

Le linee del tempo, dello spazio e dell'amore. Una lettura di *La geometría del trigo* di Alberto Conejero

ALESSANDRO CASSOL

Università degli Studi di Milano
alessandro.cassol@unimi.it

1. UN DRAMMATURGO EMERSO

In un panorama ricco e vivace come quello della drammaturgia spagnola contemporanea, si è ormai meritatamente ritagliato uno spazio di rilievo Alberto Conejero, figura teatrale a tutto campo, come capita spesso nelle ultime generazioni. Non solo drammaturgo, ma anche adattatore di testi classici (greci e spagnoli), docente di teatro in scuole specializzate e da poco regista, ha assunto un ruolo di rilievo anche nell'ambito dell'organizzazione dei circuiti teatrali, in particolare da quando ricopre l'incarico di direttore del Festival de Otoño, che si tiene in vari spazi scenici a Madrid (e anche in altre città della regione) nel novembre di ogni anno. Conejero si è fatto così promotore di drammaturgie sperimentali, in cui confluiscono differenti linguaggi e modalità espressive anche molto diverse tra loro, con risultati forse disuguali, ma sempre all'insegna di una volontà di aggiornamento ed esplorazione da parte di autori, registi e compagnie emergenti, e un occhio di riguardo per artisti e produzioni straniere¹.

Si tratta di un autore ancora poco noto in Italia, se si eccettuano gli specialisti più stretti e un pugno di traduzioni e messe in scena². In Spagna, invece, e in altri Paesi di lingua

¹ Solo per restare al programma di quest'anno, segnalo la presenza di Robert Lepage, Christiane Jatahy e Tiago Rodrigues, con spettacoli che sono passati anche da vari altri centri teatrali di primissima importanza.

² Per le informazioni in mio possesso, sono tre le opere di Conejero fin qui tradotte in italiano. Due di queste, ovvero *Cliff (Acantilado)* e *La piedra oscura*, sono raccolte in un volume curato da Simone Trecca: Alberto Conejero, *Cliff (Il dirupo)* e *La pietra oscura*, Napoli, Autorinediti, 2017, poi Salerno, Oèdipus, 2019). Di quest'anno è la traduzione di *Los días de la nieve*, realizzata da Francesca Leonetti (*I giorni della neve*, Roma, Nova Delphi, 2022). Quanto agli allestimenti, *La piedra oscura* è stata rappresentata al Teatro Palladium di Roma il 30 marzo 2017 (visibile all'indirizzo <https://www.youtube.com/watch?v=NccA7tvXGc8>). Con attori diversi è stata riproposta a Salerno, al Teatro Sala Pasolini, nel 2019 e a Campagna (SA) nel 2022. Anche *Il dirupo* e *I giorni della neve* sono andate in scena, entrambe al Teatro Palladium di Roma, la prima nell'ambito della rassegna "In Altre Parole" del 2015, la seconda nella rassegna "Herencias - scritture di memoria e identità" del 2022. Dietro la fortuna italiana di Conejero c'è l'importante azione critica e organizzativa di Simone Trecca dell'Università degli Studi di Roma 3.

spagnola, il suo nome circola ormai di frequente, grazie a un corpus denso di suggestioni, ancorché non troppo ampio, che al momento consta di una dozzina di opere. Nato nel 1978 in provincia di Jaén, ma trasferitosi ancora bambino a Madrid, ha fin qui alternato la scrittura teatrale alla poesia. Indubbiamente una spinta verso una diffusa notorietà gli è derivata dalla sua opera forse più conosciuta, anche a livello internazionale, ossia *La piedra oscura*, breve pièce per due attori, nella quale si contrappongono Rafael Rodríguez Rapún, il segretario della Barraca, molto vicino sentimentalmente a Lorca, e un giovane miliziano del *bando nacional*, Sebastián. L'opera, risalente al 2012, è andata in scena per la prima volta nel 2014 e ha poi ottenuto, tra gli altri, il prestigioso Premio Max de Teatro nel 2016.

Quanto alla *Geometría del trigo*, invece, si tratta di un testo la cui prima si è tenuta al Teatro Valle-Inclán di Madrid, sotto l'auspicio del Centro Dramático Nacional, il 6 febbraio del 2019. Da pochi mesi era uscita anche l'edizione, per i tipi di Dos Bigotes (Madrid). Sempre nel corso del 2019, l'opera è stata insignita del Premio Nacional de Literatura Dramática, poco tempo prima che scoppiasse la pandemia e l'attività teatrale si trovasse a fare i conti con un'interruzione forzata e le relative strategie di resilienza.

Il panorama delle recensioni dello spettacolo, che dopo l'esordio madrilenò è stato riproposto in vari teatri della geografia spagnola, è largamente positivo. Non è certo questa la sede per passarle in rassegna in dettaglio, ma si può affermare senza tema di smentita che l'accoglienza critica riservata alla *Geometría del trigo* è stata decisamente favorevole. Una peculiarità significativa dell'*estreno* è che Conejero è stato anche il regista dell'allestimento, circostanza inedita fino a quel momento nella sua carriera³.

2. LE COORDINATE ESSENZIALI DELLA GEOMETRÍA DEL TRIGO

In estrema sintesi, la vicenda a cui assistiamo si snoda intersecando due piani temporali, quello del presente e quello del passato, risalente a parecchi anni prima, ovvero al periodo in cui Beatriz è incinta di Joan («de seis meses»⁴, precisa la didascalia in apertura della terza scena). Al centro delle sequenze ambientate nel passato si trova il fallimento del matrimonio tra Beatriz e Antonio, che sperimenta una crisi sentimentale quando torna in paese Samuel, un amico degli anni di gioventù, emigrato in Francia con la famiglia quindici anni prima. Samuel coltiva un progetto: ha faticosamente acquistato un mulino in rovina e intende ristrutturarlo e convertirlo in un agriturismo, coinvolgendo nell'impresa anche Antonio, che potrebbe così finalmente abbandonare il faticoso lavoro in miniera. Il legame amoroso tra i due, che si intuisce risalire all'adolescenza, si riaccende, benché Antonio cerchi di negarlo e proponga a Beatriz di emigrare al nord, a Barcellona. Sarà proprio la madre di Joan, però, una volta cosciente della verità, a decidere di allontanarsi e

³ Conejero, che ha contribuito in modo significativo alle spese dell'allestimento, ha convissuto a lungo con il gruppo di attori che hanno portato in scena l'opera, spostandosi a Vilches, di cui è originario, risiedendo lì per qualche tempo e provando la messa in scena nel locale teatro. Gli interpreti sono stati José Bustos (Joan), Zaira Montes (Beatriz), Eva Rufo (Laia), José Troncoso (Samuel), Consuelo Trujillo (Emilia) e Juan Vinuesa (Antonio), e proprio a loro è indirizzata la dedica dell'opera nell'edizione a stampa. Apprezzata dai critici è stata anche la scenografia, a carico di un italiano, Alessio Meloni, da tempo attivo in Spagna e già collaboratore di alcuni drammaturghi delle ultime generazioni, come María Velasco, Lucía Carballal o Félix Estaire, per tacere delle scene realizzate per vari spettacoli diretti da Josep Maria Mestres.

⁴ Alberto Conejero, *La geometría del trigo*, Madrid, Dos Bigotes, 2018, p. 41. D'ora in avanti, tutte le citazioni dell'opera si intendono tratte da questa edizione, e verranno indicate solamente con la sigla *GT* seguita dal numero di pagina nel corpo del testo.

a crescere il figlio da sola, imponendo ad Antonio di non farsi mai più rivedere. La notizia della morte di Antonio induce Beatriz a scrivere un'accurata lettera al figlio, spingendolo ad assistere al funerale. Il viaggio di Joan e della compagna Laia verso sud costituisce il piano del presente.

La ricostruzione della cronologia della *fabula* drammatica non è così semplice. Benché nella lista dei personaggi di Joan si dica che ha «unos 30 años» (GT: 31), nel testo abbiamo un riferimento più concreto. Al funerale del padre Antonio, Joan ha appena incontrato per la prima volta Samuel, scoprendo che era stato un amico di gioventù e poi compagno del padre stesso, nonché causa della separazione tra i suoi genitori. Nel freddo scambio di battute tra i due, apprendiamo che Antonio e Samuel hanno vissuto insieme per «treinta y dos años» (GT: 96).

L'elemento decisivo lo offre, però, un'intervista radiofonica allo stesso Conejero, nella quale il drammaturgo individua nel 2010 l'anno in cui si apre la vicenda rappresentata. Con tutte le approssimazioni del caso, dunque, le sequenze che rievocano le vicende passate risalirebbero al 1977, in una Spagna che era appena uscita dalla lunga palude dell'ultimo franchismo e aveva avviato la difficile fase della Transizione verso la piena democrazia. Proprio Conejero riconosce di aver contrapposto la generazione di chi è nato nella Spagna democratica e quella «generación bisagra» che porta sulle spalle «una mochila muy cargada de toda la educación sentimental del franquismo, pero que se deshace de ella para abrirse a un nuevo presente, a una nueva luz»⁵.

L'opera si articola in 14 scene, di estensione molto variabile, ciascuna numerata in cifre romane e dotata di un brevissimo titolo, spesso una sola parola. Nella prima (“La carta”), Joan riceve appunto una lettera dalla madre Beatriz, che gli annuncia la morte del padre, da lui mai conosciuto. Tuttavia, lo invita caldamente ad assistere al funerale, a cui lei, tiene a precisare, non presenzierà. Joan si accinge a partire in fretta e furia per il sud, e Laia, la sua compagna, insiste per compiere il lungo viaggio insieme a lui. La coppia vive infatti a Barcellona, dove sono entrambi architetti, lei piena di commesse e progetti, lui al momento disoccupato. A partire da questo momento, le scene salteranno ripetutamente tra il presente del viaggio e il passato prenatale di Joan, con un'alternanza quasi perfetta. Soltanto la seconda scena, costituita in realtà da un brano della lettera di Beatriz, prolunga il tempo del presente, anche se serve a introdurre la transizione verso il passato, come chiarisce la didascalia («Beatriz camina. Vemos ahora a Samuel. Quizá ya estaba desde antes. Quizá haya escuchado las últimas palabras de Beatriz. También camina. Remontan los años, las horas, las noches», GT: 40). In seguito, le scene V-VI e XII-XIII costituiscono due blocchi consecutivi ambientati nel 1977. In tutti gli altri casi l'oscillazione tra presente e passato è rispettata, e le transizioni vengono segnalate nell'allestimento da brevi passaggi musicali o da proiezioni su uno schermo che è, di volta in volta, parete di una casa, cielo, mare o altro.

Vale anche la pena ricordare, sempre a proposito delle scelte registiche di Conejero, che i sei personaggi sono sempre presenti in scena. Quando non sono impegnati nei dialoghi, siedono su due semplici panchine disposte lateralmente; si levano da queste quando assumono il ruolo di protagonisti dell'azione. La compenetrazione tra le varie dimensioni temporali è dichiarata fin dall'inizio dall'autore, quando avverte, nelle “Notas” premesse al testo, che Beatriz, Samuel e Antonio, ponti tra passato e presente, devono comunque risultare per lo spettatore «una voz que se abre en dos tiempos y no un intérprete que finge dos edades de un cuerpo» (GT: 35).

⁵ Rimando a «*La geometría del trigo* de Alberto Conejero», intervista di Chema García Langa all'interno della trasmissione *El gallo que no cesa* (RTVE, 25 ottobre 2019), che può essere ascoltata via web e scaricata sui propri dispositivi. Le parole citate si trovano nel segmento 3:22-4:17.

Il vaghissimo *sur* verso il quale si dirigono Joan e Laia rimanda inevitabilmente alle terre d'origine di Conejero, andaluso nativo della provincia di Jaén, per la precisione di Vilches, piccolo comune più vicino alla Mancha che non al capoluogo. Benché nel testo non venga mai specificata la destinazione esatta del loro viaggio, che è anche il luogo in cui si svolgono le sequenze ambientate prima della nascita di Joan, risulta abbastanza semplice avanzare qualche ipotesi in merito alla collocazione geografica di tali scene. Va detto che lo stesso drammaturgo non ha mai fatto mistero di aver tratto l'ispirazione per l'opera da un aneddoto che gli avrebbe raccontato la madre, aneddoto ambientato proprio a Vilches negli anni dell'adolescenza della donna, anche lei membro della *generación bisagra*. Tuttavia, lo stesso Conejero dice che «el recuerdo inventa y desea»⁶, e dunque, scommettendo proprio sull'autobiografismo solo relativo e non necessariamente mimetico della scrittura di Conejero, più che al borgo di Vilches, si è indotti a pensare a una città di una certa dimensione. Da un lato abbiamo i ripetuti riferimenti al lavoro in miniera di Antonio, che si occupa dell'estrazione della galena di piombo, e qualche accenno alle strutture degli insediamenti estrattivi⁷; dall'altro, Beatriz allude scopertamente ai contrasti tra i sindacati dei lavoratori e i non meglio specificati proprietari delle miniere, invitando apertamente Antonio a sottrarsi alla lotta sindacale e, in un secondo momento, facendo appello alla preoccupazione per la sua salute e al timore di restare sola.

Tra gli indizi sparsi nel testo troviamo anche una battuta di Emilia, che, nell'argomentare l'opportunità che Antonio (e con lui Beatriz e il figlio in arrivo) resti in paese, sottolinea che ci saranno nuove possibilità di trovare un impiego, perfino dopo l'eventuale chiusura delle miniere o a seguito di un licenziamento: «Hay otros trabajos», le dice, «en el campo, en las fábricas. Ahora se venden más coches. Hacen falta hombres allí, en la Susuki» (GT: 60). Tutti questi elementi inducono a individuare in Linares l'ubicazione delle scene *sureñas*, che costituiscono la maggior parte del testo. La città si trova ad appena una ventina di chilometri da Vilches, e vanta un importante passato di centro minerario, famoso già dal XIX secolo proprio per l'estrazione del piombo. Tra gli anni Sessanta e Settanta del Novecento, invece, prende piede l'industria automobilistica, che, anche grazie a importanti investimenti stranieri (Citroën e Rover soprattutto), assorbe forza lavoro e affianca il settore agricolo, da sempre fondamentale nell'area, sostituendosi all'attività estrattiva. I giapponesi della Suzuki, a dire il vero, si insediano solo a metà degli anni Ottanta, e quindi le parole di Emilia risultano, in realtà, lievemente anacronistiche⁸. Tuttavia, come si rimarcava prima, non è così indispensabile rintracciare a tutti i costi una corrispondenza perfetta tra gli elementi della realtà e quelli della finzione teatrale.

Sempre su un piano generale, uno dei tratti distintivi dell'opera di Conejero è senza ombra di dubbio il valore lirico che assumono molte delle didascalie. Lungi dal limitarsi

⁶ Rimando all'intervista già citata, in particolare al segmento 1:18-2:33.

⁷ Si veda, per esempio, la didascalia che compare in apertura della quinta scena ("Galena"): «La superficie del pozo. Castillete metálico, casa de máquinas y una precaria construcción que sirve de capilla y de desahogo a la sala de vestuario. [...] En las paredes y colgadas de ganchos, prendas y utensilios de trabajo, fotografías y pequeños exvotos» (GT: 51).

⁸ Vale la pena ricordare che la zona è sempre stata tra le più povere della Spagna, con percentuali altissime di analfabetismo e disoccupazione. Il governo franchista elaborò dei progetti di rilancio, come il "Plan Jaén" del 1953, che tuttavia non riuscirono mai realmente a concretizzarsi. L'emigrazione massiccia verso le grandi città, e tra queste proprio Barcellona, che accolse molti andalusi, e il conseguente spopolamento delle campagne e delle zone minerarie, furono fenomeni assai diffusi negli anni Settanta, con propaggini successive, in coincidenza con l'epoca in cui si ambientano le scene della *Geometría*. Ancora nel 2006, il primo governo Zapatero si impegnò nella stesura di un piano di investimenti in infrastrutture per rilanciare

a indicare i movimenti di scena o gli atteggiamenti e le posture che dovrebbero assumere gli interpreti, funzioni che, com'è ovvio, sono comunque ben presenti, diverse *acotaciones* adottano una forma espressiva marcata, volutamente e chiaramente connotata in senso poetico. Valgano come esempi anche soltanto alcuni frammenti della didascalia in chiusura della scena XII («Entra Beatriz. La tierra cruje bajo sus pies. Las ramas secas, las piedras agrietadas, la hojarasca», *GT*: 88) o di quella finale («La luz entonces los abraza a todos con precisión, les libera del tiempo y del espacio, hasta confundirlos en un mismo paisaje. Y todo empieza y termina para que todo pueda ser en el instante preciso. Cuando nadie lo esperaba», *GT*: 102).

Più di una volta si ha la netta sensazione che Conejero abbia assorbito certi stilemi di Lorca, che spesso introduceva nelle didascalie una dimensione onirica, appoggiandosi a immagini non prive di corrispondenze o risonanze con i testi poetici. D'altro canto, la dimensione lirica caratterizza anche altre opere di Conejero, come è stato sottolineato molto di recente⁹. Una lettura diversa mette in luce, per contro, la dimensione simil-narrativa che assumono certe sequenze della *Geometría*¹⁰.

3. L'ITINERARIO DI JOAN E LAIA, TRA GEOGRAFIA, TEMPO E SENTIMENTI

Si diceva, dunque, del viaggio di Joan e Laia verso sud. Viaggio nello spazio, naturalmente, ma anche viaggio interiore, un viaggio che li porta a esplorare il difficile momento che stanno attraversando. Questo tema viene sviluppato nelle scene IV, VII, IX e XI, non senza risonanze evidentissime in alcune delle sequenze ambientate nel passato. Nella scena IV ("After love") Laia esprime la sua insoddisfazione per l'isolamento e l'anaffettività di Joan, ed emerge la frattura che ha segnato la loro relazione, ovvero la mancanza di un figlio, desiderato da lui ma non da lei. Certamente è la scena VII ("Pompeya") quella che costituisce il punto di rottura tra i due. Ormai arrivati a destinazione, si fermano in un hotel. Laia esprime in modo netto, e per di più in catalano (che spesso è usato nei dialoghi della coppia), il suo disagio per la terra in cui si trova, e la percezione della distanza dal compagno:

No sé com no et molesta aquesta olor. La primera vegada que l'he sentit —res més sortir del túnel, després de les muntanyes— he hagut d'aguantar-me les ganes de vomitar i he pujat la finestreta. [...] Aquesta olor a terra mullada i a animals i a oli i a tantes altres coses per a les que encara no he trobat un nom. Pot ser que alguna cosa d'aquesta terra et pertanyi o que realment tu pertanyis d'alguna forma a aquesta terra. (*GT*: 63)

Joan litiga col televisore che funziona a singhiozzo e poi discute con Laia, tornando sulla questione del figlio non arrivato ed esprimendo la sua insoddisfazione generale,

tutta la provincia; di nuovo, molti dei progetti sono rimasti a livello di studio di fattibilità o, pur avviati, si sono interrotti per le ragioni più diverse.

⁹ Per maggiori dettagli, si veda l'articolo di José Luis González Subías, «La intensidad poética del teatro de Alberto Conejero en *Todas las noches de un día* y la *Geometría del Trigo*», in Santiago Nogales, Rocío – Torre Espinosa, Mario de la (eds.), *Teatro y poesía en los inicios del siglo XXI. En reconocimiento a la labor del profesor José Romera Castillo*, Madrid, Verbum, 2022, pp. 489-496.

¹⁰ Cfr. Márquez, Miguel Á., «Novelización del teatro: a propósito de *La geometría del trigo* de A. Conejero», in Gutiérrez Sebastián, Raquel et al. (eds.), *Teoría de la novela: pasado, presente y futuro*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2021, pp. 155-170.

dovuta anche alla mancanza di lavoro. Intanto il documentario in tv continua, e parla di alcune operazioni di scavo a Pompei, nella casa del Menandro. Tra i resti di corpi sepolti da millenni, significativamente, ci sono «Dos personas tal como eran en el momento de su muerte. Un hombre y una mujer. Un hombre y una mujer. Quizá marido y mujer» (GT: 67). Le parole non corrispondono soltanto alla morte del rapporto tra Joan e Laia, ma richiamano anche una situazione della scena precedente, nel passato: Beatriz sembra dormire e forse avere un incubo, in cui lei e Antonio sono ricoperti da cenere e polvere, fino a ricordare, come dice la didascalia, «una de esas figuras de Pompeya, abrazada por la ceniza» (GT: 59). Nonostante il figlio in arrivo, nonostante la maternità voluta e realizzata, anche la coppia Beatriz-Antonio era ormai priva di vita e destinata alla rottura.

La brevissima scena IX (“El baile de Laia”) non prevede battute. Assistiamo soltanto al malore della donna, scesa da sola in un bar, e visibilmente disturbata dal fumo e dall'alcool, tanto da portarsi le mani al ventre e indurre il pubblico a pensare, così, che sia incinta. La rottura tra i due sembra destinata a consumarsi definitivamente. Joan assiste al funerale mentre Laia attende il treno per tornare a Barcellona. Quando lui la raggiunge, ormai nella quattordicesima e ultima scena dell'opera (“El regreso”), e le espone la volontà di rimanere per qualche tempo al sud per dare vita al progetto del mulino, alla fine non realizzatosi, Laia gli rivela la sua gravidanza, e la didascalia conclusiva ce li mostra sorridenti, dando l'impressione che un futuro insieme sia ancora possibile.

3. TRENT'ANNI PRIMA, AL SUD

Le scene III, V-VI, VIII, X, XII-XIII si svolgono nel 1977, nel contesto rurale e minero di cui si è detto prima. La quotidianità di Antonio e Beatriz (e di Emilia, sua madre, che vive con loro) è interrotta dall'arrivo di Samuel, di cui Beatriz finora aveva solo sentito parlare. Il primo incontro è molto cordiale, anche se lascia trasparire l'inquietudine di Beatriz, che parlando del lavoro in miniera del marito dice che «no quiere dejarlo por la costumbre. La costumbre es una cosa terrible, si lo piensas» (GT: 43), per poi esprimere il suo scetticismo sulle reali possibilità che il sindacato dei minatori ottenga qualcosa di positivo. L'ingresso di Emilia apre uno squarcio sul passato; la madre di Beatriz riconosce Samuel e si informa sulla sua vita in Francia, avventurandosi in una comparazione che possiamo leggere in chiave simbolica: oltre i Pirenei ci sono boschi e laghi, orsi e montagne, e non «este aburrimiento de olivos y olivos y olivos, que miras a cualquier sitio y es siempre lo mismo» (GT: 45). La monotonia del panorama si rispecchia nel mantenimento delle abitudini di sempre e nella rassegnazione a un destino ingrato. Emilia è rimasta vedova troppo presto, e conclude constatando che «Han sido años muy difíciles para España» (GT: 46). Per contro, la famiglia di Samuel se n'è andata, costruendosi una nuova vita all'estero, e non vuole saperne di tornare. Le parole di Beatriz, rivolte al futuro e piene di energia, riflettono il sentire della *generación bisagra*:

Pero ya está. Muerto el perro se acabó la rabia. Ahora todos a mirar adelante, a abrir ventanas y puertas y a salir a la calle a dar voces, que nos hemos pasado demasiado tiempo hablando con la boca chica. (GT: 46)¹¹

¹¹ Impossibile, leggendo queste parole, non pensare al proclama di segno contrario di Bernarda Alba, nel dramma lorchiiano, quando annuncia gli anni di lutto, il silenzio, la chiusura delle imposte. La presenza di García Lorca nella scrittura di Conejero è un fenomeno noto e conclamato, oltre che ripetutamente

Nella scena V (“Galena”), quando Samuel si reca in miniera ed espone ad Antonio il suo progetto, riemerge lo stesso tema: «aquí nos enseñan a vivir con miedo, a no hablar por miedo, a no hacer por miedo» (GT: 54). Anche Samuel, dunque, pur nel ritorno ai luoghi di origine, si fa portatore dello stesso desiderio di futuro di Beatriz, espresso pure in altri momenti¹². Identico è il parere di Daniel López García, che sintetizza efficacemente la questione:

Samuel y Beatriz son los que marcan de una forma más clara esa necesidad de cambio y transformación social, quizá de una manera más acuciante en el personaje femenino, en su necesidad de romper con la inercia de lo impuesto y de la costumbre¹³.

Come già accennato in precedenza, la scena VI (“Las arrugas de los olivos”) è ancora ambientata nel passato, ed è quella che fa emergere la distanza che si sta creando tra Beatriz e Antonio. La mancanza di desiderio sessuale del marito, che si giustifica con l’impellenza del turno al lavoro, viene rimarcata dalla domanda di Beatriz («¿Hace cuánto tiempo que no lo hacemos?», GT: 58). Si tratta di una delle tante analogie, situazionali e parzialmente linguistiche, con la coppia Joan-Laia; dopo un rapporto durante il viaggio verso sud, Laia si chiede: «¿Hace cuánto tiempo que no follábamos fuera de casa?» (GT: 47).

Per contro, la tensione sessuale, ancorché repressa e appena accennata, caratterizza la scena VIII (“La venda”). Beatriz è alla festa del paese e Antonio si prepara per raggiungerla. Ad aiutarlo a vestirsi è proprio Samuel, e la didascalia suggerisce l’intesa tra i due:

Hay un silencio largo. Samuel tiene la mano de Antonio en la mano. Parece que Antonio se mueve, no. Parece que Samuel se va a acercar, no. Pero sonrío.
(GT: 69)

Antonio rinuncia alla proposta di Samuel di lavorare con lui alla ristrutturazione del mulino, accampano giustificazioni (il figlio in arrivo, la condivisione della quotidianità con Beatriz) che risultano poco convincenti perché le accompagna a rimostranze nei confronti dell’amico (per esempio, «Llegas y me llenas la cabeza con esas historias del futuro, y yo me he dejado arrastrar», GT: 70)¹⁴. La confusione in cui è caduto Antonio si evidenzia ancora di più nella scena X (“Fuegos de artificio”): durante la festa patronale, l’uomo oscilla tra l’idea di continuare a lavorare in miniera («es lo que sé hacer», e quindi, in linea con la suocera, «hay que conformarse», GT: 78) e un improvviso desiderio di fuga, con la voglia di partire il giorno dopo e andare a Barcellona, dove «hay oportunidades,

riconosciuto dallo stesso autore. Non andrà dimenticato che uno dei progetti più ambiziosi di Conejero è stato la stesura di *El sueño de la vida*, continuazione dell’inconclusa opera di Lorca nota come *Comedia sin título*. Per maggiori dettagli, rimando all’edizione che ha curato Emilio Peral Vega nel 2018.

¹² Per esempio, parlando con la madre, si stizzisce per il suo scetticismo circa i piani di Samuel e il possibile coinvolgimento dei suoi familiari: «¿Por qué tenemos siempre que estar pensando lo peor? Yo no quiero ser así, yo no quiero levantarme todos los días pensando que alguien va a venir a fastidiarme la vida. Y tú tampoco» (GT: 61).

¹³ Sono parole tratte dal prologo all’edizione della *Geometría del trigo*, pp. 15-16.

¹⁴ In questo caso la mente non può non andare a *Bodas de sangre*, e alle intermittenze del cuore della Novia quando Leonardo si presenta il giorno del matrimonio. Il verbo *arrastrar* è preso direttamente dalla tragedia lorchiana: la Novia lo usa nel secondo atto parlando con la Criada dell’attrazione che sente per Leonardo, e poi di nuovo nel terzo, sia durante la fuga che nell’angoscioso incontro finale con la Madre.

hay trabajo» (GT: 79). Permane l'angosciosa domanda che chiude la scena: «en la ciudad, ¿crees que podremos ser felices?» (GT: 80), che riecheggia i dubbi di Beatriz e di Laia, e anche l'impegno per rendere felici i rispettivi compagni, da loro rivendicato più volte.

Il blocco costituito dalle scene XII ("Una piedra enterrada") e XIII ("La promesa") imprime una svolta definitiva alla vicenda risalente al 1977. La tensione tra Antonio e Samuel raggiunge il limite. Mentre quest'ultimo accetta il sentimento e la sofferenza che comporta, Antonio scommette sulla partenza per il nord, e pur tra mille incertezze si sforza di annullare quello che sente:

No sé qué ocurre entre tú y yo, no quiero saberlo, está ahí, no sé, lo que sea, yo no lo sé, no quiero saberlo, no voy a dar un paso más. Pensé que, yo qué sé lo que pensé, siento que hayas vuelto, siento haberte tenido otra vez cerca, estábamos mejor el uno lejos del otro. (GT: 87)

In chiusura della scena XII, Beatriz entra in casa e comprende tutto. In quella successiva ha dapprima un duro confronto con la madre, che aveva capito da tempo la situazione, e che nell'invitare Beatriz a non agire d'impulso si appella alla legge del *qué dirán*, ripescata direttamente dalla mentalità dei decenni precedenti: «Lo importante ahora es que nadie se entere: la gente habla demasiado, la gente no tiene piedad» (GT: 89). In un secondo momento, Beatriz incontra Antonio per l'ultima volta e gli annuncia la sua partenza e l'intenzione di crescere da sola il figlio che porta in grembo, facendo promettere al marito che non si farà più vivo.

4. LINEE CONVERGENTI

Come si è visto, cifra caratteristica della *Geometría del trigo* sono i continui rispecchiamenti, i richiami interni, le analogie nelle circostanze e a volte anche nelle parole, che costituiscono una trama capace di intersecare i due piani temporali in cui si articolano le vicende dei personaggi. Duplice è soprattutto il viaggio di Joan, nel suo andare geograficamente verso sud, ma anche nel risalire la corrente del tempo alla ricerca del segreto delle origini, ovvero l'identità del padre mai conosciuto, spinto dalla lettera della madre, che Conejero distribuisce su varie scene e in più brani, affidati alla voce di Beatriz.

La lunga sequenza finale sancisce molte riconciliazioni. Non solo quella, di cui si è già detto, tra Joan e Laia, faticosissima e traballante, anche se apparentemente destinata al successo. Assistiamo dapprima al riavvicinamento tra Beatriz e la madre, in un rapido *flashback* a un anno dopo la partenza dal sud: Emilia, ormai in fin di vita, apprende dalla figlia che il nipote sta bene e si chiama Joan, e basta il nome a farle sognare un bosco (come quelli della Francia, verrebbe da dire) e un ritrovo familiare in cui si uniscono varie generazioni. È poi la volta dell'incontro tra Samuel e Joan, inizialmente durissimo con il compagno del padre appena sepolto, e via via più morbido e comprensivo, specie dopo la sua dolorosa confessione:

Y entonces me daba cuenta de que jamás lo tendría para mí, al menos no del todo. Que en realidad sólo estaba con una parte de Antonio. Y me sentía miserable. Me he sentido miserable, Joan, si eso es lo que quieres oír. Es jodido, sabes, hacer daño. Hacer ese daño sin quererlo. Claro que lo he pensado. Claro que he sentido esa amargura. Toda mi vida. Pensar que nuestro amor

había nacido del daño. Que algo de Antonio se había quedado en otro lugar, contigo, con tu madre. (GT: 96)

Joan si azzarda a chiedere all'uomo se il padre sia stato felice con lui. Le parole di Samuel («Sí, lo fue. Nos amamos. Como pudimos, como supimos», GT: 97) sono tremendamente simili a quelle della lettera di Beatriz («No le culpes, no me culpes. No supimos hacerlo mejor» GT: 40), e richiamano pure quelle che Laia rivolge a Joan quando si stanno lasciando («¿Qué necesitas para estar bien? Eso es lo que he tratado de entender desde que te conocí, eso es lo que he intentado cuidar, como he podido, como he sabido», GT: 82).

Prima di andarsene, Samuel, eseguendo una richiesta di Antonio, consegna a Joan una cartellina con i documenti del mulino, rimasto quello che era prima, un rudere al quale prima o poi qualcuno vorrà o saprà ridare vita in una nuova forma. E poi è la volta di una piccola pietra, un cristallo di galena che Antonio aveva dato a Samuel anni prima, durante la visita in miniera, interpretando «su forma, imperfecta y brillante» come la prova dell'esistenza di un Dio «capaz de crear algo tan hermoso y sepultarlo en la tierra, sabiendo que quizá nunca verá la luz» (GT: 85). Dunque qualcosa dal padre è arrivato al figlio, quel vincolo (termine che appare più volte nell'opera in bocca a vari personaggi) biologico e sentimentale che unisce le generazioni umane non si è spezzato nemmeno stavolta, anche se l'amore finisce, o si trasforma, o risulta incomprensibile, come dice Beatriz nella sua lettera.

Ed è lo stesso vincolo che, conclusi gli andirivieni nel tempo, potrebbe salvare Joan e Laia. Nel cercare le parole esatte per rivelargli la gravidanza, Laia si chiede se possa esistere «algo que nazca de nuestras manos, algo que cuidar juntos, que proteger juntos, que entregar algún día a alguien, algo que tenga que ver con nosotros después de nosotros [...] Algo que el amor entregue y que no muera con nosotros» (GT: 100).

È lo stesso vincolo a cui allude Antonio, ultimo personaggio a parlare nell'opera, i cui pensieri in punto di morte ascoltiamo mentre Joan e Laia aspettano il treno, scoprendo come immaginava il figlio mai conosciuto:

Su cuerpo como una cicatriz de tu cuerpo y de mi cuerpo, abrazados, cuando el amor tenía sólo una forma. Su cuerpo como el último naufrago de nuestras noches, que ya no fueron, que no pudieron ser, porque el amor es otra cosa, no basta con quererse, no basta con dar la vida entera, no basta, no basta [...] Y me imaginé contigo, Joan, enseñándote los nombres de los minerales, el secreto de las glaciaciones, las costuras de este mundo, la geometría del trigo. La vida que te inventé para sobrevivirte. Regresa. Márchate. Nunca el vínculo se ha disipado. Pero ya la tierra tiembla. Y dice mi nombre. Piadosa. (GT: 102)

Proprio il doppio vincolo, materiale e spirituale, che unisce i padri e i figli si configura come il centro tematico dell'opera di Conejero. Le linee temporali, spaziali o sentimentali non sono mai rette parallele, perché convergono sempre, intersecandosi e condividendo punti nei piani che ci è dato transitare. «No duele la muerte entera» (GT: 93), dice Emilia a sua figlia in punto di morte, quando ormai si sono riconciliate ed è serena proprio «Porque el vínculo nunca desaparece» (GT: 94). Analogamente, Antonio dice «No duele la muerte entera» (GT: 101), per poi concludere, come si è visto sopra, con la consapevolezza del vincolo che non si rompe nemmeno con la distanza e la separazione.

BIBLIOGRAFIA

- Conejero, Alberto, *La geometría del trigo*, Madrid, Dos Bigotes, 2018.
- García Langa, Chema, «*La geometría del trigo* de Alberto Conejero», in *El gallo que no cesa*, programma radiofonico, RTVE, 25 ottobre 2019, dur. 11'57" <<https://www.rtve.es/play/audios/el-gallo-que-no-cesa/gallo-no-cesa-geometria-del-trigo-alberto-conejero/5422428/>> (data consultazione: 15/10/2022).
- García Lorca, Federico, *Comedia sin título (seguida de «El sueño de la vida» de Alberto Conejero)*, edición de Emilio Peral Vega, Madrid, Cátedra, 2018.
- González Subías, José Luis, «La intensidad poética del teatro de Alberto Conejero en *Todas las noches de un día* y la *Geometría del Trigo*», in Santiago Nogales, Rocío – Torre Espinosa, Mario de la (eds.), *Teatro y poesía en los inicios del siglo XXI. En reconocimiento a la labor del profesor José Romera Castillo*, Madrid, Verbum, 2022, pp. 489-496.
- Jiménez Aguilar, Miguel Ángel, «Teatro y poesía en la dramaturgia de Alberto Conejero», in Santiago Nogales, Rocío – Torre Espinosa, Mario de la (eds.), *Teatro y poesía en los inicios del siglo XXI. En reconocimiento a la labor del profesor José Romera Castillo*, Madrid, Verbum, 2022, pp. 479-489.
- López García, Daniel, «Prólogo. La familia en peso», in Conejero, Alberto, *La geometría del trigo*, cit., pp. 9-23.
- Márquez, Miguel Á., «Novelización del teatro: a propósito de *La geometría del trigo* de A. Conejero», in Gutiérrez Sebastián, Raquel et al. (eds.), *Teoría de la novela: pasado, presente y futuro*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2021, pp. 155-170.
- Pérez-Rasilla, Eduardo, «Teatro y poesía en los creadores escénicos de la primera generación del milenio», in Santiago Nogales, Rocío – Torre Espinosa, Mario de la (eds.), *Teatro y poesía en los inicios del siglo XXI. En reconocimiento a la labor del profesor José Romera Castillo*, Madrid, Verbum, 2022, pp. 159-174.