

Labirinti 174



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TRENTO
Dipartimento di Lettere e Filosofia

COMITATO SCIENTIFICO

Pietro Taravacci (coordinatore)
Università degli Studi di Trento
Andrea Comboni
Università degli Studi di Trento
Caterina Mordeglia
Università degli Studi di Trento
Paolo Tamassia
Università degli Studi di Trento

Il presente volume è stato sottoposto a procedimento di *peer review*.

Collana Labirinti n. 174
Direttore: Pietro Taravacci
Segreteria di redazione: Lia Coen
© Università degli Studi di Trento-Dipartimento di Lettere e Filosofia
Via Tommaso Gar 14 - 38122 TRENTO
Tel. 0461-281722 - Fax 0461 281751
<http://www.unitn.it/lettere/14963/collana-labirinti>
e-mail: editoria@lett.unitn.it

ISBN 978-88-8443-767-9

Finito di stampare nel mese di marzo 2018

IL RACCONTO A TEATRO

DAL DRAMMA ANTICO AL *SIGLO DE ORO*
ALLA SCENA CONTEMPORANEA

a cura di
Giorgio Ieranò e Pietro Taravacci

Università degli Studi di Trento
Dipartimento di Lettere e Filosofia

SOMMARIO

| | |
|--|---|
| <i>Premessa</i> di Giorgio Ieranò e Pietro Taravacci | 7 |
|--|---|

RACCONTO LIRICO E RACCONTO TRAGICO

| | |
|---|----|
| FERNANDO GARCÍA ROMERO, Racconto drammatico e racconto lirico. L'ironia tragica nell'Epinicio 5 di Bacchilide | 13 |
| ANDREA RODIGHIERO, Raccontare cantando nella tragedia greca: due casi da <i>Agamennone</i> e <i>Troiane</i> | 37 |

MESSAGGERI E NARRATORI NEL DRAMMA ANTICO

| | |
|--|-----|
| CARMEN LEAL SOARES, I messaggeri di Euripide, come narratori di orrori | 77 |
| MARIA DO CÉU FIALHO, Il racconto del messaggero nell' <i>Edipo a Colono</i> di Sofocle | 89 |
| MARIA TERESA GALLI, Il discorso del <i>nuntius</i> nella <i>Medea</i> di Osidio Geta | 103 |

IL RACCONTO NEL TEATRO IBERICO

| | |
|---|-----|
| VERONICA ORAZI, Dalla narrativa alla scena: José Sanchis Sinisterra e la riscrittura teatrale | 119 |
| DANIELE CRIVELLARI, Scoprire narrando, narrare scoprendo: il <i>Barlaán y Josafat</i> di Lope de Vega | 137 |
| ELSA RITA DOS SANTOS, Il mito di Pedro e Inês tra storiografia e mitologia nella tragedia <i>Castro</i> di António Ferreira | 151 |

| | |
|---|-----|
| VERONICA ORAZI, Lo sperimentalismo narrativo nel teatro di José Manuel Mora | 173 |
| MERCEDES ARRIAGA, Racconto e riscrittura nella <i>Medea en Camariñas</i> di Andrés Pociña | 189 |

IL RACCONTO NEL DRAMMA MUSICALE

| | |
|---|-----|
| MARGHERITA RUBINO, Tra i Greci e Verdi | 201 |
| LUIGI BELLONI, 'Racconto' e 'Non-Racconto' in <i>Ariadne auf Naxos</i> . Testimonianze di una poetica | 211 |

METTERE IN SCENA IL RACCONTO: PROSPETTIVE CONTEMPORANEE

| | |
|---|-----|
| CLAUDIO LONGHI, 'Descrivendo' il lungo viaggio sulle onde dell'Ain: prospettive postdrammatiche del dramma-paesaggio | 239 |
| MARTINA TREU, L'arte di Emilio Isgrò tra <i>epos</i> e teatro: dall' <i>Orestea</i> di Gibellina all' <i>Odissea cancellata</i> | 279 |

TESTIMONIANZE

| | |
|---|-----|
| EMILIO ISGRÒ, L' <i>Orestea</i> di Gibellina e l' <i>Odissea cancellata</i> | 309 |
| SERGIO MAIFREDI, Raccontare l' <i>Odissea</i> in scena | 325 |
| ELISABETTA POZZI, Il mio viaggio nel racconto a teatro | 331 |

VERONICA ORAZI

DALLA NARRATIVA ALLA SCENA:
JOSÉ SANCHIS SINISTERRA E LA RISCrittURA TEATRALE

José Sanchis Sinisterra (Valencia 1940), drammaturgo e regista, fondatore e direttore di collettivi¹ e di centri di formazione,² docente universitario,³ studioso, critico e teorico del teatro, pluripremiato e innovatore della scena spagnola è senza dubbio una figura a tutto tondo.

Fin dalle prime attività di ricerca sviluppate col Teatro Fronterizo (dal 1977), il suo lavoro appare incentrato sul rapporto tra narrazione scritta e orale, sulla doppia natura – letteraria e scenica – dell'opera teatrale, sulla drammatizzazione del testo narrativo, sugli elementi transgenici che la favoriscono e sulle tecniche di trasposizione scenica del testo originale (Aznar Soler 1990, Sanchis Sinisterra 2002d, 31-91, 86-201, Sanchis Sinisterra 2003a, Puchades 2004, Sanchis Sinisterra 2004, García

¹ Direttore del Teatro Español Universitario (1957), fondatore e direttore dell'Aula de Teatro (1960) e del Seminario de Teatro (1961) dell'Università di Valencia, dove svolge gli studi; crea il Grupo de Estudios Dramáticos (1959); fonda la Asociación Independiente de Teatros Experimentales (1963) e l'Asociación Cultural Escena Alternativa (1981). Cfr. Aznar Soler 1993.

² Teatro Fronterizo (1977-1997), Sala Beckett (1988-1997), Nuevo Teatro Fronterizo (dal 2011). Il 18-19 luglio 2013 è stata allestita la prima produzione del Nuevo Teatro Fronterizo: *Archipiélago Dron*, in occasione del Festival Fringe13 al Matadero di Madrid; l'opera è stata poi riproposta dal 26 dicembre 2013 al 4 gennaio 2014 nella Sala Cuarta Pared di Madrid. Dal 15 al 20 maggio 2014 è stato presentato al Teatro del Barrio di Madrid, all'interno del Festival Surge, *Últimos golpes*, monologo di JSS sulla violenza di genere in ambito domestico.

³ Dal 1971 all'Institut del Teatre di Barcellona e dal 1984 all'Universitat Autònoma della stessa città.

Barrientos 2004, Sosa Antonietti 2004 e 2006, Sanchis Sinisterra 2006).

Al centro della sua teoria vi è la relazione fra testo e voce: la spinta a raccontare la propria esperienza coincide, infatti, con l'origine della narrativa ma anche del teatro, posto che gli esordi della teatralizzazione affondano le radici nel rito, nella festa e nell'oralità.⁴ Ed è proprio studiando l'attività del narratore orale che JSS identifica una gradazione che parte dall'epicità pura, passa attraverso i narratori multipli e giunge alla drammaticità piena, cioè alla drammaturgia da quarta parete (Sanchis Sinisterra 2003a, 26-31).

Allo stesso modo, è basilare il concetto di dissociazione contestuale tra *Fabula/Storia* e Discorso: per JSS la *Fabula/Storia* equivale all'Intreccio dei Formalisti e al Discorso di Genette, perché nella drammatizzazione di testi narrativi la *Fabula/Storia* corrisponde all'opera da trasportare sulla scena; la sua concezione di Discorso invece unisce Discorso e Narrazione di Genette.

In sintesi, il testo narrativo di partenza (cioè un Intreccio/ Discorso, secondo la prospettiva dei Formalisti e di Genette) costituisce la *Fabula/Storia* da cui prende spunto la trasposizione scenica e si configura quindi come *Fabula/Storia*₂; la drammatizzazione che ne deriverà, allora, costituirà un Discorso₂ (cioè un Intreccio/Discorso drammatico realizzato a partire da un Intreccio/Discorso narrativo)⁵.

⁴ Si pensi ai cantastorie o ai narratori di gesta epiche, che ricorrono a tutta una serie di elementi tipici della teatralità: intonazione della voce, mimica facciale, gestualità, ecc.; ma anche – in epoca medievale – alla sopravvivenza del mimo, ai giullari, ecc. Brecht nei suoi scritti teorici parla di tutto ciò e sulla scia delle sue riflessioni alcuni hanno recuperato questo prezioso bagaglio per riattualizzarlo (p.e. Dario Fo). In età moderna, la consapevolezza dell'io frammentato fa sì che interlocutore e narratore arrivino persino a coincidere, per esempio nel monologo, nel monologo interiore, nel flusso di coscienza.

⁵ Come è noto, secondo i Formalisti russi la *Fabula* (o Storia) corrisponde alla disposizione naturale e logica degli elementi, mentre l'Intreccio (o *Plot*) alla rielaborazione/alterazione della *Fabula* operata dall'autore. Per Genette, invece, la Storia corrisponde al contenuto di avvenimenti dell'enunciato narrativo, al significato; il Discorso, all'enunciato narrativo, al significante; la Narrazione, all'enunciazione narrativa, all'atto narrativo reale o fittizio. Cfr. almeno Todorov, Beccaria (eds.) 2003 e Genette 2006.

L'esperienza decennale su questo genere di sperimentazione e la riflessione teorica derivatane hanno consentito a JSS di giungere a una sintesi, alla formulazione di una teoria sostenuta dalla prassi, articolata in tre modalità:

- drammatizzazione della *Fabula/Storia*, cioè adattamento degli elementi della *Fabula* (trama, argomento, personaggi, situazioni, dialoghi);
- drammatizzazione del Discorso, basata sulle specificità del discorso narrativo (punto di vista, sistema spazio-temporale, voci enunciative) secondo i parametri di una teatralità spesso anomala;
- drammatizzazione mista, ossia inclusione di sequenze ed elementi della *Fabula* in un quadro drammaturgico dedotto dall'analisi del Discorso del testo narrativo.

1. *Drammatizzazione della Fabula/Storia*

La dissociazione tra *Fabula/Storia* e Discorso è un procedimento fondamentale per questo tipo di operazione: il primo dato da sottolineare è che il concetto di *Fabula/Storia* coincide sia per il testo narrativo che per la drammatizzazione. Al contrario, come accennato, nella trasposizione scenica di un'opera il Discorso o testo narrativo corrisponde all'azione drammatica dell'opera teatrale: la *Fabula/Storia* dell'azione drammatica è costituita dal testo narrativo originale, cioè da un Discorso, e ciò implica una serie di specificità, che investono le modalità di sviluppo del materiale di partenza e le caratteristiche del testo drammatico finale (cioè l'adattamento teatrale dell'opera narrativa).

Una volta stabilita e chiarita questa distinzione, è possibile isolare i tratti chiave della trasposizione della *Fabula* del testo narrativo in azione drammatica, che si realizza su più livelli: tempo, spazio, personaggi, articolazione specifica, verosimiglianza.

1.1 Il tempo

A livello temporale, si tratterà di rilevare quali sequenze ed episodi della *Fabula* sono stati inclusi nell'azione drammatica; se l'ordine in cui vengono presentati riproduce quello originario o è stato alterato; che rilievo è concesso alle sequenze, agli episodi della *Fabula* assunti e a quale trattamento vengono sottoposti: gli elementi cronologici ereditati possono essere trattati come antecedenti, in corso/presenti o imminenti; si può ricorrere quindi all'antefatto, al *flashforward* o alle anticipazioni, ai *flashback*, ecc., eventualmente combinando le diverse modalità fino a raggiungere una strutturazione temporale anche molto complessa, che può profilarsi come uso sperimentale, straniante e metareale dell'elemento cronologico.

1.2 Lo spazio

Anche per la dimensione spaziale si tratterà di identificare quali luoghi della *Fabula* sono rappresentati nell'azione drammatica o se compaiono altri luoghi estranei rispetto all'originale; l'eventuale ricorso a spazi simbolici, come ad esempio lo spazio pubblico e privato, che possono essere giustapposti in modo dinamico o contrapposti in maniera conflittuale; quali sono il senso, la funzione e il rapporto e tra scena ed extrascena, cioè tra i luoghi che vengono mostrati nell'allestimento e quelli non ricostruiti in scena ma deducibili dallo sviluppo dell'azione, dalle parole dei personaggi, ecc.; in virtù di questo meccanismo, lo spazio scenico è potenzialmente espandibile all'infinito.

1.3 I personaggi

Allo stesso modo, anche il lavoro sui personaggi si rivela strategico: in primo luogo, appare significativa la scelta dei personaggi della *Fabula* ripresi nell'azione drammatica, così come la presenza di altri personaggi estranei alla *Fabula* e caratteristici della drammatizzazione; anche la gerarchia e l'interazione tra i personaggi sono aspetti centrali: entrambe possono essere mantenute – aderendo alla *Fabula* del testo narrativo – o modi-

ficcate, a prescindere dalla presenza in scena di queste figure (come accade con Pepe el Romano ne *La casa de Bernarda Alba* o con Godot in *Aspettando Godot*); la prospettiva da cui vengono presentati i personaggi nella drammatizzazione, poi, può coincidere con quello della *Fabula* o essere alterata: in *Moby Dick* – drammatizzazione inedita di JSS dall’omonimo romanzo di Melville – viene rispettata la mobilità del punto di vista, che passa dal narratore-protagonista, al monologo interiore del capitano Ahab e di Starbuck (Sanchis Sinisterra 2002d, 72-77, Sanchis Sinisterra 2002e, Fobbio 2009).

In particolare, il rapporto tra personaggi presenti e assenti viene delineato attraverso meccanismi complessi, a seconda del tipo di ‘assenza’: le figure assenti possono essere referenziali (se ne parla ma non compaiono sul palcoscenico, perché sono scomparse in un passato o in una distanza remoti), extrasceniche (se ne parla ma non entrano in scena, pur essendo contemporanee all’azione) e immateriali (voci, entità, visioni, apparizioni, ecc.).

1.4 L’articolazione specifica

Un altro elemento chiave è costituito dalle modalità di trasposizione degli episodi e delle circostanze della *Fabula* sfruttando il dialogo, la narrazione e la drammaturgia mista – o epico-drammatica –, quando un personaggio abbatte la quarta parete e si rivolge al pubblico.

Fondamentale è anche il rapporto e l’equilibrio tra impiego della narrazione o del dialogo e, nel caso di quest’ultimo, tra monologo (Sanchis Sinisterra 2010), dialogo propriamente detto, ‘trialogo’, discorso corale. Secondo JSS, infatti, così come il triangolo rappresenta una dimensione a sé nell’interazione tra i personaggi e quindi nella costruzione e nello sviluppo dell’azione (diversa rispetto al confronto tra due soggetti ma anche al rapporto di gruppo), allo stesso modo la pregnanza del ‘trialogo’, è strategicamente diversa rispetto al dialogo tra due personaggi o al discorso a più voci.

Oltre alla parola, però, è decisivo anche il ruolo della pausa, del silenzio, del mutismo, di ciò che è implicito, del non detto,

della reticenza, della dissociazione tra pensiero e parola e quindi tra testo e sub-testo narrativo (Sanchis Sinisterra 1991, Sanchis Sinisterra 2002a, Sanchis Sinisterra 2002c).

Lo stesso vale per il rapporto tra componente verbale e non verbale, che nella rappresentazione si traduce nella gestualità, nella mimica facciale, nell'espressività e nell'intonazione della voce e in tutti gli elementi extra-verbali, che nel testo teatrale diventano didascalie e indicazioni di scena.

1.5 La verosimiglianza

L'ultimo livello nella drammatizzazione di elementi della *Fabula* è rappresentato dal rapporto tra la realtà di ciò che viene drammatizzato e quella del pubblico, a partire dalla congruità tra i personaggi e gli eventi della *Fabula* da un lato e la realtà dello spettatore dall'altro, cioè da quanto il mondo fittizio proposto sulla scena è verosimile, possiede una coerenza interna per chi lo osserva dalla platea; dall'esistenza o meno di un principio di causalità che sostiene sia gli elementi e lo sviluppo della *Fabula* sia la trasposizione teatrale, condivisibile dallo spettatore per verosimiglianza col proprio mondo e col proprio tempo; infine, da quanto risulta credibile per il destinatario il sistema di principi, di valori, persino di tabù presentato dalla *Fabula* e riproposto nell'azione drammatica.

2. Drammatizzazione del Discorso

Come accennato, la peculiarità del concetto di Discorso nella drammatizzazione di un testo narrativo sta nel fatto che nel trasporre in azione drammatica una narrazione si parte da un originale – il testo narrativo appunto – che è già un Discorso.

A ciò va aggiunto che il teatro contemporaneo spesso rinuncia a narrare, alla trama, all'azione; rinuncia cioè a costruire una sequenza necessariamente lineare e senza soluzione di continuità, per creare opere in cui con una certa frequenza prevale la frammentarietà, la scelta di sviluppare la rappresentazione e il testo teatrale derivandone concentrandosi su singoli aspetti, anche

su un solo frammento o episodio, per enfatizzare il messaggio. Ciò è confermato dalla pratica di drammatizzazione di testi narrativi, che consente agevolmente di adattare per la scena narrazioni con una trama e un'azione estremamente esigue, labili e in alcuni casi praticamente nulle.

Anche il trattamento delle modalità discorsive ha un ruolo importante e offre una gamma di possibilità quasi illimitate al drammaturgo, che può intervenire sul testo drammatizzato dosando in modo strategico e creativo elementi quali la narrazione, la descrizione, il dialogo, il monologo, il soliloquio, i commenti (dei personaggi, del narratore laddove esista, ecc.).

La gestione dell'ordine temporale, poi, può portare all'elaborazione diacronica – cioè lineare – o anacronica – ossia alterata, tanto in senso retrospettivo, come prospettivo – della vicenda.

Narratore e Narratario del testo narrativo possono essere mantenuti (persino con tutte le loro caratteristiche) nella drammatizzazione oppure modificati; in quest'ultimo caso, le anomalie del discorso narrativo di partenza incoraggeranno un adattamento più creativo. È il caso, per esempio, di *Abogados* (2003) dal racconto omonimo di Kafka,⁶ che JSS drammatizza come *ejercicio práctico* (Sanchis Sinisterra 2003a, 77-78). La mobilità della vicenda è data dal fatto che l'azione si basa sui peculiari meccanismi discorsivi kafkiani: la *Fabula* non presenta una grande densità di eventi ed è per questo che la teatralità dell'opera risiede nella specifica organizzazione del discorso o meglio nelle sue anomalie, articolate su più piani:

- anomalia della dimensione temporale dell'azione: un passato che nel corso della vicenda muta in un presente atemporale/gnomico (sentenzioso), per passare al presente attuale interno, dello sviluppo narrativo; questo tipo di trattamento dell'elemento cronologico è oscillante o più precisamente duale, perché passato e presente convivono producendo uno sdoppiamento temporale;

⁶ Kafka si presta bene all'adattamento transgenerico, proprio perché riflette la realtà frammentata e frammentaria dell'uomo moderno e del suo modo di percepire e concepire se stesso e la realtà che lo circonda; da qui, l'adattabilità perfetta del monologo interiore e del flusso di coscienza tanto spesso presenti nelle sue opere.

- anomalia della *Fabula*, che consiste nell'assenza di dati oggettivi, reali, relativi alla trama e in parte ai personaggi nel racconto di partenza;
- anomalia del Discorso, caratterizzato da una serie di dialogismi e di duplicazioni; il soggetto enunciatore è sdoppiato, scisso, come dimostra il monologo in cui il personaggio interpella se stesso in seconda persona (Fobbio 2009, Sanchis Sinisterra 2010, Escobar 2012); questo tratto si ricollega alla possibilità di riflettere a livello narrativo e forse ancor più a livello drammatico ciò che la psicanalisi definisce 'distanziamento da un vissuto angosciante': esattamente ciò che il racconto di Kafka e la drammatizzazione di JSS intendono suscitare e trasmettere;
- anomalia spaziale, che si manifesta in un ulteriore sdoppiamento, quando nel testo si parla prima di un 'li' e poi di un 'qui'.

Ci troviamo di fronte, dunque, a tre tipi di duplicità, indotti dallo sdoppiamento del personaggio (un io che si scinde e dialoga col 'tu' risultante, con se stesso), del tempo (un 'allora' che diviene un 'ora') e dello spazio (un 'li' che si trasforma in un 'qui'); la coesistenza simultanea di queste tre duplicazioni produce e consolida da prospettive diverse e convergenti una dimensione scissa o meglio speculare, dal potente effetto stranianti.

La narrazione incompleta, non finita, caratteristica della scrittura kafkiana, contribuisce a sancire la sensazione di straniamento, elemento chiave del racconto originale e della drammatizzazione derivatane.

3. *Drammatizzazione mista*

Questa terza modalità nasce dall'intersezione tra drammatizzazione della *Fabula*/Storia e del Discorso del testo narrativo di partenza.

In questo caso il drammaturgo opererà un'analisi del livello della *Fabula*, dunque dei soggetti, degli eventi, dei luoghi e dello sviluppo cronologico della sequenza lineare e logica dei fatti

narrati; al contempo studierà il livello del Discorso, cioè come l'autore del testo originale ha organizzato gli elementi della *Fabula*, includendo la voce (o le voci) del/dei Narratore/i, che genere di meccanismi discorsivi ha attivato, in quale modo ha creato e dunque connotato le circostanze spaziali e temporali dell'enunciazione e altri aspetti relativi alla specifica articolazione del Discorso.

3.1 Contesto drammatico

La costruzione del contesto drammatico nella trasposizione per la scena di un testo narrativo riveste un'importanza capitale. Nel lavorare sugli elementi relativi alla contestualizzazione della *Fabula*/Discorso del testo di partenza nell'adattamento scenico, JSS identifica due linee di condotta, da cui derivano altrettante tipologie di contesto possibile: creazione di un contesto drammatico intrinseco al testo originale – che può essere esplicito o implicito – o di un contesto estrinseco – che può essere estraneo al testo (creativo) o analogo –.

Così, quando il testo narrativo presenta circostanze di enunciazione (abbastanza) chiare e concrete (chi narra, a chi, dove, quando e perché) che possono essere trasposte direttamente nella drammatizzazione, si avrà un quadro drammaturgico:

- esplicito, se le parole del personaggio descrivono il contesto e la situazione (si pensi a *La noche de Molly Bloom* di JSS, dal capitolo finale dell'*Ulisse* di Joyce) e il drammaturgo ricostruisce sulla scena le circostanze enunciate dal testo narrativo;
- implicito, se la cornice discorsiva è ricavabile solo in parte dal testo originale e il narratore si limita a proferire il suo racconto; è necessario allora creare un contesto drammatico che si avvicini alle circostanze di enunciazione, non del tutto esplicitate nel discorso (come accade in *Primer amor* di JSS, dall'omonimo racconto di Beckett).

Come accennato, uno degli esempi più stringenti di contesto drammatico intrinseco al testo di tipo esplicito è offerto dal monologo *La noche de Molly Bloom* (1979), drammatizzazione del

soliloquio che occupa l'ultimo capitolo del romanzo di Joyce, che riproduce esattamente gli ennciati e le circostanze descritte in modo chiaro nel testo di partenza (Sanchis Sinisterra 1996, Fobbio 2009, Sanchis Sinisterra 2002d, 56-61). Allo stesso modo, un caso complesso e suggestivo di contesto intrinseco al testo di tipo implicito compare in *Primer amor* (1985): il racconto beckettiano non specifica dove si svolge la vicenda e il protagonista si limita a parlare della morte del padre, della tomba in cui riposa e dell'incontro con una ragazza con la quale per un certo periodo ha una relazione; l'ambientazione, dunque, andrà dedotta e il testo offre lo spunto per tre possibili scenari: il cimitero, in base alle affermazioni del personaggio, ipotesi poi scartata dal drammaturgo; il parco dove il giovane ha conosciuto Lulù; la casa della ragazza, dove l'uomo seduto sul letto racconta la fine della loro storia. La scelta di JSS consiste in un allestimento minimalista, in cui una lastra collocata al centro del palcoscenico, su cui il protagonista è seduto durante lo svolgimento dell'azione, rimanda ai tre ambienti potenziali, a seconda di come lo spettatore interpreterà questo oggetto: l'uomo potrebbe essere seduto su una panchina del parco, sul letto di Lulù o su una pietra tombale del cimitero (Sanchis Sinisterra 1997, Sanchis Sinisterra 2002d, 80-81).

Il contesto drammatico però può anche essere estrinseco al testo e, come si diceva, tanto estraneo come analogo ad esso.

Nel caso di contesto estrinseco, ci si troverà di fronte a un testo che non indica alcuna circostanza relativa all'ambientazione; il drammaturgo allora potrà produrre un quadro drammaturgico alieno al testo, di tipo totalmente creativo, frutto dell'inventiva personale, includendovi comunque tratti fondamentali del testo di partenza, per mantenere un aggancio con la narrazione; oppure potrà optare per la creazione di un contesto analogo, rifacendosi alle affinità tra il discorso narrativo e il contesto scenico: si pensi ad esempio a *Informe sobre ciegos* (1982) di JSS, dal racconto omonimo compreso nel romanzo *Sobre héroes y tumbas* di Ernesto Sábato: il protagonista, Fernando Vidal, è convinto che verrà ucciso dagli adepti della *Secta Sagrada de los Ciegos*, per impedirgli di divulgare un *informe* in cui denuncia il loro

complotto contro l'umanità. La circostanza dedotta dal testo consiste nell'ambientare l'azione drammatica nel corso della conferenza durante la quale Fernando illustra le sue conclusioni (Sanchis Sinisterra 1997, Sanchis Sinisterra 2002d, 69-71).

3.2 Destinatario del Discorso

Anche il destinatario, il *receptor*, ha un peso notevole nel processo di trasposizione scenica di testi narrativi, dove sono possibili tre tipi di destinatario potenziale: omissivo, incluso e fittizio (Sanchis Sinisterra 2002b, Sanchis Sinisterra 2003a, 120-121).

Nel caso di destinatario omissivo, la natura narrativa del testo di partenza viene annullata attraverso un tipo di adattamento scenico che aderisce in sostanza alla dimensione teatrale da quarta parete, in cui cioè il pubblico non viene coinvolto e mantiene il ruolo tradizionale di spettatore passivo; in questa circostanza, JSS sottolinea come il destinatario sia comunque recuperabile, attraverso il meccanismo che egli definisce «a circuito chiuso»: la storia, uno o più episodi o momenti dell'azione vengono raccontati da uno o più personaggi che si rivolgono ad altri personaggi sulla scena, riattivando il rapporto narratore-narratario. A questo tipo di sviluppo è ispirata *La leyenda de Gilgamesh* (1977), una delle prime sperimentazioni realizzate da JSS col Teatro Fronterizo (Sanchis Sinisterra 2002d, 49-51).

L'operazione diametralmente opposta profila, invece, un destinatario incluso: il pubblico viene coinvolto nella rappresentazione e partecipa in qualche modo al suo concretizzarsi di volta in volta in modo differente, proprio perché condizionato dalla reazione degli spettatori; è evidente, inoltre, che questa tecnica, consolidata da tempo e definita 'abbattimento della quarta parete', continua a evolversi ispirando sperimentazioni suggestive ed esiti spesso apprezzabili. Oltre a ciò, questo fattore comporta la riformulazione del concetto di ricezione dell'opera teatrale nel panorama della drammaturgia contemporanea: nel momento in cui il pubblico cessa di avere un ruolo passivo e viene sollecitato dal contatto con gli attori e i performers, diventando parte integrante dello spettacolo, il cui profilo viene delineato dalla

sua stessa reazione, ci si rende conto che il suo ruolo diventa attivo, spesso una vera e propria compartecipazione, che obbliga a ridefinire il concetto di pubblico.

C'è poi la possibilità di profilare un *destinatario fittizio*, cioè ideale, immaginario, dunque non identificabile né col pubblico, né coi personaggi in scena.

Un esempio di questo genere è rilevabile in *Informe para una academia* di JSS, dall'omonimo racconto di Kafka, strutturato in forma di monologo. Il testo kafkiano esplicita il destinatario nell'esordio, quando il protagonista si rivolge agli «Illustri Signori Accademici» (Fobbio 2009, Sanchis Sinisterra 2010, Escobar 2012). In questo caso, il destinatario ideale o fittizio è indicato dal testo di partenza ma ovviamente è possibile crearlo anche quando la narrazione da trasporre sulla scena non lo prevede.

3.3 Fedeltà all'originale

Il rapporto tra il testo narrativo e la sua drammatizzazione dipende anche dal grado di fedeltà di quest'ultima all'originale, strettamente correlato con i materiali assunti nell'azione drammatica e alla loro organizzazione. Si darà, quindi, una gradualità progressiva: dalla massima fedeltà, alla rielaborazione, fino alla drammatizzazione parziale (Sanchis Sinisterra 2003a, 121-124).

Nel caso di massima fedeltà, l'azione drammatica aderirà in modo totale agli enunciati dell'originale, secondo due modalità differenti: attraverso la trasposizione praticamente esatta degli enunciati, come avviene in due opere di JSS già citate: *Abogados* e *La noche de Molly Bloom*, in cui il monologo interiore dei testi di partenza viene adattato per la recitazione mantenendo la forma dei rispettivi originali; oppure ricorrendo all'uso di elementi connettivi nel trasporre gli enunciati, per conferire coerenza alla drammatizzazione; è il caso, ad esempio, de *El Gran Teatro Natural de Oklahoma* (1988)⁷ di JSS, dall'ultimo capitolo del romanzo incompiuto di Kafka intitolato *America* (Sanchis

⁷ La prima dell'opera è stata allestita il 1 maggio 1982, al Teatro Municipal de Sabadell dalla compagnia del Teatro Fronterizo, per la regia dello stesso JSS.

Sinisterra 1988, Sanchis Sinisterra 2002d, 67-69). Nell'opera teatrale, le parti del romanzo vengono elaborate assieme ad altri materiali kafkiani di vario tipo, come racconti, lettere, diari, appunti, di cui JSS si serve per costruire le connessioni tra le diverse sequenze narrative e tra gli interventi dei personaggi. In questo modo il drammaturgo forgia il profilo delle cinque figure in scena e definisce la loro interazione, contestualizzandola in uno spazio e in un tempo precisi.

All'interno di questa categoria, però, si può assistere all'attenuazione del vincolo col testo narrativo, in base alla paternità dei connettivi cui il drammaturgo ricorre per articolare i materiali di partenza: se i connettivi sono d'autore (come nel caso della drammatizzazione appena citata) la prossimità sarà maggiore; nel caso invece il drammaturgo ricorra a materiali di altri autori, apocrifi o personali, si produrrà un allontanamento sempre maggiore dall'originale e diminuirà il grado di fedeltà.

Nell'adattare un testo narrativo per la scena, però, lo si può anche sottoporre a una rielaborazione su più livelli, che non si escludono a vicenda ma che al contrario appaiono spesso combinati. Si possono rilevare, infatti, interventi di tipo:

- a) grammaticale: l'adattamento più frequente, quasi fisiologico; si pensi alla narrazione in terza persona trasposta in dialogo o monologo, o alla narrazione in prima persona trasformata in dialogo tra più personaggi, in entrambi i casi per ovvie esigenze sceniche; talvolta è il soggetto dell'enunciazione a essere rielaborato, come nel caso della narrazione in terza persona (cioè le sequenze narrative) che passa all'enunciazione in prima o seconda persona (nelle parti dialogate); a volte invece sono i modi e i tempi verbali a essere coinvolti, per esempio col passaggio dal passato al presente (nell'attualizzazione del piano temporale) o dall'indicativo al congiuntivo o ancora dalla forma affermativa a quella interrogativa (per enfatizzare l'incertezza, il dubbio, il senso di attesa e le aspettative);
- b) stilistica: la cui esemplificazione più vistosa e immediatamente apprezzabile è l'adattamento del dialogo narrativo in dialogo drammatico; va ricordato, infatti, che il dialogo non ha uguale peso, non si profila allo stesso modo e

non svolge la medesima funzione in un'opera narrativa e in una teatrale: nel caso di quest'ultima, il dialogo serve per far progredire l'azione drammatica, lo sviluppo della vicenda che viene rappresentata sul palcoscenico e assume un ruolo essenzialmente diverso e più pregnante, poiché rappresenta il nucleo stesso del genere teatrale;

3) sviluppo dell'azione: selezione delle informazioni e degli eventi dell'originale e intervento sul loro ordine nel realizzarne la trasposizione in azione drammatica (come sottolineato nella parte sulla drammatizzazione degli aspetti della *Fabula*);

4) innesti e interpolazioni: si tratta di interventi che possono giungere anche all'esasperazione estrema di quanto accennato sull'impiego di connettivi di vario genere per conferire coesione ai materiali originali; mentre in quel caso il ricorso a elementi di connessione era necessario per articolare l'azione drammatica a partire da parti, da frammenti di un originale, in questo caso l'innesto o l'interpolazione rappresentano una scelta creativa autonoma del drammaturgo, cioè non necessaria ma indice della volontà di intervenire sul testo di partenza per alterarlo; anche in questo caso, come per i connettivi trattati in precedenza, l'operazione investe la questione della paternità dell'opera risultante, a seconda della natura, della frequenza e del peso drammatico dei materiali assunti; il grado minimo di rielaborazione si avrà nel caso di assimilazione di materiali dello stesso autore del testo narrativo drammatizzato; il grado intermedio potrebbe coincidere con l'inclusione di materiali affini (non d'autore ma comunque attinenti dal punto di vista estetico, contenutistico, ideologico, ecc.); mentre il grado massimo consisterà nell'inserimento di materiali del drammaturgo cui si deve la trasposizione scenica.

La drammatizzazione parziale, infine, sancisce un allontanamento ulteriore dall'originale. Si tratta di quelle opere che drammatizzano frammenti ed episodi autosufficienti di un testo narrativo, che possono esistere in forma indipendente grazie alla loro coerenza interna che li rende autonomi ed estrapolabili, proprio perché in qualche modo rappresentativi del tutto, dell'intero testo di cui costituirebbero una sorta di sintesi.

È questo il limite su cui è opportuno arrestarsi. Un testo, infatti, può rappresentare la fonte di ispirazione di un'opera teatrale e in quel caso l'esito sarà un'opera nuova, originale. Solo quando l'azione drammatica si profila come adattamento, come riscrittura, si può parlare di trasposizione scenica in senso proprio. Il rapporto tra l'opera e le sue fonti e tra l'adattamento e il testo di partenza è ben diverso, evidentemente: nel primo caso si tratterà di ri-creazione, nel secondo di drammatizzazione. Un confine talvolta sfuggente, labile, identificato da una linea sottile, che però è bene saper individuare e riconoscere se si vuole indagare all'interno del perimetro in cui si muove chi lavora alla drammatizzazione di testi narrativi.

Bibliografia

- M. Aznar Soler, (1990), *El metateatro fronterizo de JSS*, «Hispanística», XX, 7 (1990), pp. 203-224.
- M. Aznar Soler, *JSS. Del Teatro Español Universitario al Grupo de Estudios Dramáticos (1957-1967)*, in Id., *60 anys de teatre universitari*, València 1993, pp. 139-147.
- M.B. Escobar, *El monólogo en el teatro: convenciones, límites y problemáticas*, tesi di laurea in Teatro, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina 2012. Una sintesi di 20 pp. è consultabile all'indirizzo <http://publicaciones.ffyh.unc.edu.ar/index.php/sintesis/article/download/916/913> (ultima consultazione 02.06.2014).
- L. Fobbio, *El monólogo dramático: interpelación e interacción*, Córdoba, Argentina 2009.
- J.L. García Barrientos, *Teatro y narrativa*, «Arbor», 177/699-700 (2004), pp. 509-524.
- G. Genette, *Figure 3. Discorso del racconto*, Torino 2006.
- X. Puchades, *Dramaturgia de textos narrativos de José Sanchis Sinisterra: Un lector con muchas horas de lectura*, «Stichomythia», 2 (2004), pp. 92-113.
- S.U. Sánchez Jiménez, F.J. Sánchez Salas, *Estrategias de comunicación teatral en la obra de José Sanchis Sinisterra*, «Pandora. Revue d'études hispaniques», 7 (2007), pp. 49-64.

- J. Sanchis Sinisterra, *El gran teatro natural de Oklahoma*, «Primer Acto», 222 (1988).
- Id., *Tres dramaturgias*, Madrid 1996 (contiene: *La noche de Molly Bloom*, *Bartleby el escribiente*, *Carta de la Maga a Bebé Rocamadour*).
- Id., *Dos dramaturgias*, *Gestus*, separata dramaturgica, Bogotá 1997 (contiene: *Primer amor* e *Informe sobre ciegos*).
- Id., *Beckett dramaturg: la penúria i la plétora*, prologo a S. Beckett, *Fi de partida*, Barcelona 1990, pp. 5-18, poi publicato in castigliano ne *La escena sin límites: fragmentos de un discurso teatral*, Ciudad Real 2002a, pp.115-121.
- Id., *Dramaturgia de la recepción*, in *La escena sin límites: fragmentos de un discurso teatral*, Ciudad Real 2002b, pp. 249-254.
- Id., *El silencio en la obra de Beckett*, «Pausa», 8 (1991), pp. 8-18, poi ne *La escena sin límites: fragmentos de un discurso teatral*, Ciudad Real 2002c, pp.122-127.
- Id., *La escena sin límites: fragmentos de un discurso teatral*, Ciudad Real 2002d.
- Id., *Narratividad y teatralidad. La dramaturgia de Bartleby el escribiente*, «Pausa», 3 (1990), pp. 27-33, poi in *La escena sin límites: fragmentos de un discurso teatral*, Ciudad Real 2002e, pp. 228-233.
- Id., *Dramaturgia de textos narrativos*, Ciudad Real 2003a.
- Id., *Vacío y otras poquedades*, Madrid 2003b (contiene: *El cazador Gracchus*, *Lejana. Diario de Alina Reyes*, *El hacedor*).
- Id., *Una dramaturgia de las fronteras*, Ciudad Real 2004.
- Id., *Narraturgia*, «Las puertas del drama», 26 (2006), pp. 19-25.
- Id. (2010), *El arte del monólogo*, «Revista Teatro/CELCIT», 35-36 (2009), pp. 162-170, poi in J. Sanchis Sinisterra, A. de la Parra, *El arte del monólogo / La palabra en el abismo*, monografía di «Paso de Gato. Revista Mexicana de Teatro» (2010), pp. 1-23.

- M.B. Sosa Antonietti, *El teatro de JSS: reescritura y metateatralidad*, tesi dottorale, Universidad de Valladolid 2001, relatore M. Aznar Soler, pubblicata col titolo *La fronteras de la ficción: el teatro de JSS*, Valladolid 2004.
- Id., *Una ficción sin fronteras: reescritura y metateatralidad en el teatro de JSS*, in O. Pellettieri (ed.), *Tiempo, texto y contexto teatrales*, Buenos Aires 2006, pp. 145-152.
- T. Todorov, G.L. Beccaria (eds.), *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, Torino 2003.

