

A10

José Luis Alonso de Santos

Andare in fumo

Traduzione di Anna Teresa Di Sipio



Copyright © MMXIII
ARACNE editrice S.r.l.

www.aracneeditrice.it
info@aracneeditrice.it

via Raffaele Garofalo, 133/A-B
00173 Roma
(06) 93781065

ISBN 978-88-548-6234-0

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento anche parziale,
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: luglio 2013

¿Dónde está el cementerio? ¿Fuera o dentro?

Un vértigo espantoso se apoderó de mí, y comencé a ver claro. El cementerio está dentro de Madrid. Madrid es el cementerio.

Pero vasto cementerio donde cada casa es el nicho de una familia, cada calle el sepulcro de un acontecimiento, cada corazón la urna cineraria de una esperanza o de un deseo.

Mariano José de Larra (1836)

INDICE DEL VOLUME

INTRODUZIONE	9
<i>Bajarse al moro e il sentimento tragico della vita nella Spagna democratica</i> , di Giovanni Darconza	11
<i>Registro colloquiale e argot in Andare in fumo</i> , di Anna Teresa Di Sipio	27
Bibliografia	39
<i>ANDARE IN FUMO</i>	45
Primo atto	49
Secondo atto	93

Introduzione

Bajarse al moro e il sentimento tragico della vita nella Spagna democratica

di Giovanni Darconza

LA CULTURA SPAGNOLA DURANTE LA TRANSIZIONE

Con la morte di Franco, avvenuta a novembre del 1975, non solo terminava la dittatura più lunga nella storia della Spagna contemporanea, ma si apriva per il paese una nuova fase di destino incerto. Da un lato pesava il timore di una nuova guerra civile, i cui orrori erano ancora vivi nella memoria di gran parte della popolazione, dall'altro si prospettava la minaccia che il franchismo potesse sopravvivere anche dopo la scomparsa del suo creatore. Il delicato periodo della transizione avvenne pertanto in un clima di profonda incertezza, ma anche di profonda speranza.

Se è vero che la maggioranza degli spagnoli reclamava il passaggio a una democrazia moderna, era pure vero che l'obsoleto regime costruito da Franco continuava ad esistere e, cosa assai più importante, contava con l'appoggio di molti sostenitori che per quarant'anni non avevano conosciuto altra forma di governo. Lo smantellamento dell'impianto politico del regime era un'operazione tutt'altro che semplice da attuare. Fu grazie ai due protagonisti della Transizione, il re Juan Carlos (designato come successore dallo stesso Franco) e Adolfo Suárez (di origini falangiste, ma scelto espressamente dal re) se il vecchio sistema riuscì ad essere demolito in pochi anni per dare vita, in un processo dinamico e pacifico, a una moderna Monarchia Costituzionale. Tuttavia l'operazione non fu priva di pericoli e di insidie.¹ Vi fu un ultimo colpo di coda del franchismo a

¹ C. ADAGIO e A. BOTTI, *Storia della Spagna democratica. Da Franco a Zapatero*, Milano, Mondadori, 2009.

febbraio del 1981, con il fallito tentativo di golpe del tenente colonnello Tejero, che con un manipolo di uomini armati irruppe nella sala del Congresso prendendo in ostaggio per diciassette ore il presidente Suárez e tutti i politici riuniti. La Spagna sembrava di colpo ripiombare indietro nel tempo nel vedere realizzati i suoi peggiori incubi. A posteriori è facile sostenere che il disperato golpe era destinato a fallire fin dal principio perché organizzato da un pugno di militari sprovveduti e male organizzati. Come illustra Javier Cercas nel suo recente *Anatomía de un instante* (2009), interessante romanzo-inchiesta sul gesto di coraggio e di libertà di Adolfo Suárez e di altri due uomini che rimasero seduti ai loro posti, nonostante le pallottole sparate dagli uomini di Tejero che ronzavano attorno alle loro teste, il tentativo di Tejero fu a tutti gli effetti un golpe militare molto più complesso contro Suárez e contro la giovane democrazia che lui simboleggiava, volto a instaurare un governo di coalizione o di unità presieduto da un generale dell'esercito. Il colpo di stato fu sventato grazie a una serie di circostanze fortunate e al tempestivo intervento di Juan Carlos sulle reti della televisione spagnola, dove invitava i ribelli a deporre le armi e a consegnarsi, prendendo le debite distanze dal loro atto incostituzionale. Secondo Cercas, il 23 di febbraio del 1981 non solo determinò la fine della Transizione e del dopoguerra, ma determinò anche la fine della guerra.²

Se la vittoria da parte dei franchisti aveva significato un prolungamento della guerra stessa attraverso altri mezzi (repressione e censura), conducendo all'isolamento della cultura spagnola nei confronti del resto del mondo e la condanna all'esilio di numerosi intellettuali, scienziati, artisti e scrittori, l'instaurazione della democrazia significò il ritorno della libertà per la cultura e, con il miglioramento del grado di alfabetizzazione degli spagnoli, un aumento della domanda e dell'offerta culturale. Le note dominanti della cultura spagnola alla fine del secolo XX e all'inizio del nuovo millennio sono proprio il dinamismo

² J. CERCAS (2009), *Anatomía de un instante*, Barcelona, Debolsillo, 2011, p. 428.

creativo, lo sviluppo di infrastrutture, in particolare quelle del settore editoriale (uno dei più importanti al mondo) e la sua crescente presenza all'estero, dove è aumentato a livello esponenziale l'interesse per la lingua spagnola e, di conseguenza, per le sue manifestazioni culturali. Come spiegare altrimenti il successo di vendite a livello internazionale di autori come Manuel Vázquez Montalbán o Arturo Pérez-Reverte, o più recentemente di Carlos Ruiz Zafón, Javier Cercas o Alicia Giménez Bartlett?

A partire dalla fine dagli anni '70 e durante gli '80 si estese per tutta la Spagna una "febbre creatrice" che spinse molti giovani artisti a partecipare attivamente allo stato di generale euforia caratterizzato dalla nuova libertà legata alla democrazia, nel tentativo di recuperare il tempo e il terreno perduto nei confronti del resto d'Europa. Gran parte della gioventù spagnola, instancabilmente nottambula, sembrava vivere in un clima di festa permanente, in opposizione al clima di paura e austerità vigente durante il franchismo. La sublimazione artistica di questo desiderio ludico fu ciò che venne identificato sotto il nome di *Movida*, movimento socioculturale degli anni '80 che inglobò un po' tutti i campi della cultura, elevando la frivolezza a norma di una forma di vita tra il festivo e il culturale. La moda, la musica, il disegno, la fotografia, il teatro e soprattutto il cinema furono mezzi di comunicazione altamente apprezzati dai protagonisti della *Movida* e considerati perciò come manifestazioni supreme della modernità. Il termine stesso usato per indicare il fenomeno proviene dal verbo *mover* e indica un fenomeno dinamico, che si sviluppò a partire dalle grandi città, e in particolare dalla capitale Madrid.

I giovani spagnoli che respirarono i venti della *Movida* si trovarono in un clima fortemente propizio alla novità, al cambiamento, al rinnovamento. Una delle più incisive descrizioni di questo clima di fervore culturale, fatto di arte, eccessi e ricerca di una possibile forma per una nuova società è forse *El cielo de Madrid* (2005) di Julio Llamazares, dove l'autore ripercorre retrospettivamente le tappe di un'epoca di libertà creatrice e disincanto rivissuta dietro la maschera del protagonista Carlos

(che nel romanzo è un pittore), che sottolinea bene come nei primi anni successivi al franchismo la città di Madrid e l'intera Spagna si fossero risvegliati da un lungo letargo preparandosi a recuperare il tempo perduto in un nuovo periodo di libertà.³

La *Movida* si presenta come un movimento multiculturale e contro-culturale del dopo-Franco. Non a caso i temi di questo fenomeno spaziano dal sesso all'omosessualità, dalla delinquenza al mondo della droga, dall'alcool alle feste, dalla musica rock al cinema. In breve tutto ciò che sotto Franco era proibito o veniva considerato tabù. La *Movida* è febbre di conoscenza, di esplorazione, di divertimento e di consumo al tempo stesso. Tutto questo non poteva non risvegliare negli artisti dei dubbi sulla capacità di produrre un'opera innovativa in grado di riflettere i primi anni di vita della Spagna democratica.

Se l'esponente più famoso a livello internazionale di questo movimento è sicuramente Pedro Almodóvar, non va dimenticata l'affermazione di alcuni giovani autori in ambiti diversi, come Joaquín Sabina (musica), José Luis Alonso de Santos (teatro) o José Ángel Mañas (romanzo), solo per citare alcuni nomi, le cui opere mostrano caratteristiche comuni: la presentazione della realtà quotidiana contemporanea che vede come protagonisti un gruppo di giovani inseriti nel contesto urbano di Madrid o dei suoi quartieri malfamati. Se è vero che l'artista è una spia del proprio tempo e la cultura una vetrina della rivoluzione sociale in atto, allora va sottolineato l'impegno di questi autori nel descrivere una certa tipologia di emarginati o disadattati (non necessariamente poveri), giovani antieroi legati al mondo dell'alcool, il sesso e la droga. Da queste opere emerge il ritratto di una nuova generazione fortemente ribelle (la prima a non vivere sotto una dittatura) che si rivela talvolta estremamente fragile in un universo in cui i vecchi valori si disgregano per essere rimpiazzati da altri, o talvolta da una assenza di veri valori. Una generazione che, come sottolineava Manuel Vázquez Montalbán, dà voce al senso di paura e di impotenza in partico-

³ J. LLAMAZARES (2005), *El cielo de Madrid*, Madrid, Punto de Lectura, 2006, pp. 28-29.

lare dei settori giovanili.⁴ Ed è proprio l'indagine sociale che rende interessante questo tipo di letteratura, anche da un punto di vista linguistico, dal momento che il linguaggio si adegua all'ambiente trattato, producendo esiti interessanti che hanno riscosso in patria un enorme successo di critica e di pubblico. Gli autori citati adottano a livello letterario la parlata dei giovani madrileni dell'epoca, allontanandosi volutamente sia dalla lingua letteraria "standard" sia dal linguaggio colloquiale delle generazioni precedenti, privilegiando sovente l'*argot* giovanile degli anni '80. Si tratta naturalmente di una rielaborazione letteraria del parlato quotidiano, legato ai settori marginali di gruppi che vivono a stretto contatto con il mondo della piccola delinquenza e della droga.⁵

INTEGRATI ED EMARGINATI NEL TEATRO DI ALONSO DE SANTOS

Tanto nel dramma *Bajarse al moro* di Alonso de Santos, come nel romanzo *Historias del Kronen* di José Ángel Mañas o nella canzone *Pacto entre caballeros* di Joaquín Sabina, il lettore non si trova di fronte a testi che si limitano a inserire qualche sporadica espressione colloquiale o gergale nei dialoghi dei personaggi.⁶ È la lingua nella sua globalità a imitare il parlato dei giovani, al punto da costituire un elemento indissolubile dai temi trattati. L'identificazione del lettore con i personaggi avviene soprattutto attraverso una sintassi e uno stile colloquiale

⁴ M. VÁZQUEZ MONTALBÁN, *De El Jarama a la generación X, Y y Z*, in "Donaire", XII, 1999, pp. 53-58.

⁵ Sull'opposizione tra linguaggio letterario e linguaggio colloquiale si veda ad esempio R. SENABRE, *Lengua coloquial y lengua literaria*, in M. SECO e G. SALVADOR (a cura di), "La lengua española, hoy", Madrid, Fundación Juan March, 1995.

⁶ A questi autori si potevano aggiungere altri nomi, come Benjamín Prado, autore di *Nunca le des la mano a un pistolero zurdo*, o, più recentemente, Carmen Rico-Godoy, autrice di *Cortados, solos y con (mala) leche*.

caratterizzati da una grande creazione lessicale e da un profondo stravolgimento grammaticale, in cui il registro medio-basso dei personaggi si combina con l'argot giovanile e con il *cheli*, ossia la parlata dei giovani madrileni degli anni Ottanta⁷.

Tali elementi sono presenti a partire dal titolo originale dell'opera di Alonso de Santos. *Bajarse al moro* è infatti espressione colloquiale che per uno spagnolo equivale più o meno a "scendere in Marocco per rifornirsi di hashish". Il titolo fa riferimento a un viaggio che per alcuni personaggi costituisce anche un viaggio iniziatico. Naturalmente non è facile tradurre un titolo simile conservando la densità semantica dell'espressione e le sue caratteristiche colloquiali legate al mondo della droga. *Andare in fumo*, pur perdendo il riferimento al viaggio in Marocco, ha il pregio di fare riferimento non solo al fumo inteso come droga leggera (nell'*argot* dei giovani si usa spesso il termine "fumo" per "hashish"), ma anche, metaforicamente, al senso di profonda sconfitta e di perdita dei valori umani che l'opera lascia a fine lettura nella coscienza del lettore.⁸ E proprio la sconfitta e il fallimento del progetto di una generazione di giovani amici costituisce il tema centrale del dramma di Alonso de Santos.

Quando *Bajarse al moro* andò in scena per la prima volta nel 1985 non pochi critici parlarono del dramma in termini di *sainete* o *neosainete*, indicando in Alonso de Santos un erede della tradizione spagnola legata al teatro comico popolare che dipingeva tratti e costumi della società mettendone in ridicolo alcuni dei vizi più comuni.⁹ Tuttavia considerare questo dramma come

⁷ Esiste persino un dizionario di *cheli*, curato da F. UMBRAL (*Diccionario Cheli*, Barcelona, Grijalbo, 1983).

⁸ Meno interessante ci sembra la scelta di Emilio Coco, che traduce l'opera alla lettera, *Recarsi dal moro*, che non solo non significa nulla per un lettore italiano, ma perde persino ogni connotazione con l'argot dei giovani. Tuttavia la scelta di Coco è quella condivisa da numerosi traduttori di altri paesi, come ad esempio Gary E. Bigelow (*Going down to Morocco*), Wilfred Floeck (*Der Maroccotrip*), François Bonfils e Caroline Lepade (*Descente au Maroc*) o Ilse Verhoeven (*Afzakken naar Marokko*).

⁹ Indicativo è in tal senso l'articolo di F. UMBRAL, "El neosainete", in *El País*, Madrid, 13 luglio 1985.

un *sainete* non solo sarebbe riduttivo, ma rischierebbe di sminuire la complessità e le intenzioni dell'opera in questione. È vero che Alonso de Santos scrive sulle peripezie dell'uomo della strada, dell'uomo comune o antieroe, di quella figura di emarginato tanto radicata nella tradizione spagnola. Ma è anche vero che lo fa con i caratteri tipici dello humour contemporaneo,¹⁰ che mostra al tempo stesso un fondo di comicità e amarezza. Per capire meglio alcune importanti chiavi di lettura dell'opera, bisogna ricercare altrove gli autori o i generi che maggiormente hanno influito su Alonso de Santos.

Il primo punto di riferimento, come lo stesso drammaturgo ha sempre ammesso, è il cinema di Woody Allen, per il quale Alonso de Santos ha spesso riconosciuto la propria ammirazione poiché Allen è il creatore della nuova commedia cinematografica nordamericana. Per questo motivo l'artista spagnolo si è sempre considerato un erede del regista di *Manhattan*, di cui riprende lo humour e il linguaggio trasportandolo nella Madrid degli anni '80, immediatamente dopo il trionfo della transizione democratica e la vittoria alle elezioni del partito socialista capeggiato da Felipe González. Una Madrid in pieno fermento, come si è detto, simbolo di un paese travolto da ventate di grandi trasformazioni sociali e avviato definitivamente verso la modernità, in un clima carico di speranze e ottimismo. Ma Madrid non è New York. Alonso de Santos ama della capitale spagnola la fusione tra città antica e città moderna, il suo dinamismo. Una città dove, a differenza di altre capitali europee, non è possibile stare fermi, poiché tutto è in perenne movimento.¹¹ Proprio questa Madrid in movimento fa da sfondo a *Bajarse al moro*, con il suo circo di personaggi che avvertono il clima di forte cambiamento che stava verificandosi in Spagna in quegli anni fatidici.

¹⁰ In un'intervista rilasciata alla traduttrice di questa edizione a Madrid il 4/3/2011 Alonso de Santos ha ammesso che "questo è il mio teatro, lo humour è ciò che mi contraddistingue."

¹¹ J. L. ALONSO DE SANTOS, cit. in M. PIÑERO, *La creación teatral en José Luis Alonso de Santos*, Madrid, Fundamentos, 2005, p. 355.

Oltre all'ammirazione per Woody Allen, va ricordato che Alonso de Santos è anche un profondo conoscitore del teatro classico europeo. Vi è un'opera verso cui il drammaturgo spagnolo ha sempre riconosciuto il proprio debito: *Zio Vanja* di Čechov. Lo schema drammatico di *Bajarse al moro* è stato influenzato in maniera determinante da quello dello scrittore russo. In un'intervista concessa a Marga Piñero nel 2002 Alonso de Santos ammise la decisione cosciente in base alla quale

questa opera che mi apprestavo a scrivere sarebbe stata influenzata, direttamente o indirettamente, da una delle opere che ammiro maggiormente: *Zio Vanja* di Čechov. Lo scheletro drammatico di questo testo mi sembrava perfetto per ciò che volevo raccontare e così rendevo omaggio a questo autore che amo tanto.¹²

Com'è possibile fondere due autori tanto diversi come Woody Allen e Čechov? Crediamo che basti leggere l'opera di Alonso de Santos per avere un'idea del risultato.

Il tema principale del dramma è il disincanto di parte della società spagnola che cominciò ad avvertirsi dopo la grande euforia iniziale legata ai grandi cambiamenti in atto con la nuova fase democratica. Se fino agli anni '70 la società si divideva sostanzialmente in base all'ideologia di sinistra o destra, tra gli antifranchisti volti a smantellare ogni residuo del vecchio regime e i nostalgici che erano cresciuti sotto i valori tradizionali e monolitici imposti dalla dittatura (tema sviluppato da Alonso de Santos in un altro interessante testo, *Trampa para pájaros*), la grande battaglia degli anni '80 si spostava all'interno della nuova società, dividendo gli spagnoli in trionfatori o sconfitti, in chi si era integrato nella nuova democrazia capitalista e chi ne era rimasto escluso. La gioventù spagnola fu probabilmente quella che più di ogni altro settore avvertì questa nuova divisione tra integrati ed emarginati.

Bajarse al moro narra la vicenda di quattro ragazzi, due dei quali, Chusa e Jaimito, con la loro vita ai margini della legalità, rappresentano il tentativo di inventare nuovi valori più solidi in

¹² M. PIÑERO, *op. cit.*, p. 355 (Traduzione mia).

una società dove sono crollati quelli vecchi, mentre gli altri due, Alberto ed Elena, pur vivendo all'inizio del dramma un conflitto che li vedrà attratti verso quella forma di vita fatta di emancipazione e libertà simboleggiata dai loro amici, finiranno per integrarsi nella classe medio-borghese che cominciava ad affermarsi in Spagna con la democrazia. La massima aspirazione dei quattro ragazzi è la ricerca della felicità attraverso una nuova forma di convivenza, frutto di una libera scelta, ai margini di qualunque dogma e ideologia. Il desiderio, almeno per tre di loro, è quello di costruirsi una piccola oasi di libertà rifiutando di ripetere la vita dei loro genitori, alla ricerca di nuovi cammini inesplorati. Ma alla fine scopriranno che non è così facile raggiungere la vera libertà, quella interiore.

In questo mondo ribaltato, dove i piccoli criminali assumono contorni positivi e chi rappresenta la legge quelli negativi, la contrapposizione tra i cugini Chusa e Jaimito, da un lato, e Alberto ed Elena, dall'altro, si manifesta fin dalle prime battute anche nel loro aspetto fisico. Chusa è descritta come una ragazza di "venticinque anni, grassottella, aspetto da bonacciona ed occhiali rotondi", mentre Jaimito è presentato come "un ragazzo magrolino di età indefinita" con un occhio di vetro, che per vivere fabbrica sandali e spaccia la droga che Chusa si procura in Marocco.¹³ I primi due ragazzi si presentano pertanto come personaggi comici, quasi grotteschi, che dovrebbero muovere al riso il lettore fin dalla loro apparizione, dal momento che Alonso de Santos gioca sulla contrapposizione classica tra grasso e magro.¹⁴ Di tutt'altro genere è la descrizione degli altri due.

¹³ J. L. ALONSO DE SANTOS, *Andare in fumo*, Atto primo, Scena prima. Tutte le citazioni dal dramma sono tratte dalla presente edizione, ad opera di A. T. di Sipio.

¹⁴ Tale contrapposizione ha le sue origini in Cervantes, nella celebre coppia Don Quijote-Sancho, ed è stata ripresa anche dal cinema comico. Si pensi ad esempio all'accoppiata di Stallio e Ollio (che in spagnolo sono el Gordo y el Flaco). C'è da aggiungere che il nome Jaimito è tutt'altro che neutro in spagnolo, visto che si lega al personaggio per antonomasia delle barzellette, equivalente al Pierino italiano. Dunque già il nome è tutto un programma per il lettore spagnolo.

Elena è “bella, ventun’anni circa, la testa fra le nuvole, bei vestiti” e Alberto, nella descrizione che Chusa fa ad Elena, “è un figo. [...] Alto, forte, moro...da paura”. La contrapposizione tra i due gruppi di ragazzi non potrebbe essere più radicale.

Ma Alonso de Santos non gioca soltanto sulla contrapposizione tra personaggi belli e brutti. Un’importanza rilevante assume la contrapposizione tra spazio chiuso e spazio aperto, tra il piccolo appartamento accogliente in cui vivono Jaimito, Chusa e Alberto e il mondo esterno, la strada, la città, simboli di quella società da cui i ragazzi vogliono prendere le distanze. Indicativa è in tal senso l’accurata descrizione iniziale dell’ambiente scenico, che ci presenta un appartamento povero e disordinato, ma non caotico. È piuttosto un ambiente confortevole, pacifico e accogliente, in cui si respira un’atmosfera di trasandata armonia, frutto proprio di una deliberata filosofia di vita. Vale la pena riportare una parte della descrizione:

Abitazione trasandata situata in una strada centrale della vecchia Madrid. Posters sulle pareti ed un materasso sul pavimento ricoperto da grandi cuscini. Su un tavolo, riviste pop, come Vibora, Tótem, ed altre. In un angolo un cartello stradale, in un altro una fioriera municipale. Su di essa una gabbia con un criceto. Al centro, un tavolino stile moresco e delle poltrone in vimini di prima della guerra. [...] A destra, a gomito, si vede la porta d’ingresso. A sinistra, una finestra dalla quale entrano i rumori della città. Sulle pareti, attaccati qua e là, un flauto, uno scialle di Manila e un oroscopo cinese, delle casse che non suonano, un armadio, una collezione di chiavi, la faccia di Lennon e lo specchio di Cenerentola. E, tuttavia, nonostante l’apparente disordine, c’è qualcosa di accogliente, rilassante, ottimo per chi è sull’orlo di un attacco di nervi, perché è un posto tranquillo e pacifico, un posto in cui il caos che uno ha dentro trova rifugio.¹⁵

Proprio dalla strada giungerà, all’inizio del dramma, il personaggio destabilizzante, destinato a sconvolgere gli equilibri e a infrangere l’armonia dei tre amici e coinquilini. Elena è la bella ragazza contesa dai due personaggi maschili, l’origine della rottura del loro patto di amicizia e causa principale della

¹⁵ J. L. ALONSO DE SANTOS, *Andare in fumo*, Atto primo, Scena prima.