

e difficile nella sua apparente semplicità: questo lo si nota già sino dagli inni. Soltanto a fatica e dopo una certa consuetudine il lettore si abitua a certi trapassi, che hanno forse il loro punto di partenza dall'ultimo Trakl, per la brevità delle notazioni e la concisione sempre unite a una pregnanza che cogli anni si fa più e più intensa sino a diventare quasi indecifrabile. Questo almeno alla prima lettura; poi si stabiliscono dei legami che non sono strettamente logici ma piuttosto creati dalla intensità del sentimento, a cui basta un accenno, una allusione. Non voglio qui richiamare l'esempio dei cerchi che si diffondono in uno stagno quando vi siano stati gettati isolatamente delle pietruzze: è una figurazione che si incontra sempre più spesso per spiegare certa poesia moderna; preferisco richiamare qui l'immagine delle voci lontane che si fondono, non seguendo un piano logico ma il disegno di una melodia mai udita prima. Così avviene in Celan, particolarmente nelle liriche dell'ultima stagione. Per rendere in una lingua che non fosse quella originale questa particolare maniera di esprimersi occorre una esperienza letteraria almeno altrettanto raffinata di quella che Celan si era conquistata nel tedesco. In certi casi

il povero traduttore si sente la tentazione di rinunciare. Qui il presentatore e la traduttrice hanno a volte imbroggato la soluzione giusta. In una simile lirica non c'è che da tradurre letteralmente, lasciando che le parole, nella lingua nuova creino da sé un nuovo alone, nuovi legami. In altri casi, specialmente in certi titoli (di cui abbiamo già citato uno) la soluzione non è parsa soddisfacente; per esempio *Fadensonnen* (titolo alquanto ermetico) vien reso con *Soli filamenti* dove la prima parola sembra un aggettivo e il titolo poteva forse rendersi con *Fili di sole* o qualcosa di simile. Nel corso delle poesie si incontrano poi parole che non esistono nel nostro vocabolario, neppure in uno modernissimo che tenga conto di tutti gli sviluppi della poesia moderna. Ma la difficoltà del testo può giustificare certi squilibri. L'essenziale è che sia giunta a noi la voce di un poeta che possiamo mettere tranquillamente accanto ai maggiori dell'epoca moderna e che non per nulla ha tradotto in tedesco liriche di Valéry, Rimbaud, del nostro Ungaretti e dei russi Ossip Mandelstam, Alessandro Blok e molti altri. Insieme a loro egli in futuro sarà giustamente ricordato.

RODOLFO PAOLI

LETTERATURA ISPANO-AMERICANA

G. C. Millet

Ballata di sangue sulla strada

Sembra appropriato, questa volta, parlare di un'opera teatrale che si presenta al pubblico italiano in una sua forma singolare, caratteristica di quei valori di giustizia e libertà calpestati, con particolare furore, nei paesi dell'America Latina. Titolo: *Ballata di sangue sulla strada*, autore: Gabriel Cacho Millet, veste editoriale: edizione in lingua spagnola e italiana, in un singolo volume, pubblicato dalla Editrice Meridionale nella sua Collana Teatro del Novecento. A questi dati, già di notevole inte-

resse, si aggiunga, sul frontespizio del libretto, un disegno originale del poeta Rafael Alberti e tre poesie di Alberti stesso. *Ballata di sangue sulla strada* ebbe la ventura di esser presentato a Roma il 2 dicembre scorso da due studiosi di letterature iberiche, Ruggero Jacobbi e Luciana Stegagni Picchio e completato poi dalla lettura di un'attrice quale Elena Zareschi. Insomma, un libro che, per la sua tematica, la sua composizione e il modo e il luogo in cui fu scritto, è quasi un simbolo di quella lotta per la libertà che accomuna, in certi momenti e in certi settori, l'America Latina, la Spagna e l'Italia.

Cercheremo di spiegare di che si tratta: Cacho Millet, nato in Argentina nel 1939 ha un *curriculum* composito e complesso di drammaturgo, di animatore culturale, di giornalista, di insegnante che lo porta attraverso gli anni dal Brasile a Buenos Aires e infine all'Europa: oggi egli vive a Roma e lavora alla rivista *Nuevo Mundo* e alla sezione latino-americana dell'Ansa. Non c'è chi non senta nel titolo di questo suo recentissimo lavoro teatrale un'eco nerudiana: in effetti, esso prende spunto dal famoso verso di Neruda di *Spagna nel cuore*: « *Venite a vedere il sangue nelle strade* », ma si completa con la frase di Rafael Alberti: « *La croce, e pendente da essa / un cileno fucilato* ».

Ecco dunque un dramma, religioso e politico insieme, nel quale, per esemplificare il parallelismo delle situazioni, Cacho Millet crea otto personaggi dei quali due sono spagnoli, due cileni e quattro italiani. Scenariò è Roma, in una strada, che è probabilmente antica e centrale ma nella quale non manca un'impalcatura in tubi, innalzata davanti alla facciata di un edificio in restaurazione. Gli attori, secondo le didascalie, giungono sul palcoscenico in quella che l'autore definisce « una tipica carrozza romana »: pensiamo che egli accenni a quella che a Roma è chiamata comunemente una botticella. Tutto, del resto, in questo dramma, è realistico e fantastico insieme e comprendiamo perché non appena ne iniziamo la lettura. « MAURO (annunciando come in un circo): Ballata di sangue sulla strada! (*Nuovo rullio di tamburo*) Ballata di sangue sulla strada, ove si cantano le vicende di un povero... Cristo e di sua madre, volgarmente detta: la Madonna. (*Nuovo rullio di tamburo*) Ballata di sangue sulla strada, improvvisazione di cileni rifugiati (che di sangue se ne intendono), di spagnoli esiliati (che camminano soltanto quando prendono per mano la morte), di cittadini romani disoccupati o sfaccendati (che hanno scoperto che in questo mondo si vive una sola volta). (*Maria scende dalla carrozza e si*

mette a pulire un fucile appoggiata alla ruota. Nuovo rullio di tamburo) ».

Questa Maria dotata di gesti così inconsueti è una spagnola di settant'anni: nel dramma ha la parte di Maria di Numanzia ovverosia della madre di Cristo, ma è al contempo, e lo apprendiamo sempre dalla didascalia e dalle note, un'attrice di professione, che è stata molto attiva durante la guerra civile spagnola. Tanto basta, dunque, per farci ravvisare in lei Maria Teresa de Léon, la moglie di Alberti che con il poeta vive lontano dalla Spagna da circa quarant'anni. Ogni personaggio è se stesso e qualcun altro: Magda è la Maddalena, Pietro, un italiano è ovviamente l'apostolo, Diego sarà il Giuda, cileno, che tradisce e Mauro, un italiano, farà la parte del coro, dell'opinione del mondo e di Ponzio Pilato insieme. E Cristo? È Lautaro, un giovane cileno, il quale, prestatosi a recitare la tragedia della croce nelle strade di Roma, muore poi per davvero, colpito da una guardia, uno spagnolo di settant'anni.

Perfino narrato così schematicamente e, di necessità con molta approssimazione, il dramma rivela, io credo, le sue grandi possibilità artistiche di teatro nel teatro, di teatro cerimonia come è stato detto, di *happening*, ove si fondono ricordi di poesia contemporanea, di laudi medievali, di poema epico. Certo, sulle sue possibilità di rappresentazione occorrerebbe fare un discorso che lo riportasse ai moduli tipicamente ispanici, e cioè a strutture drammatiche che concedono sempre altrettanto alla letteratura quanto al teatro. In questo senso, *Ballata di sangue sulla strada* è tipicamente spagnolo perché concepito senza vera economia teatrale e con grande immaginazione e generosità artistica. Può piacere, e piacerà senza dubbio, a coloro che nel teatro ispanico amano la forma aperta e non convenzionale.

ANGELA BIANCHINI