

José Sanchis Sinisterra

Il lettore a ore

studio e traduzione di
Renata Londero

anteprima

vai alla scheda del libro su www.edizioniets.com



Edizioni ETS



www.edizioniets.com

*Volume pubblicato con il contributo dell'Università di Udine
Dipartimento di Lingue e Letterature Comunicazione Formazione e Società*

In copertina:

Jordi Dauder e Clara Sanchis in *El lector por horas* (co-produzione di Centro Dramático Nacional del INAEM e Teatre Nacional de Catalunya, regia di José Luis García Sánchez).

Teatro María Guerrero di Madrid, 1999, foto di «Chicho»,

© Archivio fotografico del Centro de Documentación Teatral. INAEM.

© del testo originale: José Sanchis Sinisterra

© Copyright 2018

Edizioni ETS

Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa

info@edizioniets.com

www.edizioniets.com

Distribuzione

Messaggerie Libri SPA

Sede legale: via G. Verdi 8 - 20090 Assago (MI)

Promozione

PDE PROMOZIONE SRL

via Zago 2/2 - 40128 Bologna

ISBN 978-884675440-0

ISSN 2532-1307

Introduzione

Ogni libro è una voce in attesa di un corpo.

Pierluigi Cappello

Un drammaturgo sulla soglia

José Sanchis Sinisterra nasce nel 1940 a Valencia. In quella che a metà degli anni Sessanta era ancora una città provinciale della grande periferia spagnola, imbrigliata dalle limitazioni che la dittatura franchista imponeva alla cultura, prende il via la sua lunga, brillante e ancor intensa traiettoria di uomo di teatro. Attualmente è uno dei massimi maestri della scena ispanica contemporanea, accanto ad altre figure di indiscussa autorità, come José Luis Alonso de Santos, Fermín Cabal e Josep Maria Benet i Jornet (Ragué-Arias 1996, Pérez-Rasilla 2007, Oliva 2004a: 319, Oliva 2004b: 283, Floeck 2008: 33 e ss.). Uomo di teatro, dicevo: sì, perché dopo gli esordi studenteschi alla Facoltà di Lettere e Filosofia valenciana – quando assume la direzione del «Teatro Español Universitario», nel 1958 –, Sanchis comincia a ripartire il proprio impegno fra la ricerca e la pratica teatrale, la scrittura drammatica, la militanza teorica e la docenza, da una prospettiva indipendente e alternativa. Così, a seguito e in corrispondenza di varie esperienze didattiche in ambito liceale e accademico (queste ultime nell'Institut del Teatre barcellonese, dal 1971, e all'Universitat Autònoma di Barcellona dal 1984 al 1989), che immediatamente precedono e poi attraversano la transizione democratica del paese, dal 1977 Sanchis coordina a Barcellona il «Teatro di Frontiera» («Teatro Fronterizo»), un innovativo collettivo di autori, registi e attori. Nella sua sede, la Sala Beckett, dal 1988 al 1997 il drammaturgo inscena *pièces* sue e altrui, e tiene corsi e seminari di tecnica drammaturgica e attoriale battezzati con il suggestivo nome di «collaboratorii» («colaboratorios»), a significare la cooperazione sinergica che Sanchis mette in atto con i suoi discepoli, alla pari di quanto fa con i suoi spettatori. Dopo una pausa di tredici anni, nel 2010 Sanchis riprende il progetto

portante sulle frontiere della teatralità (e non solo), inaugurando, questa volta a Madrid, il «Nuovo Teatro di Frontiera» («Nuevo Teatro Fronterizo»), che dal 2011 è ospitato nell'edificio della Corsetería, nel popolare quartiere di Lavapiés.

Una vita completamente assorbita dal teatro, quella di Sanchis Sinisterra, che si divide tra palcoscenico e *backstage*, al di qua e al di là dell'Atlantico, immersa nella perenne e febbrile erranza che il suo stesso secondo cognome sembra sottintendere. Una vita, dunque, costellata di spostamenti, incarichi e importanti riconoscimenti. Tra di essi, si possono citare la responsabilità artistica del Festival Iberoamericano de Teatro di Cadice dal 1993, e del Teatro Metastasio di Prato nel 2005-2006, l'ingresso (nel 2007) nella Giunta direttiva della SGAE (Sociedad General de Autores y Editores de España), e una messe di premi, nazionali e internazionali: una seppur scarna cernita non può tralasciare il «Premio Nacional de Teatro» del Ministero della Cultura spagnolo (1990); il «Premio dell'Institut del Teatre», del 1996; il «Life Achievement Award», conferitogli nel 2008 durante l'Hispanic Theatre Festival di Miami, il Premio «Adolfo Marsillach» dell'ADE (Asociación de Directores de Escena de España), giunto nel 2014, e infine, il «Premio Max de Honor de las Artes Escénicas» della Fundación SGAE, che ha ricevuto il 18 giugno 2018. In un breve intervento registrato e immesso in rete il 13 aprile 2018, in vista della concessione di questo prestigioso omaggio alla carriera, Sanchis lo attribuisce, con una punta della sua consueta ironia, soltanto alla propria resistenza e fedeltà sessantennale al teatro.¹

In effetti, in una produzione drammatica molto abbondante e variegata, ancora pienamente *in fieri* – che comprende una cinquantina di opere teatrali e una sessantina di *pièces* brevi, così come oltre 20 adattamenti di romanzi, racconti o drammi di altri autori (da Sofocle a Cortázar, da Shakespeare a Kafka, da Calderón a Čechov, da Joyce a Saramago), cui si affianca la saggistica teorica, con tre volumi [2002, 2017, 2018b] che raccolgono testi scritti e pubblicati dal 1958 a oggi –,²

¹ https://www.youtube.com/watch?v=yc5_8FTU6iA. Consultazione del 2 ottobre 2018.

² Per una scheda bio-bibliografica esaustiva e aggiornatissima sull'autore, rimando alla «Bibliografía de José Sanchis Sinisterra» elaborata da Esther Lázaro Sanz (che ringrazio per avermela prontamente inviata), inserita nella più recente raccolta di interventi critici del drammaturgo (1993-2017), *Il testo insubordinato (El texto insumiso)*, a cura della stessa Lázaro Sanz (Sanchis Sinisterra 2018b: 193-204).

una costante impressiona in particolare: l'assoluta coerenza degli as-sunti filosofico-teorici su cui tale vasto *corpus* poggia, e il continuo rin-vio a pochi, ma sostanziali temi e stilemi che ne contraddistinguono in modo inconfondibile l'attività creativa. Per delineare i pilastri della poetica di Sanchis Sinisterra, parto da una calzante definizione che del-la sua concezione del teatro (e della vita) offre uno dei suoi migliori al-lievi, Juan Mayorga,³ in «Romper l'orizzonte: la missione di José San-chis Sinisterra» («Romper el horizonte: la misión de José Sanchis Sinis-terra»), prologo alla prima silloge critica del drammaturgo valenciano, *La scena senza limiti* (*La escena sin límites*; Sanchis Sinisterra 2002: 25-28). Il carattere precipuo del pensiero e dell'azione di Sanchis, afferma Mayorga, è l'«anticonformismo» radicale «che sceglie il limite come propria materia», riportando la parola «a dominare la scena»⁴ (Sanchis Sinisterra 2002: 25 e 27).

Ritorniamo alla felice formula del «teatro di frontiera», coniata nel 1977, e al «Manifesto (latente)» – «Manifesto (latente)» –, pub-blicato nel 1980 sulla nota rivista madrilena *Primer Acto*,⁵ palestra di libero pensiero, che nel 1960 (numeri 14, 15 e 16) aveva ospitato la vivace polemica tra Antonio Buero Vallejo e Alfonso Sastre sulle mo-dalità di incidenza del teatro, soffocato dalla censura franchista, nel-la società spagnola coeva. In questo fondamentale testo program-matico Sanchis stabiliva le basi teoriche della propria estetica dramma-turgica, soffermandosi sulla natura composita, liminare e volutamen-te marginale della sua produzione, intessuta di «fertili impurità» e di «promiscuità», perché fondata su «una cultura centrifuga», «apoli-de», «scettica ed eclettica», lontana dai centri nevralgici del potere costituito e segnata dal «meticciamiento» (Sanchis Sinisterra 2002: 33-35). E in un saggio successivo, edito nel 1982, «Il teatro di fron-tiera, laboratorio di drammaturgia» («El teatro fronterizo, taller de dramaturgia»), l'autore chiariva ancor meglio la sua preferenza per una «testualità aperta, ambigua, polisemica, contraddittoria», per «i generi ibridi, [...] le strutture fluide, [...] le forme minori»: per una letteratura, insomma, «nomade, erratica, migrante», che si nutre di

³ Fra i drammaturghi più interessanti e rappresentati in Spagna al momento, rico-noscono il magistero di Sanchis, oltre a Mayorga, José Ramón Fernández, Sergi Belbel, Yolanda Pallín, Itziar Pascual, Lluïsa Cunillé, Carlos Batlle, fra gli altri.

⁴ Le traduzioni italiane delle citazioni, ove non diversamente indicato, sono mie.

⁵ Il testo uscì nel n° 186 (ottobre-novembre 1980) della rivista, alle pp. 88-89.

innesti iper- e intertestuali, e che costituisce l'ideale riflesso di una realtà magmatica, frammentaria, incomprensibile e imprevedibile. Da tale ottica, l'opera teatrale appare come un «luogo di intersezione e conflitto fra codici diversi, registri vari [...], spazi e tempi molteplici», senza però mancare di una sua organicità, in quanto iscritta «nella cornice [...] di una convenzione estetica rigorosa» (Sanchis Sinisterra 2002: 191-192).

A testimoniare la totale fedeltà di Sanchis alla propria visione del vivere e dello scrivere, sono parole e concetti del tutto analoghi che l'autore ancor oggi esprime, a circa trentacinque anni di distanza da quegli articoli fondanti. Per esempio, nella premessa che antepone ai quaranta mini-esercizi di recitazione e composizione drammatica – da lui denominati «Sistemi Minimalisti Ripetitivi» («Sistemas Minimalistas Repetitivos») –, che ha radunato in *Proibito scrivere capolavori. Laboratorio di drammaturgia testuale (Prohibido escribir obras maestras. Taller de Dramaturgia Textual)*, del 2017, egli sottolinea in apertura la propria «condizione meticciasca» di teorico, regista, autore e pedagogo (Sanchis Sinisterra 2017: 21). Tuttavia, ancor più evidente appare la contiguità delle osservazioni del drammaturgo fra il citato «Manifesto» del 1977 e il saggio del 1993 «Per una teatralità minore» («Por una teatralidad menor») da un lato, e, dall'altro, la dettagliata *summa* di poetica dal titolo eloquente, «Lo spettatore ideale» («El espectador ideal»), che Sanchis ha pubblicato nel 2015, pur rivolgendolo qui lo sguardo anche verso gli sviluppi futuri della sua idea centrale di teatro come «campo di forze» (Sanchis Sinisterra 2015b: 56). Se nel 1980 sosteneva che «Dalle zone di frontiera non si percepiscono le frontiere» («Desde las zonas fronterizas no se perciben las fronteras»; Sanchis Sinisterra 2002: 33), nel 2015 continua a individuare nelle «interazioni» «la parola chiave della [sua] concezione del teatro» («la palabra clave de [su] concepción del teatro»; Sanchis Sinisterra 2015b: 52), dove convergono spunti fruttiferi provenienti da discipline e teorie apparentemente disparate, come la pragmalinguistica, l'estetica della ricezione, la filosofia, la fisica quantistica, la medicina, la teoria scientifica dei sistemi. Inoltre, nel 1993, quando puntava su un teatro che mirasse alla nudità tematica, strutturale e linguistica, Sanchis asseriva di voler ridurre (se non di azzerare) le barriere fra palcoscenico e platea per scommettere su un pubblico ricettivo e attivo; di voler attenuare l'esplicitzza del discorso, che già per sua natura è ambiguo e disorientante; di voler scarnificare la «parola-azione» teatrale (come la

chiamerebbe Mario Luzi)⁶ per avvicinarla al silenzio del contenuto e della forma, anche in una resa scenica minimalista; infine, di voler plasmare personaggi enigmaticamente mutilati che siano incarnati da attori con uno «stile interpretativo contenuto, austero» («un estilo interpretativo contenido, austero»), ma molto denso e plurivoco (Sanchis Sinisterra 2002: 247). Nel 2015, il drammaturgo ritorna su tali principi con immutata convinzione ed energia, quando parla della propria «poetica della sottrazione» («poética de la sustracción») che esalta «l'incertezza, la polisemia e l'ambiguità» attraverso un modo recitativo e una parola asciutti e discontinui, ed entro opere che pongono domande piuttosto che offrire risposte (Sanchis Sinisterra 2015b: 50 e 55). Parole, gesti e opere che intendono risvegliare la mente critica degli spettatori, intrigandoli e sfidandoli, di fronte a ciò che lo stesso Sanchis ha chiamato, nel 1998, un teatro «catacombico» («catacúmbico»), fatto di «suggerimenti» e «insinuazioni», in grado di suscitare la riflessione e l'interpretazione (Sanchis Sinisterra 1998: 7).

Analoghe a quelle qui espone da Sanchis suonano le considerazioni che Alfonso Sastre scrive nel giugno del 1952, nella «Nota previa» che premette a *Squadra verso la morte* (*Escuadra bacia la muerte*): nel suo dramma, puntualizza Sastre, «non si forniscono risposte, ma quantomeno si indaga sulle radici delle tragiche domande» («no se dan respuestas, pero se bucea en las raíces de las trágicas preguntas») (Sastre 2013: 138). Il rimando al massimo drammaturgo spagnolo di metà Novecento, punto di riferimento obbligato per tutto il teatro indipendente e militante che opera nel paese dagli anni Sessanta in avanti, mi dà l'occasione per rintracciare nelle direttrici estetiche di Sanchis Sinisterra il segno indelebile che in esse hanno impresso le teorie e gli scrittori maggiormente influenti per lui. In primo luogo, per sua stessa ammissione, sovente reiterata, i maestri di vita e di penna del drammaturgo valenciano sono scrittori di frontiera, geni dell'umorismo nero, che hanno fatto della frammentarietà, del non-finito, del non-detto e dell'indecifrabile, i propri vessilli artistici: Brecht, Beckett, Pinter, Kafka, Cortázar.

Come tutti loro, traendo ispirazione dalla filosofia del linguaggio del Wittgenstein maturo, quello delle *Ricerche filosofiche* (1953),⁷ Sanchis ritiene che il *logos* razionale e raziocinante abbia perduto la

⁶ Si veda Luzi [1990: 98].

⁷ Si veda Perissinotto [1997: 63 e ss.].

propria centralità, privando la parola della sua capacità di dire in modo univoco e definitivo, tanto da sospingerla verso il limite dell'ineffabile, del silenzio, dell'assenza. Alludendo sia al grande pensatore austriaco sia alla teoria linguistica degli *speech acts* di Austin e Searle, nel 1993 egli dichiara che «la parola non dice, ma fa. Non mostra, ma occulta» («La palabra no dice, sino que hace. No muestra, sino que oculta»).⁸ E ancora, nel 2011, aderendo all'estetica della ricezione, l'autore collega questa parola sezionata e fuorviante al rapporto fra il drammaturgo e il pubblico, che intraprende un arduo viaggio ermeneutico tra i pertugi di senso aperti dal testo: «Dietro le parole [...] scorre una logica altra, implacabile, seppure non evidente [...], che costringe lo spettatore a esercitare la sfiducia e l'abilità di decifrazione» («Detrás de las palabras [...] discurre otra lógica, implacable, aunque no evidente [...], que obliga al espectador a ejercitar la desconfianza y el desciframiento»).⁹ Già nel 1995, infatti, in un saggio dal titolo inequivocabile – «Drammaturgia della ricezione» («Dramaturgia de la recepción») –, citando Jaus, Iser e l'Eco di *Lector in fabula* (1979) e delle *Postille a Il nome della rosa* (1983), Sanchis precisa che il compito precipuo del pubblico è quello di «colmare i vuoti» («rellenar los huecos») di cui è cosparso il testo-spettacolo (Sanchis Sinisterra 2002: 253). Del resto, nel 1978, Wolfgang Iser affermava che i *blanks* «aumentano la densità dei testi letterari, perché omissioni e cancellazioni indicano che praticamente tutte le formulazioni del testo si riferiscono a un retroterra non formulato» (Iser 1987: 323). Tuttavia, poiché il pensiero e l'opera di Sanchis Sinisterra sono sempre aperti ad altri saperi, generi e linguaggi – che si travasano gli uni negli altri, ma seguendo un *fil rouge* unitario –, nella sua idea di spettatore (e lettore) consapevole che collabora alla costruzione del senso testuale, sovente a fatica, entrano pure le dichiarazioni che nel 1968 rendeva Peter Brook, riprendendo Brecht, ne *Lo spazio vuoto*: «Lo straniamento è innanzitutto un appello allo spettatore affinché s'impegno in un lavoro personale, affinché si assuma sempre più la responsabilità di accettare in modo adulto, soltanto se ne è convinto, ciò che vede» (Brook 1998: 82).

Di conseguenza, per quanto concerne Sanchis – come per Kafka, Beckett, Pinter, ma pure per il rivoluzionario regista russo Konstantin

⁸ «Per una teatralità minore», 1993, in Sanchis Sinisterra [2002: 246].

⁹ «La parola alterata» («La palabra alterada»), 2011, in Sanchis Sinisterra [2002: 277].

Stanislavskij –,¹⁰ il fruitore del testo si cimenta con uno stile laconico, ellittico e singhiozzante, dove pause, reticenze, punti sospensivi altamente emotivi, iterazioni, slanci allocutivi e illocutivi, frasi monche, esclamative e interrogative trasformano l'eloquio dei personaggi in una mistura di «enigma e gioco», nel contempo stimolante e scoraggiante, come mette in risalto Eduardo Pérez-Rasilla (Pérez-Rasilla 2016: 16). E poiché in letteratura «il contenuto è la forma, la forma è il contenuto», come diceva (fra molti altri) Samuel Beckett,¹¹ il drammaturgo valenciano, nel suo teatro impegnato e impegnativo, provocatorio e anticonvenzionale, coniuga teoria e prassi, significato e significante, testo e scena, in straordinaria concordanza e reciprocità. Se, pertanto, la parola è in crisi, lo è pure il suo agglutinarsi nella macrodimensione del testo e della letteratura. In convergenza con Borges e i postmoderni, infatti, Sanchis crede che, come sostiene Celso, uno dei tre protagonisti de *Il lettore a ore* (*El lector por horas*, 1999), non esista più nulla di nuovo da dire, ma che l'unica soluzione da percorrere sia quella di riscrivere quanto già si è scritto, magari modificandolo con un pizzico di originalità: «nulla che valga la pena. Tra le opere d'invenzione, intendo: romanzi, poesia, teatro... Negli ultimi vent'anni, nulla. [...] Solo plagii, citazioni, imitazioni, ricicli, opere di seconda mano...» («nada que valga la pena. En obras de creación, me refiero: novela, poesía, teatro ... En los últimos veinte años, nada. [...] Solo plagios, citas, remedos, refritos, obras de segunda mano ...»); Sanchis Sinisterra 2000: 184). Da qui, e dal suo gusto per la plurivocità, discende la passione dell'autore per gli incroci e gli innesti intergenerici, interdiscorsivi e intertestuali, in quella che egli da sempre chiama la «dramaturgia cohesiva».

Non è affatto casuale, quindi, che l'autore abbia mosso i primi passi artistici rielaborando per la scena grandi classici della poesia e della

¹⁰ In tre conferenze tenute nel 2014-2015, e convogliate ne *Il testo insubordinato* con il titolo unico «Compiti di innovazione drammaturgica per il secolo XXI» («Tareas de innovación dramaturgica para el siglo XXI», in Sanchis Sinisterra 2018b: 16-38), l'autore parafrasa così le parole di Stanislavskij: «l'essere umano esprime un decimo di quanto gli ribolle nella mente. Quegli altri nove decimi 'sommersi' costituiscono il non detto, [...]: l'implicito, la menzogna, il silenzio, la chiacchiera, le strategie, l'indicibile» («el ser humano expresa una décima parte de lo que bulle en su mente. Esas otras nueve décimas partes 'sumergidas' constituyen lo no dicho, [...]: lo implícito, la mentira, el silencio, la cháchara, las estrategias, lo indecible») (Sanchis Sinisterra 2018b: 18).

¹¹ «El contenido es la forma, la forma es el contenido, decía Samuel Beckett» («Ingreso», in Sanchis Sinisterra 2017: 13).

narrativa mondiale di ogni tempo e luogo, oppure donando un assetto semantico e strutturale nuovo al teatro del passato. E che tuttora continui a coltivare questo suo esercizio prediletto. Fra i primi titoli dell'autore, per esempio, figurano *Più o meno come l'Amleto* (*Algo así como Hamlet*, 1970), *Tendenzioso rimaneggiamento del testo della Celestina* (*Tendenciosa manipulación del texto de La Celestina*, 1974) – entrambi ancora inediti –, *La leggenda di Gilgamesh* (*La leyenda de Gilgamesh*, 1977), e *La notte di Molly Bloom* (*La noche de Molly Bloom*, 1979). Negli anni Ottanta è stato il turno di un interessante adattamento de *La vita è sogno* (*La vida es sueño*) calderoniana (Londero 2010c), di un *potpourri* di testi tratti da Kafka, *Il grande teatro naturale dell'Oklahoma* (*El gran teatro natural de Oklahoma*, 1982), della trasposizione drammatica del terzo capitolo di *Sopra eroi e tombe* (*Sobre héroes y tumbas*) di Ernesto Sábato, *Rapporto sui ciechi* (*Informe sobre ciegos*), 1982 – su cui tornerò più sotto –, e di una rivisitazione del *Winter's Tale* shakespeariano (*Racconto d'inverno/Cuento de invierno*, 1985). Sono poi seguite riproposte dell'*Edipo Re* sofocleo – *La stirpe di Laio* (*La estirpe de Layo*), redatta nel 1988-1989 –, di *Memoriale del convento* (*Memorial del convento*) di Saramago, 2002, e, via via fino al 2017, di varie opere di Melville, Cervantes, Brecht, Cortázar, Beckett, Čechov, Strindberg, Eduardo Galeano, Leonora Carrington, e altri ancora. Infine, tra le recenti riscritture shakespeariane dell'autore, ne segnalo due dai contorni onirici e dall'atmosfera rarefatta, in bilico fra la vita e la morte. *Prospero sogna Giulietta (o viceversa)* – *Próspero sueña Julieta (o viceversa)* –, inaugurata il 21 maggio 2010 nel Teatro Palacio di Avilés (regia di María Ruiz), mostra i protagonisti di *Romeo e Giulietta* e della *Tempesta* in una bizzarra prosecuzione del modello inglese, dove Giulietta, morta in vita accanto al cadavere dell'amato, si pente della propria passione smisurata per lui, e Prospero ha rinunciato a sogni e magie, assopito nel sonno della morte. Ancor più sinistro e allucinato del *Richard III* appare *Sogni e visioni di re Riccardo III nella notte che precedette l'infausta battaglia di Bosworth* (*Sueños y visiones del rey Ricardo III la noche que precedió a la infausta batalla de Bosworth*, 2014),¹² dove Sanchis dilata il modello (atto V, scena III) per concentrarsi sull'incontro tra il perfido monarca-villain e gli spettri di coloro che ha trucidato nella sua perversa scalata al trono, da Clarence

¹² La *pièce* è stata messa in scena per la prima volta il 6 novembre 2014 al Teatro Español di Madrid, per la regia di Carlos Martín.

a Lady Anne, da Edoardo di Lancaster a Buckingham, sul campo della battaglia di Bosworth in cui alla fine viene ucciso.

L'accentuata propensione di Sanchis per i mosaici intertestuali, che rivivificano le opere del passato rinnovandole in una veste inedita, culmina nelle sue *pièces* originali, che, per l'affastellarsi di citazioni e allusioni a una congerie di testi disparati, spesso prendono la forma di *pastiches* seri o ludici, monotestuali o epocali (Bernardelli 2000: 94). È il caso di *Ñaque o di pidocchi e attori* (*Ñaque o de piojos y actores*, 1980), in cui l'autore transcodifica la miscellanea narrativo-teatrale *Il viaggio divertente* (*El viaje entretenido*, 1603) di Agustín de Rojas Villandrando e *Aspettando Godot* (*En attendant Godot*, 1952) di Beckett, e attinge a varie fonti poetiche e drammatiche ispaniche tardomedievali, ma soprattutto cinque-secentesche, come la tragedia *La grande Semiramide* (*La gran Semíramis*) di Cristóbal de Virués (1609), stralci di *entremeses* anonimi (come quello del *Tagliacappe/Capeador*, 1609), novelle folcloriche e *romances viejos*. Ricche di interesse anche da questo punto di vista sono due opere successive, che, assieme a *Lope de Aguirre, traditore* (*Lope de Aguirre, traidor*, 1977-1986), guardano alla cosiddetta «scoperta d'America» con occhio problematico ed eterodosso (Serrano in Sanchis Sinisterra 1996: 27-77). Mi riferisco a *Il quadro dell'Eldorado* (*El retablo de Eldorado*, 1977-1984) – che si rifà non solo al *Teatrino delle meraviglie* (*El retablo de las maravillas*, 1615) cervantino, ma anche alla cronachistica della conquista americana, spaziando dalla *Storia generale e naturale delle Indie* (*Historia General y Natural de las Indias*, 1535) di Gonzalo Fernández de Oviedo alla *Brevissima relazione della distruzione delle Indie* (*Brevisima relación de la destrucción de las Indias*, 1552) di fra Bartolomé de las Casas (Aznar Soler 1995; Sosa 2000; Sosa 2004: 114-135) –; e ai *Naufragi di Alvar Núñez* (*Naufragios de Alvar Núñez*, 1992), ispirato ai *Naufragi* (*Naufragios*), la cronaca che il conquistatore Alvar Núñez Cabeza de Vaca scrisse nel 1542 al termine del suo lunghissimo, estenuante viaggio dalla Florida al Messico, alla scoperta dell'altro (gli *indios*, la natura), ma soprattutto di sé.

In questo gruppo di *pièces-collage* non può mancare neppure l'atto unico *Il canto della rana* (*El canto de la rana*, 1983-1987), che accorpa intertesti dal *Canto del cigno* di Čechov e da commedie ed *entremeses* diversi di Lope de Rueda, Calderón, Luis Quiñones de Benavente, ecc. (Polverini 2011). In tale ambito, inoltre, appaiono davvero singolari *Il lettore a ore* (*El lector por horas*), 1999, disseminato di estesi

brani desunti da racconti e romanzi di Durrell, Tomasi di Lampedusa, Conrad, Flaubert, Schnitzler, Juan Rulfo e altri, come vedremo, e un sonetto-acrostico inserito in *Marsal Marsal* (1994), che il protagonista dedica all'amata Margarita, aggregando versi di Góngora, Garcilaso de la Vega, Luis de León, Quevedo, Juan Bautista Arraiza, Gustavo Adolfo Bécquer, Antonio Machado, Federico García Lorca (Sanchis Sinisterra 1999: 45).

Vediamo adesso come i capisaldi della poetica di Sanchis che ho illustrato sopra si estrinsechino nel suo modo di fare teatro. Innanzitutto, dalla pratica del frammento e dell'infinito derivano trame labili dal finale aperto e polivalente (Ferroni 1991: 52-53), in cui agiscono pochi (uno, due o tre, di solito) personaggi che pronunciano monologhi oppure dialoghi dalle battute concise e incompiute (spesso condensati in concitate stichomitie), in una scenografia spoglia ed essenziale. Al pubblico di queste *pièces*, come anticipavo, sono richiesti una buona enciclopedia di partenza e un notevole sforzo interpretativo, che vengono ulteriormente sollecitati dal frequente ricorso del drammaturgo alla metateatralità (Jiménez Aguilar 2016). Peraltro, Sanchis Sinisterra crede fermamente nel proficuo interscambio con la sua platea e nella vocazione comunicativa del teatro, intriso di oralità: ecco perché i suoi personaggi «fronterizos» – marginali, emarginati, menomati, esuli, miseri – parlano uno spagnolo lineare e colloquiale, carico di termini informali, volgarismi, modismi e segnali discorsivi, che ne tradisce la bassa estrazione sociale e li mette in diretto contatto con gli spettatori e con il mondo quotidiano.

Il teatro è vita, la vita è teatro: così, Sanchis Sinisterra compone e propone drammi «politici» nel senso etimologico del termine, poiché rivolti e vincolati alla *polis*, alla collettività. Da qui provengono anche i suoi temi e motivi più caratteristici, che oltretutto lo mettono in relazione con molti drammaturghi suoi connazionali di oggi, da Alberto Miralles a Ignacio Amestoy, da Jerónimo López Mozo a Laila Ripoll: il ripensamento del passato, spagnolo e mondiale, in virtù del presente e in vista del futuro; l'apertura alle questioni e ai problemi più scottanti dell'attualità (la violenza, la discriminazione razziale, la disoccupazione, le migrazioni forzate); la denuncia dell'arroganza del potere, politico, economico e culturale; la difficoltà dei rapporti interpersonali; lo sguardo pessimista su una realtà iniqua e inafferrabile, verso la quale però si può sfoderare l'arte sottile e amara dell'umorismo, o che talvolta lascia scoperti inattesi sprazzi di umanità e lirismo.

El lector por horas

Il lettore a ore

El acto de leer

Es obvio: todo escritor ha sido primero lector apasionado. El hechizo, la fascinación por la escritura, proceden de la adicción a la lectura. Es, diría, su consecuencia natural. O sobrenatural. Llega un día en que no te conformas con navegar a través de los mares de palabras que otros han urdido, y te ves abocado a diseñar tus propias travesías, a inventar horizontes de papel y grafito.

En mi caso fue así. Y lo ha seguido siendo. La lectura no solo ha nutrido siempre mi escritura, suplantando a menudo esa otra fuente que llamamos «vida», sino que ha acompañado, precedido y seguido todos mis pasos por la tierra, con sus paradas, tropezones y caídas. Tengo una deuda enorme con la literatura. Es, ha sido y será mi verdadera patria. No reconozco otra.

En *El lector por horas* he querido pagar parte de esa deuda. Lo necesitaba. Desde esta región errática en que vivo – el teatro –, he intentado asomarme al continente misterioso de los libros, de la ficción literaria, de la novela, en suma. De ese perenne flujo de palabras que nos hace vivir lo que otros vivieron o soñaron.

Estancias y paisajes que nunca transitamos, seres distintos y distantes, sensaciones ajenas, sentimientos prohibidos, voces irreconocibles, palabras fulgurantes que nos revelan lo que siempre supimos sin saberlo... ¿Por qué toda esa alteridad llega a sernos tan propia? ¿Qué nos hace y deshace el acto imperceptible de leer? ¿Cómo diluye y reconstruye nuestros parajes interiores, quizás devastados por la vida?

No tengo respuestas para estas preguntas. Y *El lector por horas* tampoco las da. Más bien plantea estos y otros interrogantes, al hilo – entrecortado – de una leve trama que reúne y desune a sus tres personajes, en torno al rito misterioso e íntimo de la lectura. Pido disculpas. Desde hace algún tiempo vengo intentando un tipo de teatro que ofrece más preguntas que respuestas. No por mala voluntad, lo juro. Pero es que, en este tiempo de falsas certidumbres, de recetas para todo, de afirmaciones perentorias, de pensamiento único... he optado por compartir mis dudas, por señalar las sombras, por dar forma dramática al enigma que envuelve nuestras vidas.

Y, del mismo modo que el lector de poesía tiene que completar por su imaginación, con su sensibilidad, con su experiencia de la vida, las vagas

L'atto di leggere

È ovvio: ogni scrittore è stato prima un lettore vorace. La magia, la fascinazione per la scrittura derivano dalla passione per la lettura. Direi che ne sono la conseguenza naturale. O sovranaturale. Un bel giorno non ti accontenti più di navigare nei mari delle parole che altri hanno intessuto, e ti senti destinato a tracciare le tue rotte, a inventare orizzonti di carta e grafite.

Per me è stato così. È sempre stato così. La lettura non soltanto ha sempre nutrito la mia scrittura, spesso soppiantando l'altra sua fonte che chiamiamo «vita», ma ha accompagnato, preceduto e seguito tutti i miei passi sulla terra, soste, scivoloni e cadute compresi. Ho un debito immenso verso la letteratura. È, è stata e sarà sempre la mia vera patria. Non ne riconosco altre.

Ne *Il lettore a ore* ho voluto pagare parte di quel debito. Ne sentivo il bisogno. Da questa regione erratica in cui abito – il teatro – ho cercato di affacciarmi sul continente misterioso dei libri, della finzione letteraria, del romanzo, insomma. Di quel perenne flusso di parole che ci fa vivere ciò che altri hanno vissuto o sognato.

Spazi e paesaggi che mai abbiamo attraversato, esseri diversi e distanti, sensazioni estranee, sentimenti proibiti, voci irricognoscibili, parole folgoranti che ci rivelano ciò che sempre abbiamo saputo senza saperlo... Perché tutta questa alterità diventa così nostra? Cosa fa e disfa in noi l'atto impercettibile di leggere? Come distrugge e ricostruisce i nostri paesaggi interiori, forse devastati dalla vita?

Non ho risposte a queste domande. E neppure *Il lettore a ore* le fornisce. Piuttosto pone questi e altri interrogativi, seguendo il filo – discontinuo – di un'esile trama che unisce e separa i suoi tre personaggi attorno al rito arcano e intimo della lettura. Chiedo scusa. Da qualche tempo sto saggiando un tipo di teatro che offre più domande che risposte. Non per cattiva volontà, lo giuro. Ma in questi tempi di false certezze, di ricette per tutto, di asserzioni categoriche, di pensiero unico... ho scelto di condividere i miei dubbi, di indicare le ombre, di dare forma drammatica all'enigma che ammantava le nostre esistenze.

E proprio come il lettore di poesia deve integrare con la sua immaginazione, la sua sensibilità, la sua esperienza di vita le vaghe e talora oscure

y a veces oscuras insinuaciones del poema, yo apelo a un espectador teatral que acepte la gozosa tarea de «rellenar los huecos» de la obra, de interpretar libremente sus enigmas, de implicarse a fondo en la aventura de «leer».

J.S.S.

allusioni del testo poetico, io faccio appello a uno spettatore teatrale che voglia accettare il piacevole compito di «riempire i vuoti» dell'opera, di interpretare liberamente i suoi enigmi, di gettarsi a capofitto nell'avventura del «leggere».

J.S.S.

Dispuso Yahvé un gran pez que se tragase a Jonás, y Jonás estuvo en el vientre del pez tres días y tres noches [...] Me envolvían las aguas hasta el alma, me cercaba el abismo, un alga se enredaba en mi cabeza. A las raíces de los montes descendí, a un país que echó sus cerrojos tras de mí para siempre... [...] Y Yahvé dio orden al pez, que vomitó a Jonás en tierra.

JONÁS, 2, 1-11

Au commencement fut la Surprise,
Et ensuite vint le Contraste;
Après lui, parut l'Oscillation;
Avec elle, la Distribution,
Et ensuite la Pureté
Qui est la Fin.

PAUL VALÉRY, *Psaumes*

Ma il Signore dispose che un grosso pesce inghiottisse Giona; Giona restò nel ventre del pesce tre giorni e tre notti. [...] Le acque mi hanno sommerso fino alla gola, l'abisso mi ha avvolto, l'alga si è avvinta al mio capo. Sono sceso alle radici dei monti, la terra ha chiuso le sue spranghe dietro a me per sempre. [...] E il Signore parlò al pesce ed esso rigettò Giona sulla spiaggia.

GIONA, 2, 1-11

Au commencement fut la Surprise,
Et ensuite vint le Contraste;
Après lui, parut l'Oscillation;
Avec elle, la Distribution,
Et ensuite la Pureté
Qui est la Fin.

PAUL VALÉRY, *Psaumes*

Personajes

CELSO, padre
LORENA, hija
ISMAEL, lector

Lugar

Amplio salón biblioteca de una casa acomodada.
Altas estanterías repletas de libros.
Muebles de sobria elegancia.
Una puerta.
Un ventanal.

Luz

La iluminación es diferente en cada escena, y nunca demasiado intensa. Excepto en las escenas que se indiquen, los diálogos empiezan en el Oscuro; la luz tarda entre 20 y 40 segundos en aparecer, y siempre lo hace gradualmente.

Sonido

En algunos de los frecuentes silencios que se abren en los diálogos, pueden llegar, amortiguados, ruidos del exterior.

Personaggi

CELSO, padre
LORENA, figlia
ISMAEL, lettore

Luogo

Ampia sala-biblioteca di una casa agiata.
Alte scaffalature colme di libri.
Mobili dalla sobria eleganza.
Una porta.
Una vetrata.

Luce

L'illuminazione cambia a ogni scena, e non è mai troppo intensa.
Salvo diversa indicazione, i dialoghi cominciano al Buio; la luce impiega da 20 a 40 secondi ad accendersi, e sempre gradualmente.

Suono

In alcuni frequenti momenti di silenzio che intervallano i dialoghi, può giungere dall'esterno qualche rumore attutito.

ISMAEL (*Lee.*) «... Pienso en la época en que el mundo conocido apenas existía para nosotros cuatro; los días eran simplemente espacios entre sueños, espacios entre capas móviles de tiempo, de actividades, de charla intrascendente... Un flujo y reflujo de asuntos insignificantes, un husmear cosas muertas, fuera de todo ambiente real, que no nos llevaba a ninguna parte...».

CELSO Bien.

ISMAEL (*Lee.*) «... que no nos exigía nada, salvo lo imposible: ser nosotros mismos. Justine decía...».

CELSO Bien, bien. Ya es bastante.

ISMAEL Acabo el párrafo. (*Lee.*) «Justine decía que habíamos quedado atrapados en la proyección de una voluntad demasiado poderosa y deliberada para ser humana, el campo de atracción que Alejandría presentaba hacia los que había elegido para ser sus símbolos vivientes.»

CELSO Muy bien.

ISMAEL Gracias.

CELSO Muy bien, sí. Exactamente lo que quería.

ISMAEL Gracias.

CELSO No me refiero solo a la voz, no. Al timbre, al tono, al ritmo y todo eso. Que son perfectos, desde luego.

ISMAEL Muchas gracias.

CELSO Eso es importante, desde luego. Pero yo me refiero a la lectura, ¿comprende? A cómo la palabra escrita...

ISMAEL Sí, ya...

CELSO ... se convierte en palabra hablada. ¿Quiere repetir el final?

ISMAEL (*Lee.*) «Justine decía que habíamos quedado atrapados en la proyección de una voluntad demasiado poderosa y deliberada para ser humana, el campo de atracción que Alejandría presentaba hacia los que había elegido para ser sus símbolos vivientes.»

CELSO Vaya. (*Pausa.*) No es lo mismo.

ISMAEL ¿No?

CELSO Esta vez ha puesto demasiada intención, demasiado sentido. Me ha querido imponer su lectura, su interpretación.

ISMAEL (*Legge*) «... Ritorno con il pensiero all'epoca in cui per noi quattro il mondo conosciuto quasi non esisteva; i giorni erano soltanto e semplicemente gli spazi tra un sogno e l'altro, spazi tra i fondali mobili del tempo, dell'agire, del consumare il momento... Una marea di inutilità senza senso che si affaccia lungo il morto ristagnare delle cose, senza approdare ad alcun clima, senza condurre in alcun luogo...».¹

CELSE Bene.

ISMAEL (*Legge*) «... che non ci chiede niente se non l'impossibile – esistere. Justine diceva...».²

CELSE Bene, bene. Basta così.

ISMAEL Finisco il brano. (*Legge*) «Justine diceva che eravamo stati intrapolati nella proiezione di una volontà troppo forte e deliberata per essere umana – il campo magnetico che Alessandria chiudeva attorno a quelli che aveva scelto come suoi esemplari...».³

CELSE Benissimo.

ISMAEL Grazie.

CELSE Benissimo. Ecco, proprio quello che volevo.

ISMAEL Grazie.

CELSE No, non mi riferisco solo alla voce. Al timbro, al tono, al ritmo, a tutto quanto. Sono perfetti, davvero.

ISMAEL Grazie mille.

CELSE È importante, senza dubbio. Ma io mi riferisco alla lettura, capisce? A come la parola scritta...

ISMAEL Sì, sì...

CELSE ...si trasforma in parola parlata. Vuole rileggere la fine?

ISMAEL (*Legge*) «Justine diceva che eravamo stati intrapolati nella proiezione di una volontà troppo forte e deliberata per essere umana – il campo magnetico che Alessandria chiudeva attorno a quelli che aveva scelto come suoi esemplari...».

CELSE Eh no. (*Pausa*) Non è lo stesso.

ISMAEL No?

CELSE Stavolta ci ha messo troppa espressività, troppa senso. Mi ha voluto imporre la sua lettura, la sua interpretazione.

Indice

Introduzione	
<i>Renata Londero</i>	7
Bibliografia	51
<i>El lector por horas</i>	62
<i>Il lettore a ore</i>	63



La maschera e il volto. Teatro ispanico moderno e contemporaneo

L'elenco completo delle pubblicazioni
è consultabile sul sito

www.edizioniets.com

alla pagina

<http://www.edizioniets.com/view-collana.asp?col=La maschera e il volto. Teatro ispanico moderno e contemporaneo>



Pubblicazioni recenti

5. José Sanchis Sinisterra, *Il lettore a ore*, con testo originale a fronte, studio e traduzione di Renata Londero, 2018, pp. 152.
4. Angélica Liddell, *Belgrado. Canta lingua il mistero del corpo glorioso*, con testo originale a fronte, studio e traduzione di Silvia Monti, 2017, pp. 272.
3. José Ramón Fernández, *La terra*, con testo originale a fronte, studio e traduzione di Enrico Di Pastena, 2016, pp. 158.
2. Josep M. Benet i Jornet, *Sotto la casa*, introduzione di Simone Trecca, traduzione di Pino Tierno, 2015, pp. 106.
1. Juan Mayorga, *Teatro sulla Shoah. Himmelweg - Il cartografo - JK*, studio e traduzione di Enrico Di Pastena, 2014, pp. 256.

Edizioni ETS

Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa

info@edizioniets.com - www.edizioniets.com

Finito di stampare nel mese di dicembre 2018