

Enrico Di Pastena

Il bavaglio e la parola. Note su una pièce allegorica di Alfonso Sastre

THE GAG AND THE SPEECH. NOTES ON AN ALLEGORICAL DRAMA BY ALFONSO SASTRE

Abstract: In *The Gag* (1954, original title: *La mordaza*), Alfonso Sastre recovered the external stylistic features of a rural drama to protest against the censorship of the Franco regime which, at the time of the composition of the play, began to prohibit or oppose the staging of his dramas. Using cues taken from the crime news, mindful of the lesson by O'Neill in *Desire under the Elms* and refining previous personal experiences, Sastre wrote a sparse drama of unquestionable communicative efficacy, in which the situation of an entire country is evoked through the events of a family tyrannized by a father-master. *The Gag* opposes to the forced silence the responsible and revealing words of denunciation of a rebellious character and the confident words of its creator. He does not fail to reflect on the distortions that every winner imposes on language.

Keywords: Alfonso Sastre; *La mordaza*; Censorship; Francoism; Contemporary Spanish Theater.

ENRICO DI PASTENA

Università di Pisa, Italia
enrico.dipastena@unipi.it

DOI: 10.24193/cechinox.2020.39.14

Il drammaturgo spagnolo Alfonso Sastre concepisce *Il bavaglio* (*La mordaza*, nell'originale spagnolo) tra i mesi di novembre e di dicembre del 1953 e, dopo averne riassunto l'intreccio in mezza pagina, ne conclude la redazione nel febbraio dell'anno successivo, in circa venti giorni, rielaborandone poi l'epilogo a marzo in concomitanza delle prove in vista del debutto. Aggritate le perplessità sull'opera nutrite da alcuni rappresentanti del mondo teatrale del tempo, ottiene l'aiuto di un giovane impresario andaluso, Diego Moreno.

Questi crea la «Nueva Compañía Dramática» per allestire il lavoro, che verrà portato in scena per la prima volta presso il madrilenno teatro Reina Victoria il 17 settembre 1954, per la direzione scenica di un poliedrico sodale dello stesso Sastre, José María de Quinto, figura che lo accompagnerà in altre iniziative¹. Gli interpreti sono Antonio Prieto (Isaías), María Luisa Ponte (Luisa), Rafael Bardem (il commissario Roch), María Gámez (Antonia), Félix Navarro (Juan), Agustín González (Teo), Fernando Guillén (Jandro), Félix Briones (il Forestiero), Lolita Gómez (Andrea) e Ángel Peral (un Agente). Lo spettacolo rimarrà in cartellone per alcune settimane, fino al 24 ottobre, superando le

sessanta rappresentazioni, una cifra affatto disprezzabile al tempo. Si tratta del primo testo di Sastre che sin dall'inizio della sua diffusione approda al circuito professionistico. La ragguardevole risposta del pubblico fa seguito alla buona accoglienza che pochi mesi prima, nel marzo 1953, ha ricevuto *Squadra verso la morte*, una *pièce* dai contenuti piuttosto peculiari in una Spagna segnata da un lungo dopoguerra, visto che presentava uno spaccato del mondo militare con toni assai dimessi e persino critici². Nel franchismo trionfo degli anni Cinquanta non era affatto usuale vedere sulle scene un manipolo di pessimi soldati, uomini che cercano di evitare la morte e il combattimento, sono portatori di laceranti dubbi esistenziali, uccidono il Caporale loro superiore e che, dopo aver smarrito se stessi, finiscono per perdere le loro vite (con l'eccezione del soldato che non si era macchiato le mani del sangue del Caporale). Di fatto, al terzo allestimento l'opera si era attratta le vibranti rimostranze in sala del generale José Moscardó Ituarte, ex eroe della guerra civile nella fazione dei sollevati. L'indignato Moscardó percepisce un segno antimilitarista e persino antipatriottico in *Squadra verso la morte* e da quel momento la censura impedisce all'opera di circolare in ambito ufficiale e la sua diffusione viene confinata, fino ai primi anni Settanta, in spazi *alternativi*, quali ambiti universitari, saloni scolastici e parrocchiali. La *pièce* diviene, con dati assolutamente rivelatori, un immancabile e amatissimo banco di prova per le compagnie non professioniste del paese.

Come chiariscono alcune dichiarazioni dello stesso Sastre, all'origine de *Il bavaglio* stava una personale reazione all'arroganza e alla discrezionalità della censura

franchista, una critica all'asfittica realtà nazionale e una manifestazione di insofferenza dovuta alla frustrazione di non poter realizzare liberamente i propri progetti teatrali³. Il drammaturgo compone l'opera in un momento nel quale la divulgazione delle sue più rilevanti proposte comincia ad essere osteggiata o impedita dall'intervento di apparati censori che, già attivi durante la Guerra Civile, avrebbero continuato a influenzare pesantemente la vita culturale del paese per decenni, nonostante la contraddittorietà delle singole valutazioni e le successive, timide aperture negli anni Sessanta⁴. Alla vicenda della già ricordata *Squadra verso la morte*, si aggiungono infatti altri due casi significativi: né *Prólogo patético*, del 1950, né *El pan de todos*, del 1953, ottengono infine dalla censura, nel gennaio del 1954, l'approvazione ad essere rappresentate⁵. Anni prima, invece, un giovanissimo Sastre ha ricevuto il permesso di allestire per un pubblico maggiore di 16 anni gli atti unici *Uranio 235* e *Cargamento de sueños*, entrambi del 1946, nonché altri testi composti in collaborazione nell'ambito delle iniziative del gruppo sperimentale *Arte Nuevo* che scompare nel 1948, soffocato dai debiti.

Tra le molteplici attività successive dell'intraprendente scrittore ci sarà anche quella di tenere per un paio d'anni una vivace rubrica teatrale su *La Hora*, settimanale che non veniva sottoposto a censura previa in quanto edito dal SEU (il Sindicato Español Universitario), una organizzazione studentesca di ispirazione falangista orientata ad esercitare forme di controllo ideologico sugli ambienti universitari. Come ho scritto di recente, ritengo che queste collaborazioni, realizzate in contesti affini a una delle anime del regime,

appartengano a una fase della traiettoria biografica e intellettuale di Sastre che sarebbe appropriato definire pre-politica⁶. Nel metterle a fuoco è opportuno considerare le difficili condizioni in cui si svolgeva ogni forma di iniziativa culturale nella Spagna a cavallo tra gli anni Quaranta e Cinquanta e della pervasività degli organi istituzionali.

Il decennio degli anni Cinquanta porta in dote a Sastre la possibilità di divenire un drammaturgo professionista di successo, ma anche il prodursi di un crescente distanziamento delle sue posizioni rispetto a quelle del franchismo (oltre alle opere già ricordate, gli vengono proibite nell'ordine: *Guillermo Tell tiene los ojos tristes*, nel 1955 – opera la cui rappresentazione è poi autorizzata nel 1959 –; *Muerte en el barrio*, nel 1956; *Tierra roja*, nel 1958; ottengono il *placet* invece: *La mordaza*, 1954; *La sangre de Dios*, 1955; *El cuervo*, 1957; *La cornada*, 1959; viene autorizzata per i soli teatri da camera *Ana Kleiber*, 1956). Si tratta di un decisivo turno di tempo per l'autore, se è vero che giustappunto dalla metà di quella decade si succedono una serie di suoi articoli e di atti di protesta contro la censura, anche condivisi con altri intellettuali, insieme a una crescente e personale politicizzazione; nel 1956, lo scrittore subisce una prima carcerazione. Tutto ciò provocherà, negli anni Sessanta, una chiara diffidenza nei confronti di Sastre da parte dei responsabili culturali franchisti e una dissidenza sempre più manifesta (per quanto potesse esserlo al tempo) da parte dell'autore.

Ne *Il bavaglio*, Sastre osserva il comportamento dei membri di una famiglia in una situazione opprimente, limitandosi a insinuare un obliquo parallelismo tra la

condizione in cui si trova questa cerchia di individui e quella in cui si dibatteva la società civile e una intera nazione. Isaías Krappo, contadino e patriarca tirannico, domina la vita e pretende di determinare i comportamenti di coloro che lo circondano e vivono sotto il suo stesso tetto: la moglie, i tre figli, la nuora. Alle spalle ha un passato da partigiano nel corso dell'ultimo conflitto (probabile ricordo dei personaggi del *maquis* di Sartre), con qualche episodio oscuro e violento. Una propaggine di questi trascorsi un giorno lo raggiunge, nelle vesti di un uomo in cerca di vendetta. Il patriarca, avvertendo nel forestiero che gli fa visita una minaccia per il proprio presente e per la propria stessa incolumità futura, non esita a ucciderlo sparandogli alla schiena. Obbliga poi al silenzio Luisa, sua nuora, testimone accidentale dell'assassinio.

L'intreccio assume dunque la parvenza di un poliziesco, nel quale però al destinatario è già nota l'identità del colpevole. Al suo centro si installa il conflitto tra un silenzio che gradualmente diviene più penoso, impastandosi con le diverse ragioni per le quali ciascun membro del nucleo familiare ne subisce l'imposizione, e una libertà il cui raggiungimento passa dall'articolazione di una redentrice parola di denuncia, dal corso che fa la giustizia e dal successivo superamento del senso di colpa di coloro che, per voltare pagina e impadronirsi delle redini della propria esistenza, si saranno dovuti liberare di un consanguineo (o, nel caso di Luisa, di un familiare acquisito). Come si può dedurre da questa embrionale sinossi, Sastre attua ne *Il bavaglio* una protesta cauta, che tiene conto dei condizionamenti ambientali e dunque risulta *possibilista*⁷ (cioè

«realizzabile», «conciliante»), se vogliamo definirla impiegando la terminologia che solo una manciata di anni più tardi verrà utilizzata in chiave polemica nella *querelle*, più rumorosa che costruttiva, che contrappose in modo quasi paradossale lo stesso drammaturgo alla più importante voce del teatro liberale degli anni del franchismo, quella di Antonio Buero Vallejo⁸. Non a caso la vicenda ne *Il bavaglio* viene ubicata in una indeterminata nazione straniera, secondo una modalità di allontanamento ricorrente negli autori *engagés* del periodo (l'altra consisteva nel situare la storia nel passato), costretti a misurarsi con le restrizioni censorie.

.

Le affermazioni dell'autore e i contenuti della *pièce* fanno emergere la più immediata istanza racchiusa ne *Il bavaglio*: levare la voce contro la censura. E farlo avvalendosi di una allegoria, perché quella stessa censura non impedisse la circolazione dell'opera e non mettesse a rischio, più generalmente, le possibilità del suo creatore di esistere come drammaturgo. Ebbene, per quanto possa apparire incongruo, l'allestimento de *Il bavaglio* non venne proibito dalle istituzioni.

Di fatto, solo qualche spunto isolato attrasse l'indesiderata attenzione dei valutatori: non l'impianto complessivo, non il discorso sotteso all'essenziale intreccio. I due censori che esaminarono nell'arco di pochi giorni l'opera, Bartolomé Mostaza e Gumersindo Montes Agudo, svolgevano entrambi l'incarico di Ispettori Lettori («Inspectores Lectores») dall'anno 1943 ed entrambi erano di filiazione falangista:

il primo era principalmente un giornalista⁹, il secondo era stato autore, tra gli altri, di un libro sulla fondazione della Falange spagnola e dei suoi sviluppi nei primi anni di esistenza¹⁰, nonché episodicamente sceneggiatore cinematografico¹¹. Collaboratori degli apparati censori per circa un ventennio (Mostaza fino al 1966, Montes Agudo fino al 1963), entrambi riconobbero a *Il bavaglio* specifiche qualità letterarie e drammaturgiche («Obra de ambiente, muy bien dialogada. Los caracteres [...] están perfectamente trazados. Moralmente, sin reparos. Su crudeza es de situaciones, no de idioma, y resulta obligada», scrive Mostaza; e gli fa eco Montes Agudo: «Obra buena, importante, con vigor dramático y ceñida prosa. Sin ningún reparo ético, moral o político»), come del resto non mancarono di fare in riferimento ad altre opere di Sastre che passarono al vaglio prima e dopo *La mordaza*, e dunque il 13 agosto 1954 accordarono il loro parere positivo, senza prescrivere soppressioni o alterazione testuale alcuna, alla richiesta di rappresentare la *pièce* che solo cinque giorni prima era stata inoltrata dalla compagnia di Fernando Collado¹². La censura si limiterà a proibire la visione dell'opera al pubblico al di sotto dei 16 anni e la possibilità di diffonderla radiofonicamente.

Persino diversi lustri più tardi, nel marzo del 1971, quando le posizioni ideologiche di Sastre saranno ancor più nettamente definite e alla «Junta de Censura» verrà sottoposta una traduzione in lingua basca de *La mordaza* (*Denok ixildu egiten gera*) realizzata da Maria Ikatz Usabiaga, l'autorizzazione a rappresentarla viene concessa. Il censore Antonio Albizu Salegui ravviserà nell'opera «unos valores morales indiscutibles», esaltando in particolare la religiosità del personaggio di

Antonia, moglie di Krappo, e sottolineando di contro le gravi responsabilità che ha quest'ultimo nell'infelicità familiare; la decisa incredulità del patriarca dinanzi alla fede della consorte motiva la richiesta di una limitazione da parte del censore: la *pièce* viene giudicata fruibile solo per un pubblico maggiorenne, ma potrà essere diffusa via radio¹³. Non stupisce che Albizu incentri in modo esclusivo la sua attenzione sulla dialettica che ravvisa all'interno del dramma tra religiosità e ateismo: il censore era frate francescano e dottore in teologia.

Tornando ai primi anni Cinquanta, occorre dire che sia Mostaza che Montes Agudo denotano anche in altre loro valutazioni una certa sensibilità verso i possibili pregi estetici delle opere che esaminano. Il dattiloscritto de *La mordaza* originariamente presentato (si conserva nella sezione culturale dell'Archivo General de la Administración Civil del Estado, ad Alcalá de Henares) non mostra cancellature né correzioni. Vi fu, questo sì, il tentativo di sopprimere una scena o quantomeno di ritoccarla, su richiesta avanzata dal censore José María Cano dopo la prima rappresentazione, come traspare da una lettera datata 22 settembre 1954. Cano ritenne che uno scambio di battute del quadro sesto tra il protagonista Isaías (che nella scheda censoria viene indicato con il nome di «Elías») e il Commissario che si è accertato della colpevolezza dell'anziano potesse far pensare a una adesione dell'opera al relativismo di fondo dell'interlocuzione, facilmente riferibile – Cano non aveva bisogno di specificarlo – allo stesso contesto ideologico originatosi alla fine della Guerra Civile con l'affermazione franchista¹⁴.

Segnalo in corsivo le frasi incriminate, omettendo le indicazioni di scena:

ISAÍAS: Que si a ese hombre lo hubiera matado hace cuatro años, tú te hubieras puesto muy contento. Y que yo, por lo mismo que ahora soy un criminal, entonces hubiera sido un héroe. [...] ¿No te hace gracia? *Uno es un héroe o un criminal, según las circunstancias, aunque el muerto sea el mismo.* [...]

COMISARIO: Déjate de pensar en esas cosas. [...] ¿*Por qué no lo mataste a tiempo?* Ese ha sido tu error, y ahora tienes que pagarlo.

In alternativa alla soppressione, Cano propose di sostituire il verbo «mataste» con «asesinaste» in modo da rimarcare, a suo dire, che si trattava di un delitto e che il Commissario non condivideva in alcun modo la spiegazione di Krappo, che era quella di un criminale. Il censore corroborò la sua richiesta, che però non venne accolta, rifacendosi alle reazioni contrastanti, e comunque accese, del pubblico dinanzi alla sequenza in occasione della *première*:

Estima el que informa que en boca del asesino, hombre sin fe y conciencia, que solo aspira en la vida a lograr sus deseos por los medios que sean, todas las blasfemias y procacidades, pueden ser admisibles para dar la idea de su catadura moral, y por lo tanto puede opinar, como lo hace, acerca de la accidentalidad del heroísmo, pero lo que considera inadmisibile es que el Comisario, hombre al parecer recto y formal que por su cargo tiene un elevado concepto de la justicia, aunque haya pertenecido también a la resistencia, en su

réplica parece darle la razón al decir: ¿Por qué no lo mataste a tiempo? El día del estreno, este diálogo, dio origen a que algunos espectadores aplaudiesen con gran entusiasmo, con calor excesivo, mientras otros mostraron su disconformidad con siseos y algún indicio de pateo.

Debería, a mi modesto juicio, suprimirse, en esta escena, por lo menos, la frase ¿Por qué no lo mataste a tiempo? O cambiar «mataste» por «asesinaste» con que el sentido de la réplica del Comisario no daría la sensación, como ocurre ahora, de conformidad.

Come anticipato, il responsabile della successiva valutazione ritiene di non dover intervenire. Così ci si esprime dalla Direzione Generale il 29 settembre¹⁵:

Estudiada detenidamente por esta Dirección General su propuesta no ha considerado oportuno acceder a la rectificación solicitada por no juzgar perniciosas en el aspecto político y social, unas frases cuya interpretación libérrima por el público produjeron en el día de su estreno manifestaciones contradictorias, carentes todas ellas de justificación y base.

Al di là dello specifico e persino singolare episodio de *Il bavaglio*, le relazioni tra Sastre e la censura si andranno guastando già nel decennio, gli anni Cinquanta, nel quale matura con vigore la vocazione teatrale e critica dell'autore. Sastre ne risulterà danneggiato in più di un aspetto. Preso nella morsa della censura prima e dell'oblio della Transizione poi, scriverà nel 1992¹⁶:

Mi problema ha sido, biográficamente, bicorne: un cuerno me hería desde la censura del Estado y el otro desde el desinterés de las empresas. A pesar de lo cual se produjo una relación [con los empresarios teatrales], intermitente y en ocasiones tempestuosa [...]. Esta relación ha sido, sobre todo, un efecto de mi tozudez en la escritura de textos para el teatro y en mi tentativa de romper el bloqueo de la censura y de la estulticia empresarial [...].

Per *La mordaza* le cose andarono in modo diverso. Nel 1955 l'opera viene pubblicata a Madrid da Alfil/Escelicer, dopo essere circolata, l'anno precedente, in una edizione di un centinaio di copie (Madrid, Gestetner). Generalmente, in ambito teatrale la censura si mostrò più rigida e intransigente con le rappresentazioni che con la stampa e la relativa diffusione delle opere. Una volta passata, più o meno indenne, sulle scene, la pubblicazione di una *pièce* difficilmente sarebbe stata impedita.

Nel 1960, in una postfazione alla traduzione portoghese dell'opera che vide la luce l'anno seguente, pur senza riferirsi esplicitamente al governo del proprio Paese (e nonostante il libro sarebbe stato distribuito nel Portogallo salazarista), Sastre ribadì come fosse stato mosso dal proposito di far giungere allo spettatore la voce della sua personale protesta contro determinate condizioni volte a celare la verità¹⁷.

Quando il testo appare nel primo volume delle *Obras completas* di Sastre pubblicate da Aguilar nel 1967 (non ne usciranno altri con la stessa casa editrice), non è difficile cogliere quasi un fremito di delusione nella nota autoriale che lo precede:

Traté de hacer una protesta cauta: un drama de apariencia rural y de mensaje subterráneo. Trataría de decir: «vivimos amordazados. No somos felices. Este silencio nos agobia. Todo esto puede apuntar a un futuro sangriento». No lo conseguí. La obra fue autorizada sin ningún problema y tranquilamente vista como un «drama rural»¹⁸.

Curiosamente, è risultata tra le più apprezzate dal pubblico e dagli studiosi del teatro sastriano una delle opere che, per il modo in cui venne accolta, meno soddisfece il suo autore, per quanto egli annoveri tra i ricordi più emozionanti della sua vita professionale l'applauso che, dopo la lusinghiera prima dello spettacolo¹⁹, gli rivolse spassionatamente la clientela del *letterario* Café Gijón di Madrid. Da ricordare anche che il 21 ottobre 1954, in occasione dell'allestimento conclusivo de *La mordaza*, rimasta in cartellone per oltre un mese, al drammaturgo viene tributato un omaggio che prevedeva, una volta conclusosi il dramma, l'interpretazione di una sequenza di *Escuadra hacia la muerte* e la presenza di figure di spicco della scena come Irene López Heredia, Conchita Montes e Carlos Lemos.

José María de Quinto, a poco meno di quaranta anni di distanza dalla sua regia del testo, ha a sua volta reiterato quanto la situazione evocata nell'opera costituisse una consapevole proiezione della Spagna di Franco, e quanto quel bavaglio fosse una metafora delle limitazioni ivi imposte alla libertà di espressione²⁰.

Risulta opportuno domandarci perché la censura non proibisca l'allestimento e la diffusione a stampa de *Il*

bavaglio, quando non fu indulgente con altre opere dello stesso drammaturgo; e chiederci perché una fetta del pubblico, e quantomeno una parte degli addetti ai lavori (quella che non chiuse volontariamente gli occhi), non percepisce la *pièce* in base alle più genuine intenzioni dell'autore. Riconosciuto, in senso generale, che la discrezionalità è una intrinseca dimostrazione di forza degli apparati censori e considerato che pure altre opere potenzialmente *pericolose* passarono nello stesso periodo attraverso le maglie della censura (su tutte, nel 1949, *Historia de una escalera* di Buero Vallejo), per rispondere a questi interrogativi dobbiamo soffermarci brevemente su alcuni aspetti dell'opera (senza trascurare determinati tratti complessivi della scrittura teatrale del Sastre di quegli anni): *in primis*, il sottogenere a cui poteva essere ascritta; in secondo luogo, la presenza di spunti tratti dalla cronaca nera; e infine, il modo in cui è tratteggiato il protagonista e qualche situazione in cui si vede coinvolto nel corso dell'intreccio. Prima di tutto ciò, ricordo, *en passant*, che in più di una circostanza, ancor prima delle motivazioni di natura ideologica, furono ragioni di ordine morale, soprattutto quelle legate alla sfera sessuale, a preoccupare la censura, in particolare nella sua componente ecclesiastica. Un caso emblematico è dato dalle resistenze che si creano attorno al primo allestimento assoluto de *La casa de Bernarda Alba* in Spagna, nel marzo del 1950, da parte di un piccolo gruppo di Teatro da camera, «La Carátula»: si cerca di impedire fino all'ultimo l'allestimento perché si ritiene che il linguaggio e le situazioni evocate siano eccessivamente crude o esplicite (sebbene tali orientamenti

risultassero contestualmente funzionali alla *neutralizzazione* di un autore la cui morte e le circostanze in cui si era verificata, erano assai scomode per il regime)²¹. Nella accennata frenesia erotico-dionisiaca di Krappo poteva dunque risiedere un ulteriore elemento di penalizzazione, se ciò non fosse stato percepito (lo desumiamo soprattutto dalle considerazioni di Cano) come parte della caratterizzazione negativa che riceve il patriarca.

Gli stessi critici del tempo si limitarono a elogiare il felice tratteggio dei personaggi de *Il bavaglio* e il buon dominio autoriale della tensione drammatica, e a criticarne l'inclinazione alla ricerca dell'effetto e le eccessive sottolineature consacrate agli aspetti climatici (leggasi calura) e dunque alla sua incidenza sull'atmosfera oppressiva che si respira nella vicenda. C'è, tuttavia, da chiedersi, tolti i recensori che aderivano ideologicamente al regime, quanta inevitabile cautela vi fosse nei resoconti di chi non si spinse a commentare le implicazioni metaforiche dell'intreccio o preferì deviare la lettura verso una chiave astratta e avulsa da ogni possibile richiamo alla storia contemporanea. Sintomatiche risultano a mio avviso le riflessioni di Nicolás González Ruiz sul quotidiano *Ya* del 18 settembre 1954:

Pero tiene razón [Sastre] al insinuar-nos que la realidad de su drama hay que buscarla por otros caminos. Nosotros preferimos no ahondar en este punto, ni siquiera al calor de los aplausos que sonaron en el cuadro sexto. [...]. Nos ponemos tan contentos cuando en el teatro se ve una posibilidad de algo de valor cierto y positivo, que no queremos entrar en segundas intenciones, ajenas a nuestra función²².

Il riferimento è alle parole che lo stesso Sastre ha consegnato alla nota di presentazione che accompagna l'opera il giorno della prima, il 17 settembre 1954, che, com'era costume fare, appare in diversi organi di stampa ed è poi riprodotta, con qualche aggiustamento, in successive edizioni del testo²³. Dopo aver chiarito di essersi liberamente ispirato a un fatto di cronaca nera avvenuto in Francia – e di cui diremo –, l'autore aggiunge nel 1954: «La 'realidad' de un drama hay que buscarla por distintos caminos», frase che nelle *Obras completas* diviene: «La 'realidad' de este drama hay que buscarla por otros caminos»; vie che non siano, ad ogni modo, il semplice riflesso di un circoscritto fatto di cronaca.

Né a Sastre né a quei commentatori che pure avrebbero forse preferito usare parole più esplicite, era consentito farlo. E d'altro canto, Mira Nouselles ha osservato che negli anni Cinquanta in Spagna ancora non era generalmente diffuso, come lo sarebbe stato nel decennio successivo, uno sguardo in grado di recepire l'opera in chiave di commento alla situazione politica del Paese²⁴. A una censura alquanto disattenta, a una stampa per forza di cose in ampia misura orientata o *distratta*, poté forse aggiungersi anche chi, tra il pubblico, non seppe effettivamente decifrare l'intento principale della *pièce*.

Il bavaglio recupera, tingendoli di una superficiale pellicola poliziesca, gli elementi più macroscopici del *drama rural*, ovvero la localizzazione nel mondo agreste e un certo grado di stilizzazione dei personaggi. I punti di contatto con questo sottogenere teatrale, che era sorto dagli stimoli del naturalismo e del *costumbrismo* regionale e aveva conosciuto il suo

miglior momento nell'ultimo decennio del XIX secolo e nei primi di quello successivo, finiscono qui. Il dramma rurale, infatti, creazione borghese che propone una immagine idealizzata della campagna, ha al suo centro un conflitto d'onore legato a motivi amorosi, presenta un alto indice di codificazione e si serve di un linguaggio assai convenzionale²⁵. Lo stesso Lorca negli anni immediatamente precedenti la Guerra Civile s'era avvalso degli stilemi esteriori fornitigli da questo sottogenere per denunciare le gravi costrizioni a cui la norma sociale sottoponeva l'individuo, in particolare la donna, e ne soffocava le pulsioni più vere. La veste generica tradizionale de *Il bavaglio* poté contribuire a depotenziarne le implicazioni semantiche più originali e provocatorie. E questo, nonostante una specifica sottolineatura proposta durante le prime messe in scena del testo, entro la cornice di un allestimento che per comprensibili ragioni e per condivisi e diffusi orientamenti estetici aveva assunto un taglio prevalentemente realista. Vi fa cenno lo stesso Sastre a distanza di diversi anni²⁶:

A mí me parecía que el simple hecho de que se llamase *La mordaza* sería una clave suficiente para que la gente fuera a ver una obra sobre la censura. Se vería un drama rural en el cual estaba embutido el mensaje protestatario contra la censura. Esto en la puesta en escena incluso se hizo con mucho cuidado. La puesta en escena era, como el juego de los actores, naturalista, pero había un momento en el que el tono cambiaba y un personaje decía algo así como: «En esta casa no se puede vivir». Entonces cambiaban las luces, se ponía una luz azul, ya nada era naturalista, ni

las luces ni la dicción. Había en ese punto un texto en que se decía: «Aquí parece que no ocurre nada. No se oyen ruidos... Estamos amordazados... Algún día esto va a estallar y será un día de sangre», etc. Esto lo decíamos como jugando, pero ahí estaba lo que queríamos decir. A pesar de este estilo de la representación, la Censura la autorizó, considerándolo todo bien, como si fuera sólo un drama rural. La representación fue muy celebrada.

L'autore si riferisce al quadro quinto e a un passo che fece sì che durante la rappresentazione alcuni spettatori si alzassero in piedi e applaudissero con particolare ardore, mostrando di aver ben recepito quel che altri e la censura non avevano voluto o potuto intendere.

Quanto al secondo punto, il nucleo da cui Sastre trasse lo spunto per l'opera – e non sarà, questa, una circostanza isolata nella sua produzione – fu ricavato, come già abbiamo detto e come ricorda lo stesso drammaturgo nel brano immediatamente precedente dell'intervista che abbiamo appena evocato, da un fatto di cronaca nera verificatosi nell'attuale Alta Provenza (allora, nel dipartimento delle Basses-Alpes) nell'agosto del 1952. A Lurs un anziano agricoltore, Gaston Dominici, uomo tirannico e dalla forte personalità, venne accusato dell'uccisione di due coniugi inglesi, Jack e Anne Drummond, e della loro figlia di dieci anni, che forse si erano accampati sulla sua proprietà. L'uomo fu per questo condannato a morte nel novembre 1954, con la sfavorevole testimonianza dei suoi stessi familiari. Nel corso degli anni sorgeranno consistenti dubbi sulla reale colpevolezza di Dominici;

di fatto, la pena capitale gli verrà poi commutata in ergastolo e infine, nel 1960, il generale De Gaulle gli concederà la grazia. Alla vicenda, che suscitò un considerevole impatto sui mezzi di informazione europei, verranno consacrati diversi libri, due film e un documentario incompiuto firmato da Orson Wells e riscattato da Christophe Cagnet.

Poco importa che esista una continuità solo superficiale tra l'*affaire Dominici* e alcuni degli accadimenti che si svolgono sotto gli occhi dello spettatore de *Il bavaglio*; che siano, ad esempio, figure in qualche modo riconducibili alla cerchia familiare del colpevole o presunto tale (i figli del contadino nella realtà, la nuora nella finzione teatrale) a denunciarne l'operato. In verità, gli eventi di Lurs valsero come mero spunto iniziale e vennero profondamente rielaborati da Sastre²⁷; inoltre, la dimensione decisiva dell'opera non risiede tanto nella scarna fattualità quanto nell'atmosfera asfittica della casa in cui hanno luogo gli eventi e nella dialettica che in essa si stabilisce tra repressione e ribellione. Tuttavia, il dato reale poté pesare almeno in qualche misura sulla ricezione del pubblico, nonostante Sastre suggerisse, come detto, quanto fosse opportuno rivolgere l'attenzione altrove per discernere l'autentico nucleo della vicenda.

Occorre inoltre segnalare che nell'elaborare la propria opera, il giovane Sastre poté tenere presente, forse non sempre in modo del tutto consapevole, diversi referenti teatrali, autoctoni e stranieri. Il suo protagonista Krappo e alcune delle situazioni che la sua intransigenza produce all'interno della casa sembrerebbero farsi eco della dominante figura di Bernarda Alba e quindi, con la trasposizione

in ambito domestico del dispotismo, riattivare una sorta di ideale dialogo con la produzione prebellica, in particolare quella relativa al segmento conclusivo del teatro lorchiano²⁸.

Nonostante Sastre abbia negato di aver avvertito l'influenza diretta di un autore che ritiene di aver ammirato più come poeta che come drammaturgo²⁹, non bisogna infatti dimenticare *in primis* che egli ha modo di assistere alla isolata rappresentazione che de *La casa de Bernarda Alba* viene realizzata a Madrid nel marzo 1950, allestimento codiretto da José María de Quinto, colui che firmerà, come detto, la regia della stessa *première* de *La mordaza* (nonché, nel 1967, quella di *Oficio de tinieblas*); e, in secondo luogo, che la produzione teatrale lorchiana, a dispetto della irregolarità dei suoi esiti e anche quando è apparsa sfasata rispetto alle diverse esigenze congiunturali o condizionata nella sua ricezione dalle circostanze tragiche in cui perì l'autore, costituisce comunque un terreno di discussione e un quasi ineludibile termine di paragone (timidamente negli anni Cinquanta e in particolare negli anni Sessanta, quando si riconquisterà uno spazio visibile nell'ambito del teatro professionale)³⁰. E ancora: per la sua esibita e straripante virilità, Krappo è stato accostato, ora senza margini di discussione, all'anziano Ephraim Cabot di *Desire under the Elms* (1924), del drammaturgo statunitense Eugene O'Neill (del quale Sastre ha sostenuto di aver apprezzato in particolare *Strange Interlude*). Alcuni commentatori coevi, come Alfredo Marquerié, già al tempo del debutto de *La mordaza* rilevarono delle affinità tra l'opera del drammaturgo madrileno e quella firmata da O'Neill³¹. Questa, del resto, venne portata in scena nella capitale

spagnola i primi giorni del febbraio 1954, nel periodo in cui Sastre finiva di comporre la sua³². In *Desire under the Elms*, dramma che ammicca all'*Ippolito* di Euripide e alla *Fedra* di Racine, un vecchio agricoltore vedovo sposa in terze nozze la trentacinquenne Abbie, che a sua volta avvia una relazione segreta con il più giovane figlio del patriarca, Eben; la donna finirà per disfarsi del bambino avuto dal suo amante pur di non rischiare di perderne l'amore adultero e quasi incestuoso, e con lui sarà infine arrestata.

Nel testo di Sastre è venuto meno, tra le altre cose, l'utilitarismo economico che condiziona le relazioni all'interno della casa colonica della Nuova Inghilterra, ma sono state conservate la preminenza e la vitalità del patriarca nonché la sua deteriorata relazione con i figli (con l'eccezione del vincolo che lega Krappo a Jandro, il più piccolo e malleabile dei suoi discendenti). C'è inoltre da registrare una continuità *interna* al teatro sastriano, essendo patenti taluni punti di contatto tra la più significativa opera precedente dell'autore, *Escuadra hacia la muerte*, e *La mordaza*, nonostante tra la prima e la seconda intercorra la stesura de *El pan de todos*. Le affinità riguardano sia determinate analogie tra Goban e Krappo, i rispettivi protagonisti di quelle due opere, sia certe situazioni da essi generate e le implicazioni metaforiche che suppongono. Tuttavia, è precisamente questo parallelismo a consentire di far meglio risaltare gli elementi di novità racchiusi ne *Il bavaglio*, particolarmente significativi per quel che attiene alla maggiore chiarezza costruttiva ed evidenti nello scioglimento, ora in ampia misura positivo, dell'intreccio. La varietà e la diversa rilevanza degli stimoli sin qui passati in rassegna nulla tolgono

all'intuizione sastriana di coniugarli e riassumerli in una figura magnetica (malgrado il segno negativo che la contraddistingue), piegandoli a un intento di denuncia.

E veniamo alla figura centrale dell'opera, Isaías Krappo, terzo punto della nostra argomentazione. Sullo sfondo di un mondo rurale molto stilizzato si stagliano l'eccezionalità della sua figura e l'isolamento in cui vive la sua famiglia, da lui percepita come una personale promanazione. Se Krappo, con il suo atteggiamento imperioso, intransigente e brutale, si propone come una emblematica incarnazione della legge patriarcale, al pari di Bernarda (non è una contraddizione che in Lorca la assuma su di sé una donna a sua volta succube), da costei si differenzia per la propria instinguibile capacità di godimento sensuale. In ciò il personaggio possiede, nonostante il profilo criminale, una sua dionisiaca grandezza o, come ha scritto Domingo Pérez Minik, «un aura romántica, no moderna, lo que le hace más asequible y excitante»³³.

L'inclinazione alla sensualità che segna il personaggio potrebbe essere cifrata nella sua intenzione, manifestata nel quarto quadro, di passeggiare sotto la pioggia, in una sorta di rituale congiungimento con le forze vitali della natura. Questa condizione *superomistica*³⁴ – connotato quasi irrinunciabile, che si espliciti o meno, nei moderni ritratti di dittatori – viene dunque ricondotta nell'opera anche ai piaceri spiccioli dei sensi, essendo l'uomo d'azione d'un tempo, il militante della Resistenza durante l'ultimo e imprecisato conflitto (dato desunto dalla biografia di Gaston Dominici), ormai legato al giogo del quotidiano, dove la sua debordante personalità non trova adeguati oppositori nelle pallide figure dei figli.

C'è da domandarsi se la vitalità di Krappo non abbia potuto fungere da ulteriore ostacolo alla decifrazione del portato allegorico dell'opera agli occhi degli spettatori del tempo (se non a quelli dei censori, che potevano invece vedere quei comportamenti come moralmente riprovevoli e comunque poco edificanti, come già ho accennato). La febbrile ansia di vita, al di là degli eccessi, umanizza Krappo; e la scena del distacco da Luisa, alla fine del sesto quadro, quando l'uomo viene portato via in arresto e strappato al suo regno e agli involontari complici del suo potere, pur possedendo una scoperta platealità, ne collega anche il consueto vigore prima a un nuovo ricatto sentimentale nei riguardi della nuora e poi a una improvvisa fragilità, mettendo in comunicazione la sua lussuria con il bisogno profondo di sentirsi ancora giovane e vivo, elemento in cui si coglie un deciso riaffioramento dei suoi contatti con il Cabot di O'Neill. E proprio come per l'Ephraim plasmato dall'autore statunitense, la forza è l'elementare e principale parametro che Isaías adotta nelle relazioni interpersonali; solo che Krappo non si perita di fare delle *avances* alla nuora, mentre Cabot era vittima del doppio tradimento consumato ai suoi danni dalla giovane moglie e dal figlio Eben.

D'altro canto, l'aggressività di Isaías – come si è detto – richiama nei lettori di Sastre anche quella di Goban, l'arcigno caporale protagonista della prima parte di *Squadra verso la morte*. Questi non potrebbe forse essere considerato il *dittatore* che regna inizialmente sul circoscritto territorio della capanna ove sono confinati i membri della squadra di militari al suo comando? Con Goban, Krappo condivide la quasi sovrumana vitalità e qualche

appena accennato tratto demoniaco (il timoroso Teo nel terzo quadro parla del padre come di un «demonio que nos atormenta», ma in modo affine si esprimeva l'Eben di O'Neill). Lo stesso modo in cui si produce la morte dei due personaggi *forti* testimonia in un certo senso la loro irriducibilità e palesa un grado di resistenza fuori dal comune, richiedendo l'intervento di più attanti.

Sebbene la esplicitazione della violenza fisica risulti attenuata ne *Il bavaglio* (lo conferma il fatto che laddove la faticosa agonia di Goban viene portata in scena, infrangendo ogni convenzione teatrale, ora la dipartita del padre-padrone è *mediata* dalla narrazione che ne fa il figlio Juan), la brutalità rappresenta comunque un ideale *fil rouge* che collega il passato e il presente di Isaías. Egli ha violentato e ucciso durante la guerra, uccide e in modo vile nel presente; e la violenza contamina il suo linguaggio e i suoi gesti quotidiani. Non si tratta, tuttavia, di una semplice aggressività primaria, quanto piuttosto di uno strumento di repressione che si applica anche sul piano simbolico delle relazioni (si pensi al trattamento riservato ai figli o alla moglie dal patriarca) e che si estrinseca in un determinato contesto storico.

Dunque, come accadeva in *Escuadra hacia la muerte*, solo superficialmente la situazione di casa Krappo può dirsi di immobilità. Anche ora la quiete forzosa e intollerabile è un mero preludio all'esplosione violenta, prima circoscritta e nascosta (morte del Forestiero), poi definitiva e liberatoria, mediante l'espulsione e la successiva eliminazione del despota. Vedremo come a permettere l'allontanamento del tiranno e a opporsi al silenzio imposto sia una figura femminile, Luisa, la nuora di Krappo.

Quel che forse contribuì a confondere i destinatari – ulteriore, possibile elemento utile a spiegare la disattenzione della censura e di una parte del pubblico – è che infine non ci sia unità di intenti né umana empatia tra Luisa, che denuncia i misfatti dell'anziano, e il Commissario, che pure dovrebbe incarnare nell'opera la giustizia e l'ordine di un tempo di pace. Invece, il Commissario adotta una strumentale tattica di attesa (a me ha fatto pensare in qualche misura all'Ispettore Goole di *Un ispettore in casa Birling*³⁵), fidando nel fatto che il muro del silenzio che grava sulla casa si incrina con il tempo, senza tuttavia curarsi del dolore che ciò continua a generare nei suoi occupanti³⁶. Inoltre, avendo combattuto nell'ultimo conflitto nella Resistenza accanto a Krappo e nella fazione opposta a quella in cui militava l'uomo ucciso dall'anziano, il poliziotto finisce per domandare retoricamente e un po' ipocritamente al protagonista: «Perché non l'hai ammazzato a tempo [debito]?». E Krappo in tale circostanza può proferire delle parole che spesso sono state a nostro avviso mal interpretate e che, come detto, suscitarono il sospetto e la preoccupazione di José María Cano: «uno è un eroe o un criminale a seconda delle circostanze, nonostante il morto sia lo stesso»³⁷.

Il passo evoca la questione della lotta armata e dello statuto dei suoi militanti, e vi si è potuto vedere (come ne *Il bavaglio* nel suo insieme) una condanna della Resistenza francese, una disapprovazione della guerra o un rifiuto della violenza³⁸. È invece assai più probabile che, attraverso la battuta di Isaías, l'autore denunci implicitamente le mistificazioni del recente passato realizzate dal vittorioso regime franchista. Quella sulle distorsioni che ogni

vincitore impone al linguaggio, del resto, è una riflessione di rabbiosa attualità e Sastre l'avrebbe applicata negli anni a venire alla lotta terroristica e al suo significato.

Distorsioni simili, sebbene in altri contesti, avevano messo in evidenza Jean-Paul Sartre nel finale de *Les mains sales* e Albert Camus in *Les justes*. Viste anche le successive vicissitudini biografiche e tenuto conto di altri lavori di Alfonso Sastre (basti citare, in precedenza, *Prólogo patético*, e negli anni successivi *pièces* come *En la red*, *Askatasuna!*, *Análisis de un comando*, nonché la maggior parte degli articoli raccolti nel 1994 in *¿Dónde estoy yo?*), è indubbio che con questo tema si tocchi un nodo della sua vicenda umana, creativa e intellettuale.

D'altronde, *La mordaza* non si è sottratta del tutto alla potenziale ambiguità di fondo riscontrata in diverse opere sastreiane dei primi anni Cinquanta, sebbene tale ambiguità non possa semplicemente essere attribuita, come pure è stato fatto, alla presunta noncuranza dell'autore verso il chiarimento delle coordinate concrete dell'azione, o essere messa in relazione con una ancora non meglio definita collocazione ideologica del drammaturgo³⁹. Senza mai dimenticare le cortine di fumo a cui costringeva la censura, ritengo più proficuo sottolineare come si siano dati, da parte di Sastre e soprattutto nella sua produzione matura, la resistenza «a solucionar el problema [de las palabras de los antagonistas] a través de expedientes didácticos» e l'intento di evitare di «amordazar a los antagonistas», come l'autore scrive già nel 1960 nei preliminari de *El pan de todos*⁴⁰. È proprio dei drammaturghi più consapevoli offrire attraverso i vari interlocutori presenti nelle loro opere dei punti

di vista dialettici, dal momento che ogni personaggio ha diritto alla sua verità e che l'interazione tra di essi auspicabilmente non dovrebbe risultare meccanicistica né manichea.

L'apparente relativismo dello scambio verbale tra Krappo e il Commissario, il fatto stesso che il potere di cui il Commissario è promanzione finisca per uccidere il tiranno (il quale invece si presenta idealmente come il difensore di una patria uscita trionfante dalla guerra), possono aver contribuito a confondere la percezione della censura, degli spettatori coevi ai primi allestimenti e persino di una parte della critica successiva, almeno di quella che per adesione ideologica al franchismo o per pragmatismo o per comodità non aveva chiuso gli occhi sin dall'inizio. A conseguenza di ciò, si è offuscato il nesso tra il padre-padrone (che pure ha un cognome, Krappo, dall'evidente affinità fonica con quello di Franco) e il dittatore; tra le sorti della casa e quelle della nazione; tra il silenzio imposto agli occupanti del casolare e il bavaglio che la censura poneva a ogni manifestazione considerata scomoda o inopportuna.

Colei che strappa via questo bavaglio, assolvendo la funzione di antagonista nell'opera, è Luisa, figura estranea ai vincoli di sangue che legano gli altri personaggi della casa al patriarca. Il personaggio possiede infatti uno statuto intermedio tra coloro che arrivano dall'esterno (il Forestiero e il Commissario) e i familiari di Krappo (la serva di casa, Andrea, praticamente non incide sull'intreccio). È una parente acquisita del tiranno. E credo che questa condizione intermedia di Luisa contribuisca a spiegare il suo operato più di quanto non lo faccia la sua condizione femminile, in anni nei quali comunque la

donna non aveva particolare protagonismo pubblico nella società spagnola né nei testi teatrali: ne è una testimonianza la stessa sottomissione della moglie di Krappo, Antonia, così apprezzata dal censore Albizu per la fede che la contraddistingue⁴¹. Non trascurerei invece il fatto che anche nella *pièce* di O'Neill, fonte principale del nostro dramma, l'elemento che stravolge gli equilibri sia Abbie, giustappunto una figura femminile che giunge dall'esterno.

Una circostanza fortuita rende Luisa la sola testimone diretta dell'uccisione del Forestiero, ma la sua denuncia è frutto di una rivolta individuale, per quanto sofferta e confusa: ci si ribella perché non si resiste più, perché non si può tollerare oltre. Solo qualche anno prima, nell'estate del 1952, Sastre aveva recitato come attore nell'*Antigone* di Anouilh ed era rimasto affascinato dalla forza dell'eroina omonima. Dal canto suo, Luisa agisce quasi per necessità, perché il silenzio, vero protagonista del dramma, è divenuto insostenibile per lei. Piuttosto che una eroina, la moglie di Juan è un personaggio che favorisce la risoluzione suo malgrado, pur consapevole dei rischi che si attira sul piano individuale e familiare. La sua singolarità non risiede nel desiderio di consegnare il colpevole alla giustizia (Teo e qualche altro inconsapevole abitante della casa condividono in cuor loro questa posizione), ma in una capacità di azione che suppone il superamento della propria angoscia. Con lei, Sastre passa da un teatro le cui creature restano impanatanate nell'inazione, o nelle conseguenze contraddittorie che l'azione implica, a un teatro più marcatamente realista che, pur conservando qualche venatura esistenzialista, offre infine uno spazio a propositi d'intervento; per quanto dolorosi, essi

implicano il prodursi di uno spiraglio nel destino individuale e collettivo.

Non è un caso, dunque, che a Luisa sia affidato anche, nel quinto quadro (quello che più scopertamente manifesta il portato allegorico della condizione della casa e dei suoi occupanti) il compito di esporre verbalmente il groviglio di ragioni che assicura il mantenimento del silenzio e dà come esito un angosciato tempo di stallo⁴²:

Regna il silenzio in casa. Sembra come se non succedesse nulla dentro di noi, come se tutti fossimo tranquilli e felici... Questa è una casa senza discordie, senza grida di disperazione, senza urla di angoscia o di furia... Allora, è che non succede nulla? Nulla? Però noi impallidiamo giorno dopo giorno... ogni giorno siamo più tristi... tranquilli e tristi... perché non possiamo vivere... Questo bavaglio ci soffoca e un bel giorno dovremo parlare, urlare... sempre che quel giorno ce ne restino le forze...

Testimonianze d'epoca ci informano che, in occasione della *première*, a questo passo, forse il più noto dell'opera intera e (l'ho già ricordato riportando le parole di Sastre) nel corso della rappresentazione messo in risalto mediante luci azzurre che sfumavano i contorni dell'ambientazione «realista»⁴³, parte del pubblico si alzò in piedi e applaudì con convinzione, che qualcuno gridò, mostrando di aver colto il collegamento tra quanto si rappresentava in scena e il dimesso presente della nazione. Solo qualche anno prima, a più di uno tra i pochi spettatori a cui fu permesso di assistere a *La casa de Bernarda Alba* non era

sfuggito il significato che potevano acquisire le parole proferite dal personaggio di Poncia nel terzo atto: «A mí me gustaría cruzar el mar y dejar esta casa de guerra». Si capisce dunque perché Farris Anderson abbia ritenuto il bavaglio che dà il titolo all'opera di Sastre come la metafora principale della stessa⁴⁴.

Anche sul piano lessicale, il campo semantico della parola negata è decisivo ne *La mordaza*, ragion per cui il silenzio può dirsi un autentico epifonema dell'opera. Solo con la denuncia da parte di Luisa si produce la divaricazione dei destini della casa e di Krappo. La successiva eliminazione fisica del tiranno sancisce l'ingresso della storia familiare in una nuova fase e presuppone, a mio avviso, una componente simbolicamente liberatoria per lo stesso Sastre: ricordiamo, ancora una volta e *mutatis mutandis*, la aggressività con cui in *Squadra verso la morte* i sottoposti si liberano per sempre del loro Caporale.

L'epilogo presenta una situazione in anticlimax, in chiara relazione con il quadro di apertura, visto che torna l'ora del crepuscolo e si ripresentano una cena e la riunione familiare. Nell'economia della chiusa è però ovviamente determinante lo scarto rispetto all'inizio, ovvero l'assenza del tiranno, che si aggiunge alla presenza di un camino acceso, a sottolineare un calore domestico infine (faticosamente) riconquistato, con una gravidanza che trascende la più immediata motivazione legata alle diverse stagioni in cui si svolge l'azione.

È comunque l'opera stessa, al di là dei suoi valori intrinseci, a inaugurare una nuova fase nel percorso di Sastre, trattandosi della prima nella quale alla tirannia si impone una effettiva libertà, sull'oppressione trionfa la giustizia. Dai

«drammi di frustrazione» siamo passati a quelli «della possibilità», con uno slittamento da risonanze esistenzialiste ai moduli di un più scoperto realismo che alimenterà altre opere del drammaturgo. Questo non vuol dire che la denuncia dei fatti e la consegna del colpevole alla legge siano prive di conseguenze per chi vive nella casa: la lacerazione di Jandro, il senso di colpa di Juan a di Antonia, l'accento di logorio della relazione tra Luisa e il marito sono le ombre che conferiscono valenza chiaroscurale all'epilogo. Tuttavia, pare indiscutibile la preminenza delle connotazioni positive⁴⁵.

Nel mondo della finzione accade quello che non può verificarsi nella aguzza materialità della Storia: ci si sbarazza del despota. Sarebbe invece ingenuo osservare che la vicenda non conserva una rispondenza piena con la *realtà* sociopolitica: infine Krappo viene soppresso dal regime al potere, il cui rappresentante con formalistica ipocrisia non censura l'atto in sé dell'assassinio dell'antico collaborazionista, quanto le sue modalità e in definitiva la sua tempistica; e quello stesso regime in certo modo è partecipe della violenza (sul piano psicologico, con l'attendismo strategico del Commissario; su quello fisico, con l'uccisione di Krappo).

Ben più fruttuoso pare, piuttosto, domandarsi se la conclamata intenzione anticensoria dell'opera non abbia finito, nel corso degli anni e caduto il franchismo, per confinarne la circolazione entro i limiti riduttivi della mera letteratura militante. In verità, *Il bavaglio* è un testo che continua a suscitare emozioni nel destinatario, perché racchiude una insopprimibile richiesta di libertà e una implicita rivendicazione della dignità della persona e della necessità

che si responsabilizzi. Sarebbe sufficiente, a un lettore o a un regista, calibrare diversamente la portata dell'allegoria centrale, ricollegandola non a una determinata realtà politica o, meglio ancora, non a un semplice governo dittatoriale, bensì, ad esempio, a una visione limitante e coercitiva della famiglia (e dell'identità nazionale), o a forme di violenza psicologica, di genere o esercitate da un oppressore misogino oppure a una istituzione che imbavaglia i mezzi di informazione oscurando i contenuti più sensibili, per ottenere un testo e un allestimento di insuperabile attualità⁴⁶.

Dal canto suo, Sastre, uomo dal carattere combattivo e poco incline ai compromessi, non poteva sapere che il bavaglio sarebbe diventato con gli anni non solo il titolo di una delle sue opere più rappresentative ma anche un simbolo rivelatore del suo rapporto con il mondo teatrale e culturale spagnolo: sotto il franchismo a causa della censura; venuto meno il regime, a causa di orientamenti estetici ormai mutati e di un Paese che aveva bisogno di un tempo di profondo oblio prima di cominciare a misurarsi con il suo passato. Le cause abbracciate dall'intellettuale e il modo in cui le ha rivendicate, hanno fatto il resto. Forse è tempo di restituire pienamente a Sastre il luogo che merita nel panorama del teatro spagnolo anche fuori dai manuali di storia letteraria, dando seguito a quegli sporadici tentativi che sono stati fatti in tale direzione negli ultimi lustri⁴⁷.

BIBLIOGRAFIA

- A., L. de, «*El deseo bajo los olmos*, representado por el Teatro de cámara en el María Guerrero», in *ABC*, 4 febbraio 1954, p. 29.
- Abellán, Manuel, *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*, Barcelona, Península, 1980.
- Abellán, Manuel, «La censura teatral durante el franquismo», in *Estreno*, 15, n. 2, 1989, p. 20-23.
- Anderson, Farris, *Alfonso Sastre*, New York, Twayne, 1971.
- Aznar Soler, Manuel, «Alfonso Sastre y José María de Quinto. Breve historia de una lucha», in *Anthropos: Boletín de información y documentación*, n. 126, 1991, p. 31-37.
- Castillo Lancha, Marta, *El teatro de García Lorca y la crítica. Recepción y metamorfosis de una obra dramática (1920-1960)*, Málaga, Centro Cultural Generación del 27, 2008.
- Castillo Lancha, Marta, *La nueva teatralidad. Lecturas de Lorca en los inicios de la escena actual (1960-1972)*, Benalmádena, Málaga, E.D.A., 2010.
- Caudet, Francisco, *Crónica de una marginación. Conversaciones con Alfonso Sastre*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1984.
- Coll, Julio, «Nuestros directores: Antonio de Cabo y Rafael Richart», in *Destino*, n. 799, 29 novembre 1952, p. 28.
- Cramsie, Hilde F., *Teatro y censura en la España franquista. Sastre, Muñiz y Ruibal*, New York/Berne/ Frankfurt am Main, Peter Lang, 1984.
- Di Pastena, Enrico, «Echi dell'ultimo Lorca ne *La mordaza* di Alfonso Sastre», in *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, n. 8, 2005, p. 131-146.
- Di Pastena, Enrico, «Introduzione», in Alfonso Sastre, *Squadra verso la morte*, Pisa, ETS, 2013.
- Di Pastena, Enrico, «Alfonso Sastre, del grupo Arte Nuevo al TAS (1945-1950): prehistoria de una abierta disidencia», in *Anales de Literatura Española*, n. 29-30, 2018, p. 205-229.
- Dowling, John e Hanson, Ruth, «Actualidad y realidad en la creación de una obra dramática: *La mordaza* de Alfonso Sastre», in *American Hispanist*, I, n. 1, 1976, p. 14-17.
- García Lorenzo, Luciano, *Documentos sobre el teatro español contemporáneo*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1981.
- González Ruiz, Nicolás, «Estreno de *La mordaza*, en el Reina Victoria», in *Ya*, 18 settembre 1954.
- Haro Teglen, Eduardo, «Introducción a Alfonso Sastre», in *Primer Acto*, n. 6, 1958, p. 16-19.
- Iglesias Feijoo, Luis, «La polémica del *posibilismo* teatral: supuestos y presupuestos», in *Boletín de la Fundación García Lorca*, n. 19-20, 1996, p. 255-269.
- Marquerie, Alfredo, «En el Reina Victoria se estrenó el drama de Alfonso Sastre *La mordaza*», in *ABC*, 18 settembre 1954, p. 33.
- Marquerie, Alfredo, *Veinte años de teatro en España*, Madrid, Editora Nacional, 1959.
- Martínez-Michel, Paula, *Censura y represión intelectual en la España franquista: el caso de Alfonso Sastre*, Hondarribia, Hiru, 2003.
- Mira Nouselles, Alberto, *De silencios y espejos. Hacia una estética del teatro español contemporáneo*, Valencia, Universitat de València, 1996.
- Montes Agudo, Gumersindo, *Vieja Guardia*, Madrid, Aguilar, 1939; Barcelona, Nueva República, 2012.
- Muñoz Cáliz, Berta, «A vueltas con el *posibilismo* teatral», in *Teatro. Revista de Estudios Teatrales*, n. 20, 2004, p. 171-198.
- Muñoz Cáliz, Berta, *El teatro crítico español durante el franquismo, visto por sus censores*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2005.
- Muñoz Cáliz, Berta, *Expedientes de la censura teatral franquista*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2006, 2 voll.
- Muñoz Cáliz, Berta, «La mordaza que asfixiaba a los españoles», in Alfonso Sastre, *Teatro escogido*, coord. Javier Villán, Madrid, Asociación de Autores de Teatro, 2006, tomo I, p. 163-170.
- Muñoz Cáliz, Berta, «El teatro silenciado por la censura franquista», in *Per Abbat*, n. 3, 2007, p. 85-96.

Neuschäfer, Hans-Jörg, *Adiós a la España eterna. La dialéctica de la censura. Novela, teatro y cine bajo el franquismo*, Barcelona, Anthropos, 1994.

Orazi, Veronica, «Tre articoli e una polemica: possibilismo/impossibilismo su *Primer Acto 1960*», in *Rassegna Iberistica*, n. 94, 2011, p. 13-23.

Pedraza Jiménez, Felipe B., *El drama rural. Metamorfosis de un género: la perspectiva española y el contexto internacional*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2011.

Pérez Minik, Domingo, «Se trata de Alfonso Sastre, dramaturgo melancólico de la Revolución», in Alfonso Sastre, *Cargamento de sueños. Prólogo patético. Asalto nocturno*, Madrid, Taurus, 1964, p. 11-35.

Priestley, John Boynton, *Llama un inspector*, Madrid, Alfil/Escelicer (Colección Teatro, 6), 1951.

Quinto, José María de, «Mi dirección de *La mordaza*», in *Primer Acto*, n. 242, 1992, p. 36-39.

Río Cisneros, Agustín del e Mostaza, Bartolomé, *La evolución política española. Invitación a la sociedad e instancia al Estado en 1945*, Madrid, Afrodisio Aguado, 1946; Madrid, Ediciones del Movimiento, 1966.

Ruggeri Marchetti, Magda, *Il teatro di Alfonso Sastre*, Roma, Bulzoni, 1975.

Ruggeri Marchetti, Magda, *Studi sul teatro spagnolo del Novecento*, Bologna, Pitagora, 1993.

Sastre, Alfonso, *Tres peças de Alfonso Sastre*, trad. Egito Gonçalves, Porto, Divulgaçao, 1961.

Sastre, Alfonso, *Cargamento de sueños. Prólogo patético. Asalto nocturno*, Madrid, Taurus, 1964.

Sastre, Alfonso, «[Risposta a] Una encuesta de *Ínsula*: el teatro de García Lorca», in *Ínsula*, n. 168, 1964, p. 8.

Sastre, Alfonso, *Obras completas. Tomo I: Teatro*, Madrid, Aguilar, 1967.

Sastre, Alfonso, *El pan de todos*, Hondarribia, Hiru, 1992.

Sastre, Alfonso, «El teatro español y un servidor de ustedes», in *Primer Acto*, n. 242, 1992, p. 8.

Sastre, Alfonso, *La mordaza*, Hondarribia, Hiru, 1996.

Sastre, Alfonso, *Teatro escogido*, Madrid, Asociación de Autores de Teatro, 2006, 2 vols.

Sastre, Alfonso, *Il bavaglio*, a cura di Enrico Di Pastena, Pisa, Arnus University Books, 2014².

Scialdone, Pierluigi, *Caratteri e figure muliebri nel teatro di Alfonso Sastre*, Fiesole, Opus libri, 1984.

Vázquez Zamora, Rafael, «O'Neill, Pedro Bloch y Benavente», in *Ínsula*, n. 99, 1954, p. 12.

NOTE

1. Manuel Aznar Soler, «Alfonso Sastre y José María de Quinto. Breve historia de una lucha», in *Anthropos: Boletín de información y documentación*, n. 126, 1991, p. 31-37.

2. Un inquadramento della *pièce* più famosa del drammaturgo, in Enrico Di Pastena, «Introduzione», in Alfonso Sastre, *Squadra verso la morte*, Pisa, ETS, 2013, p. 7-108.

3. «Escribí *La mordaza* en un momento en que todo lo que había escrito hasta entonces estaba prohibido», affermerà Sastre nella «Noticia» che precede la *pièce* nelle *Obras completas. Tomo I: Teatro*, Madrid, Aguilar, 1967, p. 283. Le citazioni del testo provengono dalla edizione bilingue (originale e italiano) *Il bavaglio*, a cura di E. Di Pastena, Pisa, Arnus University Books, 2014².

4. In merito alla censura franchista entro le frontiere spagnole, si veda quantomeno il classico panorama di Manuel Abellán, *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*, Barcelona, Península, 1980; dello stesso autore si consulti anche la breve sintesi contenuta in Manuel Abellán, «La censura teatral durante el franquismo», in *Estreno*, 15, n. 2, 1989, p. 20-23, con ampi riferimenti a Sastre; maggior attenzione al cinema dedica Hans-Jörg Neuschäfer, *Adiós a la España eterna. La dialéctica de la censura. Novela, teatro y cine bajo el franquismo*, Barcelona, Anthropos, 1994. Sulla censura teatrale e su questa in relazione con Alfonso Sastre si vedano principalmente Hilde F. Cramsie, *Teatro y censura en la España franquista. Sastre, Muñoz y Ruibal*, New York/Berne/Frankfurt am Main, Peter Lang, 1984, e soprattutto Berta Muñoz Cáliz, *El teatro crítico español durante el franquismo, visto por sus censores*, Madrid, Fundación Universitaria Española, Madrid, 2005, e Paula Martínez-Michel, *Censura y represión intelectual en la España franquista: el caso de Alfonso Sastre*, Hondarribia, Hiru, 2003. I rapporti stilati dai censori sul

teatro sastriano possono essere consultati in Berta Muñoz Cáliz, *Expedientes de la censura teatral franquista*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2006, vol. 1, p. 69-166.

5. Cfr. la trascrizione dei giudizi, anche contrastanti, in Berta Muñoz, *Expedientes*, vol. 1, spec. p. 91-93 (*Prólogo patético*) e p. 83-91 (*El pan de todos*).

6. Enrico Di Pastena, «Alfonso Sastre, del grupo Arte Nuevo al TAS (1945-1950): prehistoria de una abierta disidencia», in *Anales de Literatura Española*, n. 29-30, 2018, p. 205-229.

7. Con il senno di poi, Sastre conferma questa lettura in chiave *possibilista* de *La mordaza* in un passo della sua lunga conversazione con Caudet: Francisco Caudet, *Crónica de una marginación. Conversaciones con Alfonso Sastre*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1984, p. 35.

8. La controversia ha luogo sulle pagine della rivista *Primer Acto* nell'arco di diversi mesi del 1960 (dal numero 12, di gennaio-febbraio, al 16, di settembre-ottobre): i quattro interventi (uno di Paso, uno di Buero Vallejo e due di Sastre) sono riprodotti, tra gli altri luoghi, in Luciano García Lorenzo, *Documentos sobre el teatro español contemporáneo*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1981, p. 107-130.

Si veda come Buero possa annoverare tra le opere di Sastre che contraddicono le sue posizioni *impossibiliste* anche quella che ci interessa (cfr. *Documentos*, p. 122-123). Sulla diatriba, cfr. i lavori di Luis Iglesias Feijoo, «La polémica del *posibilismo* teatral: supuestos y presupuestos», in *Boletín de la Fundación García Lorca*, n. 19-20, 1996, p. 255-269; Berta Muñoz Cáliz, «A vueltas con el *posibilismo* teatral», in *Teatro. Revista de Estudios Teatrales*, n. 20, 2004, p. 171-198; e Veronica Orazi, «Tre articoli e una polemica: possibilismo/impossibilismo su *Primer Acto* 1960», in *Rassegna Iberistica*, n. 94, 2011, p. 13-23.

9. Mostaza fu sia commentatore politico che critico letterario, e firmò anche diversi libri (cfr. Muñoz Cáliz, *Expedientes*, vol. 1, p. liv).

10. *Vieja Guardia*, Aguilar, Madrid, 1939, edito con un prologo di Ernesto Giménez Caballero e un epilogo di Rafael Sánchez Mazas; riedito nel 2012 da Nueva República. Mostaza è coautore, con Agustín del Río, de *La evolución política española. Invitación a la sociedad e instancia al Estado en 1945* (Madrid, Afrodísio Aguado, 1946; riedito a Madrid, Ediciones del Movimiento, nel 1966).

11. È cosceneggiatore, con autori del calibro di Camilo José Cela, Edgar Neville e Gonzalo Torrente Ballester, di uno dei sei episodi de *El cerco del diablo*, Spagna, 1952, 86', film diretto da Antonio del Amo, con interpretazioni, tra gli altri, di José Bódalo, Guillermo Marín, Manuel Dicienta, Conchita Montes e Luis Prendes. Altri dati sulla figura di questo censore, in Berta Muñoz, *Expedientes*, vol. 1, p. liii-liv.

12. Cfr. i rapporti corrispondenti in Muñoz Cáliz, *Expedientes*, vol. 1, p. 95.

13. Cfr. Muñoz Cáliz, *Expedientes*, vol. 1, p. 158: «[...] En razón de que el padre hace manifestaciones rotundas de su incredulidad y, aunque están contestadas por su propia conducta y la ejemplaridad de su madre, fervorosa creyente, considero que no es conveniente para los menores que viven de las impresiones y no tienen todavía la mente desarrollada, por lo que solo debe autorizarse para mayores de 18 años».

14. Cfr. *Il bavaglio*, testo originale, p. 84.

15. Le citazioni provengono da Martínez-Michel, *Censura y represión*, p. 110.

16. Alfonso Sastre, «El teatro español y un servidor de ustedes», in *Primer Acto*, n. 242, 1992, p. 8.

17. Alfonso Sastre, «Posfácio pelo autor» [1960], in *Tres peças de Alfonso Sastre*, trad. Egito Gonçalves, Divulgação, Porto, 1961, p. 172.

18. Alfonso Sastre, «*La mordaza*. Noticia», in *Obras completas*, p. 283.

19. Alfredo Marquerie fu tra coloro che, recensendo lo spettacolo, diedero conto delle ovazioni «lunghe e sonore» (la traduzione è mia) tributate dal pubblico a ogni chiusura di quadro, all'intervallo e alla fine («En el Reina Victoria se estrenó el drama de Alfonso Sastre *La mordaza*», in *ABC*, 18 settembre 1954, p. 33).

20. José María de Quinto, «Mi dirección de *La mordaza*», in *Primer Acto*, n. 242, 1992, p. 39.

21. Sulla controversia ricezione dell'opera di Lorca negli anni Quaranta, cfr. Marta Castillo Lancha, *El teatro de García Lorca y la crítica. Recepción y metamorfosis de una obra dramática (1920-1960)*, Málaga, Centro Cultural Generación del 27, 2008, p. 522 ss.

22. «Estreno de *La mordaza*, en el Reina Victoria», in *Ya*, 18 settembre 1954.

23. La si può trovare ad esempio nei preliminari de *La mordaza*, Hondarribia, Hiru, 1996, p. 5-6.
24. Alberto Mira Nouselles, *De silencios y espejos. Hacia una estética del teatro español contemporáneo*, Valencia, Universitat de València, 1996, p. 222.
25. Cfr. lo studio d'insieme di Felipe B. Pedraza Jiménez, *El drama rural. Metamorfosis de un género: la perspectiva española y el contexto internacional*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2011.
26. Caudet, *Crónica de una marginación*, p. 35.
27. Cfr. John Dowling e Ruth Hanson, «Actualidad y realidad en la creación de una obra dramática: *La mordaza* de Alfonso Sastre», in *American Hispanist*, I, n. 1, 1976, p. 14-17.
28. Enrico Di Pastena, «Echi dell'ultimo Lorca ne *La mordaza* di Alfonso Sastre», in *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, n. 8, 2005, p. 131-146.
29. Cfr. ad esempio come risponde a un sondaggio effettuato dalla rivista *Ínsula* quasi a metà degli anni Sessanta («Una encuesta de *Ínsula*: el teatro de García Lorca», in *Ínsula*, n. 168, 1964, p. 8) in merito alla persistenza o meno del teatro di Lorca: «su influencia será [...] muy benéfica para nuestro teatro y para todos nosotros, indirectamente, por el 'tratamiento' a que puede someter al público en el sentido de prepararlo, predisponerlo al cambio de signo: de la comedia burguesa a la farsa violenta y a la tragedia pura; aunque no sea la forma lorquiana de estos géneros la que nos parezca, a algunos, la forma adecuada para liberar y poner en marcha un teatro a la altura de 1960».
30. Cfr. su quest'ultimo periodo Marta Castillo Lancha, *La nueva teatralidad. Lecturas de Lorca en los inicios de la escena actual (1960-1972)*, Benalmádena, Málaga, E.D.A., 2010, p. 11-249, in aggiunta, per il periodo precedente, al già citato *El teatro de García Lorca y la crítica. Recepción y metamorfosis*, della stessa autrice.
31. Marquerie, «En el Reina Victoria se estrenó el drama de Alfonso Sastre *La mordaza*», p. 33 (il critico torna a sottolineare questo collegamento nel suo libro *Veinte años de teatro en España*, Madrid, Editora Nacional, 1959, p. 201).
32. La *prima* madrilen de *El deseo bajo los olmos* ebbe luogo presso il Teatro María Guerrero, per la direzione scenica di Pura Ucelay; gli interpreti principali furono: Asunción Sancho, Salvador Soler, Félix Navarro, Jesús Puente e Pedro Ignacio Paúl. Lo spettacolo, basato sulla traduzione di León Miral, adattata da Antonio de Cabo, non mancò di attrarsi, unitamente all'adattamento, qualche notazione critica, come si osserva nelle recensioni di L. de A., su *ABC*, del 4 febbraio, p. 29: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1954/02/04/029.html>, e di Rafael Vázquez Zamora, «O'Neill, Pedro Bloch y Benavente», in *Ínsula*, n. 99, marzo 1954, p. 12. In precedenza, l'opera era stata allestita nel novembre del 1952 a Barcellona, al Romea, dal «Teatro de cámara» cittadino: Julio Coll, «Nuestros directores: Antonio de Cabo y Rafael Richart», in *Destino*, n. 799, 29 novembre 1952, p. 28: <http://mdc2.cbuc.cat/cdm/compoundobject/collection/destino/id/219776/rec/11>.
33. Domingo Pérez Minik, «Se trata de Alfonso Sastre, dramaturgo melancólico de la Revolución», in Alfonso Sastre, *Cargamento de sueños. Prólogo patético. Asalto nocturno*, Madrid, Taurus, 1964, p. 23.
34. Magda Ruggeri Marchetti, *Il teatro di Alfonso Sastre*, Roma, Bulzoni, 1975, p. 81.
35. Il dramma originale di John Boynton Priestley (*An Inspector Calls*, prima assoluta in Unione Sovietica nel 1945) fu portato in scena a Madrid con il titolo *Ha llegado un inspector* (in Spagna è noto anche come *Llama un inspector*) il 25 maggio 1951 presso il Teatro Español; l'adattamento era firmato da Félix Ros, la regia da Cayetano Luca de Tena e tra gli attori figurava nel ruolo del Signor Arthur Birling quel Rafael Bardem – padre del regista Juan Antonio Bardem e dell'attrice Pilar Bardem, nonché nonno dell'attore Javier Bardem – che darà vita giustappunto al commissario Roch nell'allestimento de *La mordaza* diretto da Quinto nel 1954. Il dramma viene presto pubblicato in Spagna – *Llama un inspector*, Madrid Alfíl/Escelicer (Colección Teatro, 6), 1951– e adattato cinematograficamente in Inghilterra per la regia di Guy Hamilton e l'interpretazione, tra gli altri, di Alastair Sim (*An Inspector Calls*, UK, marzo 1954, 80').
36. L'umana avversione che la donna nutre per il Commissario è spia di come questi si serva della sofferenza altrui per raggiungere il proprio scopo. Eppure negli anni Cinquanta il teatro di Sastre va sfumando l'opposizione semplicistica tra personaggi positivi e negativi, e gli stessi poliziotti paiono

superare il loro schematismo di partenza (non dimentichiamo il regime autoritario sotto cui vive il loro creatore e il ruolo di braccio esecutore di tale regime che la polizia svolge in un simile contesto). Che si tratti delle guardie o dei poliziotti, rispettivamente, di *Guillermo Tell tiene los ojos tristes*, di *Muerte en el barrio* o di *Tierra roja*, queste figure sono presentate come esseri servili ma anche segnati dai propri problemi familiari ed economici, talvolta scissi, spesso inconsapevoli. Il commissario de *La mordaza* ha la peculiarità di essere un ex combattente e di essersi schierato in passato con la fantomatica Resistenza di cui ha fatto parte lo stesso Krappo. Da compagni di lotta, essi sono divenuti rappresentanti di due mondi che possono ancora dialogare tra di loro ma certo non sono più destinati a intendersi.

37. *Il bavaglio*, p. 85.

38. Cfr. Ruggeri Marchetti, *Il teatro di Alfonso Sastre*, p. 84.

39. In merito al primo aspetto, si vedano a mo' di esempio le diverse posizioni di José María García Escudero, «Tiempo», in origine su *Arriba* del 30 aprile 1955 (cito da Alfonso Sastre, *Cargamento de sueños. Prólogo patético. Asalto nocturno*, in particolare p. 68) e di Eduardo Haro Tecglen, «Introducción a Alfonso Sastre», in *Primer Acto*, n. 6, 1958, p. 16-19; Berta Muñoz Cáliz non ha mancato di rimarcare come una presentazione complessa di temi di per sé conflittuali generi reazioni contraddittorie da parte della censura nei riguardi di Sastre nel corso degli anni Cinquanta (Berta Muñoz Cáliz, «El teatro silenciado por la censura franquista», in *Per Abbat*, n.3, 2007, p. 90). In merito al secondo aspetto, la stessa studiosa non ha escluso di poter accostare anche *La mordaza* a un tempo di persistente ricerca da parte di Sastre di una collocazione ideologica che trascendesse le idee ricevute (Berta Muñoz Cáliz, «La mordaza que asfixiaba a los españoles», in Alfonso Sastre, *Teatro escogido*, coord. Javier Villán, Madrid, Asociación de Autores de Teatro, 2006, tomo I, p. 169).

40. Cfr. Alfonso Sastre, «Nota del autor», in *El pan de todos*, Hondarrabia, Hiru, 1992, p. 8.

41. Su questo personaggio femminile – segnato da una quasi completa cecità che non è difficile caricare di un valore simbolico – si veda anche Pierluigi Scialdone, *Caratteri e figure muliebri nel teatro di Alfonso Sastre*, Fiesole, Opus libri, 1984, p. 43-44.

42. *Il bavaglio*, p. 69 e 71, con qualche ritocco alla traduzione.

43. È circostanza che sottolinea anche, anni dopo, Quinto, «Mi dirección de *La mordaza*», p. 39.

44. Farris Anderson, *Alfonso Sastre*, New York, Twayne, 1971, p. 97.

45. Di questo avviso è anche Magda Ruggeri Marchetti, *Studi sul teatro spagnolo del Novecento*, Bologna, Pitagora, 1993, p. 182.

46. Non trascurando che sul radicamento e sulla persistenza di una mentalità *machista* in Spagna poté in qualche misura incidere anche l'immagine della donna e la morale repressiva e anacronistica imposte dal franchismo (cfr. Muñoz Cáliz, «La mordaza que asfixiaba a los españoles», p. 170).

47. Si ricordino il doppio volume dal titolo *Teatro escogido* pubblicato dalla Asociación de Autores de Teatro (Madrid, 2006), nonché la proposta sulle scene di opere dell'autore note –*Escuadra hacia la muerte*, Teatro María Guerrero, regia di Paco Azorín, 2016 – e meno frequentate – *Cargamento de sueños* all'interno dello spettacolo *Arte Nuevo (un homenaje)*, debutto come regista teatrale di José Luis Garcí (Teatro Español, 2016).