

José Sanchis Sinisterra, *Il lettore a ore*, studio e traduzione di Renata Londero, Pisa, Edizioni ETS, collana La maschera e il volto 5, 2018, 149 pp., ISBN 9788846754400

VERONICA ORAZI
Università degli Studi di Torino



Questo quinto volume della collana La maschera e il volto delle Edizioni ETS, espressamente dedicata al teatro, offre la traduzione italiana de *El lector por horas*, di José Sanchis Sinisterra (Valencia, 1940), la cui prima è stata rappresentata nel 1999. Nello studio introduttivo, Renata Londero –cui si deve anche la versione della *pieza*– traccia il profilo dell'autore e della sua traiettoria di drammaturgo, di studioso e di teorico del teatro, di 'formatore' (in ambito accademico ed extra-accademico) e di promotore e coordinatore di gruppi, di laboratori, di attività e di iniziative di vario genere, menzionando alcuni dei numerosi premi e riconoscimenti conferiti a questa figura chiave del teatro spagnolo contemporaneo. Lo sforzo di sintesi appare subito evidente, data la levatura e la natura poliedrica della personalità e dell'attività dell'autore, ritratto con rapide pennellate che intrigano il lettore, ammaliato da una personalità davvero rara, dal punto di vista creativo, didattico e militante.

Per rendere l'idea dell'impressionante profilo di Sanchis, basti ricordare che nel 1958 –da studente – assume la direzione del Teatro Español Universitario di Valencia; nel 1977 fonda il Teatro Fronterizo, nel 1988 la Sala Beckett, a Barcellona, e nel 2010

il Nuevo Teatro Fronterizo, a Madrid. Negli anni '70-'80 insegna all'Institut del Teatre e all'Universitat Autònoma di Barcellona; nel frattempo, dagli esordi fino ad oggi, sviluppa una produzione drammatica e teorica abbondante e profonda, che si configura come punto di riferimento imprescindibile nell'ambito teatrale contemporaneo, spagnolo ma anche internazionale, come confermano i numerosi premi ricevuti (ne menzionerò solamente alcuni: Premio Nacional de Teatro 1990, Premi de l'Institut del Teatre 1996, Life Achievement Award 2008, Premio Adolfo Marsillach 2014, Premio Max de Honor de las Artes Escénicas 2018). La sua produzione è imponente, per abbondanza, livello ed estensione temporale: nell'arco della sua traiettoria sessantennale, produce oltre un centinaio di opere teatrali e *piezas breves*; più di una ventina di adattamenti di romanzi, racconti e drammi di altri autori; innumerevoli contributi teorico-critici scritti dal 1958 a oggi e ora raccolti in tre volumi (*La escena sin límites. Fragmentos de un discurso teatral*, 2002; *Prohibido escribir obras maestras. Taller de dramaturgia*

Veronica ORAZI, "José Sanchis Sinisterra, *Il lettore a ore*, studio e traduzione di Renata Londero, Pisa, Edizioni ETS, collana La maschera e il volto 5, 2018", *Artifara* 20.1 (2020) Marginalia, pp. xxvii-xxx.

Recibido el 16/03/2020 · Aceptado el 19/06/2020

textual, 2017; e *El texto insumiso. Nuevos fragmentos de un discurso teatral*, 2018; tutti e tre per i tipi della casa editrice Ñaque di Ciudad Real). Sanchis, però, sintetizza gli elementi fondanti della propria drammaturgia in tre contributi chiave, già agli inizi degli anni '80 del secolo scorso: *El teatro Fronterizo. Manifiesto (latente)* e *El Teatro Fronterizo. Planteamientos. Trayectoria*, pubblicati nel n. 186 (ottobre-novembre 1980, rispettivamente pp. 89-90 e pp. 96-107) della rivista *Primer Acto* e ancora, poco più tardi, *Teatro Fronterizo. Taller de dramaturgia*, apparso nel n. 21 (marzo 1982, pp. 29-44) della rivista *Pipirijaina*.

Sanchis, come ricorda Londero nella sua Introduzione, costruisce un "teatro impegnato e impegnativo, provocatorio e anticonvenzionale" che "coniuga teoria e prassi, significato e significante, testo e scena, in straordinaria concordanza e reciprocità", in quella che da sempre egli definisce una "drammaturgia cohesiva" (p. 13). Da qui l'abbondante messe di rielaborazioni di classici universali, attraverso un assetto semantico e strutturale nuovo, a partire da *La leyenda de Gilgamesh* (1977) fino ad oggi, che interessa l'opera di autori come Sofocle, Fernando de Rojas, Shakespeare, Cervantes, Calderón, Melville, Joyce, Kafka, Cechov, Strindberg, Brecht, Beckett, Sábato, Galeano, Cortázar, Saramago e altri ancora. Quella che Londero descrive come "l'accentuata propensione di Sanchis per i mosaici intertestuali, che rivivificano le opere del passato rinnovandole in una veste inedita" (p. 15), emerge anche nella produzione originale, come dimostrano le citazioni e le allusioni ad altri testi che costellano opere come ad esempio *Ñaque o de piojos y actores* (1980); oppure la narrazione della scoperta dell'America da una prospettiva problematica ed eterodossa, che prende forma in *piezas* quali *Lope de Aguirre, traidor* (1977 e poi 1986), *El retablo de Eldorado* (1977 e poi 1984) e *Naufragios de Alvar Núñez* (1992), che Londero definisce "pièces-collage" (p. 15). A questo meccanismo compositivo va ricondotta anche *El lector por horas* (1999), costellata di citazioni da Durrell, Tomasi di Lampedusa, Conrad, Flaubert, Schnitzler, Juan Rulfo (p. 16). Questa prassi compositiva, basata sul frammento e sul non finito, è caratterizzata da trame labili e finali aperti e/o ambivalenti, dalla presenza di pochi personaggi, dall'uso frequente del monologo e del dialogo strutturato in battute brevi e incalzanti, da una scenografia minimalista e dal ricorso frequente alla meta-teatralità. Tutto ciò si configura come una sfida per il lettore/spettatore, impegnato in una costante operazione di riconoscimento e di decodifica.

In particolare, *El lector por horas*, scritto nel 1996, poi allestito e pubblicato nel 1999, fa parte della 'trilogia delle arti', in cui Sanchis oppone a una politica disumanizzata il dinamismo e l'umanità dell'espressione artistica. Le altre due *piezas* che integrano il trittico sono *La raya del pelo de William Holden* (scritta nel 1998 e allestita nel 2001) e *Misiles melódicos, tragicomedia musical* (del 2004, messa in scena nel 2009). Per quanto concerne *El lector por horas*, l'elemento che spicca già a una prima lettura è la duplice linea di contenuto: la discesa nel baratro dell'anima umana e l'amore per il testo letterario. L'opera si ricollega a quello che il drammaturgo definisce teatro 'traslucido', che non è né trasparente né opaco, perché non preclude la chiarezza pur distorcendo le forme, e si presenta quindi sfuggente, indistinto, come la realtà e la letteratura che ne rappresenta il riflesso. La *pieza*, dunque, verte sulla letteratura e su ciò che è traslucido; si presenta contraddittoria, piena di luci e di ombre; un dramma d'interno in un clima inquietante - persino minaccioso a momenti -, in cui si confrontano detto e non detto, dove niente e nessuno è come appare, con evidenti concomitanze e richiami alla drammaturgia di Harold Pinter. È evidente che questo tipo di teatro richiede un lettore/spettatore disposto a mettersi in discussione e ad auto-analizzarsi, che deve essere non solo un amante della letteratura ma anche un suo profondo conoscitore. L'opera è articolata in diciassette scene, i cui protagonisti sono tre figure, sole e isolate, complesse e irrisolte: Celso, maturo imprenditore apatico e dedito all'alcol, sua figlia Lorena diventata cieca a seguito di un incidente e Ismael che il padre della ragazza ha assoldato perché quotidianamente - a orari stabiliti - le legga a voce alta i libri che di volta in volta egli seleziona. Grazie alla lettura, ai

libri, alla letteratura, ciascuno dei tre inizia la discesa agli inferi della propria problematica interiorità e del disagio soggettivo; fino a che, nell'epilogo, affiora drammaticamente l'origine del malessere dei tre personaggi e anche una possibile via di superamento. Ciò che l'opera mostra è il travagliato percorso di scoperta di sé e dell'altro e delle dinamiche tra individui, in una dimensione fatta di elusività e di ignoto, di occultamento e di rimozione. I tre protagonisti sono tutti affetti da una cecità che è, sì, fisica (nel caso di Lorena) ma anche e specialmente affettiva e relazionale. Ed è proprio attraverso le frequenti ed estese citazioni dai testi letti da Ismael a Lorena che si costituisce la fitta rete intertestuale, riverberata sulle vicende dei tre personaggi in scena. Tutto ciò attiva un meccanismo che porterà all'auto-coscienza (incipiente, osteggiata o rifiutata, ma sempre termine di confronto per queste figure).

Il primo intertesto è il romanzo *Justine* (1957) di Lawrence Durrell, caratterizzato da un'atmosfera onirica e carica di enigmi, percorso dal senso di disfacimento e di impossibilità. In esso, la città di Alessandria esercita un'attrazione magnetica e al contempo soffocante sui personaggi, come la casa-biblioteca in cui è ambientata la *pieza*, anch'essa affascinante e asfissiante. La seconda lettura propone passi de *Il Gattopardo* (1958) di Giuseppe Tomasi di Lampedusa, che rimandano all'agonia di un mondo in disfacimento e alle reazioni che ciò provoca nei personaggi. Il passo in cui Tancredi e Angelica di perdono nel labirinto di stanze del palazzo, in un gioco sensuale complice, rimandano al percorso che Lorena, guidata da Ismael, il suo 'lettore a ore', intraprenderà all'interno della biblioteca paterna, tra i suoi libri e, di conseguenza, nei meandri più reconditi della propria mente e della propria anima, man mano che la lettura la metterà a confronto con sé stessa e il proprio vissuto. L'immagine finale del romanzo, in cui il principe Filippo di Salina morente si guarda allo specchio, introduce poi il tema della maschera che ciascun individuo indossa fino alla fine dell'esistenza e descrive il momento di sospensione in cui si trova Lorena, in preda a una crisi identitaria incipiente che, sulla scorta di Francis Bacon (di cui la giovane ha 'visto' una mostra assieme all'amica vedente che l'accompagna nelle sue uscite), riflette sulla condizione umana, dannata, senza speranza, stravolta nella sua vulnerabilità fisica ed esistenziale. Così, la letteratura innesca il meccanismo di auto-coscienza nei personaggi, che proseguono nel loro inabissamento personale, attivato dalla lettura di un altro testo, *Heart of Darkness* (1899) di Joseph Conrad, dominato da un senso di inspiegabile ineluttabilità, combinato alla ricerca di una verità che non può essere rivelata perché troppo orribile. L'opera pone interrogativi angoscianti, senza risolverli, perché scava nel più profondo della natura umana, feroce e selvaggia, con la quale è difficile confrontarsi e fare i conti. Il peso di un passato tremendo e l'inammissibilità della menzogna, anche a fin di bene, sono spunti che Lorena introietta e le consentono di ripensare alla propria esperienza drammatica da una prospettiva nuova. Il *crescendo* ormai inarrestabile è scandito da alcuni passi di *Madame Bovary* (1857) di Gustave Flaubert, in cui il rifiuto della vita coniugale e della maternità da parte della protagonista, che vuole evadere da una vita considerata gretta e meschina per vivere le avventure amorose lette nei libri, si riallaccia all'allontanamento della madre di Lorena - e moglie di Celso - che però sparisce per sfuggire dalla violenza del marito è, come Emma, rompe l'unione col consorte e abbandona la figlia. Il penultimo intertesto, *Traumnovelle* (1925) di Arthur Schnitzler, enfatizza la componente di mistero, di desiderio e di morte, in un'atmosfera in bilico tra sogno e veglia (richiamando in questo senso il romanzo *Justine* di Durrell). Nell'opera, spiccano la crisi di coppia e di identità dei protagonisti, il cui malessere si rivela emblematico dello sconcerto dell'individuo a confronto con un'esistenza e una realtà instabili ed enigmatiche, alla ricerca di una verità inattuabile perché inesistente; uno smarrimento esistenziale che si traduce in voluttà e trasgressione. Il percorso di letture che Ismael propone a Lorena culmina con *Pedro Páramo* (1955) di Juan Rulfo, che ritorna sul senso di morte, stavolta avvolto in un'aura di immobilità, evanescenza e silenzio. A conclusione di questa catarsi letteraria, offerta alla protagonista attraverso la lettura, capiamo

- noi, fruitori del testo, assieme ai personaggi - che tutto passa e si evolve, in un dinamismo trascinate e inarrestabile, per cui nulla ha fine ma tutto rinasce dalla fine precedente (insomma, un concetto che rimanda al "Panta rei" eracliteo e al postulato fondamentale lavoisieriano, "nulla si crea, nulla si distrugge, tutto si trasforma"). L'esperienza vissuta sulla scena dai protagonisti, scandita dalle tappe della lettura, li aiuta a comprendere e a comprendersi, ad accettare l'indeterminatezza dell'esistenza come di questa *pieza* suggestiva, il cui finale aperto viene plasmato attraverso una scena muta in cui la didascalia descrive il mutamento dei personaggi attraverso la prossemica, che rivela il loro nuovo essere: accettazione dell'oscurità, delle ombre del passato che si proiettano sul presente e che sembrano prolungarsi verso il futuro. È l'acquisizione di questa consapevolezza necessaria che consentirà loro di affrontare la realtà e se stessi e di elaborare strategie di sopravvivenza, in una travagliata rinascita costante, forti dell'aver riconosciuto e (almeno in parte) elaborato il disagio personale ed epocale.

Tutte le situazioni adombrate dai passi dei testi che Ismael legge nel corso della rappresentazione rimandano a tematiche, esperienze, disagi e sensazioni che segnano l'esistenza dei protagonisti sulla scena ma anche quella del lettore/spettatore: così come le tre figure sul palcoscenico intraprendono un percorso di crescita e (parziale) svelamento di sé, allo stesso modo il fruitore dell'opera ne condivide gli stimoli che emanano da richiami letterari e le accompagna - se trova il coraggio di farlo - in questa progressiva rivelazione dell'essenza dell'individuo e della realtà: mistero inconoscibile, violenza e morte.

Così, attorno agli assi tematici del mistero, della morte, della violenza fisica, psicologica e verbale, Sanchis costruisce un caleidoscopico e intrigante congegno letterario e meta-letterario, sfidando il quale è possibile anche per il lettore/spettatore reale inabissarsi nel meccanismo-specchio rappresentato dal senso 'traslucido' dell'opera, che ciascuno di noi può plasmare attraverso la reazione e la risposta personale a ciò che vede rappresentato. La *pieza*, insomma, si configura anche come terreno di gioco, come spazio per l'attivazione di un'auto-coscienza che non è solo dei personaggi ma anche di chiunque la legga o assista alla sua messa in scena. Se accettiamo questo gioco, questo confronto tanto sfidante, potremmo giungere all'auto-scoperta e alla rivelazione della valenza quasi demiurgica, terapeutica di quest'opera in grado di toccare le corde più profonde di ciascun individuo, in una rivelazione reciproca che coinvolge autore, personaggi, lettore e spettatore.

