



# UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO

***This is an author version of the contribution published on:***

*Questa è la versione dell'autore dell'opera:*

*Guillermo Carrascón, "Buero Vallejo e il tragico quotidiano" in*

*Giovanna Bellati, cur., Aspetti e forme del tragico nel teatro europeo del Novecento, Roma, Officina Edizioni, 2011, pp. 53-67.*

***The definitive version is available at:***

*La versione definitiva è disponibile alla URL:*

*<http://www.officinaedizioni.it/catalogo/dialogos/item.00631>*

Buero Vallejo e il tragico quotidiano  
Guillermo Carrascón  
Università di Torino

Antonio Buero Vallejo (1916-2000) domina con la sua figura di drammaturgo il panorama del teatro spagnolo della seconda metà del XX secolo<sup>1</sup>. Non è necessario ripetere che si tratta di un periodo in buona parte conflittuale per motivi politici e sociali poiché, come è risaputo, il franchismo, vincitore nella guerra civile, impera per la prima metà di esso, dal 1939 al 1976, intaccando ogni manifestazione pubblica con una peculiarità che bene si esprime nello slogan orgogliosamente coniato dal regime per incentivare il turismo estero: “*Spain is different*”. Tristemente diversa nel suo contesto europeo e occidentale, la realtà politica spagnola imponeva, in quegli anni, il suo grave sigillo su ogni attività svolta nel paese iberico, in maniera che persino gli oppositori interni del regime, tra i quali Buero stesso, venivano guardati all'estero –e ovviamente non solo– con una d'altronde comprensibile diffidenza, per il semplice fatto di riuscire a sopravvivere in condizioni tanto avverse. Nel caso del nostro autore, l'innegabile successo della maggior parte delle sue prime a Madrid, a Barcellona, contribuì ad acuire in molti intellettuali stranieri il sospetto di oscure connivenze con il regime franchista, connivenze in realtà assolutamente inesistenti. E queste questioni continuano a pesare oggi da un certo punto di vista storico, poiché i fattori politici legati alla loro genesi condizionano in misura difficilmente quantificabile ma ineludibile, a parer mio, la forma delle opere teatrali e letterarie di chi in Spagna creava nel periodo storico considerato e in concreto incidono sulle scelte drammaturgiche portate a termine da Buero Vallejo per la stesura della sua *Historia de una escalera* (*Storia di una scala*), di cui si occuperanno queste pagine. Quindi potrebbe essere fuorviante avvicinarsi alle peculiari forme di questa tragedia senza prendere in considerazione le peculiari circostanze storiche in cui fu composta.

E sempre a mo' di premessa, è pure da sottolineare il fatto che, in quelle circostanze storiche, l'indipendenza continuamente manifestata da Buero, indubbiamente forte della consapevolezza – o magari in un primo momento della semplice intuizione – che la critica contenuta nelle sue opere, più sociale e umana che politica *tout court*<sup>2</sup>, andava ben al di là della circostanza concreta o della particolare contingenza del momento storico che gli era toccato di vivere, sottolinea una virtù molto presente in lui durante tutta la sua traiettoria di uomo e di drammaturgo: il coraggio, necessario per vivere e scrivere e fare teatro nella Spagna della metà del XX secolo. Anni dopo, nel discorso pronunciato ad Alcalá de Henares il 27 aprile 1987, in occasione della ricezione del *Premio Cervantes de Literatura*, Antonio Buero Vallejo citò, per descrivere i tempi passati, le parole di un antico intellettuale spagnolo, Luis Vives (1492-1540), che in lettera rivolta a Erasmo da Rotterdam ebbe a scrivere: “*Vivimos en tiempos muy difíciles, en los cuales no puede uno hablar ni callar sin peligro*” (Buero Vallejo 1994: 1.291). Quando quasi 38 anni prima Buero vide a sorpresa la sua creazione – la creazione di un autore completamente sconosciuto e per di più uscito non molto prima dalle carceri franchiste, dopo essere stato graziato da una condanna a morte – vincere il più importante premio teatrale spagnolo del momento, il *Lope de Vega*, i tempi erano certamente difficili e tacere poteva infatti dimostrarsi pericoloso quanto parlare. Egli scelse, coraggiosamente, questa seconda possibilità. E infatti, la storia di questo drammaturgo,

---

<sup>1</sup> Se servisse un supporto a questa valutazione, in un manuale di storia del teatro spagnolo del dopoguerra uno studioso di indubbia autorevolezza asserisce: “la trayectoria del autor es la más significativa del teatro de la postguerra española y cubre exactamente el periodo más difícil de nuestra escena.” (Oliva 1989: 233)

<sup>2</sup> A questo proposito Buero affermava: “Mi teatro está comprometido con la búsqueda de la verdad, con el dolor de los seres humanos, con los enigmas del mundo, conmigo mismo. Pero no es cierto que se pueda calificar como ‘comprometido’ en el sentido común de ‘obediencia’ o de ‘propaganda política’” (Buero Vallejo 1994: 483).

soprattutto negli anni che vanno dal 1949 al 1976 è la storia di un uomo che coraggiosamente affrontò la difficoltà e il pericolo insiti nel precario equilibrio tra dire e non dire in cui gli spagnoli sono vissuti o sopravvissuti in tanti momenti della loro storia; che seppe affrontare con la sua parola e con il suo silenzio sia i meccanismi che il regime disponeva per premiare le adesioni e per mettere a tacere ogni dissidenza, sia i rimproveri che dentro e fuori della Spagna gli rivolgevano quelli che ritenevano che non dicesse abbastanza per palesare il suo anticonformismo.

Non si tratta di una *captatio benevolentiae*, di una richiesta di commiserazione, della ricerca di una giustificazione per il fatto che Buero Vallejo non sia, magari, molto conosciuto o ricordato in questo momento al di fuori delle patrie frontiere: soltanto delle premesse utili per cominciare a tracciare delle coordinate che ci permettano di situare nel panorama teatrale europeo un autore che, per fare solo un confronto, è meno conosciuto in Italia di un altro drammaturgo spagnolo suo contemporaneo, Alfonso Sastre<sup>3</sup>. Meno conosciuto, o forse meno apprezzato, almeno dagli specialisti del ramo, perché per il pubblico in generale sono tutti e due, allo stesso livello, poco più di due completi sconosciuti<sup>4</sup>. Di Buero, in italiano, sono state tradotte fino ad oggi cinque opere<sup>5</sup> – da una produzione di più di trenta – l'ultima delle

---

<sup>3</sup> L'altro grande drammaturgo della seconda metà del XX secolo spagnolo, dieci anni più giovane di Buero, rappresentò una visione opposta, nel mondo del teatro, della lotta politica al franchismo. Nel 1960 tutti e due furono protagonisti di un importante dibattito, svoltosi oltre che in alcune tavole rotonde, nelle pagine dei numeri 14 e 15 della rivista *Primer acto* e che è noto, per il concetto centrale su cui si discuteva, come la polemica sul "possibilismo". Sastre, autore sempre più impegnato con posizioni ideologiche di sinistra, difendeva il bisogno di manifestare questo suo orientamento politico nelle sue opere anche se la conseguenza era un divieto di rappresentazione da parte della censura franchista e nel contempo accusava Buero Vallejo e altri drammaturghi di successo di eccessivo conformismo. Buero invece difendeva l'utilità di esprimere attraverso la creazione drammatica solo quello che sapeva o intuiva che sarebbe stato accettato dalla censura pur di poter arrivare al pubblico, al quale, come già detto, cercava di comunicare degli spunti per una riflessione che senza evitare gli argomenti politici del momento voleva pure andare ben oltre. Vid.: "Obligada precisión acerca del 'imposibilismo'" Buero Vallejo 1994: 668-680; e pure Buero Vallejo 1994: 459-461.

<sup>4</sup> Su quanto e come la politica abbia agito, come si è già accennato prima, sulla ricezione della produzione culturale spagnola – del teatro e della letteratura in particolare – durante il franchismo in Italia e in Europa si potrebbe scrivere ancora molto, ma non è questo il luogo. Lo stesso Buero si lamentava davanti "allo spettatore non spagnolo" in simili termini in occasione della prima inglese della sua unica opera censurata in Spagna, *La doble historia del Dr. Valmy*, 22 novembre 1968 (Buero Vallejo 1994: 441). La disfatta del fascismo e il ruolo preponderante della sinistra nell'intelligenza italiana del dopoguerra resero comunque molto difficile l'ingresso in Italia di tutto quello che non si presentasse come non solo apertamente ed esplicitamente antifranchista ma anche preferibilmente comunista o almeno socialista. Si veda soprattutto la lettera a Maria Luisa Aguirre, da lei pubblicata nella sua versione italiana, cit. nella nota precedente, insieme al *Sonno della ragione*, *ivi*: 452-454, e pure le riflessioni rivolte al Convegno del MLA e pubblicate nel 1979 sulla rivista *Estreno* V, 1 (*ivi*: 493-502) sul diverso atteggiamento dei nordamericani liberali. Cfr. pure il suo già citato discorso nella ricezione del Premio Cervantes, *ivi*: 1.290-1.296, in particolare 1.295: "Los escritores españoles españoles nos vimos otra vez durante décadas ante el deber de no callarnos [...] contra las más fluctuantes trabas y a despecho de los más suspicaces prejuicios, la ignorante incredulidad y el desdén sistemático en que abundaron otros países u otros españoles."

<sup>5</sup> In occasione della XXI<sup>a</sup> festa del teatro a San Miniato, dal 25 al 30 di agosto del 1967 si rappresentò sul piazzale Dante Alighieri di quella città, per la prima volta in Italia, la traduzione italiana (a cura di Maria Luisa Aguirre d'Amico) del *Concierto de San Ovidio* di A. Buero Vallejo, opera che presentata in Spagna cinque anni prima (1962) aveva ottenuto il Premio "Larra" e il Premio della "Critica di Barcellona". A San Miniato la portò in scena il Teatro Stabile di Genova con la regia di Paolo Giuranna, la cura scenica di Gianfranco Padovani (scene e costumi) e la direzione scenica di Giorgio Catani, e con la partecipazione degli attori Ivo Garrani, Dina Braschi, Ombretta Franzini, Mara Baronti, Gianni De Lellis, Sandro Dal Buono, Maggiorino Porta, Arnaldo Bellofiore, Marzio Margine, Omero Antonutti, Lucilla Morlacchi, Simona Caucia, Rino Sudano, Enrico Ardizzone, Antonello Pischedda, Giampiero Bianchi e dello stesso regista in uno dei ruoli principali. Successivamente, nell'ottobre dello stesso anno, lo stesso montaggio fu presentato nella Sala Politeama di Genova. Il testo apparve pubblicato in *Sipario: rassegna mensile dello spettacolo* 22, 257, agosto-settembre 1967, p. 51-70. Tre anni più tardi in occasione del XXIV<sup>o</sup> festival di San Miniato, lo stesso regista portò un'altra opera di Buero, *El sueño de la razón* (vincitrice in Spagna, nello stesso anno 1970, dei Premi "El espectador y la Crítica" e "Leopoldo Cano"). Questa volta l'interpretazione fu a carico di Giancarlo Bonuglia, Pietro Biondi,

quali (seguendo l'ordine delle traduzioni, poiché si tratta della prima in ordine di rappresentazione e della seconda in ordine di scrittura), quella sulla quale mi soffermerò in queste pagine, è apparsa per la prima volta solo poco tempo fa (Buerio Vallejo 2008), a quasi sessanta anni dalla sua prima madrilena. Eppure si potrebbe affermare che si tratta dell'opera drammatica più importante dal punto di vista storico – della storia del teatro – della seconda metà del XX secolo in Spagna, un'opera senza la quale i successivi sviluppi del dramma in quel paese sarebbero stati probabilmente diversi<sup>6</sup>.

Ogni opera di creazione, e pure ogni opera teatrale, è il risultato dell'incrocio tra un percorso personale e un divenire storico. Cerchiamo di abbozzare per sommi capi queste due linee seguendo la cronologia vitale del nostro autore: nato nel 1916 in una famiglia della borghesia, prima della Guerra di Spagna aveva già cominciato a studiare nella Scuola di Belle Arti di Madrid, spinto da una passione per il disegno e per la pittura che lo accompagnerà tutta la vita<sup>7</sup>. Il padre è un militare di carriera. Nella Madrid del 1936, quando scoppia la serie di violenti avvenimenti che segnano l'inizio della guerra civile, Antonio Buerio, che sta per compiere 20 anni, vuole arruolarsi e prendere le armi per difendere il Governo Repubblicano contro il colpo di stato militare, ma la famiglia non glielo permette. Il padre rimane in attesa di nuovi sviluppi e il 7 dicembre, sospettato di mancanza di fedeltà alla Repubblica, viene detenuto e fucilato (dagli stessi correligionari del figlio Antonio, quindi). Poco dopo Antonio, obbedendo alla chiamata di leva, si unisce alle forze repubblicane e come soldato d'*Infantería* combatte per difendere la legittimità costituzionale. Alla fine della Guerra, aprile del '39, si trova a Valencia dove è arrestato e riceve ordine di recarsi a Madrid e presentarsi alle autorità franchiste. Lui invece si dà alla macchia per dedicarsi, nella clandestinità, alla riorganizzazione del Partito Comunista spagnolo, ma neanche due mesi dopo, a maggio del 1939, viene detenuto e condannato a morte, pena commutata in seguito con l'ergastolo. Dopo sei anni e mezzo nel carcere, viene messo in libertà condizionata con divieto di risiedere nella città di Madrid. Lui, ormai trentenne, si sistema in un paesino della periferia e comincia a frequentare gli ambienti intellettuali della capitale e a scrivere teatro. Un suo compagno di scuola, Miguel Alonso, con il quale ha ristabilito i contatti e che diventerà una delle giovani voci della nuova poesia spagnola con lo pseudonimo di Ramón de Garciasol, lo anima a presentare le sue due opere al Premio di Teatro Lope de Vega, ristabilito nel 1949 dal Comune di Madrid dopo 13 anni di interruzione dovuta alla guerra civile e alle penurie del dopoguerra. Una delle due opere di Antonio, *En la ardiente oscuridad*, rimane finalista e l'altra, quella che oggi ci interessa, *Historia de una escalera*, vince il premio, che include l'allestimento dell'opera vincitrice nel teatro Español di Madrid, sede della *Compañía dramática nacional* con la regia di Cayetano Luca de Tena, uno dei nomi più prestigiosi del momento<sup>8</sup>.

---

Aroldo Tieri, Giuliana Lojodice, Giampiero Becherelli, Carla Greco, Mino Bellei, Gabriele Carrara, Leonardo Pantaleo, Giancarlo Ciccone e Liliana Sorrentino, i costumi e le scene di Gianfranco Padovani e la direzione scenica di Giuliano Orlando. Il testo tradotto all'italiano da Maria Luisa Aguirre d'Amico è stato pubblicato nel 1971 a Roma, da Bulzoni, con il titolo letteralmente tradotto ne *Il sonno della ragione*. Nel 2007 è stata riproposta la traduzione di Aguirre con un'introduzione di Maria Teresa Cattaneo nelle stampe di Mimesi, di Milano. Questa stessa casa editrice nello stesso anno ha anche dato alla luce la traduzione di Marco Pannarale dell'opera bueriana *Las meninas*, con il titolo *Le damigelle d'onore*. Infine nel 1978, la rivista *Quaderni Iberoamericani* di Torino, nel suo 10 numero aveva pubblicato pure la traduzione italiana di *El tragaluz* (scritta nel 1966), *Il lucernario*, a cura di Roberto Riccardi.

<sup>6</sup> “Fue uno de esos revulsivos que aparecen en el teatro de manera inopinada [...] Su repercusión puede que hasta hoy alcance”, scriveva il già citato Oliva (1989: 134).

<sup>7</sup> La sua concezione visiva dello spazio, propria di un artista grafico, si rivelerà di continuo nelle disposizioni scenografiche, sempre innovative e non di rado geniali, che si premura di particolareggiare nelle didascalie delle sue creazioni drammatiche.

<sup>8</sup> Per il racconto autobiografico di questo primo successo, si veda “El escritor y su premio”, Buerio Vallejo 1994: 284-286; in “1949”, una memoria scritta 40 anni dopo, si trova un'interessante valutazione delle circostanze politiche qui descritte, *ivi*: 568-570. Anche d'interesse la nota di presentazione per una prima in Germania

Il successo di *Historia de una escalera* è immediato. Il critico teatrale più influente di Madrid, Alfredo Marquerie, pubblica nel quotidiano *ABC* del 15 ottobre 1949 (pp. 24-25), all'indomani della prima, una cronaca nella quale non risparmia gli elogi al nuovo drammaturgo e afferma, tra altre cose: "teatro di passione, nobile concetto del tragico che però non deborda la stretta cornice dell'umano e del quotidianamente vitale"<sup>9</sup>. Tutti gli altri giornali danno spazio a critiche similmente laudatorie, sottolineando il valore di novità di una tragedia che spicca nel panorama drammatico spagnolo del momento per la sua concezione drammaturgica in ogni dimensione, dalla testuale alla scenografica, con profonda originalità (per altre critiche della prima cfr. Orazi 2008: 6-7).

Non era difficile, bisogna ammetterlo: il panorama teatrale del primo dopoguerra spagnolo non abbondava di grandi drammaturghi o di drammi geniali. I tre migliori scrittori drammatici spagnoli, quelli che, in particolare, avevano cercato di rinnovare la tragedia con nuove formule, erano morti: all'inizio della contesa fratricida, García Lorca, assassinato dai ribelli, e poco dopo Miguel de Unamuno, ucciso dalla profonda amarezza di vedere il paese sotto la barbarie della guerra civile, mentre Valle Inclán era morto nei primi giorni del 1936. Nei duri anni del primo dopoguerra i teatri spagnoli offrivano, da una parte, delle commedie più o meno superficiali, pallide echi dei successi commerciali di un teatro che prima della guerra aveva rispecchiato la banalità del suo pubblico borghese come se fosse il brillo di una società mondana; dall'altra, delle goffe imitazioni dei drammi modernisti, opere storiche in verso, tese a lodare le glorie passate, idealizzate, o quelle presenti, immaginarie, di una nazione e di una società che, in realtà isolata dal mondo e in preda all'incompetente amministrazione e alla feroce repressione politica dei militari, con pochissime glorie da prendere in considerazione, si leccava ancora le profonde ferite della guerra (Orazi 2008: 10-13). Su quel paesaggio l'opera prima di Buero costituisce una pietra miliare che segnerà a molti una nuova strada teatrale da seguire.

D'altro canto, la società spagnola degli anni 40 del secolo scorso era una società violenta, in preda ai suoi demoni, profondamente scossa e segnata dalla terribile ondata che, fatta scattare proprio dalla sua guerra civile, aveva poi raso al suolo l'Europa intera. Sembrava lecito supporre che davanti a un simile paesaggio sociale chi si poteva permettere di andare a teatro non volesse trovarsi di fronte a delle nuove tragedie, finte o vere, o almeno questo è quanto probabilmente pensavano gli *empresarios* di Madrid, che preferivano non rischiare il proprio capitale in allestimenti troppo impegnativi<sup>10</sup>. Poco c'è da stupirsi, quindi, se il novellino Buero Vallejo decise di nascondere la vera natura della sua tragedia *Historia de una escalera* con il sottotitolo di "dramma" – non tragedia – "in tre atti". E non solo con il sottotitolo: come lui stesso scrisse poco dopo la prima, aveva cercato di far sì che "la ambizione del proposito estetico si veicolasse in forme teatrali suscettibili di esser gradite al

---

proprio il giorno precedente la morte di Franco, nella quale traccia per sommi capi un itinerario vitale e politico: *ivi*: 465-467.

<sup>9</sup> La traduzione delle citazioni di opere e articoli spagnoli nel testo è sempre mia.

<sup>10</sup> Un anno dopo la prima e a conseguenza di certe critiche, Buero (1950: 8) affermava: "voces hay que se levantan para señalar los elementos negativos que a su juicio encierra [*Historia de una escalera*]. La amargura de mi drama les repele; esa cualidad representa para ellas una faceta negativa [...] magnífica norma de vida práctica es evitar la amargura. Pero cuando esa evitación adquiere obsesiva insistencia, los resultados no suelen ser buenos. En el teatro, por lo pronto, nos está conduciendo a una lamentable idiotización de grandes muchedumbres que, en su trágico intento de reír solamente, son lenta pero seguramente intoxicadas por revistas y comedias de una comicidad gruesa." Il già citato Sastre (1956: 91) scriveva, a sua volta, ancora più chiaramente: "Parece que la tragedia es una especie de pecado social. El espectador común considera al escritor de tragedias, en el mejor de los casos, como un siniestro aguafiestas merecedor de la persecución policiaca, del gaseamiento social y de la más rigurosa represión por parte de los organismos de censura. Los directores de los teatros ilustran esta evidente antipatía por el género trágico con la programación de comedias imbéciles y divertidas y de revistas musicales cuya pretensión artística se agota en la exhibición del desnudo y en el procaz desenfado de la situación, el equívoco y el chiste".

grande pubblico” (Buero Vallejo 1994: 319). Una scelta discreta, che travestiva la tragedia con certe forme mutuata dalla commedia tradizionale di costume popolare spagnolo, il *sainete*; scelta corredata però, a maniera di portico o soglia, come si dice in spagnolo, da una citazione biblica –cosa poteva essere meno sospetto di eterodossia, nella Spagna nazionalcattolica di una citazione biblica?– un po’ particolare, quel versetto di Michea (7, 6), alquanto inquietante, che dice: “Il figlio insulta suo padre, la figlia si rivolta contro la madre, la nuora contro la suocera e i nemici dell’uomo sono quelli di casa sua”<sup>11</sup>.

Ma a parte il suo interesse ad addolcire e far passare un tale messaggio per le maglie di una censura predisposta a eliminare qualsiasi cosa che potesse suonare a critica e ad un pubblico presumibilmente restio ad ascoltarlo, durante tutta la sua vita di drammaturgo, dedicata per lo più alla creazione di tragedie, Buero portò avanti con convinzione e sviluppo, non solo con le sue opere drammatiche ma anche in numerosi saggi teorici, una concezione molto personale della tragedia, che lui stesso denominava “*esperanzada*” e che prendeva spunto addirittura dalla sua lettura della tragedia greca; in concreto, affermava Buero, “non dobbiamo dimenticare che il ciclo tragico più significativo che conosciamo – quello dell’*Oresteia* – si risolve nell’avvenimento felice delle *Eumenidi*”, sostenendo così la sua convinzione che “l’obiettivo di base della tragedia” sia la rappresentazione di quella “tensione dell’uomo”, di quel modo di “essere umano” che è la speranza, “con la sua probabilità di realizzazione, ma anche con la sua improbabilità” (Buero Vallejo 1994: 412; cfr. pure *ivi*: 632-682)<sup>12</sup>. In questa doppia prospettiva bisogna studiare *Historia de una escalera* come la vera tragedia che è ma che potrebbe non sembrare: da una parte il bisogno di nascondere le problematicità di fondo, bisogno creato dalla complessa situazione politica e sociale della Spagna, dall’altro la concezione bueriana della tragedia come qualcosa che si confronta con le avversità e con il destino dell’uomo per aprire e non per chiudere le porte alla speranza.

Per poter capire meglio il peculiare risultato di queste tensioni, è ora di centrare l’attenzione su alcuni aspetti dell’opera stessa, *Historia de una escalera*, così intitolata perché in effetti tutta l’azione dei tre atti, che coprono un periodo di trent’anni, trascorre con un’unica decorazione che rappresenta “la rampa di una scala con due pianerottoli, in una modesta casa popolare” come leggiamo all’inizio della didascalia che apre il primo atto (Buero Vallejo

---

<sup>11</sup> È già stato segnalato dalla critica (ad esempio, Sánchez Trigueros 1990: 107) che cosa possano significare queste parole così terribili – che d’altronde il pubblico del teatro non aveva modo di leggere – in apertura di un’opera teatrale che stende un pietoso velo di silenzio sulla Guerra civile spagnola, nonostante questa faccia parte degli avvenimenti accaduti nel lasso di tempo trascorso tra l’inizio e la fine dell’opera (1919-1949). Perché in effetti il capitolo 7 del libro del profeta Michea è una breve ma intensa descrizione, come indica il titolo, “dell’ingiustizia universale” di una società corrotta dalla miseria, dalla violenza, dalla disonestà, dall’odio e dalla diffidenza e dove l’unica speranza possibile è quella riposta in Dio. Questo è il ritratto di una società profondamente malata, una società che ovviamente il drammaturgo mette in parallelo, attraverso la citazione, con quella che egli stesso descrive nella sua opera: “(1) Non un grappolo da mangiare, non un fico per la mia voglia ... (2) Tutti stanno in agguato per spargere il sangue; ognuno dà la caccia con la rete al fratello. (3) Le loro mani son pronte per il male, [...] il principe avanza pretese, il giudice si lascia comprare, il grande manifesta la cupidigia e così distorcono tutto. [...] (5) Non credete all’amico, non fidatevi del compagno; custodisci le porte della tua bocca davanti a colei che riposa vicino a te. (6) Il figlio insulta suo padre, etc... (7) Ma io volgo lo sguardo al Signore, spero nel Dio della mia salvezza.” Michea 7, 1-7.

<sup>12</sup> In un’intervista recente, il figlio dell’autore, Carlos Buero, spiega: “El concepto de “tragedia esperanzada” aparece casi como una construcción teórica de mi padre para referirse a su teatro y éste, como una nueva forma de tragedia en donde la esperanza podría caber. Sin embargo, y esto se lo oí decir en numerosas ocasiones, para él la consideración habitual de que la tragedia debía tener un final cerrado y negativo era, además de un tópico, algo erróneo que chocaba con la verdadera naturaleza de la tragedia griega.” (Buero Vallejo 2010: 189). I passi in cui Buero, nel riferirsi sia alla tragedia sia alle sue tragedie, parla di “tragedia speranzosa” sono innumerevoli; il concetto diventa una costante del suo discorso teorico: si veda l’intervista – particolarmente significativa in questo senso – rilasciata per la prima a Buenos Aires nel 1960: “Lo trágico siempre se apoya en la esperanza, aunque parezca desesperar”, Buero Vallejo 1994: 421; e *ivi*: 345, 412 cit., 431, 435, 448, 469 e ss., 528-29, 535, ecc.

2008: 57). Si tratta, nonostante la prima impressione possa essere diversa, di una vera e propria tragedia contemporanea, che si qualifica come tale proprio perché al di là della sua voluta apparenza di commedia di costume, dell'insignificanza dei suoi umili personaggi, è percorsa da un grande tema tragico, come sottolineava l'autore in occasione della prima in Giappone, nel febbraio del 1964, della sua opera: "come dramma popolare e diretto che vuole essere addotta un chiaro aspetto di *sainete*, ma porta dentro di sé una tragedia" (Bueno Vallejo 1994: 432).

Su uno dei pianerottoli previsti dall'allestimento scenico, quello superiore, e quindi più lontano dallo spettatore, si aprono le porte d'ingresso di quattro appartamenti in cui abitano i personaggi. Più volte si è sottolineata la natura collettiva nella concezione dei personaggi di quest'opera, ma ci sono pure buoni motivi, che sarebbe troppo lungo esporre qui, per affermare che in realtà sono i giovani del primo atto quelli sui quali si focalizza l'attenzione drammatica, e in particolare, tra di loro, Fernando acquisisce i tratti di un vero e proprio protagonista tragico. Quest'uomo, Fernando, di poco più di vent'anni all'inizio dell'azione, abita con la madre vedova, Doña Asunción, in uno dei quattro appartamenti; in un altro troviamo una coppia inversa, padre vedovo e figlia giovane, Don Manuel e Elvira, più o meno della stessa classe sociale dei precedenti, la piccola borghesia, ma in una buona posizione economica, mentre Fernando e sua madre versano in una situazione piuttosto disperata poiché devono campare con lo stipendietto da commesso del figlio. Le altre due famiglie, di livello sociale chiaramente inferiore, operaio o proletario, sono quelle di Paca (vezzeggiativo di Francisca) e di Generosa, due nomi simbolici, poiché mentre la prima ricorda per il suo carattere rude e brusco – anche se nobile – gli spari d'arma da fuoco che il suo nome (in forma maschile, *paco*) significava nel registro colloquiale dell'epoca, la seconda si dimostra molto dolce e amabile, buona e, appunto, generosa. Figli di Paca e suo marito Juan – che non apparirà fino al secondo atto – sono Urbano, Trini e Rosita, mentre Generosa, sposata con Gregorio ne ha due, un maschio, Pepe, e una femmina, Carmina. I personaggi scelti rappresentano così, esclusi gli estremi superiore e inferiore, uno spaccato della società spagnola della seconda decade del XX secolo in cui si situa l'inizio dell'azione.

Nel primo atto ci si presentano a mano a mano tutti questi caratteri, i loro interessi, gli aneliti, le preoccupazioni e i rapporti che esistono tra di loro; nel contempo si delineano pure i due grandi temi che configurano quest'opera come una tragedia: in primo luogo, la violenza che presiede ai rapporti umani – il sipario si alza su una scenetta solo apparentemente di costume, falsamente umoristica, in cui Paca si scontra con l'esattore della compagnia elettrica, per il quale arriva persino a desiderare di ruzzolare giù dalle scale (*ivi*: 58-59) – e poi soprattutto l'angoscia esistenziale di un tempo che sembra trascorrere ciclicamente senza portare alcun cambiamento se non il progressivo decadimento di cose e persone – la forma a spirale della scala di condominio richiama in prima istanza questo movimento circolare. In queste prime scene, assistiamo soprattutto al successivo intrecciarsi di due coppie matrimoniali che però non nascono, come a prima vista si potrebbe pensare, dall'amore, ma dalla violenza. L'esempio più chiaro ce lo offre quella dei protagonisti Elvira e Fernando. Lui non è innamorato di lei, ma di un'altra vicina, Carmina, che lo corrisponde; a sua volta Elvira in realtà sente per Fernando soltanto una forte infatuazione, come una bambina viziata che vuole il ragazzo più bello del palazzo come se fosse il giocattolo più bello del negozio. Così lei lo circonda di regali e favori economici, convincendo il padre ad assumerlo nella propria ditta, per obbligarlo con questa sorta di violenza simbolica<sup>13</sup>, per usare i termini di Bourdieu, a sposarla, nonostante che Fernando, che si vede costretto, nella sua insicurezza e pavidità, dal bisogno economico e dalle speranze di progressione materiale che Elvira gli offre quale dono

---

<sup>13</sup> "Dar es también un modo de poseer, una manera de atar a otro ocultando el lazo en un gesto de generosidad", scrive Fernández (2005: 9) spiegando le teorie di Bourdieu.

avvelenato, ad accettare questo matrimonio indesiderato e quindi a rinunciare al suo interesse per Carmina, dica persino di detestarla (vid: Buero Vallejo 2008: 75-78). La coppia che nello schema attanziale si contrappone a questa, quella formata da Carmina, la ragazza che Fernando avrebbe voluto sposare, e da Urbano, nasce a partire da simili premesse, quando alla morte di suo padre, la donna cede, non per amore, ma un po' per necessità, un po' per gratitudine e un po' per dispetto davanti al matrimonio del suo precedente spasimante, Fernando, alle offerte matrimoniali del suo vicino e antico amico d'infanzia di Fernando (*ivi*: 90-91; 116). Su queste basi non c'è da stupirsi se i matrimoni non si dimostrano proprio felici, e tanto meno se tra entrambe le coppie non scorre buon sangue, fino ad arrivare alla terribile disputa finale (*ivi*: 116-119), esplosione di violenza (vid. nota 14 *infra*) che indirettamente spingerà Fernando figlio a ripetere a Carmina figlia le stesse promesse di fuga verso un futuro migliore che suo padre aveva fatto 30 anni prima alla madre di lei (*ivi*: 78-79; 120-121).

Le scene destinate a sottolineare rapporti e relazioni segnate dallo squilibrio dei sentimenti reciproci dei partecipanti, dall'aggressività, persino dall'odio, non si limitano a questi personaggi, ma sono numerose, e di conseguenza non mancano nemmeno quelle in cui la violenza latente sotto queste situazioni scoppia in diverbi o in colluttazioni: oltre alla scena iniziale già menzionata, è significativa quella in cui Urbano cerca di difendere sua sorella Trini dalle attenzioni di dubbio gusto che le rivolge il suo vicino e doppio cognato Pepe (che è sia il fratello della sua futura moglie, Carmina, sia il convivente dell'altra sorella di Urbano, Rosa, da Pepe miserabilmente sfruttata). Infatti Urbano, nonostante sia tratteggiato come un personaggio positivo, si mostra sovente violento, minacciando più volte di uccidere o di buttare giù dalle scale<sup>14</sup> questo o quell'altro personaggio (*ivi*: 70; 117). Quello della violenza latente sotto la parvenza di rapporti di vicinato che sembrano ipocritamente 'normali' può essere considerato senza dubbio uno degli argomenti principali di questa opera<sup>15</sup>. Si tratta precisamente di una violenza che, nell'impedire ai personaggi la loro piena realizzazione umana, si configura come limitazione delle loro aspettative ma che nel contempo nasce dalle loro stesse limitazioni umane: l'egoismo, la paura, l'insicurezza, l'aggressività. Si tratta, come scrive Cascetta (2009: 13) del "limite morale, cioè il male, come violenza, aggressività, vizio, degli altri verso di noi, di noi verso gli altri, dell'uomo verso se stesso." Tutti i personaggi si trovano rinchiusi negli stretti limiti di questa scala che rappresenta simbolicamente la ristrettezza dei loro orizzonti, "la *finitezza* dell'uomo, la prospettiva *hic et nunc* della sua situazione" (*ibidem*) e la mediocrità di queste vite segnate dalle loro limitazioni umane, veicolate anche scenicamente dalla povertà. Come afferma nell'ultimo atto Fernando figlio: "Loro [i suoi genitori, Fernando e Elvira e quelli di Carmina figlia, Carmina e Urbano] si sono

---

<sup>14</sup> Il ruolo simbolico di questo originale elemento scenico, che diventa, a dire di alcuni critici, il vero protagonista dell'opera è sottolineato dal fatto che a più riprese la morte sia associata, come ho già indicato, con la caduta dalle scale.

<sup>15</sup> Sul rapporto esistente tra questa violenza e la circostanza storica della guerra finita dieci anni prima si esprime Carlos Buero nella già citata intervista: "Las alusiones indirectas a la guerra son muchas y la escalera como microcosmos que simboliza la sociedad española del momento está bastante clara. La famosa escena de la "bronca" del tercer acto es una metáfora del estallido de la contienda y los varios choques entre Fernando y Urbano, en que se reprochan sus respectivos fracasos, no son sino la manera de tratar un enorme fracaso colectivo. Fernando y Urbano, amigos de siempre, acaban enconados en "dos bandos" (el "señorito" y el "proletario") que terminan odiándose y finalmente, agredándose. Son tan evidentes las referencias metafóricas a la guerra civil que hay que considerar magistral la forma de camuflarlas bajo ese componente "sainetesco" de un conflicto de vecindad hasta el punto no sólo de que no fueran detectadas por la censura, sino de que *Historia de una escalera* recibiese el premio de teatro más importante del momento." (Buero Vallejo 2010: 193) Lo stesso Buero pronunciò una conferenza sull'argomento della violenza nel suo teatro, sottolineandone la centralità, in occasione di un convegno del MLA (Buero Vallejo 1994: 480-487) ma si tratta piuttosto di una riflessione filosofica sul problema della violenza e della sua legittimità. Inoltre, non c'è dubbio che la II Guerra Mondiale, nonostante la Spagna ne fosse rimasta al margine, aveva avuto pure un forte impatto sulle coscienze degli spagnoli; sul tema della violenza nella tragedia del 900, cfr. Cascetta 2009: 15-16.



fatti vincere dalla vita. Hanno passato trent'anni a salire e scendere per queste scale... diventando ogni giorno più meschini e volgari” (Buero Vallejo 2008: 120).

Nel parallelismo accuratamente tracciato da Buero tra le due scene nelle quali a distanza di trent'anni un padre e un figlio ripetono le stesse identiche parole ad una donna e alla sua figlia, si esprime l'altro grande argomento di questa tragedia, l'altro limite dell'esistenza umana nella cui rappresentazione scenica si può vedere, secondo alcuni, la tragedia della vita comune dell'uomo, secondo altri, l'apertura verso la speranza che Buero proponeva come caratteristica del suo concetto di tragedia. Si tratta, in verità, del più grande limite dell'esistenza umana, la sua soggezione al passare inesorabile del tempo, come afferma Fernando nel primo atto, esprimendo davanti a Urbano i suoi timori nonché prefigurando in maniera inequivocabile il suo destino tragico:

No, non è quello, Urbano. È che ho paura del tempo! È la cosa che mi fa soffrire più di tutto. Vedere come passano i giorni, i mesi, gli anni... senza che niente cambi. Ieri eravamo due bambini che venivano a fumare qui di nascosto le prime sigarette... Sono già passati dieci anni! Siamo cresciuti senza neanche rendercene conto, salendo e scendendo queste stesse scale, [...] E sarebbe terribile che domani, o tra dieci anni, che possono passare in un soffio, fossimo ancora qui! Salendo e scendendo questa scala che non porta da nessuna parte; imbrogliando con il contatore dell'elettricità, odiando il lavoro... perdendo un giorno dopo l'altro. (Buero Vallejo 2010: 85<sup>16</sup>)

Nella paventata ciclicità di questo tempo, che come la scala, sembra non portare da nessuna parte se non verso la morte, questo tempo dal quale non è possibile fuggire, si consuma, come “conflitto tra la paura e il desiderio” (Buero Vallejo 1994: 428), la *sainetesca* tragedia quotidiana dei personaggi bueriani, ma nel contempo si apre uno spiraglio verso un futuro diverso per i figli, una porta alla speranza: mentre il primo atto si chiude con una scena nella quale Fernando, dopo aver promesso un futuro radioso a Carmina, rovescia involontariamente il bricco del latte, richiamando così all'immaginazione dello spettatore la favola tradizionale della lattaia come qualificazione delle sue fantasticherie, l'ultima scena dell'opera raccoglie la situazione parallela in cui Fernando figlio ripete le stesse promesse a Carmina figlia; ma questa volta, senza latte rovesciato, il sipario cala sulla possibilità ancora aperta di compimento di queste promesse di un futuro migliore, sotto lo sguardo dei genitori, Fernando e Carmina, protagonisti della scena di trenta anni prima, che “si osservano e” – all'insaputa dei due giovani – “tornano a osservarli. I loro sguardi, carichi di una malinconia infinita, si incrociano attraverso la tromba delle scale senza sfiorare il gruppo sognante dei loro figli.” (Buero Vallejo 2008: 121) Alla luce delle numerose occasioni in cui Buero parlò o scrisse della tragedia come una forma gravida di speranza, non è possibile interpretare questo finale aperto che come quella possibilità di padroneggiare il proprio destino che, se avverso, è sempre conseguenza di un errore umano liberamente scelto (Buero Vallejo 1994: 456); come scriveva l'autore per il programma della messinscena giapponese, non si può leggere il finale della storia di questa scala di condominio che come “una porta aperta”: “tragedia che, proprio per esserlo, è speranzosa... *Storia di una scala* non chiude alcuna porta, invita, come ogni racconto tragico, a riflettere sul modo di aprirle” (Buero Vallejo 1994: 432).

---

<sup>16</sup> In questo passaggio mi sembra preferibile la traduzione di Sella (Buero Vallejo 2010) a quella di Brunetti (Buero Vallejo 2008: 67), che verte così: “Non è quello, Urbano. È il tempo che mi spaventa! È questo che mi fa soffrire di più. Vedere come passano i giorni, gli anni..., senza che cambi nulla. Appena ieri tu e io eravamo due bambini che venivano a fumare qui, di nascosto, le prime sigarette... E son passati già dieci anni! Siamo cresciuti senza rendercene conto, facendo su e giù per queste scale [...] E domani, o tra dieci anni che possono passare veloci come un giorno, così come son passati questi ultimi... sarebbe terribile andare avanti così! Salendo e scendendo per questa scala, una scala che non arriva da nessuna parte; ricorrendo a qualunque espediente, detestando il lavoro... sprecando un giorno dopo l'altro.”

“Non vi è chiusura in questo dramma rivoluzionario” – scrive Orazi (2008: 42). “Lo spazio è chiuso solo in apparenza, ma ha in sé un’apertura potenziale che dalla scena si proietta sul pubblico e sulla società”, sulla martoriata società spagnola degli anni ’40 del secolo scorso, alla quale offre nuove vie di riflessione, ma anche oggi dopo sessant’anni, ad una società europea che continua ad aggrovigliarsi nei conflitti causati dalle nostre tragiche limitazioni umane. “La vera chiusura, il vero limite che porta al fallimento è dentro di noi: sono le paure, le incertezze, la mancanza di coraggio e di auto-determinazione dell’individuo, di ogni singolo individuo che è parte integrante della collettività” (*ibidem*). Sessanta anni fa, costretto dalle forti restrizioni imposte da un regime dittatoriale, affranto ma pure spronato dalle tragiche circostanze storiche in cui si è svolta la sua vita, spinto dal desiderio di dar forma a “Spagna come tragedia: ecco il tema permanente, che è pure, ovviamente, il tema dell’uomo e della società come tragedia speranzosa e non negativa” (Buero Vallejo 1994: 421), il nuovo drammaturgo Buero apre una via nuova; conferendo dignità di eroe tragico a degli umili personaggi, onori di tragedia “alle minute incidenze dei poveri esseri umani che popolano la mia modesta scala condominiale” (*ivi*: 432), egli forgia una nuova poetica della tragicità della vita quotidiana e riesce a rendere la sua opera prima un dramma profondo, una tragedia moderna, che con l’atemporalità dei testi classici parla ancora all’uomo di oggi.

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

BUERO VALLEJO A., 1950, "Cuidado con la amargura" *Correo Literario*, núm. 2, 15 de junio, 8-9, poi in A. Buero Vallejo 1994: 577-579; ora in [http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/56819512102392774554679/p0000001.htm#I\\_0](http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/56819512102392774554679/p0000001.htm#I_0) Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Portal de Autor "Antonio Buero Vallejo", consulta del 16 gennaio 2011.

BUERO VALLEJO A., 1994, *Obras completas, II. Poesía, narrativa, ensayos y artículos*, a c. di M. de Paco e L. Iglesias Feijoo, Madrid, Espasa-Calpe

BUERO VALLEJO A., 2008, *Storia di una scala*, a c. di V. Orazi, traduzione italiana di F. Brunetti, Firenze, Le Lettere.

BUERO VALLEJO A., 2010, *Storia di una scala*, trad. e studio di C. Sella, tesi di laurea magistrale, Università di Torino.

CASCETTA A., 2009, *La tragedia nel teatro del Novecento*, Roma-Bari, Laterza.

CUEVAS GARCÍA C. (a cura di), 1990, *El teatro de Buero Vallejo. Texto y espectáculo*, Actas del III Congreso de Literatura Española Contemporánea, Universidad de Málaga, 14-17 noviembre 1989, Barcellona, Anthropos.

FERNÁNDEZ J. M., 2005, "La noción de violencia simbólica en la obra de Pierre Bourdieu", *Cuadernos de Trabajo Social*, 18: 7-31.

OLIVA C., 1989, *El teatro desde 1936, Historia de la literatura española actual*, 3, Madrid, Alhambra.

ORAZI V., 2008, "Studio introduttivo" in A. Buero Vallejo, 2008, 5-42.

SASTRE A., 1956, *Drama y sociedad*, Madrid, Taurus.

SÁNCHEZ TRIGUEROS A., 1990, "Naturalismo y simbolismo escénicos en *Historia de una escalera*" in C. Cuevas García (a cura di), 99-119.