

DIVINAS PALABRAS
 DI RAMÓN DEL VALLE-INCLÁN:
 DAL TEATRO AL CINEMA
 di *Simone Trecca*

La fortuna di "Divinas palabras"

Il 23 febbraio 2006, nel caratteristico quartiere di Lavapiés a Madrid, apre i battenti il nuovo teatro Valle-Inclán, sorto dalle macerie della storica Sala Olimpia, originariamente destinata alle proiezioni cinematografiche e solo dalla fine degli anni Settanta utilizzata per le rappresentazioni teatrali. Gerardo Vera, direttore del Centro Dramático Nacional, ente che gestisce il nuovo spazio, sceglie di portare in scena in occasione dell'inaugurazione *Divinas palabras*, una versione di Juan Mayorga dell'opera pubblicata da Valle-Inclán, prima in *folletines* nel 1919, poi in volume nel 1920¹. La nutrita storia scenica di questa *tragicomedia de aldea* ha inizio negli anni della seconda repubblica, più precisamente con l'allestimento del 1933 di Cipriano de Rivas Cherif, con Margarita Xirgu nel ruolo di Mari-Gaila, con scarso successo di pubblico, che però ha suscitato l'interesse della critica dell'epoca e di quella successiva². A partire da allora, *Divinas palabras* diventa «una de las obras más conocidas de Ramón del Valle-Inclán, y también de las más representadas a pesar de que el propio Valle admitiese que su complejidad hacía necesaria una refundición» (Bauló, 2003)³.

L'attrazione verso questo testo, da considerare come il più riuscito prototipo del teatro *esperpéntico* che, proprio nel 1920, con la prima versione di *Luces de Bohemia*, l'autore galiziano avrebbe presentato all'impreparato pubblico spagnolo, si è inoltre manifestata di recente non solo in ambito teatrale, ma anche in quello musicale e cinematografico. Il 18 ottobre 1997, all'inaugurazione del Teatro Real di Madrid, debutta infatti sulle scene l'opera musicale *Divinas palabras*, di Antón García Abril, con libretto di Francisco Nieva, mentre già dieci anni prima il gruppo di musica popolare galiziana Milladoiro aveva composto, con temi tradizionali e originali, le musiche per la colonna sonora del film diretto da José Luis García Sánchez, del quale mi occuperò nel presente lavoro, non avendo a disposizione l'altro adattamento cinematografico della tragicommedia, quello del regista messicano Juan Ibáñez, che nel 1977 volle portare sullo schermo la stessa opera che aveva diretto a teatro, con successo di critica e di pubblico, a partire dal 1963⁴.

La precisa e documentata ricostruzione che fa Juan Aguilera Sastre (1997) della vicenda della prima teatrale, nel 1933, del *Divinas palabras* diretto da Rivas Cherif e interpretato dalla Compagnia di Margarita Xirgu, non solo risolve questioni più volte riprese dalla critica circa gli interventi del regista sull'opera dell'amico drammaturgo, ma offre anche spunti di riflessione sul lavoro stesso dell'adattamento finalizzato alla messa in scena, in particolare nel caso di quello che lo stesso Valle-Inclán riteneva un testo da riaggiustare

per la rappresentazione. Coscienti, autore e regista, della necessità di rimaneggiare in alcuni punti la tragicommedia, e tuttavia attenti a ribadire in ogni momento la profonda dignità letteraria e l'intrinseca performatività visiva e verbale, come ben dimostra l'eco che ebbe la famosa lettura che del testo fece lo scrittore galiziano il 24 marzo 1933 al teatro Español, in presenza di tutta la compagnia degli attori, poco prima di partire per Roma a ricoprire l'incarico di direttore dell'Academia Española de Bellas Artes.

In una delle cronache dell'epoca si possono leggere queste parole:

Lee D. Ramón como debe hablar cada actor, y su voz pasa de la inflexión varonil y grave al cascado balbuceo de las viejas, a la argentina transparencia del parloteo de las mozas... No faltan los guturales graznididos del idiota, sin expresión ni sentido...⁵

Parole che all'adattatore di oggi devono forse far rimpiangere di non aver potuto assistere a una tale interpretazione d'autore, per potersi meglio muovere all'interno di quell'articolata composizione polifonica che è *Divinas palabras*: «[...] las voces tienen aquí un valor extraordinario. Por eso habrá que ensayarla como se ensaya una orquesta»⁶.

Opera limite nel percorso del drammaturgo, *Divinas palabras* offre già, in effetti, tutta una serie di suggestioni proto-esperpentiche, aprendo il cammino verso un linguaggio scenico di stampo espressionista, dove il grottesco tende a soverchiare il tono tragico, che pure potrebbe affiorare prepotentemente in molti punti del dramma, diluendolo in un imprecisato luogo dell'animo in cui l'uomo entra in profondo contatto con la propria animalità, vedendo inesorabilmente sfumare qualsiasi possibilità di toccare un'eventuale scintilla divina depositata chissà dove da un dio che sembra sempre più disinteressarsi dei destini umani. Il perfetto equilibrio tragicomico raggiunto, una volta per tutte, da Valle-Inclán con questa opera, attraverso un sapiente dosaggio di toni e personaggi, voci e corpi, desideri e tabù, folklore e teatralità, è forse l'elemento più complesso da portare sulla scena, senza cadere nei molti tranelli sia di un tragico puro, sia di un burlesco sfacciato, che in ogni momento rischiano di sbilanciare l'assetto, non solo sul piano del contenuto, ma soprattutto su quello espressivo.

Può essere utile, prima di avviare la trattazione specifica dei problemi dell'adattamento, ricordare brevemente la trama della tragicommedia, suddivisa per comodità espositiva nelle tre *jornadas*.

La trama

Prima *jornada*

La mendicante Juana la Reina muore improvvisamente lasciando il figlio nano idrocefalo Laureano, come unica eredità, alla sorella Marica del Reino e al fratello Pedro Gailo, sacrestano della parrocchia di San Clemente. Dopo lungo trattare, in vista dei profitti ricavabili chiedendo l'elemosina per il malnato, i due risolvono di gestire il "carretto" tre giorni ciascuno la settimana, e a domeniche alterne.

Seconda *jornada*

Marica del Reino, con alcune vicine, si lamenta della cognata, la Mari-Gaila, che non rispetta i patti e consegna sempre in ritardo il povero demente. Si insinua inoltre il dubbio sulla fedeltà della donna nei confronti del marito Pedro Gailo.

Nel frattempo, Mari-Gaila, in compagnia di vari mendicanti, è diretta a Viana del Prior, dove conta di ottenere buoni ricavi con le elemosine, in occasione della fiera. Qui incontra l'imbro-

glione Séptimo Míau, che inizia a corteggiarla, interessato soprattutto al possibile affare che intravede nello sfruttamento della disgrazia di Laureano e della bellezza della donna. Nella chiesa di San Clemente, intanto, Marica del Reino dà apertamente voce al proprio disappunto e a quello delle malelingue, avvisando il fratello Pedro Gailo che la moglie non rispetta i patti, nemmeno quelli coniugali, e spronandolo a riprendere in mano il suo onore. Mari-Gaila, dopo aver ceduto al corteggiamento del Compadre Míau sulla spiaggia di Viana, scopre che Laureano è morto, e decide di tornare a casa, dove intanto Pedro Gailo, ubriaco, tenta blandamente di approfittare della figlia Simoniña. Sul cammino, di notte, Mari-Gaila incontra il demonio in forma di Caprone, che si offre di riportarla a casa sulla sua groppa. Di nuovo a San Clemente, la famiglia dei Gailos decide di lasciare il carretto con il demente morto davanti alla porta di Marica del Reino, per non doversi occupare del cadavere.

Terza *jornada*

Marica, al risveglio, trova il carretto circondato dai maiali che, durante la notte, hanno rosciato il corpo di Laureano, e una volta appurato che questi era già morto prima della riconsegna, lo riporta al fratello, il quale decide di esporre il cadavere per continuare a chiedere l'elemosina, stavolta per il rito funebre dello sventurato. Intanto, Séptimo Míau riesce a concordare un nuovo appuntamento con Mari-Gaila, ma i due vengono scoperti e la donna è presa e riportata, nuda, dal marito. Pedro Gailo, dopo un grottesco tentativo di suicidio gettandosi dal campanile, entra in chiesa a prendere il messale e dall'atrio recita il versetto del Vangelo dell'adultera, prima in castigliano, senza alcun esito, poi in latino. Gli animi si placano e ognuno torna alle proprie faccende. Mari-Gaila viene condotta in chiesa dal marito.

I problemi dell'adattamento: la messa in scena teatrale

Premesso che, come si sarà forse già intuito, la messa in scena teatrale è qui considerata, in sé, come fenomeno di adattamento, in quanto comporta, come minimo, una trascrizione intersemiotica e/o intercodica tanto delle strutture quanto di alcuni dei contenuti del testo drammatico, appare altresì chiaro che *Divinas palabras* pone all'adattatore ulteriori problematiche da sciogliere, come del resto succede con la maggior parte dei testi teatrali di Valle-Inclán, anche precedenti la fase dell'*esperpento*.

Al fine di enucleare alcuni degli aspetti fondamentali della messa in scena teatrale di *Divinas palabras*, per poi confrontarli con certe soluzioni filmiche riscontrate nel lavoro di García Sánchez del 1987, è utile tornare a fare riferimento, stavolta in modo più dettagliato, all'allestimento preparato da Rivas Cherif durante l'epoca della seconda repubblica spagnola, nel 1933, ed è necessario e certamente proficuo farlo considerando attentamente le preziose informazioni raccolte nel già citato lavoro di Aguilera Sastre. Lo studioso, infatti, offre una descrizione precisa del documento trovato negli archivi del Ministerio de Cultura, contenente la versione del testo per la rappresentazione, inviato dall'impresa del teatro Español alla Dirección General de Seguridad affinché fosse sottoposto alle abituali pratiche di censura⁷. Si sapeva già (confusamente), grazie alla lettura delle cronache e delle recensioni teatrali dell'epoca, che la *refundición* del regista madrilenò aveva ridotto il numero delle scene, sebbene non fosse affatto chiaro se si trattasse di tagli o, come poi si è dimostrato, di fusione di più quadri, e soprattutto di che natura fossero le eventuali soppressioni e quale fosse il criterio con cui Rivas aveva operato tutte le modifiche.

Lo studio del documento d'archivio mostra chiaramente che nessuna scena era stata eliminata, ma che il passaggio da 10 a 8 nella seconda *jornada* e da 5 a 4 nella terza era dovuto all'unificazione di alcune di esse; è altrettanto evidente, inoltre, che le eli-

minazioni erano relativamente limitate, la maggior parte senza alcuna particolare rilevanza, altre semplicemente strutturali (dovute cioè all'operazione di raggruppamento delle scene), poche veramente importanti, di cui si parlerà a breve. Da segnalare, però, che la fusione delle prime quattro scene del secondo atto in due comporta anche una loro riorganizzazione:

[...] de modo que la primera es la suma de la 2 y la 3 y la segunda resulta de la unión de la 1 y la 4. El resultado conseguido [...] no deja de ser atractivo desde el punto de vista de la lógica escénica: la jornada no se abre con los lamentos de Marica del Reino por el desplante de su cuñada, sino con la más sugerente visión de Mari-Gaila entregada al frenesí de sus pasiones, ajena a todo compromiso contraído. Más tarde vendrán las quejas de los afectados: la reacción despechada de Marica del Reino, no en su casa, sino ante la sepultura de su hermana, y la consiguiente cantinela a Pedro Gailo para que ponga fin a los desmanes de su mujer. Además, se consigue una evidente simplificación escénica: en vez de pasar del viejo caserío de Marica (escena 1) a la carretera que conduce a Viana del Prior (escena 2), para adentrarnos más tarde en la rinconada de la colegiata del lugar (escena 3) y retornar a la Quinta de San Clemente (escena 4), se ha optado por dos escenarios aglutinadores: la plaza de la colegiata de Viana del Prior [...] y, en abierto contraste, el atrio de la iglesia de San Clemente (Aguilera Sastre, 1997, pp. 56-7).

La riduzione della terza *jornada* risponde ad un analogo meccanismo di semplificazione, grazie al raggruppamento delle scene 1 e 2, peraltro ambientate entrambe nella casa di Pedro Gailo.

Queste operazioni, pur facilitando la messa in scena del testo, non modificano significativamente il tempo della rappresentazione, come lasciava supporre la constatazione della riduzione delle scene da parte di tutti i critici e i commentatori coevi, né sono rilevanti in tal senso i tagli che Rivas Cherif compie sull'originale, che riguardano poche battute o parti di esse. Sono tuttavia da notare alcune conseguenze di tali interventi sul piano della compattezza scenica e della strutturazione del senso, sia dal punto di vista espressivo che dei contenuti. Nella seconda *jornada* di *Divinas palabras*, le prime quattro scene costituiscono un nucleo drammatico importantissimo per la strutturazione dell'intreccio e per la costruzione del sistema di attese nello spettatore: la decisione del regista di modificarne l'ordine al fine di ottenere, come sottolinea Aguilera Sastre, due soli spazi scenici agglutinanti, costituisce, coscientemente o no, una importante correzione del discorso drammatico ordito da Valle-Inclán, in primo luogo perché rompe quella tendenza molto marcata nella scrittura teatrale dell'autore alla frammentazione e al dinamismo scenico; poi, perché organizza troppo esplicitamente i luoghi dell'azione in una dicotomia forzata che potrebbe indirizzare lo spettatore verso una facile interpretazione manicheistica degli eventi attraverso una simbologia degli spazi eccessivamente sottolineata. Né restano senza conseguenze significative, come invece sembrerebbe suggerire Aguilera Sastre, alcune soppressioni di testo, specialmente nei dialoghi che coinvolgono Marica del Reino e Pedro Gailo, concentrate maggiormente nelle scene 1 e 4 della seconda *jornada*, che nella riduzione di Rivas Cherif costituiscono, insieme, la scena 2 (e che quindi hanno luogo proprio in uno di quei due spazi agglutinanti cui si faceva riferimento). A ben vedere, infatti, i tagli realizzati in questi dialoghi sembrerebbero seguire una certa logica, non solamente scenica, ma anche sostanziale: scompare, ad esempio, uno scambio di battute tra Marica e la vicina, in cui la prima esclama con solennità «¡Cuánta verdad que las mujeres somos hijas de la serpiente!» (DP, p. 207). Sulla stessa linea, si eliminano alcune repliche in un colloquio tra Marica e il fratello Pedro Gailo:

PEDRO GAILO: ¡Llegas como la serpiente, Marica!
 MARICA DEL REINO: ¡Porque te hablo verdad, me motejas!
 PEDRO GAILO: ¡Te dejas mucho llevar de calumnias, Marica!
 MARICA DEL REINO: ¡Calumnias! ¡Ojalá lo fueran, que esa mala mujer, con su conducta, es oprobio de nuestras familias! (DP, p. 248).

Il criterio si applica poi anche in alcune scene successive, ad esempio la 4 (che equivale alla sesta dell'originale):

PEDRO GAILO: [...] ¡Es la mujer la perdición del hombre! ¡Ave María, si así no fuera, quedaban por cumplir las Escrituras! ¡De la mujer se revira la serpiente! ¡Vaya si se revira! ¡La serpiente de las siete cabezas!
 [...] ¡Mujer, pagarás tu vilipendio con la cabeza rebanada!... Te quedas huérfana, y lo mereces por rebelde.
 [...] ¡Oveja que descarría, clamará en cortaduría! (DP, pp. 269, 272-3)

dove il marito tradito si sfoga con la figlia Simoniña e dove, è importante sottolinearlo, ha luogo il fallito tentativo di incesto da parte del padre. Infine, nella penultima scena dell'ultimo atto, tra gli insulti rivolti dalla gente della *aldea* a Mari-Gaila, colta in flagrante mentre compie adulterio, ne sparisce solo uno, pronunciato da una voce anonima che esclama: «¡Perra salida!» (DP, p. 277).

È evidente la volontà dell'adattatore (e forse la forbice era in questo caso guidata tanto dalla mano del regista quanto da quella della stessa Xirgu) di sfumare il più possibile il preconetto dell'immanenza del peccato nell'essenza della donna, attraverso l'eliminazione dei riferimenti alla parentela tra questa e il serpente, soprattutto nelle sue connotazioni più apertamente lussuose e passionali; intervento, questo, che se va ad associarsi alla riorganizzazione delle scene (e degli spazi) della seconda *jornada* produce, eccome, uno sfasamento del discorso drammatico rispetto a quello costruito da Valle-Inclán. Viene infatti a mancare, nell'azione che si svolge all'interno dello spazio scenico che ruota attorno alla chiesa di San Clemente (compresa, quindi, la casa di Pedro Gailo), un elemento fortemente presente nel testo dell'autore galiziano: il vincolo indissolubile tra l'oralità popolare, con i suoi valori tradizionali e conservatori, e la scrittura – in questo caso, come evidenzia una delle battute di Pedro eliminate, la Scrittura con la maiuscola – che quei valori sembra dover perpetuare. Questo legame viscerale costituirebbe un'attenuante per il sacrestano, come pure per Marica e gli altri paesani, se non fosse associato ad un altro motore altrettanto profondo e incontrollabile: l'avarizia. È in realtà l'insieme equilibrato di tali elementi che in *Divinas palabras* fa risaltare maggiormente l'atteggiamento ipocrita che verrà messo poi a tacere dalle "divine parole" pronunciate da Pedro Gailo, parole che, a livello del discorso teatrale, manifestano la loro potenza proprio grazie alla sapiente costruzione e organizzazione dei contenuti. Lo sbilanciamento generato da alcuni dei tagli operati da Rivas Cherif intacca, in tal senso, l'efficacia comunicativa, mutilando il discorso di quelle parti che preparano lo scioglimento finale, il quale non va letto, evidentemente, come affermazione di innocenza, bensì come sottomissione collettiva alla potenza del «latín ignoto de las DIVINAS PALABRAS» (DP, p. 395). Le scelte dell'adattatore si muovono in una direzione tutto sommato precisa: attenuare la connotazione esplicitamente carnale e peccaminosa attribuibile alle azioni del personaggio di Mari-Gaila, pur non arrivando ad eliminarle se, come fa notare Aguilera Sastre, si è mantenuta praticamente inalterata la

famosa scena dove la donna, dopo la morte del nano, incontra il Trasgo Cabrío, scena cui non rinuncia il regista, visto il grande impatto che essa produce dal punto di vista della teatralità.

Non si tratta certamente qui di esprimere giudizi di valore su questo storico allestimento della tragicommedia, tuttavia è opportuno sottolineare come il testo drammatico, in quanto genere, presti il fianco a tutta una serie di potenziali meccanismi di adattamento che esulano dalla semplice (per modo di dire) traduzione per la scena, e come, in effetti, anche modifiche apparentemente innocenti alla struttura, se associate tra loro e con altri tipi di interventi sul testo, possono produrre significativi cambiamenti nel contesto della ricezione teatrale. Ci si trova perciò di fronte alla necessità di considerare alcuni elementi extratestuali per comprendere appieno certe decisioni: l'estrema consapevolezza del mestiere di quell'uomo di teatro che fu Rivas Cherif; la forte personalità di Margarita Xirgu, che solo pochi mesi prima aveva portato in scena, nel teatro romano di Mérida, la *Medea* di Seneca, tradotta appositamente da Unamuno⁸; il contesto storico-culturale della seconda repubblica e, forse, la prossimità dell'evento teatrale con le consultazioni elettorali del 1933, dove in Spagna, si badi bene, viene applicato per la prima volta il suffragio universale maschile e femminile⁹.

Sfumare certe connotazioni, come pure riorientare la percezione emotiva degli spazi scenici può comportare, come si è visto, un riassetto del discorso drammatico non completamente in tono con il testo d'autore: può, ad esempio, crearsi un sistema di attese che associa allo spazio della *aldea* e della chiesa di San Clemente il luogo dell'ipocrisia e dell'avarizia, in contrapposizione allo spazio di Viana del Prior in cui invece si giocherebbe il vero e proprio dramma della miseria umana e dell'illusione di libertà, incarnato nella figura di Mari-Gaila, sedotta e abbandonata da uno sfruttatore, un po' come Medea, prima usata da Giasone nella ricerca del Vello d'oro, poi ripudiata, per questioni altrettanto utilitaristiche. Il discorso drammatico di Valle-Inclán non sembra ammettere tali possibilità, forse più consone al linguaggio della tragedia, né consente di indugiare troppo su aspetti che guidino la partecipazione dello spettatore ai destini dei personaggi. Piuttosto, in *Divinas palabras* si presenta una composita fauna umana, attenta a mantenere i suoi riti, attraverso una serie di comportamenti che lasciano un ristrettissimo margine di libertà, e in questo contesto va interpretato il titolo della tragicommedia, come pure il suo epilogo, che segna, tutto sommato, un ritorno all'ordine e, di certo, un'elevazione degli animi affatto momentanea. Il sacrestano, pronunciando il versetto evangelico in latino (dopo averlo fatto inefficacemente in castigliano) sancisce la potenza della parola, potenza che i villani possono solo intuire come un miracolo, mentre tornano alle loro faccende abituali. Tale intuizione popolare si fonda, a ben vedere, soprattutto su quelle parti di dialogo che le cesoie dell'adattatore hanno scartato, dove emergeva un discorso, altrettanto intuitivo e popolare, sul ruolo della donna nel mondo come pietra di scandalo. È in gioco, a livello drammatico, l'equivalenza tra *vox populi* e *vox dei*, in perfetto equilibrio tragicomico nel testo di Valle-Inclán, decisamente sbilanciata nella versione di Rivas Cherif.

I problemi dell'adattamento: dal teatro al cinema

Esce nel 1987 *Divinas palabras*, film per il cinema diretto da José Luis García Sánchez¹⁰, libero adattamento, come precisano i titoli di testa, dell'omonima opera di Valle-Inclán.

Sarà allora il caso di segnalare da subito quali libertà si sono presi regista e sceneggiatori rispetto al testo teatrale: certamente hanno diluito il tempo degli eventi, rispondendo alle esigenze di quello che, giova ricordarlo, è un linguaggio prettamente narrativo; oltre a ciò, però, il film presenta una serie di altri meccanismi tipici dell'adattamento cinematografico, soprattutto aggiunte, variazioni e spostamenti, i quali contribuiscono alla costruzione di un discorso filmico che, anche in questo caso, orienta lo spettatore in una direzione non del tutto coincidente con quella dell'originale.

Anzitutto, è da notare un'evidente espansione temporale in corrispondenza degli eventi presentati nella seconda *jornada* della tragicommedia. Ciò che qui veniva accennato o raccontato brevemente dai personaggi, nel film diventa oggetto di narrazione cinematografica, portando così l'azione ad occupare più della metà della durata dell'intera pellicola, e a coprire l'imprecisato lasso di tempo trascorso, nel testo drammatico, tra la fine del primo atto e l'inizio del secondo. Anche in questo caso, inoltre, vi è una sostanziale riorganizzazione delle sequenze, che interessa di nuovo le scene da 1 a 4 del testo valleincliniano, proiettandosi significativamente, come si vedrà, anche sulle due successive. Le varie aggiunte che si innestano in questa parte del film, in effetti, presentano diverse situazioni che preparano gli eventi ambientati alla fiera di Viana del Prior, mostrando varie occasioni di sfruttamento dell'invalidità di Laureano da parte sia di Mari-Gaila che di Marica del Reino, e moltiplicando i momenti in cui quest'ultima parla male della cognata con le vicine e con il fratello Pedro. Il mezzo cinematografico facilita di certo l'uso della frammentazione scenica, possibilità che il regista riesce a mettere a frutto, seppure operando, curiosamente, scelte di montaggio che ricordano un po' quelle che Rivas Cherif aveva fatto per il palcoscenico. Come nella rappresentazione del 1933, difatti, si opta per far precedere alle lamentele di Marica e alle voci delle malelingue le sequenze che ritraggono Mari-Gaila con l'idrocefalo e con il Compadre Míau, producendo, al contempo, la motivazione oggettiva di quelle lamentele (i ritardi con cui la donna riconsegna la carretta) e di quelle voci (la frequentazione del *farandul* e dell'intera compagnia dei mendicanti). Certo, grazie ad un montaggio frammentato, non si arriva alla netta bipartizione degli spazi di cui si è parlato sopra, però si perde quella funzione di cornice che nel testo di Valle-Inclán svolgono le scene 1 e 4, dove gli interventi di Marica rispettivamente anticipano gli eventi e preparano lo spettatore alle loro conseguenze (l'adulterio e la morte di Laureano). Laddove, pertanto, l'allestimento teatrale del 1933 eccedeva nell'unificare, qui si eccede nel moltiplicare: in entrambe le occasioni, a risentirne può essere la struttura del discorso, sebbene, è il caso di insistere su ciò, questo meccanismo di trasposizione nel film potrebbe rispondere ad esigenze del tutto pertinenti con il linguaggio cinematografico, senza necessariamente comportare una scelta interpretativa volta ad orientare le attese dello spettatore.

Sarà tuttavia sufficiente anche una visione ingenua del lavoro di García Sánchez per scorgervi una volontà in tal senso, vale a dire l'intento di fornire una lettura precisa degli eventi e, perciò, di guidare, facendo un attento uso di alcuni strumenti del codice audiovisivo, il punto di vista del pubblico. Per entrare correttamente nei meandri di questo testo filmico, occorre in primo luogo riferirsi esplicitamente ad alcune sequenze aggiunte, oltre a quelle già segnalate: ad esempio, diversamente dalla tragicommedia, Mari-Gaila compare da subito, assieme alla figlia Simoníña, e poi, in chiesa, mentre intona un canto vicino a Pedro che suona l'organo; subito dopo la si ritrova in casa, occupata nelle faccende domestiche, situazione in cui verrà ritratta più volte nel film, dove quindi si sottolinea un atteggiamento umile della donna, sottomessa ai suoi doveri di moglie e madre. Significativamente, in tre di queste scene Pedro Gailo

è seduto al tavolo da pranzo e mangia avidamente, mentre la moglie resta a bocca asciutta. Il regista insiste molto sulle fatiche di Mari-Gaila, mettendo in evidenza un aspetto che nel testo drammatico non è per niente marcato: il fatto che la protagonista è una donna sfruttata già nel suo contesto familiare e sociale, non solo quando entra nel giro del *Compadre Miao*. Anche le aggiunte alla seconda *jornada* di cui si è parlato prima contribuiscono a formare questo ritratto: in alcune di esse si presenta Mari-Gaila esausta di ritorno da una giornata di elemosine, il cui ricavato consegna devotamente al sacrestano.

Non stupisce che, proprio in una delle scene innestate, mentre lava i panni nel fiume, si fermi alcuni istanti a guardare due gabbiani che volano sopra di lei; un particolare, questo, che manifesta il desiderio di libertà del personaggio, e che concorre a motivare psicologicamente le scelte che seguiranno. A questo momento fa da contrappunto una scena decisamente romantica (e decisamente agli antipodi rispetto al linguaggio teatrale valleincliniano) che ritrae Mari-Gaila mentre canta, in lacrime, sulla spiaggia di Viana del Prior, dopo la morte dell'idrocefalo, nella vana attesa che il suo seduttore arrivi, come promesso, per portarla con sé¹¹.

È grazie a tali aggiunte sostanziali che assumono una certa rilevanza due aspetti di questo adattamento particolarmente significativi per la strutturazione del discorso filmico. Il primo riguarda un'importante variazione rispetto al testo di partenza: la scena del *Trasgo Cabrió*, di cui si è già avuto modo di parlare, viene sostituita (per non dire edulcorata) nella versione cinematografica da un delirio di Mari-Gaila, nel letto di casa, in preda alla febbre (giusto dopo la scena romantica appena descritta); si affollano nella sua mente allucinate le immagini e le voci dei recenti traumi emotivi, delle speranze mal riposte e delle delusioni, con una chiarificazione *a posteriori* del possibile significato della lettura delle carte fattale da Séptimo Miao in uno dei loro primi incontri:

SÉPTIMO MIAU: Marte en Ceres: un hombre se acerca. Venus en Escorpio [mostra il sette di spade]: la tentación.

MARI-GAILA: Las tentaciones se vencen.

SÉPTIMO MIAU: Sol en Júpiter: placeres ocultos, sensaciones desconocidas, miedo.

La scena, che condensa due momenti distinti del testo teatrale (il primo in II, 3; l'altro in II, 5) costituisce nel film una sorta di indizio tragico, ripreso, oltre che nella sequenza del delirio di Mari-Gaila, già in una delle scene aggiunte, immediatamente dopo quella in parte trascritta poco fa, in cui Marica del Reino, giocando a carte con le vicine, sparla della cognata: la sua ultima parola è sottolineata dal gesto di calare violentemente sul tavolo proprio un sette di spade, inquadrato in primo piano dalla camera. L'altro fenomeno cui si faceva riferimento sopra riguarda invece uno spostamento sicuramente strategico dal punto di vista comunicativo: si sceglie, infatti, di invertire l'ordine delle due scene forse più decisive della tragicommedia, la 5 e la 6 del secondo atto, dove, rispettivamente, Mari-Gaila si concede al *farandul* e Pedro Gailo tenta di avere un rapporto incestuoso con Simoniña. Ora, la decisione di montare la pellicola facendo precedere all'atto adulterino della donna il comportamento deviante del marito rientra evidentemente in un progetto narrativo coerente e definito, in linea con tutti gli altri interventi analizzati. Il ritratto di Mari-Gaila si compone così anche per contrasto con quello del sacrestano: da un lato si attua un processo di umanizzazione e vittimizzazione (eccessivo, rispetto ai canoni prosopografici valleincliniani), dall'altro si insiste su un'istintività animale a stento mascherata dietro un codice morale e sociale conservatore e stantio, o, per converso, sbandierata come manifestazione di libertà.

Così la donna, vittima del marito e delle malelingue, prima, e degli inganni di Séptimo Míau (con la complicità di altri mendicanti) in seguito, cede, come per un *fatum* tragico (quel sette di spade su cui insiste tanto la regia), alla tentazione di una illusoria libertà. Non si può non notare, a questo punto, che la carta premonitrice, nel testo di Valle-Inclán, è rappresentata in una situazione drammatica completamente diversa, apertamente tragicomica:

[...] *Mari-Gaila, en la puerta de la garita, se agacha y levanta un naipe caído en la arena.*

MARI-GAILA: ¡Las siete espadas! ¿Cómo se interpreta?

SÉPTIMO MIAU: Que de siete trabajos te recompensas durmiendo esta noche con Séptimo (DP, pp. 260-1).

Dopo questa breve analisi è possibile confermare che, effettivamente, di libero adattamento si tratta: non solo nel senso che si è messo in atto un meccanismo di narrativizzazione degli eventi – di per sé, come già detto, coerente con il codice cinematografico – che comporta necessariamente degli interventi sul testo; bensì perché il discorso filmico – e con esso l'orientamento dello spettatore – si è liberamente spostato rispetto a quello teatrale ordito dall'autore galiziano. Mari-Gaila acquisisce un protagonismo eccessivo, a confronto con la coralità polifonica della tragicommedia, assumendo le connotazioni di un'eroina che a tratti ricorda certi personaggi femminili lorchiani². Questo protagonismo si riflette addirittura sull'epilogo, in cui la donna, in piedi davanti l'atrio della chiesa, sotto i colpi delle sassate, e mentre Pedro è dentro a prendere il messale, si toglie la sottana (l'unico indumento che ha ancora addosso) come segno allo stesso tempo di resa e di candore. È questo gesto, prima ancora delle divine parole, a bloccare le mani dei lapidatori inferociti e a placare gli animi; è il corpo nudo, che tutti gli uomini hanno desiderato e tutte le donne odiato, che viene privato di qualsiasi connotazione sessuale, a dare forza al versetto del Vangelo. Un corpo innocente e angelico come quello del povero Laureano, sulla cui inquadratura partono i titoli di coda, e si chiude il film.

Note

1. In riferimento alla storia del testo di *Divinas palabras*, si rimanda all'accurata edizione critica di Luis Iglesias Feijoo (R. del Valle-Inclán, *Divinas palabras*, Espasa Calpe, Madrid 1991), dalla quale sono tratte anche tutte le citazioni, che saranno segnalate con la sigla DP, cui seguirà l'indicazione del numero della pagina. Sull'inaugurazione del nuovo teatro Valle-Inclán e sull'allestimento di Gerardo Vera cfr. le recensioni nelle versioni digitali: R. Torres, *El teatro Valle-Inclán inicia su andadura con "Divinas palabras"*, in "El País", 20 de febrero de 2006 (http://www.elpais.com/articulo/espectaculos/teatro/Valle-Inclan/inicia/andadura/Divinas/palabras/elpepuesp/20060220elpepiesp_8/Tes); R. Torres, *La universal "Divinas palabras" inaugura el teatro Valle-Inclán*, in "El País", 23 de febrero de 2006 (http://www.elpais.com/articulo/cultura/universal/Divinas/palabras/inaugura/teatro/Valle-Inclan/elpepucul/20060223elpepicul_12/Tes); EFE, *Lujuria, avaricia y muerte*, in "El Mundo", 28 de febrero de 2006 (<http://www.elmundo.es/metropoli/2006/02/22/teatro/1140625750.html>); SD, *Gran comedia bárbara*, in "ABC", 7 de julio de 2006 (http://www.abc.es/hemeroteca/historico-07-07-2006/abc/Catalunya/gran-comedia-barbara_1422350237555.html).

2. Per approfondire questo aspetto cfr., in particolare, i seguenti lavori: Aznar Soler (1992, pp. 111-23), Aguilera Sastre (1997, in particolare pp. 11-83), Iglesias Santos (1998, pp. 153-75).

3. Sulla fortuna scenica di *Divinas palabras*, cfr. l'introduzione alla edizione critica di Iglesias Feijoo: DP, pp. 48-60.

4. Cfr., per ulteriori approfondimenti, il progetto «Especial *Divinas palabras*», curato da Josefa Bauló e pubblicato, anche se ancora incompleto, sul sito web della rivista telematica "El pasajero"

(<http://www.elpasajero.com/divinasoi.html>). Lo speciale contiene anche una breve nota sul film di Juan Ibáñez.

5. V. Tamayo, «Hoy en el Español. Esta tarde ha leído D. Ramón del Valle-Inclán a la compañía del Español "Divinas palabras"», in "La Voz", 24 de marzo de 1933, p. 3, cit. in Aguilera Sastre (1997, p. 27).

6. Così ebbe a dire lo stesso autore in un'intervista (*En el Español. Don Ramón del Valle-Inclán lee su tragicommedia "Divinas palabras"*, in "El Sol", 25 de marzo de 1933, p. 4, cit. in Aguilera Sastre, 1997, p. 29).

7. Il testo, come sottolinea Aguilera Sastre, riporta per tre volte la firma originale di Valle-Inclán, in corrispondenza dell'inizio di ogni *Jornada* (Aguilera Sastre 1997, p. 55).

8. Su Margarita Xirgu e sulla rappresentazione di *Medea*, cfr. il sito web <http://www.margaritaxirgu.es/index.htm>, al quale si rimanda anche per una bibliografia di riferimento.

9. Gli spagnoli furono chiamati alle urne il 19 marzo 1933, tre giorni dopo la data della prima teatrale dello spettacolo, in un clima di forti tensioni politiche e sociali, che sarebbero sfociate nella vittoria delle destre e nel cosiddetto biennio "radical-cedista".

10. *Divinas palabras*, 1987, regia di José Luis García Sánchez, sceneggiatura di Enrique Llovet e di José Luis García Sánchez, adattamento di Enrique Llovet e Diego Santillán, prodotto da ION Films, con Ana Belén (Mari-Gaila), Francisco Rabal (Pedro Gailo), Imanol Arias (Séptimo Míau) e Aurora Bautista (Marica del Reino). Il DVD è prodotto da JRB Producciones.

11. Si sfruttano molto, nel film, le abilità canore e teatrali di Mari-Gaila, accennate anche nella tragicommedia, grazie all'interpretazione di Ana Belén, nota cantante popolare, prima ancora che attrice.

12. Sempre nel 1987 esce l'adattamento cinematografico di un'altra importante opera teatrale, *La casa de Bernarda Alba*, di Federico García Lorca, diretto da Mario Camus, dove Ana Belén interpreta, non a caso, il ruolo di Adela.

Bibliografia

- AGUILERA SASTRE J. (1997), *Cipriano de Rivas Cherif: una interpretación contemporánea de Valle-Inclán*, Cop d'Idees, Barcelona.
- AZNAR SOLER M. (1992), *Valle-Inclán, Rivas Cherif y la renovación teatral española (1907-1936)*, Cop d'Idees, Barcelona.
- BAULÓ J. (2003), *Especial "Divinas palabras"*, in "El pasajero. Revista de estudios sobre Ramón del Valle-Inclán" (<http://www.elpasajero.com/divinasoi.html>).
- CASTRO DE PAZ J. L. (2004), *Más allá de la adaptación: presencia de Valle-Inclán en el cine español*, in "Cuadrante. Revista cultural da Asociación Amigos de Valle-Inclán", 9, pp. 65-75.
- IGLESIAS FEIJOO L. (1991), *Introducción a Valle-Inclán* (1991).
- IGLESIAS SANTOS M. (1998), *Canonización y público. El teatro de Valle-Inclán*, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela.
- VALLE-INCLÁN R. DEL (1991), *Divinas palabras* (1920), edición crítica de L. Iglesias Feijoo, Espasa Calpe, Madrid.