Quanto più essa si fa realistica, attraverso un dialogo particolarmente ricco di espressioni idiomatiche e proverbi; quanto più la materia dello spettacolo si collega ad un ambiente sociale e ad una cultura popolare (molti dei brani musicali sono celebri canzoni spagnole di quel periodo), tanto più la densità dei rimandi riserva una totale ricezione dello spettacolo solo a un pubblico spagnolo.

3. L'allestimento del testo di Sinisterra ebbe in Spagna uno strepitoso successo, sia di pubblico che di critica⁸, ottenendo il premio per il miglior spettacolo spagnolo degli anni 1989-1990⁹. È pur vero che la guerra civile è sempre stata molto presente nella letteratura, nel cinema, nel teatro, nella televisione peninsulari, ma una delle novità di questo testo risiede nella rivisitazione di questo passato orribile attraverso il riso e l'ironia.

La realizzazione scenica di José Luis Gómez, formatosi in Germania presso l'Istituto Drammatico di Westfalia e poi in Polonia con Grato wski, è molto fedele all'opera di Sinisterra, che viene definita dal regista una «estructura endiablada», un testo che rompe la quarta parete e che permette una relazione diretta col pubblico; caratteristica che deriva dal lavoro di sperimentazione del Teatro Fronterizo. È soltanto dalla rappresentazione che possiamo cogliere la vera essenza del teatro di Sinisterra, di un teatro cioè che vive solo sul palcoscenico, a contatto con il pubblico, di un'arte comunicante, che pone in definitiva l'accento sulla ricezione.

Sposandosi perfettamente con la concezione dell'autore sullo spazio scenico come "spazio vuoto", che si trasforma in spazio della fantasia e dell'incontro, la messa in scena di Gómez riduce, ma non elimina, quegli elementi — in questo caso la scenografia — die, riprendendo la teoria di Peter Brook della nudità antispettacolare come essenza dell'arte teatrale, non sono indispensabili alla rappresentazione.

8. Cfr. F. Correal, *José Luis Gómez visitò el "frente" de Belchite para ambientar "¡Ay, Carmela!*, in "Diario 16", 25 febbraio 1988; F. Herrero, *Un teatro espectáculo para el futuro*, in "El norte de Castilla", 19 novembre 1988; F. Lázaro Carreter, *¡Ay, Carmela!*, de Sanchis Sinisterra, in "ABC", 20 novembre 1988; J. Melgar, *¡Ay, Carmela!*, un éxito, in "Levante", 28 aprile 1989; M Pérez Cotterillo, *Nos queda la memoria*, in "El Público", 1987, n. 51; L. Santa-Cruz, *Verónica Forqué... y la niña se subió al elefante*, in "El Público", 1988, n. 54, pp. 36-38; Id., *José Luis Gómez: Crear la vida, vivir la creación*, in "El Público", 1988, n. 57, p. 37; E. Velasco, "¡Ay, Carmela!?", *tragicomedia de amor y humillación*, in "El día" (Santa Cruz de Tenerife), 22 giugno 1989.

9. L'ho esaminato sulla registrazione depositata al Centro de Documentación di Madrid, con la regia di José Luis Gómez, interpretato da Manuel Galiana e Kiti Manver, scenografia di Mario Bemedo, costumi di Pepe Rubio, arrangiamenti musicali di Pablo Sorózbol Serrano. La prima rappresentazione venne realizzata da José Luis Gómez nel teatro Principal di Zaragoza il 6 novembre 1987, interpretata dallo stesso Gómez nella parte di Paulino e da Verónica Forqué nella parte di Carmela.

Esiste solo un palcoscenico abbandonato di un teatrino di provincia. Il regista delimita allora gli spazi reali e immaginari attraverso la parola e un semplice ed essenziale gioco di luci semplice ed essenziale. Gli spazi si dividono in tre categorie: quello dei morti della guerra civile, quello del palcoscenico come luogo di transizione dal mondo reale al ricordo, e quello della Rappresentazione Patriottica.

Il tempo drammatico è forse l'aspetto più difficile da cogliere in *¡Ay, Carmela!*, poiché non abbiamo una successione cronologica degli avvenimenti, bensì una sovrapposizione di tempi diversi. Lo spettacolo comincia con un'azione che è già avvenuta nel passato. Compito dello spettatore è quello di ricostruire questo tempo con l'aiuto di altri elementi della rappresentazione, uno dei quali è appunto lo spazio: ad ogni cambiamento di luogo corrisponde infatti un cambiamento di tempo. Lo spazio iniziale del teatro "vuoto" è il luogo del presente, dell'incontro fra i due mondi di Carmela e Paulino. Quello invece del teatro "pieno" è il luogo del passato.

Nella storia dei due artisti di varietà, la musica acquista un'importanza decisiva. Il repertorio delle canzoni celebri è vasto e rimette lo spettatore spagnolo in contatto diretto col periodo della guerra civile; ed accanto alle conosciute canzoni popolari spagnole di quel periodo, si situano le canzonette inventate dal drammaturgo su musiche di Pablo Sorozàbal Serrano. Questi brani non hanno soltanto la funzione di accompagnare l'azione o di creare un'atmosfera; varie volte diventano esse stesse le protagoniste della rappresentazione, come la stessa *¡Ay Carmela!*, che ricorre cinque volte come *leitmotiv*, come segnale di riconoscimento.

Essendo il testo frammentario, la musica ha anche il compito di tenere legati gli elementi sparsi della rappresentazione e di darle un ritmo vivace. Questa musica, prodotta e motivata dalla finzione, non è mai visibile: essa appartiene alla extra-scena.

4. Il testo di Sinisterra ebbe una calda accoglienza anche da parte del pubblico ispano-americano di Bogotá, Caracas e Lima. Il gruppo teatrale "Ensayo" di Lima tuttavia si dovette porre, al momento di realizzare lo spettacolo, alcune questioni importanti relative alla ricezione da parte di un pubblico sudamericano:

Plantearse la puesta en escena de *¡Ay, Carmela!*, desde el Perú o Latinoamérica, nos lleva a otro ejercicio adicional de memoria. ¿Qué referentes de la guerra civil española seguimos preservando en Latinoamérica? [...] las preguntas seguirán complejizándose y abriéndose para llegar al constante tema de nuestra identidad¹⁰.

Cfr. H. Salazar, *Las variedades de Carmela y Paulino viajan de Belchite a Lima*, in "El Público", 1990, n. 77.

La messa in scena realizzata da una compagnia straniera come quella sudamericana, o dal “Berliner Ensemble” (ottobre 1991) o da “Pupi e Fresedde” di Firenze, ha portato nuove soluzioni al testo di Sinisterra, lo ha “tradotto” per un diverso destinatario. Se il pubblico cambia, cambiano anche il contesto storico, l’ambientazione e i livelli dialettali, in modo da creare delle versioni nuove che rispecchino il più possibile l’identità del paese nel quale viene rappresentata l’opera.

L’analisi comparata con lo spettacolo *Carmela e Paulino, varietà sopraffino* per la regia di Angelo Savelli¹¹, rivela però che l’adattamento ad un altro spazio geografico avviene a scapito del senso primo dell’opera di Sinisterra. Perché il testo divenisse fruibile al pubblico italiano è stato necessario cambiare alcuni riferimenti di carattere storico, politico e culturale. Il regista fiorentino ha trasferito l’azione dalla Spagna all’Italia del ’44, nei territori occupati dalle armate tedesche. Lo spettacolo ha per sfondo la seconda guerra mondiale che, per la sua caratteristica di lotta contro il fascismo, è l’evento storico che più si avvicina alla guerra spagnola del ’36. Il referente “guerra civile spagnola” diventa dunque la guerra del ’40-’45, in particolar modo il periodo della lotta partigiana contro il nazifascismo del 1943-1945.

Anche il repertorio musicale della Rappresentazione Patriottica, in conseguenza di questa scelta, è stato sostituito con canzonette che appartengono all’avanspettacolo e al cabaret, più che a un repertorio nazionalistico. La canzone *¡Ay Carmela!*, che oltre ad essere un inno alla repubblica, alla resistenza e ai morti della guerra civile, caratterizza l’intero testo di Sinisterra, è stata omessa del tutto. Nello spettacolo italiano, nessuno dei motivi musicali introdotti ha la stessa valenza culturale e neppure un livello di popolarità che possa rivaleggiare con la famosa canzone repubblicana. La Rappresentazione Patriottica si è trasformata ad opera del Savelli in una serie di numeri di varietà che, al contrario del repertorio previsto da Sinisterra, non hanno nessun riferimento storico-politico. L’amara comicità della *pièce* originale risiede proprio nel far interpretare a due artisti di varietà, che hanno sempre recitato per un pubblico repubblicano, un repertorio di canzoni e poesie riadattate per un pubblico fascista. Savelli compie un’operazione di “traduzione scenica” in cui i riferimenti stilistici sono logicamente tutti italiani, cosicché il “messaggio” non corrisponde esattamente al modello spagnolo.

Sul piano testuale, e soprattutto linguistico-stilistico, un’altra variazione importante nello spettacolo italiano, è il fortissimo accento napoletano col quale si esprime Paulino.

11. Studiato sulla registrazione avvenuta nella stagione invernale del 1991 al teatro di Rifredi, interpretato da Edi Angelillo e Gennaro Cannavacciuolo, scene e costumi di Tobia Ercolino, musica di Mario Pagano, luci di Alberto Mariani. Ultimamente (30 Luglio ’94) è stato rappresentato al teatro Romano di Fiesole in collaborazione con il Comitato per le celebrazioni del Cinquantenario della resistenza e della liberazione in Toscana.

Anche nel testo spagnolo è presente l'espressione dialettale, ma lì è Carmela che parla in dialetto andaluso, a sottolineare i tratti materni della sua procacità sensuale. Si sono invertite le parti: il Paulino italiano Questa scelta del regista risulta efficace sul piano della comunicazione spettacolare, in quanto il napoletano incarna il "tipo" naturale e spontaneo, già preesistente come maschera (Pulcinella e i suoi derivati) e quindi facilmente riconoscibile dal pubblico italiano, ma non va oltre sul piano dei significati.

Nel testo spagnolo invece, le caratteristiche personali dei due protagonisti sono strettamente connesse alle vicende della guerra civile spagnola; il ruolo dell'attore, e la sua condizione nel fare teatro in quel preciso momento storico, rappresentano la vita stessa dei personaggi. Il racconto dei loro sentimenti connota in modo inequivocabile la loro personalità che è storicamente unica e non esportabile. Carmela, per le sue caratteristiche di donna libera, passionale e combattente, compagna-amante di Paulino, compagna-madre dei partigiani polacchi, incarna, in modo istintivo o più consapevole, i valori della repubblica, la libertà, l'emancipazione femminile e la lotta per una società più giusta. L'opportunismo e la codardia di Paulino, a loro volta, rappresentano la volontà di sopravvivenza e la capacità di adattamento del vecchio "guitto". Entrambi uniti nell'amore, ma irrimediabilmente separati da una forza ideale opposta, rappresentano la drammatica e scardinante lacerazione che era in corso allora nelle coscienze degli spagnoli. La figura femminile di Carmela rimane dunque unica e irripetibile, legata agli ideali della repubblica spagnola.

La conclusione dello spettacolo di Savelli, pur essendo, nei limiti del possibile, fedele al testo originale, presenta una piccola variazione, un segno che stravolge il significato voluto da Sinisterra e ne produce uno totalmente nuovo. Nel testo spagnolo Carmela diventa sempre più assente e comincia a parlare con i compagni delle Brigate Internazionali uccisi la notte della Rappresentazione Patriottica; cerca di insegnare loro a pronunciare "España", il nome del paese in cui sono stati uccisi. Il breve dialogo con i compagni stranieri carica di senso l'opera, poiché essi, pur non comparendo sulla scena, vengono rievocati da Carmela; il pubblico viene così messo in contatto con coloro che, come lei, si sentono soli nella morte e si cancellano "fisicamente" nell'aldilà se non vengono ricordati dai vivi. Paulino si irrita sempre di più nel vedere che una morta ha delle visioni: la scena finale sfuma nell'indignazione del protagonista che esce, mentre Carmela rimane in scena, ancora impegnata nella sua opera di insegnamento. È dunque una dura critica a coloro che, come Paulino, già stanco della memoria e psicologicamente sconvolto dall'esperienza dolorosa di rivivere ancora una volta quel passato crudele, abbandona il palcoscenico. Carmela rimane, mentre la luce si sfuma, proprio come chi non si dà per vinto, chi sente la memoria come un dovere.

Nella messa in scena italiana è Carmela che se ne va piano piano dalla scena, mentre Paulino pensa di parlare ancora con lei. Presto si accorge che è rimasto solo sul palcoscenico, ma soprattutto nella vita. Quando la protagonista se ne va, viene meno l'unica persona che poteva far rivivere, attraverso la sua presenza e la sua storia, un pezzo di storia d'Italia, quello della lotta partigiana contro il fascismo. Il finale aperto dell'originale (un filo di speranza nella memoria dei morti) si contrappone al finale chiuso dell'adattamento italiano. Con l'uscita di Carmela, quasi annoiata o rassegnata dai discorsi di Paulino, il pubblico perde l'unico contatto con l'aldilà: finisce ogni speranza di comunicazione e di ricordo. Viene invece messa bene in risalto la solitudine e la tragedia di chi, ancora vivo, è privato della memoria. La vera tragedia è nella perdita della possibilità di ricordare: ora quei morti sono definitivamente morti.

5. Come asserisce Umberto Eco, non c'è niente di più chiuso di un'opera aperta. Così il nostro testo, mentre decide di rivolgersi a un destinatario che non sia soltanto quello spagnolo, in realtà riduce drasticamente i suoi lettori-spettatori, non tutti in grado di decifrare la fitta rete di riferimenti e di citazioni. L'apparente possibilità del testo di aprirsi a qualsiasi ambientazione storico-culturale che abbia conosciuto la guerra civile, è in realtà un limite.

Dall'analisi della trasposizione cinematografica realizzata da Carlos Saura¹² viene messa in luce questa peculiarità del testo originale¹³.

Nella maggior parte dei film di Saura la guerra civile, che ha lasciato una traccia dolorosa e profonda nella sua infanzia, viene rievocata attraverso simboli, personaggi, ricordi, ma mai direttamente¹⁴. Con *¡Ay, Carmela!* egli ritorna dopo tanti anni a raccontarci la guerra civile con un approccio diretto ai fatti, consentito anche dal momento storicopolitico conseguente alla morte di Franco e al consolidarsi della democrazia.

12. Il film *¡Ay, Carmela!* è interpretato da Carmen Maura, Andrés Pajares, Gabino Diego; sceneggiatura di Carlos Saura e Rafael Azcona, fotografia di José Luis Alcaine, musiche di Alejandro Masso.

13. Si tratta di temi che sono in parte emersi da un'intervista che il regista mi ha concesso, grazie alla quale hanno avuto conferma alcune linee di ricerca ed altre hanno trovato sviluppo.

14. «In Spagna non si deve mai parlare della guerra civile in un film. Voglio dire che la parola "guerra" non deve mai essere pronunciata. Non si può procedere se non per allusioni». Così in F. Borin, *Saura*, Firenze, La Nuova Italia, (Il castoro cinema n. 142), 1989, p. 5.

Il distacco col quale Saura può affrontare il conflitto, gli permette di lasciare liberamente giocare elementi tragici e comici. Per la prima volta, non più preoccupato della censura franchista, l'autore rivela apertamente la sua visione della storia, attraverso due personaggi che hanno poca coscienza politica, ma sono dotati di una sensibilità che contrasta con la brutalità del fascismo. Il sarcasmo dei film precedenti — *La caza*, *Ana y los lobos*, *Mamá cumple cien años*, *La prima Angélica* — si stempera in un'ironia più sapiente che si alterna con la visione della crudeltà della guerra. Tale distacco sembra consentirgli allora di parlare della tragedia di quella guerra in un tono più divertito, affettuoso, meno amaro¹⁵.

In *¡Ay, Carmela!*, quasi in polemica con l'universalità a cui aspira la pièce di Sinisterra, il regista aragonese racconta una storia ambientata in un preciso momento e luogo storico, quello dell'offensiva repubblicana contro le truppe franchiste situate nel fronte di Aragona, la loro avanzata su Belchite nel 1938 e la successiva occupazione. Lo spazio fittizio, immaginario e simbolico in cui si svolge l'azione drammatica del testo teatrale diventa nel film di Saura reale, storico, squisitamente spagnolo. La frase che compare nel testo di Sinisterra «La acción no ocurrió en Belchite en marzo de 1938» si trasforma nel film nella scritta iniziale «Frente de Aragón, 1938». Saura privilegia la sua guerra civile, fatta di ricordi, canzoni, memorie e attualizza il desiderio di rievocarla, costruendo però una nuova strategia comunicativa, che si rifà solo in parte al testo letterario.

Nella traduzione cinematografica è stata cambiata sia la struttura sia il senso del testo originale. Il drammaturgo catalano adotta la tecnica del *flashback*, specifica del linguaggio cinematografico, che oltre ad essere un buon espediente per concentrare la pièce in un unico luogo scenico, sottolinea il valore della memoria.

È proprio grazie all'utilizzazione di questo codice cinematografico che il testo di Sinisterra e la sua messa in scena producono un messaggio specifico che non si ritrova nel film di Saura. Quest'ultimo considera infatti il flashback un mezzo espressivo troppo ovvio per il linguaggio cinematografico e decide di seguire una narrazione lineare, che lascia cadere la tematica del ricordo, fondamentale nel testo di Sinisterra, e soprattutto nel suo epilogo. Il film termina infatti, dopo l'uccisione di Carmela nel Teatro Goya, con l'immagine di Paulino e Gustavete al cimitero davanti alla tomba di Carmela. Sul sottofondo della canzone *¡Ay Carmela!* i due ripartono verso l'ignoto. Questa sequenza riduce la vicenda tragica in un ambito più privato e familiare, producendo col suo linguaggio un significato che non ha una valenza universale, ma rimane sospeso alle soglie di un giudizio personale. La brusca interruzione del film lascia piena libertà allo spettatore di concludere a suo modo la vicenda, di elaborare il proprio privato epilogo.

15. «Yo hubiera sido incapaz hace unos años de tratar nuestra guerra civil con humor [...], pero ahora es diferente, ha pasado el tiempo suficiente para tener una perspectiva más amplia y no hay duda de que utilizando el humor se pueden decir cosas que de otra manera resultaría mucho más difícil por no decir imposible», Carlos Saura, Dossier su *¡Ay, Carmela!*, Madrid, Iberoamericana Films, 1990, pp. 11-12.

Nella sua parte finale, durante il “numero” della bandiera repubblicana, il film ha un trattamento quasi espressionista, per l’ombra deformata dei personaggi stagliata sul fondo, creata dal fascio di luce del proiettore e per l’uso dei grandangoli che deforma un po’ l’immagine. Quando Carmela si toglie il vestito e rimane ricoperta dalla bandiera repubblicana si crea immediatamente un clima di enorme tensione: si odono voci provenienti dal fondo della sala: “puta”, “asquerosa”, “fuera”, “zorra”, mentre il proiettore produce raggi di luce e ombra. La cinepresa di Saura si dirige lentamente verso la cabina del proiettore, come se le voci provenissero da lì. Gli insulti sono una chiara reazione di disprezzo contro l’offesa alla bandiera repubblicana, proprio da parte di chi si identifica con essa, da parte cioè di chi lotta contro il fascismo. È da questo momento infatti che il proiettore viene abbandonato, in segno di protesta, quasi non potesse sostenere una scena così umiliante. Non a caso il fascio di luce proviene proprio dalla piccionaia, dove stanno i comunisti. La cinepresa di Saura inquadra molte volte questo fascio di luce, cercando di trovarne l’origine, di cogliere chi stia dietro al proiettore, esprimendo una personale ricerca di valori “veri” su cui fondare il suo cinema, contro una fittizia rappresentazione. Il punto di fuga della luce si incontra con la macchina da presa. Sono due sguardi che stabiliscono un’intesa, diventando qui complici di uno stesso pensiero politico. Saura comunica dunque non solo attraverso la sua cinepresa, ma anche con il proiettore col quale si identifica, confermando così il punto di vista del narratore che, al di là di ogni programmatico distacco, ripropone la sua scelta di campo.

Il proiettore, oltre ad avere qui la funzione di illuminare la scena, è in realtà il segno del cinema. Nell’ultima inquadratura di questa sequenza si nota in modo particolare; essa riprende dall’alto un quadro terrificante: Paulino disteso a soccorrere Carmela, Gustavete piegato su se stesso per il dolore, e il pubblico in penombra che assiste alla scena ancora illuminata, ammutolito e passivo come se stesse guardando un film. Il potente fascio di luce circoscrive perfettamente la scena e ricrea un’immagine come se fosse proiettata su uno schermo.

Se nell’*Ay, Carmela!* teatrale e cinematografica abbiamo a che fare con due opere autonome, molto diverse fra loro, ciascuna portatrice del proprio peculiare messaggio, abbiamo anche il caso di due linguaggi, che pur affermando la propria autonomia, vanno oltre i limiti dei propri mezzi specifici, ed acquisiscono la tecnica del linguaggio a loro più vicino. I codici cinematografici utilizzati da Sinisterra e quelli teatrali utilizzati da Saura invertono il segno specifico del proprio mezzo: il drammaturgo catalano adotta dal linguaggio filmico la tecnica del flashback; e un dialogo molto realistico, poco stilizzato, che si avvicina alla parola quotidiana e naturale utilizzata nel cinema. Saura a sua volta riproduce con la sua cinepresa, durante le due rappresentazioni teatrali, quella connivenza e quel rapporto ludico che caratterizzano proprio lo spettacolo teatrale. La struttura del film è inoltre divisa in due parti principali: Carmela e Paulino nella zona repubblicana e nella zona nazionale. Questa scansione nei due momenti che vivono i personaggi ricorda la convenzione che il teatro utilizza quando divide in atti la pièce, in funzione del tempo e dello svolgimento dell’azione. Traspare dunque la

volontà del regista aragonese di incrociare quasi un dialogo col linguaggio “cinematografico” sinisterriano, “citando” gli elementi teatrali nella sua opera filmica.

L'intenzione del drammaturgo catalano di voler smuovere le acque, di riaprire le ferite di chi vorrebbe coprire con un velo gli orrori, la violenza della guerra civile, l'ingiusta morte di Carmela (la Repubblica spagnola) e la sequela di quarant'anni di franchismo, è, in modo più o meno consapevole, pienamente realizzata nel suo testo; ma sia il film di Saura, più legato all'intimismo di una visione personale, sia l'adattamento italiano di Savelli non hanno trasmesso la carica ideale del testo originale: il linguaggio — una volta di più — diventa messaggio.