

Atti e Convegni

CERVANTES NEL SECONDO MILLENNIO
UN NUOVO SGUARDO CON LA SICILIA SULLO SFONDO

Palermo, 5-6 ottobre 2016

A cura di
Marialaura Cascio e Maria Caterina Ruta



PALERMO
UNIVERSITY
PRESS

Atti e Convegni - 5

*Cervantes nel secondo millennio. Un nuovo sguardo con la Sicilia
sullo sfondo (5-6 ottobre 2016)*

A cura di Marialaura Cascio e Maria Caterina Ruta

ISBN (a stampa): 978-88-99934-76-7

ISBN (online): 978-88-99934-77-4

Volume pubblicato con il contributo della Fondazione Federico II
di Palermo

© Copyright 2017 New Digital Frontiers srl
Viale delle Scienze, Edificio 16 (c/o ARCA)
90128 Palermo
www.newdigitalfrontiers.com

Indice

Presentazione FRANCESCO FORGIONE	7
SALUTI DELLE AUTORITÀ	9
Presidente dell'Assemblea Regionale Siciliana GIOVANNI ARDIZZONE	11
Presidente dei Corsi di Laurea Triennale in "Lingue e Letterature - Studi Interculturali" e Magistrale in "Lingue e Letterature Moderne" ENRICA CANCELLIERE	13
Direttore dell'"Istituto Cervantes" di Palermo FRANCISCO CORRAL	17
INTERVENTI	21
I centenari cervantini nello scenario siciliano MARIA CATERINA RUTA	23
Cervantes, figlio della civiltà del Mediterraneo, e i Cavalieri di Malta MANLIO CORSELLI	43
Siciliani a Lepanto FRANCESCO VERGARA CAFFARELLI	63

La ricezione del Don Chisciotte nella scena spagnola all'inizio del XXI sec.	75
VERONICA ORAZI	
Il "Retablo" di Cervantes e lo schermo di Welles	91
RENATO TOMASINO	
«Yo sé bien a lo que huele aquella rosa...» De fragancias, tufos, aromas y vapores en la obra de Cervantes	101
ANTONIO BERNAT VISTARINI - BLANCA BALLESTER MORELL	

La ricezione del *Don Chisciotte* nella scena spagnola all'inizio del XXI sec.

VERONICA ORAZI (Università di Torino)

1. Premessa

Nella storia de *L'ingegnoso Idalgo Don Chisciotte della Mancia* Cervantes tratta temi atemporali e concretizza una complessa struttura meta-testuale¹. Nel corso dei secoli, tanta ricchezza tematica e strutturale ha ispirato molti adattamenti, a riprova della vigenza dei nuclei tematici sviluppati nel romanzo.

Così, le riscritture contemporanee del capolavoro cervantino² si propongono di agevolare la trasmissione al pubblico di oggi, identificando suggestivi parallelismi con l'epoca attuale. Per chiarire come questi tratti siano stati nuovamente plasmati nelle rivisitazioni contemporanee più significative, prenderò spunto da alcune drammatizzazioni e versioni transmediali dell'originale narrativo che considero specialmente apprezzabili³. Mi soffermerò quindi brevemente su alcune opere, quali *Aventuras de Don Quijote* del gruppo El Retablo. Teatro de Títeres, del 1999, riscritta nel 2015; *DQ. Don Quijote en Barcelona* de La Fura dels Baus, opera lirica del 2000; *El caballero de la triste figura* di Tomás Marco, opera da camera scritta nel 2003 e allestita nel 2005; *En un lugar de Manhattan* di Albert Boadella

¹ C. Segre, *Introduzione*, in M. de Cervantes Saavedra, *Don Chisciotte della Mancia*, Milano 1991, pp. V-LXVIII; A. Ruffinatto, *Cervantes*, Roma 2002.

² J. López Mozo, *La narrativa de Cervantes. Reescrituras españolas para la escena (1950-2014)*, in "Don Galán", 5 (2015), rivista elettronica consultabile al link <<http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum5/sumario.php>>.

³ V. Orazi, *Don Quijote: de la prosa cervantina al teatro contemporáneo*, in "Rassegna Iberistica", 39 (2016), 106, pp. 243-263.

Veronica Orazi

e della compagnia Joglars, del 2005; *Elogio de la locura* del collettivo Comediants, un macro-spettacolo del 2005; *En un lugar del Quijote* del gruppo Ron Lalá, del 2013.

2. El Retablo. Teatro de Títeres, *Aventuras de Don Quijote*

El Retablo. Teatro de Títeres è un gruppo fondato nel 1989 a Madrid⁴, la cui produzione si ricollega alla lunga e importante tradizione di drammaturgia per burattini⁵.

Aventuras de Don Quijote è appunto un'opera per burattini presentata nel 1999 al "Festival de Teatro Clásico de Almagro", rielaborata nel 2015 e ripresentata quello stesso anno nel *Centro Dramático Nacional* della capitale spagnola⁶, con un nuovo allestimento che ha inaugurato la manifestazione "Títeresescena", promossa a cadenza annuale dallo stesso *Centro Dramático Nacional*.

Lo spettacolo rivitalizza alcune avventure dell'Ingegnoso Idalgo, offrendo un'interessante drammatizzazione del testo-fonte. La nuova versione, con più attori-burattinai, fantocci, figure, ombre, oggetti, giocattoli riciclati, burattini alla maniera dei pupi siciliani, reinterpreta alcuni passi dell'originale, mantenendone l'umorismo e la tensione drammatica. I cambiamenti, rispetto allo spettacolo del 1999, consistono nella presenza di nuovi attori-manipolatori, in alcune modifiche dell'allestimento che diventa più ingegnoso e

⁴ Il gruppo è formato da Pablo e Ricardo Vergne ed Eva Soriano.

⁵ Cfr. almeno L. Allegri, *Per una storia del teatro come spettacolo: il teatro di burattini e di marionette*, Parma 1978; P. Menarini, *Federico y los títeres: cronología y dos documentos*, in "Boletín de la Fundación Federico García Lorca", 3 (1989), 5, pp. 103-128; P. Menarini, *Gli anni dei burattini*, in *L'imposible/posible di Federico García Lorca*, a c. di L. Dolfi, Salerno 1989, pp. 139-154; A. Gómez Torres, *La carnavalización en el teatro: los títeres y la ruptura del canon dramático*, in "Analecta Malacitana", 17 (1994), 2, pp. 313-322; M. J. Frías, *Introducción a la historia de los títeres en Madrid*, Madrid 1997; L. Allegri, *Don Cristóbal nel teatro di burattini di Federico García Lorca*, in *Homenaje a Luis Quirante*, a c. di R. Beltrán Llavador et al., 2 voll., Valencia 2003, I, pp. 25-36; V. Raposo, *Más allá del teatro de títeres*, Barcelona 2004; E. Kunicka, *La recuperación del guiñol en la dramaturgia moderna española: Valle-Inclán y García Lorca*, in "Theatralia. Revista de poética del teatro", 11 (2009), pp. 185-196; *Teatri di figura. La poesia di burattini e marionette fra tradizione e sperimentazione*, a c. di S. Brunetti, N. Pasqualicchio, Bari 2014.

⁶ Teatro Valle-Inclán, Sala El Mirlo Blanco, 17-18 ottobre 2015.

La ricezione del *Don Chisciotte* nella scena spagnola all'inizio del XXI sec.

dinamico, nel perfezionamento delle tecniche di rappresentazione e nell'intensificazione del rapporto burattino-pubblico, senza alterare in alcun modo la fedeltà al romanzo.

Gli episodi adattati rimandano all'investitura di Don Chisciotte e alla scelta di Ronzinante come destriero del cavaliere appena armato, all'incontro con Sancho Panza e con il suo asino, all'elmo di Mambriño, alla battaglia contro i mulini a vento e contro il gregge di pecore e montoni, al balsamo di Fierabrás, alla bella e ineguagliabile Dulcinea, al sultano e al leone, a Ginés de Pasamonte, agli stregoni, a Maestro Pedro il burattinaio e, infine, al Cavaliere dalla Bianca Luna.

La tecnica predominante è sempre quella del burattino con fili e bastoncino centrale, manovrato da burattinai quasi tutti e quasi sempre visibili al pubblico. Tuttavia, nella nuova rilettura vengono impiegati anche burattini a guanto con bocca, un sorprendente cavaliere metallico che si ricollega al teatro di oggetti e un mini-teatrino di burattini manipolati dall'alto con un bastoncino, grazie al quale il meccanismo meta-teatrale si arricchisce ulteriormente nella scena di Maestro Pedro.

I tratti più suggestivi della riscrittura de *El Retablo* consistono, quindi, nello sviluppo della ricerca sul coinvolgimento degli spettatori da parte dei burattinai, che inoltre si servono a questo scopo degli stessi burattini: entrambi, burattinai e burattini, abbattano la quarta parete, si rivolgono al pubblico e lo coinvolgono nelle peripezie adattate per la scena; questo aspetto si ripercuote anche sulla sperimentazione attorno alla concezione e all'utilizzo dello spazio scenico, perché con l'abbattimento della quarta parete scompare la separazione tra palcoscenico e platea e le due dimensioni si amalgamano creando uno spazio osmotico; un ulteriore aspetto di speciale rilievo è costituito dall'avvicinamento al teatro di oggetti, evoluzione per certi aspetti naturale, partendo dal teatro per burattini, che però accentua la reificazione della presenza attoriale, con l'impiego innovativo di oggetti e materiali trasformati, manipolati, ricreati in scena, in generale davanti agli occhi del pubblico che assiste, così, a una sorta di costante metamorfosi dei personaggi, della scenografia, di ogni elemento che contribuisce alla realizzazione del risultato finale. L'opera, inoltre, ripropone il meccanismo meta-teatrale, riaborandolo attraverso una struttura a matrioska: il palcoscenico è lo spazio in cui i burattinai mettono in scena le avventure selezionate

dall'originale, ma è anche lo spazio in cui viene sistemato un teatrino per adattare l'episodio di Maestro Pedro, che presenta e allestisce il *romance* medievale del *Retablo de la libertad de Melisendra*; a un certo punto della rappresentazione, moltiplicando il gioco di prospettive e lo stesso impianto meta-teatrale, il vecchio Maestro inizia a delirare, a confondere teatro e realtà, a scambiare i burattini per persone reali; gli aiutanti, stupefatti, cercano di far recuperare il senno al vecchio, generando un'altra meta-azione tra attori-burattinai che si sviluppa parallelamente alla messa in scena delle avventure del protagonista realizzata con le marionette.

Così, il gruppo ripropone il gioco del teatro nel teatro, concretizzandolo però a modo suo: nella nuova rilettura i protagonisti sono l'anziano burattinaio e i suoi due aiutanti, che raccontano con burattini, marionette, fantocci e altri oggetti alcune avventure di DC, in un allestimento che riproduce con rigore filologico la costruzione e la manipolazione delle marionette, nell'intento di recuperare lo stile del teatro per burattini dell'epoca cervantina.

El Retablo offre un adattamento innovativo della fonte a partire dal teatro di figura che, secondo la linea di ricerca della compagnia, è caratterizzato sia da interessanti sperimentazioni tecniche d'avanguardia, sia dalla volontà di recuperare e rivitalizzare l'eredità delle rappresentazioni per burattini tradizionali, sia per quanto concerne i tratti popolari sia quelli classici, ricollegandosi alla fase di sviluppo del genere durante il *Siglo de Oro*.

3. La Fura dels Baus, *DQ. Don Quijote en Barcelona*

DQ. Don Quijote en Barcelona è – ad oggi – l'unica opera lirica originale del collettivo teatrale La Fura dels Baus⁷. Allestita nel 2000 al

⁷ Cfr. F. A. Pinheiro Villar de Queiroz, *Artistic interdisciplinarity and La Fura dels Baus: 1979-1989*, tesi di dottorato, London 2001, §§ 3.1, 4.1; À. Ollé, *La Fura dels Baus 1979-2004*, Barcelona 2004; J. M. García Laborda, *Función y disfunción del texto en la música del siglo XX*, in *Campos interdisciplinarios de la musicología*, 2 voll., a c. di B. Lolo, Madrid 2001, II, pp. 1201-1224; J. L. Turina, *D.Q. (Don Quijote en Barcelona)*, in *Cervantes y el Quijote en la música: Estudios sobre la recepción de un mito*, a c. di B. Lolo, Madrid 2007, pp. 699-708; J. Navarro, *D.Q. (Don Quijote en Barcelona)*, in *Cervantes y el Quijote en la música*, pp. 709-714; J. Á. Vela del Campo, *El Quijote desde otros*

La ricezione del *Don Chisciotte* nella scena spagnola all'inizio del XXI sec.

Gran Teatre del Liceu di Barcellona, mostra chiaramente l'intento del gruppo di produrre la sintesi di espressioni artistiche diverse per rinnovare il genere operistico⁸, a partire dalla scenografia, che supera la concezione tradizionalmente invalsa nel settore, grazie all'elaborazione tecnologica e audiovisiva.

Il nucleo del progetto è originale (non si tratta dell'allestimento di un'opera preesistente) e attraverso questa scelta la Fura plasma un'opera nuova, sia dal punto di vista musicale sia per quanto concerne lo sviluppo della trama e dell'azione, per offrire uno spettacolo totale. Si tratta di una concezione innovativa dell'opera lirica, se si considera che il processo abituale per la creazione operistica parte di solito dalla partitura, che poi richiede un libretto e quindi un allestimento. L'intento di rinnovamento del genere si basa sia sull'elaborazione innovativa della musica tradizionale, su cui si innestano la musica elettronica, le tecnologie audiovisive e multimediali, sia sugli aspetti contenutistici, sullo sviluppo della trama, sul trattamento dei temi.

L'azione, di fatto, rielabora il mito di DC in chiave futurista e si svolge in un mondo in cui ormai si ignora del tutto cosa sia un libro; i tre atti si svolgono in tre luoghi diversi e in due momenti cronologici distanti tra loro.

Tutto inizia quando DC entra nella Grotta di Montesinos e viene prelevato da una macchina del tempo (lo scheletro di un dirigibile, una macro-struttura metallica, simbolo chiave dell'allestimento, sospeso sopra la scena e la platea) che lo proietta negli altri spazi dell'opera. Il primo e il secondo atto sono ambientati nella stessa epoca, in un momento indefinito di un futuro lontano, rispettivamente

ámbitos artísticos, in *Cervantes y el Quijote en la música*, pp. 717-736; J. P. Arregui, J. Á. Vela del Campo, *La ópera trascendiendo sus propios límites*, Valladolid 2007; E. Encabo Fernández, *Otras justas hay en Barcelona... La voz de los autores, la crítica y el público ante el estreno de D.Q.*, in *Visiones del Quijote en la música del siglo XX*, a c. di B. Lolo, Madrid 2010, pp. 311-320; E. Sánchez, *La recepción de Don Quijote en Barcelona: Problemas en torno a la innovación de la ópera*, tesi di dottorato, Madrid 2012; S. Molpeceres, *Del texto a la ópera virtual: el Don Quijote mutante de La Fura dels Baus*, Alicante 2013, specie alle pp. 201-213.

⁸ M. Bonilla Agudo, *Teatro y ópera en el siglo XXI: modernización e innovación de la puesta en escena*, in *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, a c. di J. Romera Castillo, Madrid 2006, pp. 353-362; B. Bottin, *La Fura dels Baus: hacia la democratización de la ópera de Wagner*, in *Teatro y música en los inicios del siglo XXI*, a c. di J. Romera Castillo, Madrid 2016, pp. 419-429.

a Ginevra – in una sala d’aste virtuale collegata alla macchina del tempo – e in una galleria di attrazioni che si trova all’ultimo piano di un grattacielo di Hong Kong, nel XXXI sec. Il terzo atto, invece, presenta il Congresso Intercontinentale su DC, che si sta svolgendo a Barcellona nel 2005. L’articolazione della vicenda concretizza un peculiare livello meta-narrativo, che offre lo spunto per la riflessione sul protagonista, un’icona della letteratura universale che supera la sua epoca e simboleggia valori senza tempo, anticipando meccanismi letterari moderni. DC, secondo la prospettiva della Fura, incarna l’immaginazione a oltranza, il senso dell’onore, il rispetto per i deboli e la capacità di confrontarsi col potere costituito: è una figura eterodossa, un elemento anomalo secondo la prospettiva distorta del contesto in cui si muove – riflesso della società dell’epoca dell’autore – e in cui continuiamo a muoverci nell’attualità. Di fatto, nei tre atti, comparirà come una rarità – un prezioso pezzo per collezionisti –, poi come un’attrazione o un fenomeno, infine come mito e oggetto di studio.

Così, gli elementi ereditati dall’originale vengono sfruttati per offrire la modernizzazione di un classico e al contempo per sondare le possibilità di rinnovamento dell’opera lirica.

4. Tomás Marco, *El caballero de la triste figura*

El caballero de la triste figura è un’opera da camera composta nel 2003, con libretto e musica di Tomás Marco e scenografia di Guillermo Heras, allestita nel 2005⁹.

L’opera adatta in forma stilizzata, in sette scene teatrali, alcuni capitoli del DC, cui aggiunge un prologo e un epilogo, composti a partire da materiali testuali assunti anch’essi dalla fonte, che non hanno tuttavia funzione narrativa ma poetica. Tomás Marco, uno dei maggiori compositori contemporanei, crea uno spettacolo musicale in un unico atto, in cui si alternano opera lirica e teatro. Il libretto consta di una successione di quadri che rimandano ad altrettante avventure del famoso cavaliere errante; per garantire la continuità drammatica

⁹ In cartellone dal 26 al 30 gennaio 2016 ai Teatros del Canal di Madrid. L’adattamento rappresenta una sfida, per l’ineludibile confronto con un precedente illustre, sebbene radicalmente diverso, come *Don Quijote*, opera lirica con musica di Cristóbal Halffter e libretto di Andrés Amorós presentata nel 2000 al Teatro Real.

La ricezione del *Don Chisciotte* nella scena spagnola all'inizio del XXI sec.

dell'azione viene utilizzata la figura della Narrazione personificata: di fatto, è questa personificazione a inanellare le scene di cui sono protagonisti DC e Sancho, come se si trattasse di un compendio del romanzo. La selezione dei frammenti ripropone i momenti cruciali dell'originale: la veglia delle armi, la battaglia contro i mulini a vento e contro il gregge di pecore e montoni, la scena della grotta di Montesinos, la creazione del cavallo Clavileño e la burla dei duchi, l'isola di Barataria e la figura del Cavaliere dalla Bianca Luna, e si conclude con la narrazione della morte di DC nell'epilogo. Il nucleo principale è senza dubbio la scena centrale, la più lunga di questa trasposizione operistica, cioè quella ispirata alla vicenda della grotta di Montesinos, che corrisponde a uno dei passi più complessi e polisemici del romanzo. Il testo utilizza solo passi dell'originale e l'azione si sviluppa con ritmo serrato, per enfatizzare il destino del cavaliere, sottolineato dall'epiteto che compare significativamente già nel titolo.

L'opera riflette l'essenza del messaggio umano del *Chisciotte* supportata dalla musica; questa si rivela dunque l'elemento complementare della narrazione, sviluppata su due livelli diversi, quello testuale e quello musicale, producendo in questo modo uno sdoppiamento della narratività. Gli episodi e i temi riadattati sono proiettati nell'attualità, esaltando alcuni aspetti chiave del testo-fonte, come la componente cavalleresca, umoristica e di mistero, e rinsaldando la convinzione del fallimento cui ogni sforzo umano è destinato, a causa della caducità e della natura effimera di ogni cosa, pur mantenendo intatto l'equilibrio cervantino tra umorismo e destino ineludibile.

Guillermo Heras ha realizzato una scenografia multidisciplinare, minimalista e al contempo effettista, secondo lo spirito dell'originale ma anche della sua ricreazione, per metterne in risalto i tratti letterari e musicali, aggiungendovi una coreografia che, grazie all'elemento coreutico, perfeziona le diverse sequenze, producendo al contempo una suggestiva accelerazione progressiva del ritmo. Di fatto, oltre ai cantanti, al coro e alla musica, anche la danza e la coreografia contribuiscono ad accrescere il dinamismo e l'effettismo dello spettacolo, ibridando le componenti musicale e visiva.

La partitura segue il testo e il suo carattere, per preservarne il messaggio: i maggiori risultati dal punto di vista musicale sono la varietà ritmica e alcuni effetti timbrici della parte strumentale, che svolge un importante ruolo narrativo.

La parte vocale concretizza un dialogo continuo tra canto barocco e moderno, per esprimere l'idiosincrasia dei personaggi e delle situazioni e risulta modulata a seconda del carattere di ogni figura rievocata e delle peripezie di ciascuna delle parti della trama. Le voci sono trattate con il proposito di rendere il testo più intelligibile possibile, adattando il linguaggio alle esigenze del canto, per non ridurre la voce a semplice enunciazione più o meno forzata.

Inoltre, le otto cantanti del coro restano in scena durante tutta la rappresentazione e, allo stesso modo, la sezione di percussioni dell'orchestra rimane separata dal resto degli strumenti, scelta che produce un peculiare effetto visivo e scenico. L'orchestra di dieci elementi, un sintetizzatore e il coro, quindi, plasmano questa ricreazione del romanzo cervantino, caratterizzata dall'architettura orchestrale cameristica e dalla natura polivalente dello spettacolo, rappresentabile a teatro ma anche in altri spazi scenici di tipo differente e persino all'aperto.

5. Albert Boadella, *En un lugar de Manhattan*

En un lugar de Manhattan (2005) di Albert Boadella e del suo gruppo Joglars è un'opera meta-teatrale liberamente ispirata al *Don Chisciotte*¹⁰, i cui obiettivi sono la parodia di certa produzione teatrale suppostamente d'avanguardia, il dialogo coi classici e la dimostrazione della vigenza dei loro temi¹¹.

¹⁰ A. Boadella, *El retablo de las maravillas, En un lugar de Manhattan*, a c. di M. Sánchez Arnosi, Madrid 2011.

¹¹ A. Boadella, J. M. Micó, *El Quixot i Boadella, de la Manxa a Manhattan. Una conversa entre Albert Boadella i Josep Maria Micó*, in "Documents de Dansa i Teatre", 8 (2006), 8, pp. 21-31; V. Azcue Castellón, *Pero... ¿Dónde está la obra?* En un lugar de Manhattan y el concepto de teatro de Cervantes, in *Análisis de espectáculos teatrales (2000-2006)*, a c. di J. Romera Castillo, Madrid 2007, pp. 255-266; J. Gaytán Duque, *En un lugar de Manhattan: visiones contemporáneas de la metateatralidad cervantina*, conferenza presentata presso il Centro de estudios cervantinos de México, Ciudad de México 2007; J. Gaytán Duque, *Dientes por diamantes. Realidades y metateatro en En un lugar de Manhattan de Albert Boadella y Els Joglars*, in *Lo real imaginado, soñado, creado: Realidad y literatura en las letras hispánicas*, a c. di A. M. Rodríguez Rodríguez e B. Regueiro Salgado, Vigo 2009, pp. 157-163; V. Orazi, *Reescrituras cervantinas en el teatro español contemporáneo: Els Joglars y el Quijote*, in "Cuadernos AISPI", 5 (2015), pp. 47-64.

La ricezione del *Don Chisciotte* nella scena spagnola all'inizio del XXI sec.

Sia nel testo-fonte sia nella rilettura, il passato si contrappone al presente e l'estetica del tempo, nell'estinguersi, finisce per produrre risultati iper-enfatici (i libri di cavalleria e un certo teatro pseudo-avanguardista); entrambe le opere denunciano questa situazione sfruttando il rovesciamento parodico. Così, sia libri di cavalleria ridicolizzati nel *Chisciotte*, sia la pseudo-drammaturgia attuale parodiata nell'opera di Joglars, sono criticati per i loro eccessi e per il fatto di suscitare da un lato il fenomeno dei "lettori impazziti" che si credono cavalieri e dall'altro la comparsa di "drammaturghi impazziti" che si credono artisti.

Gli episodi adattati ripropongono l'atteggiamento visionario di DC e il suo scontro con antagonisti immaginari: i mulini a vento, il gregge di pecore e montoni, lo scudiero biscaglino, il baccelliere Sansone Carrasco, i galeotti, il Cavaliere del Bosco (poi Cavaliere degli Specchi), il Cavaliere dalla Bianca Luna, ecc.

Come il romanzo, anche la drammatizzazione del collettivo è basata su un meccanismo meta-letterario complesso, caratterizzato da un'intertestualità articolata su livelli diversi: prendendo le mosse dal testo di Cervantes, il gruppo crea un'opera in cui è allestita un'altra opera, basata sul copione di una strampalata regista d'avanguardia; durante le prove, il testo-fonte compare in scena, sia materialmente (gli attori maneggiano e leggono a turno passi del *Chisciotte* da una copia del romanzo) sia in senso immateriale (le numerose citazioni spesso esatte), che vincolano l'adattamento all'originale.

La parodia si intensifica quando entra in scena la coppia Don Alonso-Sancho, due idraulici controfigure attualizzate del cavaliere e del suo scudiero, estranee al gruppo di attori che stanno provando. Il vecchio idraulico proietta sul suo aiutante Jordi, che chiama Sancho, l'identità dello scudiero cervantino ed egli stesso si presenta come Don Alonso, riflesso di Alonso Quijano, protagonista del romanzo.

L'intertestualità si arricchisce grazie alla presenza fisica delle due figure ricreate, che irrompono nel mondo fittizio della proposta drammaturgica della regista. La dimensione meta-teatrale e l'apparizione improvvisa dei due protagonisti enfatizzano il meccanismo meta-letterario, posto che in questo modo nell'opera si alternano la finzione scenica delle prove e la proiezione dei due personaggi cervantini.

La profonda conoscenza della fonte da parte dell'idraulico e il fatto che egli si creda DC e ne segua la condotta rinsaldano progressivamente il rapporto tra l'originale e l'adattamento, riaffermano il

valore atemporale del modello e denunciano il rischio di snaturarlo nel momento in cui si tenta di realizzarne una versione moderna, come fa la regista.

I due assi tematici dell'opera consistono quindi da un lato nella censura di una certa pseudo-drammaturgia sperimentale e dei suoi esiti disastrosi quando si cimenta con la rivitalizzazione del messaggio e dei personaggi cervantini, dall'altro lato la contrapposizione tra la grottesca vacuità di tutto ciò e l'assoluta naturalezza della coppia di protagonisti, dimostrazione della vigenza dell'idealismo, del visionarismo, dell'umorismo e della forza rivoluzionaria della fonte.

Il meccanismo meta-letterario è amplificato quando Don Alonso allude al suo creatore: la regista sconvolge la trama dell'originale e per questo viene assimilata ad Avellaneda e, se nella fonte l'autore che rimetterà tutto a posto è Cervantes, nell'opera di Joglars è lo stesso Boadella.

Alla fine, l'aiutante Sancho-Jordi rivela la vera identità di Don Alonso: si tratta di Justino Peláez, idraulico ossessionato dal romanzo cervantino. Così, se Alonso Quijano impazzisce a forza di leggere libri di cavalleria e si trasforma in DC (cavaliere errante), a sua volta Justino Peláez diventa pazzo a forza di leggere il *Don Chisciotte*, assumendo l'identità fittizia di Don Alonso (idraulico errante e reminiscenza del protagonista del romanzo) e attribuendo un'altra identità fittizia al suo aiutante Jordi, che chiama Sancho (reminiscenza dello scudiero cervantino).

Come Alonso Quijano, anche Don Justino recupera la lucidità in punto di morte¹² e ciò fa sì che i due testi coincidano ancora una volta in modo esatto, tanto che nell'opera si recita e si legge addirittura il testo del romanzo usando la copia che circola in scena.

Il collettivo offre una vera e propria sintesi del modello, ripropo-
nendolo secondo la propria tecnica e il proprio linguaggio dramma-
turgici: umorismo, comicità e parodia, denuncia della crisi dell'in-
dividuo e della società riflessa nel comportamento del protagonista
calato nel suo contesto finzionale, la conseguente rivoluzionaria de-

¹² A. Boadella, *El retablo de las maravillas, En un lugar de Manhattan*, p. 328; R. Schmidt, *The Performance and Hermeneutics of Death in the Last Chapter of Don Quijote*, in "Cervantes", 20 (2000), 2, pp. 101-126; F. Layna Ranz, "Todo es morir y acabose la obra" *Las muertes de don Quijote*, in "Cervantes", 30 (2010), 2, pp. 57-82; R. Schmidt, *La praxis y la parodia del discurso del ars moriendi en el Quijote de 1615*, in "Anales Cervantinos", 42 (2010), pp. 117-130.

La ricezione del *Don Chisciotte* nella scena spagnola all'inizio del XXI sec.

formazione meta-letteraria della realtà, l'audace prospettivismo multidimensionale e la creazione di un personaggio consapevole del proprio complesso ruolo meta-letterario.

6. Comediants, *Elogio de la locura*

L'Elogio de la locura del collettivo Comediants, presentato al "Festival de Teatro Clásico de Almagro" nel 2005, è un macro-spettacolo¹³ ispirato al romanzo cervantino che presenta una *cabalgata* formata da dieci quadri allegorici, con azioni e accompagnamento musicale a mo' di *entremeses* itineranti, quasi venti micro-allestimenti e un *pasacalle* con maschere, giganti, trampolieri. Vi partecipano un centinaio di musicisti e attori, che invitano il pubblico a prendere parte allo sviluppo e all'epilogo dell'azione¹⁴.

L'opera è un omaggio al protagonista del romanzo, alla sua vitalità e alla sua immaginazione sfrenata, ai suoi sogni liberatori; tuttavia, ne esalta anche la lucida follia, vista come fonte di vitalità, di fantasia e di utopia. DC viene presentato come il simbolo dell'individuo che non cede di fronte alle avversità, in una produzione piena di colore, di musica, di effetti speciali; uno spettacolo itinerante ispirato ai tratti più popolari del testo-fonte, una ricreazione fantasmagorica dell'universo chisciottesco che trasforma lo spazio urbano in un grande scenario.

Lo spettacolo si apre con la presentazione dei personaggi e delle scenografie semoventi che compongono il quadro iniziale, dove l'Idalgo mancego appare in scena circondato da enormi schermi, il cui impiego riafferma l'uso sperimentale della tecnologia audiovisiva e multimediale da parte del collettivo. Segue una seconda parte itinerante, in cui compaiono uno dopo l'altro i diversi personaggi del romanzo. Alla fine, la terza parte ripropone il torneo fra DC e le figure chimeriche create dalla sua mente.

¹³ Come per esempio *Mil·lènim. 100 pel 2000*, del 1999, allestito sulla facciata della Pedrera a Barcellona nei cento giorni che precedevano il capodanno del 1999, ispirato alle tecniche contemporanee del teatro verticale, un innesto di teatro, danza acrobatica, *nouveau cirque* e *free climbing*, i cui allestimenti vengono presentati appunto sfruttando superfici e spazi verticali, sia architettonici (come facciate, torri, pareti, ecc.) sia naturali (alberi, cave, falesie, faraglioni, ecc.); o anche *L'arbre de la memòria* del 2004, una macro-struttura alta undici metri, montata all'aperto, fruibile da migliaia di spettatori.

¹⁴ V. Orazi, *Comediants y los clásicos*, in "eHumanista/IVITRA", 7 (2015), pp. 372-385.

L'opera concretizza un suggestivo *pasacalle* avanguardista accompagnato dalla musica, in cui predominano le percussioni, con citazioni del romanzo rielaborate sfruttando maschere, giganti, draghi, elementi gonfiabili di grandi dimensioni, per rievocare il visionarismo del protagonista.

La compagnia recupera ancora una volta lo spazio urbano alla recitazione e alla performance, trasformandolo nello scenario di questa proposta, il cui allestimento si conclude con il coinvolgimento di tutti gli spettatori, per offrire un omaggio a un classico universale, che al contempo esprime una profonda umanità, concependo la vita come un'avventura e una lotta incessante contro le avversità.

7. Ron Lalá, *En un lugar del Quijote*

Ron Lalá è un gruppo di teatro comico-umoristico, che sfrutta la creazione e l'esecuzione di musica in diretta, fondato a Madrid nel 1996¹⁵. L'opera *En un lugar del Quijote*, del 2013, inaugura la collaborazione con la *Compañía Nacional de Teatro Clásico* della capitale e rappresenta un momento fondamentale nella traiettoria artistica del collettivo, che si cimenta con la drammatizzazione di un classico narrativo¹⁶. Lo spettacolo sintetizza l'essenza dell'originale, nell'intento di offrire una versione attuale di uno dei grandi capolavori della letteratura universale, la cui epoca mostra inquietanti affinità con la crisi dell'inizio del XXI sec.

In questo adattamento, il linguaggio del romanzo ha ricevuto un trattamento speciale e il testo combina prosa e versi cervantini, trasformandoli spesso in canzoni. Si tratta della riscrittura moderna di un mito atemporale con musica dal vivo, che rievoca una dimensione in cui si succedono a ritmo vertiginoso i momenti più divertenti del romanzo, i dialoghi più ingegnosi, una serie di canzoni esilaran-

¹⁵ Formata da Álvaro Tato, Daniel Rovallher, Íñigo Echevarría, Juan Cañas, Miguel Magdalena – attori – e Yayo Cáceres – regista –.

¹⁶ M. Rodríguez Alonso, *La música en la poética escénica de Ron Lalá*. *En un lugar del Quijote*, in *Teatro y música en los inicios del siglo XXI*, pp. 318-327; V. Orazi, *Siglo de oro, siglo de ahora: Ron Lalá actualiza la "fiesta barroca de piezas breves"*, in *Hora fecunda*, a cura di F. Estévez et al., Torino 2015, pp. 251-263; V. Orazi, *Música y nuevas tecnologías en el teatro español del siglo XXI*, in "Cuadernos AISPI", 7 (2016), pp. 29-46.

La ricezione del *Don Chisciotte* nella scena spagnola all'inizio del XXI sec.

ti ma anche le riflessioni più profonde. Nella selezione degli episodi portati in scena gli attori moltiplicano i rispettivi ruoli, cantando e ballando: i libri, ammassati ovunque, sono la metafora dello spazio finzionale; DC e Sancho arrivano sul palcoscenico attraversando la platea e gli attori entrano in scena per leggere l'inizio del romanzo; lo stesso Cervantes figura tra i personaggi e interpreta il doppio ruolo di personaggio dell'opera e di autore del romanzo, che spiega, rallenta o accelera l'azione, realizza salti cronologici e spaziali, dando vita a un riuscito gioco meta-letterario, riflesso dell'originale; Dulcinea è un nome, una fantasia di DC, e per questo viene ricreata come tema musicale; i dieci anni che intercorrono fra le due parti del romanzo sono rievocati da un intermezzo musicale.

La scenografia è semplice e suggestiva: vi sono libri dappertutto, manoscritti squadernati e sparsi a terra ed è con questi pochi elementi che vengono create le diverse ambientazioni, anche grazie al disegno di luci e all'uso sperimentale dell'illuminotecnica. Di fatto, il cromatismo, il dinamismo e la violenza del gioco di luci sono sfruttati per rappresentare la lotta tra visionarismo e realtà.

Anche in questa produzione la musica, composta ed eseguita in diretta, si rivela un elemento centrale: rispetto al trattamento filologico riservato alla lingua e al testo del *Chisciotte*, il gruppo realizza una strumentazione basata su sonorità ed elementi moderni. Certo, abbondano gli strumenti tradizionali e acustici ma anche quelli etnici. Persino i rumori accidentali sono prodotti dal vivo: utilizzando la tecnica del vecchio radio-teatro, gli attori ricorrono a un'infinità di espedienti per produrre gli effetti sonori, come catene che cadono a terra quando DC viene disarcionato, acqua che scorre per rievocare la pioggia, pluribol (plastica da imballaggio con bollicine) stropicciato per imitare il crepitare del fuoco. È con questa varietà di effetti sonori che il gruppo dà vita alle ambientazioni in cui si svolgono le avventure dei protagonisti.

L'opera termina con una canzone finale, mentre gli attori passano dalla finzione scenica alla realtà ed elencano le parti del romanzo escluse dall'adattamento teatrale, che offre un suggestivo gioco formale, scenico, testuale e musicale, fra tradizione e modernità, rielaborato sfruttando l'umorismo, secondo lo stile ronladero.

8. Conclusioni

Anche solo da questi rapidi accenni ad alcuni adattamenti di spicco del *Don Chisciotte*, dunque, è possibile identificare alcuni elementi utili allo sviluppo della riflessione critica sulle tecniche e sulle finalità di riscrittura dei classici per la scena contemporanea.

Fra i tratti strutturali condivisi da queste ricreazioni, i più rilevanti sono il mantenimento della meta-narratività, rielaborata ed enfatizzata attraverso lo sdoppiamento sperimentale, ottenuto ricorrendo alla meta-teatralità (*En un lugar de Manhattan*), all'ibridazione con altri sotto-generi teatrali, come il teatro di figura e di oggetti (*Aventuras de Don Quijote*) o sintetizzando componenti di natura e provenienza diversa, come la musica (*En un lugar del Quijote*), le arti plastiche, le tradizioni e la festa popolare, alcune caratteristiche della Commedia dell'Arte (la maschera, ecc.), la tecnologia audiovisiva e multimediale e altri tipi di spettacolo – teatro urbano, di strada, ecc. – (*Elogio de la locura*); fino ad arrivare agli adattamenti transmediali, testimonianza dello spostamento delle nuove rivisitazioni verso la danza, il balletto, l'opera da camera (*El caballero de la triste figura*) e l'opera lirica (*DQ. Don Quijote en Barcelona*).

Fra gli aspetti tematici ripresi, in virtù della loro atemporalità e dunque della loro vigenza e della conseguente efficacia al fine di stimolare la riflessione e ottenere un impatto sul pubblico di oggi, i più rilevanti nella prospettiva del coinvolgimento dello spettatore e nella riaffermazione del ruolo sociale del teatro si confermano la contrapposizione fra passato e presente (decadenza degli ideali, materialismo, crisi dei valori); il declino dei canoni estetici precedenti sostituiti da vuote mode letterarie che producono risultati vacui e ipertrofici; il rovesciamento critico di queste mode, espresso attraverso la parodia e l'umorismo per favorire un nuovo sviluppo creativo e superare la crisi; la confusione fra realtà e punto di vista e la conseguente sovrapposizione di dati oggettivi e soggettivi, origine della crisi individuale ed epocale; poi, l'inquadramento comico del visionarismo idealista e della follia di DC, che perde progressivamente la sua connotazione umoristica per diventare un personaggio sempre più complesso, a causa della disillusione prodotta dal cortocircuito fra realtà e immaginazione meta-narrativa.

La ricezione del *Don Chisciotte* nella scena spagnola all'inizio del XXI sec.

Queste opere, dunque, ciascuna a modo suo e in grado diverso, condividono il lascito del modello e testimoniano la volontà di collegare le nuove linee di ricerca e di sperimentazione nell'ambito della creazione artistica con il messaggio del classico universale cui si ispirano, il cui valore atemporale stimola i creatori contemporanei, alimentando un dialogo proficuo e inesauribile.