I conflitti bellici nel teatro di Jerónimo López Mozo e il caso di *Anarchia 36*

Manuela Fox
Università di Trento

All'interno della vasta produzione teatrale di Jerónimo López Mozo (1942) è riscontrabile una linea tematica che, fin dai primissimi esperimenti degli *happening* e del teatro dell'assurdo, affronta la questione del conflitto. Ho scelto di limitare il campo di indagine al tema del conflitto inteso in senso propriamente bellico e di rivolgere la mia attenzione ad un'opera in particolare, *Anarchia 36*, che ben sintetizza le questioni teoriche e pratiche che si vogliono mettere in luce in questo lavoro. Ma dall'analisi delle vicende editoriali e dei montaggi scenici delle opere (quando si sono verificati) e dallo studio della tecnica teatrale di López Mozo, che sembra sempre tendere ad un punto di rottura nei confronti del teatro commerciale e tradizionale, emergono anche conflitti di diversa natura: conflitti in senso ricettivo e in senso drammaturgico-formale.

Se spesso l'autore ha concentrato la sua attenzione sulle cause e conseguenze della Guerra Civile spagnola, non mancano nella sua produzione allusioni alla guerra come problematica universale, che lo hanno portato ad elaborare un teatro socio-politico di riflessione.[1] Le sue opere che affrontano la tematica della guerra in senso stretto sono: *Crap, fábrica de municiones* (1968), *Guernica* (1969), *Anarchia 36* (1970), su cui verte questa comunicazione, *¡Es la guerra!* (1971), *Como reses* (1979) e *Bagaje* (1983). Di queste *Guernica*, *Anarchia 36* e *Bagaje* sviluppano la questione della Guerra Civile spagnola, secondo tecniche e modalità radicalmente differenti, mentre ancora diversa è la problematica sollevata da *Como reses*,

[1] Anche nelle opere che trattano la guerra in modo universale è sempre presente un riflesso della difficile situazione spagnola, durante e dopo la Guerra Civile. È questo il caso di *Por venir*, che pone il problema etico se egli esiliati debbano tornare in patria dopo anni di vita all'estero.

AISPI. Actas XXII (2004). MANUELA FOX. I conflitti bellici nel teatro di Jerónimo López Mozo e il caso di «Ana ...
Centro Virtual Cervantes

l'opera scritta in collaborazione con Luis Matilla nel 1979, che si sviluppa in un arco temporale che va dal 1909 al 1939.[2]

All'interno del *corpus* teatrale dell'autore esiste un'opera la cui genesi e successiva traiettoria ben rispecchiano le inspiegabili difficoltà che i drammaturghi spagnoli si trovarono ad affrontare durante la transizione dal franchismo alla democrazia. Si tratta di *Anarchia 36*. Essa può essere considerata come esempio delle opere teatrali letteralmente annullate dai perversi meccanismi commerciali, e soprattutto politici, del dopo-dittatura. López Mozo si è più volte scagliato contro la situazione creatasi nell'ambiente culturale, ed in particolare teatrale, durante la transizione, periodo in cui si auspicava un cambiamento netto rispetto agli anni della dittatura che la precedettero e che invece non fece dimenticare l'ottusità culturale del quarantennio franchista. Il testo, sicuramente non facile dal punto di vista politico, affronta la Guerra Civile da una prospettiva peculiare, che è stata spesso oggetto di dibattiti e recriminazioni: lo scontro, all'interno del gruppo repubblicano, tra anarchici, comunisti e rappresentanti del governo. Se al giorno d'oggi risulta evidente come questi conflitti interni abbiano indebolito la resistenza e favorito la vittoria franchista, alla fine degli anni Settanta era senz'altro un'accusa troppo azzardata da rendere palese.

L'autore ha in più occasioni dichiarato di aver scritto *Anarchia 36* nel 1970, senza velleità alcuna di pubblicazione o di messinscena e, a dire la verità, il contrario sarebbe stato abbastanza utopistico: un'opera ambientata durante la Guerra Civile, scritta negli ultimi anni della dittatura, che si pone in modo critico nei confronti della stessa e che offre una visione alternativa a quella ufficiale, non aveva alcuna possibilità di sopravvivere agli strali della censura. López Mozo, da sempre attento alla situazione politica del suo paese e schierato a favore della democrazia, ne era ben conscio, come dichiara in queste linee del dicembre 1977: «Escribí la obra en 1970 consciente de que por dos razones era impublicable. La primera, obvia, porque la censura no la hubiera tolerado». E aggiunge: «La segunda por pura cuestión de ética. No hubiera sido honesto juzgar críticamente algunos aspectos de la actuación del Partido Comunista durante la guerra civil

[2] In *Como reses* il conflitto spagnolo risulta essere solo una di numerose tappe attraverso cui si muove un gruppo di lavoratori costretti a subire sempre le stesse angherie, nonostante il passare degli anni e i cambiamenti nella situazione politica.

AISPI. Actas XXII (2004). MANUELA FOX. I conflitti bellici nel teatro di Jerónimo López Mozo e il caso di «Ana ...
Centro Virtual Cervantes

española […], precisamente en un momento en que su voz sólo llegaba desde la clandestinidad».[3] Il testo, di fatto, rimase nel cassetto fino al momento in cui il partito venne legalizzato, nell'aprile del 1977. L'autore, in un articolo di recente pubblicazione,[4] spiegò le ragioni che lo indussero a scrivere un'opera che a priori sarebbe rimasta inedita e non rappresentata: la volontà di conoscere fatti che, nonostante gli anni, ancora pesavano sulla vita presente, il rifiuto di accettare passivamente una versione ufficiale e l'interesse nello sperimentare nuove forme espressive che in Europa erano realtà già da alcuni decenni.

Prima della pubblicazione, il manoscritto giunse a George Wellwarth[5] e a Francisco Ruiz Ramón che si trovarono d'accordo sul valore storico e teatrale dell'opera, anche se il secondo commenta che si tratta di un'opera ambiziosa, ma non perfettamente riuscita: «esta vez no está conseguida la síntesis teatral de los tres estilos fundamentales utilizados por el autor: la *cronicle-play* shakespeariana, el teatro épico brechtiano y el teatro-documento. No es, sin embargo, una obra vulgar, ni mucho menos, sino un notable experimento que sólo un autor de talla podía tentar».[6] L'opera venne pubblicata dalla rivista *Pipirijaina Textos* che ne fece uscire la prima (e finora unica) edizione nel 1978.[7]

Ma l'episodio chiave della vicenda dell'opera avvenne l'anno successivo, nel 1979: *Anarchia 36* era stata proposta al Centro Dramático Nacional da Alberto Miralles, membro del Comitato di Lettura, per la stagione dell'anno seguente. Il direttore Adolfo Marsillach comunicò all'autore che l'opera era stata accettata, ma quando, nei giorni successivi, venne resa pubblica la programmazione durante una conferenza stampa, di questa non c'era menzione, senza che nessuno avesse previamente avvertito il drammaturgo, il quale si ritrovò a constatare sui giornali l'assenza della

[3] J. López Mozo, *Anarchia 36*, p. 1.

[4] J. López Mozo, «La historia en el teatro español», p. 95.

[5] G. E. Wellwarth, *Spanish Underground Drama*, pp. 71-80.

[6] F. Ruiz Ramón, «Introducción al teatro de López Mozo», p. 18.

[7] L'attento critico e uomo di teatro Miguel Medina Vicario dedicò alla pubblicazione del testo una breve, ma interessante recensione. In M. Medina Vicario, «*Anarchia 36*», p. 22. L'articolo si trova anche nel recente volume M. Medina Vicario, *Veinticinco años de teatro español*, curato proprio da López Mozo e dalla Prof.ssa García Sánchez.

AISPI. Actas XXII (2004). MANUELA FOX. I conflitti bellici nel teatro di Jerónimo López Mozo e il caso di «Ana ...
Centro Virtual Cervantes

sua opera.[8] Le motivazioni gli vennero successivamente comunicate per vie ufficiose da Miralles:[9] il testo era stato rifiutato *in extremis* a causa delle accuse che in esso venivano rivolte al Partito Comunista, «curioso argumento que sólo puede entenderse en el contexto de una transición de la dictadura a la democracia atípica y llena de recovecos».[10]

Tutti questi dati servono a chiarire una questione comunque nota: la censura non morì con la fine della dittatura. Alla censura ufficiale ne seguì un'altra, se possibile ancora più subdola e dolorosa, in quanto minava la libertà di espressione faticosamente raggiunta dopo decenni di limitazioni. È quella che López Mozo chiama *censura encubierta*.

Il testo pubblicato su *Pipirijaina* si presenta preceduto da un breve prologo dell'autore, da un saggio di Mario Saalbach e dalla ricca bibliografia su cui López Mozo si è basato per scrivere *Anarchia 36*. La prima didascalia descrive lo spazio scenico, formato da una parte centrale di forma circolare, dove si svolge la maggior parte dell'azione, che è circondata da gradinate e rampe a forma di ferro di cavallo, interrotte in un punto da un baldacchino che rivela antichi splendori. A volte, due o più azioni si svolgono contemporaneamente, cosicché gioca un ruolo fondamentale la luce. L'azione è spesso portata avanti da canzoni che illustrano sinteticamente la situazione, in particolare quella riguardante il contesto storico-politico.

Il testo si struttura in un prologo e due atti. Presenta, oltre alle numerose comparse, quaranta personaggi, dei quali molti sono personaggi storici realmente esistiti e che presero parte al conflitto. Il prologo presenta gli avvenimenti dal 1931 al 18 luglio 1936, giorno dell'inizio delle ostilità, il primo atto dal 18 luglio al 20 novembre 1936 (giorno in cui si stabilizzò il fronte di Madrid) e il secondo atto da quel momento fino alla fine della guerra, il primo aprile 1939. Nel *Prólogo* si ripercorre il ruolo degli anarchici nella vita politica spagnola a partire dalla proclamazione della Repubblica, quando i vertici dello schieramento si rifiutarono di collaborare

[8] Queste notizie sono tratte dagli articoli di J. López Mozo, «Teatro y silencio», p. 688, nota 3, e «La historia en el teatro español», pp. 95-96; e da una conversazione che ho avuto con l'autore nell'aprile del 2002.

[9] A. Miralles raccontò l'intera vicenda nell'articolo: «¡Es la guerra, más madera!», p. 17.

[10] J. López Mozo, «La historia en el teatro español», p. 96.

AISPI. Actas XXII (2004). MANUELA FOX. I conflitti bellici nel teatro di Jerónimo López Mozo e il caso di «Ana ...
Centro Virtual Cervantes

con il nuovo governo. Nel frattempo si assiste all'organizzazione delle destre estremiste che trionferanno alle elezioni del 1933, a cui segue un periodo di rivoluzioni e repressioni, fino alle nuove elezioni del febbraio 1936, vinte dalla sinistra, in seguito alle quali le destre si ribelleranno militarmente e provocheranno lo scoppio delle ostilità. Il prologo, dunque, costruisce e presenta l'antefatto, tramite dialoghi e canzoni e soprattutto cartelli, con scritte che illustrano il luogo e il periodo in cui si svolge la scena o le circostanze storiche. Gli eventi politici e militari che faranno da sfondo all'azione teatrale, vengono ripercorsi in due lunghe didascalie all'inizio di entrambi gli atti e in didascalie più brevi all'interno del testo: si tratta di un'analisi del ruolo svolto dagli anarchici all'interno del conflitto, dell'ostilità del Partito Comunista nei loro confronti e degli scontri tra i due gruppi.

Il primo atto si apre con un discorso del General che chiama all'unità nazionale contro il furore anarchico e rivoluzionario. L'azione si colloca quindi a Barcellona, dove assistiamo al dialogo tra Federica e Francisco, anarchici, dalle cui parole emergono le speranze e le illusioni del sogno rivoluzionario. Alla morte di un loro compagno, il presidente della Generalitat de Cataluña, Companys, rende omaggio alle gesta degli anarchici, che fino a quel momento aveva ostacolato. Ora la scena è ambientata per strada, piena di soldati pronti a partire, di miliziani che bruciano immagini sacre, di gente che fa proclami, mentre cori di anarchici intonano canzoni di eco brechtiana, che descrivono la situazione e gli stati d'animo. Contemporaneamente Ernest Orwell, giornalista inglese a Madrid, rielabora le notizie che gli giungono, aggiornando così anche il pubblico sugli sviluppi dell'azione militare.

Ora il gruppo anarchico, con gli stessi personaggi che erano a Barcellona, si trova vicino a Saragozza, durante una riunione con il popolo, nella quale espone il loro programma. È presente anche Oliver, anarchico ma vicino ai repubblicani, che tenta invano di convincere gli altri a collaborare con il governo. Intanto a Madrid, Ernest Orwell descrive la situazione al telefono con Londra, davanti ad uno scenario da guerriglia urbana, mentre in sottofondo si sentono i discorsi del General che assicura prossima l'entrata a Madrid. Nella didascalia si legge: «Ernest lee el diario del miliciano Ferrer, que es vivido por los que están tras la barricada, pues ellos son los personajes descritos en el cuaderno» (p. 31) e le parole del giornalista si mescolano con le parole e le canzoni del gruppo di miliziani

AISPI. Actas XXII (2004). MANUELA FOX. I conflitti bellici nel teatro di Jerónimo López Mozo e il caso di «Ana ...
Centro Virtual Cervantes

trincerati a difendere Madrid. Da questo momento fino alla fine del primo atto, l'azione, scandita dalla lettura del diario, segue giorno per giorno gli avvenimenti dal 7 al 20 novembre 1936: l'avanzata fascista, la morte di Durruti, fino allo stabilizzarsi del fronte di Madrid.

Nel secondo atto, il baldacchino da cui parla il General è circondato dai simboli fascisti e decorato con le bandiere nazionale, falangista e carlista. L'azione principale si svolge a Valencia, ora sede del governo, nell'ufficio di un membro del partito comunista, nel momento in cui riceve la visita di Oliver, il personaggio che nel primo atto tentava di convincere gli altri anarchici a collaborare con il governo. Il loro dialogo mette in luce le diverse e incompatibili ideologie, rese iconicamente nei quadri successivi, in cui vengono messi in scena gli eventi che scossero Barcellona nel maggio del 1937: sul palcoscenico vediamo alternativamente, anarchici barricati che resistono agli attacchi dei comunisti e Manuel Azaña impotente nel suo ufficio che redige e, contemporaneamente legge, le sue memorie. Nel frattempo il governo, nella figura di Prieto, decide di annientare gli anarchici e lo farà sciogliendo, in primo luogo, il Consejo de Aragón. All'interno di un nascondiglio gli anarchici commentano la situazione, finché, all'arrivo dei soldati, le due donne, Federica e Pilar, scappano, iniziando una lunga peregrinazione per le città della Spagna fascista. La loro fuga, resa attraverso una continua corsa sulle gradinate e le rampe che circondano il palcoscenico, è accompagnata da un fuoco di luce e dalle voci di altri personaggi (Lister, Francisco, altri anarchici). Dopo due mesi, come recita la didascalia (p. 51), arrivano a Burgos, ma vengono subito scoperte e incarcerate. Federica, che assurge a simbolo dei *vencidos*, viene issata su di un carro e portata per le strade della città, che sono metonimicamente quelle della Spagna intera, fermandosi in due tappe, che sono due diversi punti del palcoscenico: davanti alla tribuna del General, che sta pronunciando un discorso, e in una piazza dove le viene rasata la testa. Nel frattempo, sulla scena piena di gente che fugge, iniziano a calare reti e ad alzarsi inferriate che bloccano le masse dei fuggitivi. Il dialogo tra il giornalista Ernest (ormai attivo nelle fila repubblicane) e due anarchici rende chiaro che per questi ultimi la situazione è ormai disperata. Con la caduta di Madrid, annunciata da un miliziano ubriaco, si consuma il trionfo del General, che promette la costruzione di un monumento per i martiri della Crociata mentre sullo sfondo viene proiettata l'inquietante immagine del Valle de los Caídos.

AISPI. Actas XXII (2004). MANUELA FOX. I conflitti bellici nel teatro di Jerónimo López Mozo e il caso di «Ana ...
Centro Virtual Cervantes

I superstiti anarchici ed altri prigionieri vengono fucilati, nell'assoluto silenzio con cui si chiude l'opera.

Cercherò ora di illustrare il sostrato teorico-drammaturgico a cui fa riferimento López Mozo[11]. *Anarchia 36* è un'opera di non facile classificazione e tale difficoltà si riscontra nelle numerose definizioni che le sono state accostate: «teatro histórico que trata de asuntos contemporáneos» e «teatro documento» secondo lo stesso autore,[12] che fa esplicito riferimento a Peter Weiss e Heiner Müller; «retablo histórico y documental»,[13] «crónica escénica» secondo Pérez Coterillo[14] e Ruiz Ramón. L'opera trova, a mio parere, dei punti di contatto con la linea del teatro politico propugnata da Piscator. La formulazione della teoria del teatro politico nasce nel regista tedesco proprio davanti alla contemplazione della guerra, come delirio collettivo e irrazionale, da cui ha origine un'arte di urgenza. Se è pur vero che *Anarchia 36* è stata scritta a trent'anni dalla fine della Guerra, essa è permeata dallo spirito che animava il *teatro de urgencia*, riferito ora non agli eventi che vengono presentati, ma alla situazione contemporanea, ancora una volta sentita come a rischio. L'obiettivo di Piscator era quello di proporre un teatro politico di agitazione, attraverso lo sconvolgimento dello spazio teatrale tradizionale, ad esempio allestendo scene simultanee o presentando contemporaneamente scene plurime, tramite una scenografia funzionale. Oltre a questi elementi della teoria piscatoriana, il drammaturgo spagnolo ne utilizza in *Anarchia 36* degli altri: la presenza di titoli e date che scandiscono i quadri; la mancanza di un *continuum* narrativo, tipico della rivista, che porta alla presentazione di episodi ciascuno significante di per sé; la ricerca di grandi sintesi storiche; l'uso diretto del documento; e, per quanto riguarda gli intenti, l'analisi critica della situazione della sinistra.

L'altro maestro di López Mozo, e di tutta la sua generazione, è Brecht. Benché il drammaturgo spagnolo affermi: «Asimilé mejor su discurso ético que las aportaciones técnicas con que logró alumbrar una

[11] Non posso invece che accennare all'analisi degli effetti di tale sostrato sulla struttura letteraria e sulla resa teatrale dell'opera, a causa dell'impostazione necessariamente concisa di questo intervento. Tale discorso viene invece affrontato all'interno del lavoro di tesi di dottorato che sto realizzando.

[12] J. López Mozo, «La historia en el teatro español», p. 95.

[13] F.B. Pedraza Jiménez e M. Rodríguez Cáceres, *Manual de literatura española*, p. 479.

[14] J. López Mozo e L. Matilla, *Como reses*, pp. 181-188.

AISPI. Actas XXII (2004). MANUELA FOX. I conflitti bellici nel teatro di Jerónimo López Mozo e il caso di «Ana ...
Centro Virtual Cervantes

nueva dramaturgia»,[15] è innegabile l'influenza anche dal punto di vista formale. Oltre alla presentazione delle scene attraverso cartelli che scendono dall'alto, domina la tecnica del distanziamento, che permette di recuperare il punto di vista ed evita l'identificazione emozionale da parte del pubblico: in *Anarchia 36* questa tecnica è costantemente presente e trapela dall'appellazione diretta dei personaggi al pubblico, dalla presentazione degli eventi in modo asettico tramite un linguaggio teatrale che, più che dialogo, è intreccio di monologhi, in cui i personaggi illustrano il proprio programma ideologico. L'artificiosità di questi discorsi, che include citazioni e canzoni, implica, ovviamente, la rottura dell'illusione teatrale.

La riflessione sulle conseguenze dei processi storici e sulle cause del fallimento della rivoluzione, richiama invece la tecnica di Peter Weiss, da cui il nostro autore ha anche ripreso l'idea del teatro-documento come teatro di informazione, in cui documenti, testimonianze, fotografie, ecc., selezionati in modo significativo e generalizzante, costituiscono la base della rappresentazione. Questa tecnica è condivisa anche da un altro autore tedesco, Rolf Hochhuth, la cui concezione teatrale si basa sulla drammatizzazione, sorretta da elementi documentali, di episodi storici o di rilevanza politica contemporanea.

Le critiche, peraltro molto dure, mosse a *Anarchia 36* da Isasi Angulo, durante un'intervista all'autore, riguardano il fatto che in quest'opera non vengono rispettate alla lettera le coordinate tracciate da Weiss e Hochhuth riguardo al teatro-documento: c'è, secondo Isasi Angulo, un'eccessiva aderenza alle fonti documentarie, elemento che limita la teatralità dell'opera ed inoltre i testi citati differiscono dagli originali, tradendo gli intenti filologici e programmatici del teatro-documento. López Mozo chiarisce il suo punto di vista spiegando che nell'opera «más de la mitad es ficción y que las alusiones a hechos históricos concretos tienen como única finalidad situar la acción en el tiempo y lugar que les corresponden». Inoltre, chiarisce che «*en algunas ocasiones* he trascrito literalmente textos de artículos […], no he cometido errores voluntarios. [...] La selección la he hecho en función de su utilidad en la obra»,[16] dichiarandosi quindi ben conscio delle strutture teatrali. Riporto a questo

[15] J. López Mozo, «De cómo supe de la existencia de Brecht», p. 287. In questo stesso articolo l'autore dichiara il suo debito con Weiss.

[16] A. C. Isasi Angulo, *Diálogos del teatro español de la posguerra*, pp. 339-340.

AISPI. Actas XXII (2004). MANUELA FOX. I conflitti bellici nel teatro di Jerónimo López Mozo e il caso di «Ana ...
Centro Virtual Cervantes

proposito un esempio che riguarda i personaggi: l'autore spiega che «las palabras pronunciadas en las horas decisivas por quienes protagonizaron la tragedia tienen no sólo un valor documental evidente, sino una fuerza dramática superior en muchos casos a la que pueda tener un texto redactado treinta años después».[17] È per questo che accanto a personaggi di fantasia compaiono figure storiche, come Manuel Azaña, Indalecio Prieto, Luis Companys, mentre una considerazione a parte merita Ernest Orwell, che porta il cognome dell'autore inglese e il nome di Hemingway, entrambi testimoni della Guerra Spagnola. Le parole che questi pronunciano sono state recuperate dall'autore da documenti ufficiali dell'epoca. I personaggi che appartengono alla parte vincitrice, invece, non avendo altra funzione, a detta dell'autore, che quella di animare lo sfondo dell'azione drammatica su cui si muovono i repubblicani, non corrispondono a persone reali, ma sono la somma di tipi diversi. Il General, per esempio, «emplea frases pronunciadas en ocasiones diversas por Queipo de Llano, Mola, Franco, Onésimo Redondo, etc.».[18] È questo un esempio di come López Mozo organizzi e gestisca l'intreccio tra *fictio* e storia. Pur dichiarando di rifarsi al teatro-documento, nel suo volume teorico *Teatro de barrio, teatro campesino* del 1976, all'interno di un capitolo che si intitola *Teatro político*, López Mozo spiega che l'oggettività che dovrebbe caratterizzare questo tipo di produzione è difficile da ottenere, dato che già la scelta dei documenti e la loro interpretazione costituiscono una trasgressione all'oggettività; ciò che, secondo l'autore, non è tollerabile è la manipolazione volontaria o l'immissione di falsi. Inoltre il teatro-documento fallisce quando il pubblico si sente guidato tendenziosamente verso un tipo di interpretazione. Ecco perché egli dichiaratamente rifiuta l'aderenza ad uno stile teatrale, pur rimanendo nell'ambito del teatro politico, e lo fa definendo l'opera come «teatro histórico que trata de asuntos contemporáneos».

La commistione tra *generi* teatrali che si ritrova in *Anarchia 36* è sintomo della vivacità stilistica ed ideologica dell'opera, che tuttavia non riesce a sintetizzare con armonia i diversi modi teatrali cui tende. È per questo che ritengo si possa parlare di conflitto anche a livello drammaturgico-formale, senza tuttavia giungere ad una *mise en abîme* del conflitto rappresentato: López Mozo riesce a produrre un esperimento di indubbio valore e forse unico nella Spagna della dittatura ma, volendo

[17] J. López Mozo, *Anarchia 36*, p. 8.
[18] J. López Mozo, *Anarchia 36*, p. 9.

AISPI. Actas XXII (2004). MANUELA FOX. I conflitti bellici nel teatro di Jerónimo López Mozo e il caso di «Ana ...
Centro Virtual Cervantes

ricalcare le orme del teatro politico nelle sue varie espressioni, ricalca anche le mancanze che sono congenite a questo tipo di espressione teatrale: la volontà di far prevalere un'ideologia, la subordinazione del lato estetico ai conflitti politici, la prolissità della ricostruzione dello sfondo storico.

Ma bisogna senza dubbio riconoscere a López Mozo l'originalità e il coraggio della forma espressiva scelta e anche della tematica, quella della Guerra Civile spagnola e, più precisamente, gli scontri all'interno della parte repubblicana, «tema que, hasta ese momento, apenas tenía presencia en el teatro español o había sido abordado de forma tangencial y con frecuencia, tendenciosa».[19] L'autore ha il merito di tentare di presentare gli eventi con l'oggettività che gli viene dalle molte fonti consultate, pur lasciando trasparire quale sia la posizione ideologica nella quale si riconosce maggiormente. Inoltre, riesce a far sì che la denuncia nei confronti dei conflitti tra repubblicani, comunisti e anarchici, che fu la causa della vittoria fascista, diventi anche un violento atto di accusa contro l'attuale situazione di mancata unità ideologica e di intenti all'interno dei gruppi della sinistra. In questo modo, la sua opera diventa non solo strumento della memoria di eventi che devono servire come monito, ma anche strumento di lotta, per partecipare concretamente al processo di trasformazione della realtà e dell'uomo di cui si fa portavoce, appunto, il teatro politico.

[19] J. López Mozo, «¿Por qué escribo teatro histórico?», pp. 24-25.

AISPI. Actas XXII (2004). MANUELA FOX. I conflitti bellici nel teatro di Jerónimo López Mozo e il caso di «Ana ...
Centro Virtual Cervantes

BIBLIOGRAFÍA

BRECHT, Bertolt, *Scritti teatrali*, Torino, Einaudi, 2001.

LÓPEZ MOZO, Jerónimo, *Crap, fábrica de municiones*, Bilbao, Zero, 1973.

LÓPEZ MOZO, Jerónimo, *Teatro de barrio, teatro campesino*, Bilbao, Zero, 1976.

LÓPEZ MOZO, Jerónimo, *Anarchia 36*, in *Pipirijaina. Textos*, 6, 1978.

LÓPEZ MOZO, Jerónimo, MATILLA, Luis, *Como reses*, Madrid, Nuestra cultura, 1980.

LÓPEZ MOZO, Jerónimo, *Guernica*, in *Cuatro happenings*, Murcia, Universidad de Murcia, 1986, pp. 81-104.

LÓPEZ MOZO, Jerónimo, *Bagaje*, Málaga, Diputación Provincial de Málaga, 1988.

LÓPEZ MOZO, Jerónimo, «De cómo supe de la existencia de Brecht y de lo que aprendí de él», *ADE Teatro*, 70-71, 1998, pp. 286-287.

LÓPEZ MOZO, Jerónimo, «¿Por qué escribo teatro histórico?», *Primer Acto*, 280, 1999, pp. 24-25.

LÓPEZ MOZO, Jerónimo, «Teatro y silencio», *Anales de la literatura española contemporánea*, 24, 1999, pp. 679-688.

LÓPEZ MOZO, Jerónimo, «La historia en el teatro español. Mi experiencia creadora», *La Ratonera*, 7, 2003, pp. 89-101.

ISASI ANGULO, Amando Carlos, *Diálogos del teatro español de la posguerra*, Madrid, Ayuso, 1974.

MEDINA VICARIO, Miguel, «*Anarchia 36*», *Reseña*, 114, 1978, p. 22.

MEDINA VICARIO, Miguel, *Veinticinco años de teatro español (1973-2000)*, Madrid, Fundamentos, 2003.

MIRALLES, Alberto, «¡Es la guerra, más madera!», *Pipirijaina*, 10, 1979, pp. 12-24.

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. / RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros, *Manual de literatura española. XIV. Posguerra: dramaturgos y ensayistas*, Pamplona, Cénlit, 1995.

PISCATOR, Erwin, *Il teatro politico*, Torino, Einaudi, 2002.

RUIZ RAMÓN, Francisco, «Introducción al teatro de López Mozo (1942)», *Estreno*, 1, 1975, pp. 15-18.

WELLWARTH, George E., *Spanish Underground Drama*, University Park & London, The Pennsylvania State U. P., 1972.

AISPI. Actas XXII (2004). MANUELA FOX. I conflitti bellici nel teatro di Jerónimo López Mozo e il caso di «Ana ...
Centro Virtual Cervantes