

Dal romanzo alla scena: il *Buscón* di José Luis Alonso de Santos

Pietro Taravacci
Università degli Studi di Trento

La drammatizzazione di testi romanzeschi è un fenomeno che ha assunto un certo rilievo negli ultimi decenni, in parallelo con l'attenzione che la critica ha dedicato alle nuove frontiere che la cultura audiosiviva e informatica stanno offrendo al teatro¹. Si tratta di un terreno in cui i codici espressivi e comunicativi si integrano e dialogano nel territorio "fronterizo" dell'intertestualità, dell'intergenericità, della riscrittura e della traduzione intersemiotica. Sono numerosi gli esempi di adattamenti teatrali di romanzi, per lo più assai noti, con risultati molto diseguali², così come risulta assai vivo l'interesse critico verso ogni realtà artistica in cui i generi dialogano e si integrano reciprocamente.

José Luis Alonso de Santos, uno dei più rappresentativi drammaturghi spagnoli contemporanei, ha recentemente realizzato, con intenti diversi, due drammatizzazioni di testi narrativi: quella di un romanzo quale *I, Claudius*, di Robert Graves, con il titolo *Yo Claudio*³, e quella del romanzo picaresco di Quevedo, con identico titolo abbreviato *El Buscón*⁴, che, nella prima edizione si completa così: "Versión teatral de J. L. Alonso de Santos, a partir de la Historia de la vida del Buscón, llamado don Pablos, de Francisco de Quevedo". Il testo, pubblicato nel 2004, era già stato messo in scena il 25 di maggio del 2000 dalla compagnia "La Quimera de Plástico"⁵, di Valladolid, e successivamente il 31 gennaio del 2001, dalla stessa compagnia presso il Teatro Imperial di Siviglia, in entrambi i casi con la regia di Tomás Martín e Andrés Cienfuegos. Il ruolo di Pablos era affidato a Juan Manuel Pérez⁶.

Prima tuttavia di affrontare lo studio specifico della drammatizzazione del capolavoro quevediano da parte di Alonso de Santos mi preme fare qualche

¹ Senza alcuna pretesa di completezza, si segnala qui l'attenzione che il Centro de Investigación de Semiótica Literaria, coordinato da José Romera Castillo dedica all'impatto delle nuove tecnologie sulla realtà teatrale degli ultimi decenni. In particolare, si vedano Romera Castillo, 2003; e i contributi presentati nella rivista *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* (*Signa*, 2008 e *Signa*, 2010). Segnaliamo altresì, in questo ambito, il contributo di José Luis García Barrientos, "El teatro del futuro o el futuro del teatro: Las nuevas tecnologías como provocación", in García Barrientos, 2004: 225-254.

² Ricordiamo qui di seguito, alcuni dei romanzi che sono stati oggetto di adattamenti teatrali: *El manuscrito encontrado en Zaragoza*; *El túnel*, di Ernesto Sábato; *Los siete locos*, di Roberto Arlt; *Como agua para chocolate*, di Laura Esquivel; *La fiesta del chivo*, di Vargas Llosa; *Aura*, di Carlos Fuentes; *La lozana andaluza*, drammatizzata, assai liberamente da Jerónimo López Mozo, il quale mette in scena anche il *Quijote*, con il titolo di *En aquel lugar de la Mancha* (cfr. Taravacci, 2007: 3).

³ Alonso de Santos, 2006.

⁴ In *Acotaciones. Revista de investigación teatral*, Cfr. Alonso de Santos, 2004: 59-148; l'autore ripubblicherà il testo, con alcune modifiche (che non sono oggetto del presente saggio), nel secondo volume della sua *Obra teatral*, in cui raccoglie tutta la sua produzione drammatica realizzata fino al 2008 (cfr. Alonso de Santos, 2008: 193 – 296).

⁵ La prima rappresentazione avvenne in occasione della "III Feria de Teatro de Ciudad Rodrigo".

⁶ www.ciudadrodrigo.net/feriat/feriat00/quimera.htm

considerazione generale sul fenomeno della riscrittura di testi romanzeschi.

Il fenomeno della *puesta en escena* di un testo romanzesco lo si può guardare da vari punti di vista, tanto in ambito critico quanto in quello creativo, come ogni fenomeno culturale o realtà letteraria; ma (al di là della evidente doppia natura, letteraria e scenica di ogni testo teatrale), la drammatizzazione del romanzo, per la sua stessa identità compositiva, si inserisce peculiarmente nell'ambito della intertestualità e della riscrittura, ed eventualmente in quello della traduzione intersemiotica. Il critico, infatti, può avvicinarsi al romanzo drammatizzato, mosso da un interesse puramente teorico, con l'intento di verificare le relazioni tra due diversi tipi di comunicazione letteraria (è la via di chi tiene a vista l'ormai classico saggio di Segre, *Teatro e romanzo*⁷), o con quello di interpretare uno specifico testo teatrale che prende le mosse da un romanzo.

Per l'autore, la "drammaturgia di testi narrativi" può essere il risultato di un esperimento che egli compie sull'immaginario del suo pubblico; o il risultato di una crisi di ispirazione (sebbene questa prospettiva non si attagli ad autori quali Alonso de Santos o López Mozo o Sanchis Sinisterra); o ancora, in una prospettiva di sperimentazione "riscritturale", si arriva a drammatizzare scegliendo una delle tre differenti "opciones dramáticas" cui allude Juan Antonio Hormigón, in relazione alle tre diverse possibilità di mettere in scena il *Quijote*, ovvero: a) rappresentare soltanto delle singole scene, b) tentare una versione teatrale globale, dell'intero *discours* narrativo sottoposto ad una inevitabile sintesi, c) mettere in scena alcune tematiche o idee contenute nel romanzo⁸.

Insomma, su queste basi, una *pièce* teatrale può trasformarsi in un'ottima occasione per fare esperienza di nuove forme di scrittura drammatica, nell'ambito, a ben vedere, di una naturale tendenza del teatro a mettere in scena narrazioni, tendenza che, pur sembrando molto lontana dal teatro originale, che inventa storie e *argumentos*, di fatto (come osserva Sanchis Sinisterra) condivide con quello la necessità di ridurre a dialogo la narrazione e di rapportare tutto ad una tensione fra l'io e l'altro, tra il proprio e l'altrui, tra l'individuo e la collettività⁹. Ogni adattamento teatrale di una *novela*, –come ogni traduzione o forma di riscrittura– si inserisce peraltro in un processo di manipolazione dei testi, in cui, anche in considerazione del suo particolare orizzonte ricettivo, più che per altri generi, intervengono molte delle regole del mercato editoriale e culturale in generale¹⁰. Non è raro, infatti, che gli adattamenti si realizzino su commissione.

López Mozo, che come molti drammaturghi ha intrapreso questo esperimento –talvolta cercato, talaltra commissionato–, lo commenta con una indubbia ironia, dovuta alla consapevolezza che quando si porta in scena un testo come il *Quijote*, per esempio, non solo ci si colloca nell'ambito di un parziale adattamento di un testo narrativo che dice infinitamente di più di qualsiasi suo adattamento scenico, ma si commette perfino un arbitrio. Il gioco autoironico che porta López Mozo a dire della drammatizzazione: "no se trata de una buena práctica"¹¹, è evidente, ma l'autoironia non gli impedisce di

⁷ C. Segre, 1984.

⁸ Citato in López Mozo, 2005: 222.

⁹ Sanchis Sinisterra, 2003: 16.

¹⁰ Risulta interessante vedere come i condizionamenti del mercato culturale intervengono oggi in ogni tipo di iniziativa editoriale che implica la traduzione, la riedizione, la versione e l'adattamento, ovvero e ogni tipo di riscrittura *au second degré*. A tale proposito cfr. André Lefevère, 1998.

¹¹ J. López Mozo, "Viaje de la novela al escenario de parientes, amigos y vecinos del Don Quijote", in *Ade Teatro*, pp. 222-235, (222).

perseguirla. E, come ci è dato di verificare quotidianamente, le più dure riserve nei confronti di traduzione, riscrittura, versioni e adattamenti, sono contraddette dalla realtà e dalla stessa storia di ogni genere letterario e in particolare di quello drammatico, che da sempre rielabora materiale narrativo già esistente.

Alonso de Santos, per parte sua, nel *programa de mano* allestito per la rappresentazione del 2000, giustifica la sua riscrittura del testo picaresco di Quevedo con queste parole:

Late el Buscón en mis manos desde mis años jóvenes de instituto. Muchas veces inicié desde entonces la tarea que ahora por fin he concluido de trasladarla al conjunto teatral para que puedan transformarse en vida directamente sobre el escenario los latidos que esconden sus líneas [...] La versión intenta comunicar los hechos más importantes de la narración con una lectura que ya no será la íntima individualizada del lector del texto, sino una comunión colectiva para el público de las aventuras y peripecias de estos importantes personajes de nuestro pasado. El “Yo, señor, soy de Segovia...” se transformará ahora bajo la voz del actor que lo interprete, en “Yo, señorías, soy de Segovia...” A partir de ahí los demás personajes irán apareciendo en el retablo que compondrá la puesta en escena y comenzará una vez más el mágico milagro del teatro¹².

Da questa dichiarazione programmatica dell'autore della versione teatrale si evincono alcuni dati di grande interesse. In primo luogo l'urgenza di guardare la letteratura (e forse, per Alonso de Santos, la vita) da una prospettiva molto vicina a quella del “gran mondo del teatro”, visto come dimensione in cui, secondo quanto il drammaturgo ha dimostrato in varie occasioni, ogni istanza artistica trova una sua superiore sintesi, una dinamica e una comunicatività impensabili in altre forme d'arte. Il *programa de mano*, di fatto, sottolinea come nel pensiero teorico dell'autore il teatro sia in grado di esplicitare artisticamente ciò che in altri generi resta in potenza: non sfuggerà come nello spazio di pochi righe il gioco paronomastico tra “late” e “los latidos”, entrambi riferiti al romanzo di Quevedo, insista sull'urgenza di far affiorare, nella mimesi teatrale, ciò che in altre forme d'arte resta ad un puro stadio di latenza. Nel breve testo, infine, da un lato si dichiara, senza parere, che fra le varie possibilità prospettate, la versione sceglie di seguire, antologicamente, la linea del *discours* del testo narrativo, dall'altro si sostiene che il testo romanzesco, una volta trasferito sul palcoscenico, deve obbedire a dinamiche comunicative e ricettive profondamente diverse, meno intimiste e necessariamente più condivise, perché collettive; in altri termini, dinamiche teatrali.

Quello che ci interessa in questo momento, tuttavia, non è indagare cause che inducono un drammaturgo a drammatizzare un romanzo, ma piuttosto verificare se e come questo processo, quando si attua, produce un testo letterario *sui generis* e un testo scenico dotato di una sua specificità. Chi punta a comprendere come avviene l'adattamento teatrale –percependone, come lo stesso Alonso de Santos, il valore artistico e socio-culturale– non si lascia scoraggiare dalle riserve di chi sottolinea la distanza tra i due diversi *discours* o la sproporzione delle informazioni, delle differenti modalità di fruizione dei due generi artistici, prima fra tutte quella fra le numerose ore richieste dalla lettura del romanzo e le due o tre ore della durata media di una rappresentazione teatrale. Perché nulla toglie al fatto che alla fine il testo teatrale esiste,

¹² Si tratta del testo preparato dall'autore per la prima rappresentazione diretta da Tomás Martín Iglesias e Andrés Cienfuegos.

oggi come spessissimo nel passato, proprio sulla scorta di una storia già nota e già scritta da un “novelista”. Quindi, sgomberato il campo da ogni domanda sulla legittimità artistica della *inventio* della “drammaturgia romanzesca” il nostro specifico obiettivo sarà quello di capire come funziona questo nuovo testo teatrale, nella sua specificità compositiva e, in definitiva, nella sua peculiare natura scenica. Per quanto detto, dunque, non mi soffermerò a considerare le divergenze “genetiche” tra il modello comunicativo narrativo e il modello comunicativo teatrale, che la critica linguistica e semiotica ha delineato con ormai sufficiente chiarezza¹³, perché l’ambito in cui la mia breve analisi si colloca è quello della osservazione dei fenomeni intertestuali e intergenerici che si innescano nella specifica drammatizzazione del romanzo.

Nella sua versione teatrale il drammaturgo opera sostanzialmente su due piani: a) il primo è quello puramente testuale, nel quale mette in opera precise strategie riscritturali, volte alla riorganizzazione della *dispositio* superficiale e profonda del testo. Su questo piano, una prima analisi del testo drammatizzato ci permetterà di apprezzare cosa e quanto del *discours* romanzesco passa al dialogo teatrale; b) l’altro piano è quello che, pur essendo ricompreso nel testo, attiene alle componenti sceniche e individua le dinamiche della rappresentazione, a partire dal testo romanzesco, destinato ad una fruizione diversa da quella *dramática*.

Un’analisi dei processi compositivi e scenici che si sviluppano su questi due livelli non può prescindere dalle osservazioni maturate da José Sanchis Sinisterra, in *Dramaturgia de textos narrativos*, dove si osserva come il testo teatrale derivato dal romanzo operi sugli elementi della *fabula* e del discorso romanzesco, e in particolare, nella dimensione temporale, nella dimensione spaziale, nella resa dei personaggi (ovvero nel loro numero, nella loro caratterizzazione e funzionalizzazione) e nella “figuratività”¹⁴.

Ci piace pensare che la riduzione teatrale di un romanzo sia, in primo luogo, un interessante problema di *inventio*, che pone vari interrogativi relativi ai rischi e all’eccezionalità di scrivere e di portare in scena un testo inizialmente affidato alla lettura. Il primo impulso –non semplicemente culturale o esterno ma, piuttosto, interno, in quanto compositivo– che induce l’autore di teatro a questa operazione è (come ricorda Sanchis Sinisterra nel suo saggio dedicato alla drammaturgia narrativa¹⁵) un’attrazione verso l’oralità (da cui pare discendere la mimesi stessa), una oralità in cui viene coinvolto anche il testo romanzesco, la *fabula* inventata da altri. Nello spazio tra “epicità pura” e “drammaticità piena”, osservati da Sanchis Sinisterra, ovvero nella *gradatio* tra la situazione, da un lato, di un solo attore che, in perfetta solitudine recita un testo narrativo, con tutti gli espedienti tipici dell’oralità e, dall’altro, della teatralizzazione di un testo narrativo nel quale i vari personaggi riferiscono la propria storia e la drammatizzano (e dove l’azione fisica è quella dei personaggi *en situación* mentre la loro parola è una parola narrativa in terza o seconda persona, che tuttavia narra non al pubblico ma agli altri attori-narratori), in quello spazio, si diceva, tra questi estremi di narrazione orale, la narrazione scenificata da Pablos, personaggio autonarrante e assieme protagonista del *Buscón*, appare *sui generis*, proprio in quanto

¹³ Ci riferiamo all’ormai classico di Segre, Teatro e romanzo (Segre, 1984) e ai più recenti contributi di José Sanchis Sinisterra, *La escena sin límites* (Sanchis Sinisterra, 2002) e *Dramaturgia de textos narrativos* (Sanchis Sinisterra, 2003).

¹⁴ Si vedano, in particolare, i capitoli “Dramaturgia fabular” (Sanchis Sinisterra, 2003:35-58) e “Dramaturgia discursiva” (Sanchis Sinisterra, 2003:59-90).

¹⁵ Sanchis Sinisterra, 2003.

mantiene la unicità del narratore e la pluralità dei personaggi *en situación*. Il narratore, demiurgo e al tempo stesso personaggio, non può fare a meno di dialogare tanto con gli altri personaggi che con il pubblico.

In un certo senso si determina una situazione che si avvicina alla *mise an abyme* del teatro nel teatro, in cui, già all'interno della *fictio* teatrale l'attore A rappresenta il personaggio A, che, a sua volta rappresenta l'attore B che rappresenta il personaggio B.¹⁶ È dunque evidente che ci troviamo in un ambito drammaturgico atipico, in cui, necessariamente la voce del narratore prevale, quantitativamente e funzionalmente, su tutte le altre e rende prioritarie quelle “fughe di notizie”, costituite dai monologhi e dagli *a parte*, che nella drammaturgia ‘corrente’ (o tradizionale) sono una forma eccezionale di comunicazione tra testo e pubblico. Insomma, un ambito teatrale che, proprio per questo, risulta essere assai complesso e ricco di peculiari soluzioni e opportunità; un ambito che si avvicina a quello che Sanchis Sinisterra definisce *fronterizo*.

Insistendo ancora sulla particolare *inventio* sottesa alla drammatizzazione del *Buscón*, si osserverà che se per un verso questa può sembrare anomala per un drammaturgo che nella ricerca della trama della sua opera prima, *¡Viva el Duque nuestro dueño!*, del 1975, aveva optato per un *argumento* autenticamente autobiografico, in realtà, in quanto scelta tematica, non meraviglia affatto proprio a causa della propensione di Alonso de Santos a mettere in scena la faccia *esperpéntica*, *entremesil* e picaresca del Siglo de Oro, in cui riconosce, come s'è visto nella sua stessa dichiarazione, un elemento vitale e attuale. Né, a ben guardare, ci meraviglia questa operazione intertestuale, se consideriamo il rispetto che l'autore ha sempre dimostrato, in quanto regista e adattatore, nei confronti di testi altrui.

La curiosità che suscita un'operazione come quella di Alonso de Santos, e le difficoltà che essa implica, derivano, nella fattispecie, da alcuni tratti peculiari e fondanti del genere scelto come ipotesto, ovvero il romanzo picaresco. Non si può fare a meno di considerare quali problematiche derivino dai suoi tratti costitutivi del genere picaresco: a) il carattere autobiografico (che si fa portatore di un punto di vista univoco e preciso, che può apparire poco adatto alle dinamiche sceniche); b) l'intento, imprescindibile, di dare “entera noticia” della vita dell'io che narra e quindi il carattere eminentemente diegetico del testo e la sua tendenza a far coincidere *fabula* e *discurso*; c) la episodicità infinita, sostanziale in questo tipo di narrazione romanzesca; tratto essenziale nella “serialità” implicita in ogni narrazione, e che tuttavia il testo scenico, nella sua circostanzialità, è chiamato a gestire.

Gli aspetti connotativi e la *intentio operis* del romanzo picaresco sembrano dunque essere se non proprio estranei, per lo meno non del tutto connaturali alla dimensione teatrale. In altre parole, in una prospettiva di semiotica dei generi o semplicemente in un confronto intergenerico, gli elementi che caratterizzano il romanzo picaresco, appena rilevati, sembrano adattarsi male alla mimesi teatrale, alla dinamica dialogica del teatro e alla necessità che il *drama* ha di procedere ad una forte selezione degli avvenimenti da “rappresentare” in presenza dello spettatore per un tempo che coincide con il tempo reale dello spettacolo. Insomma, di fronte a un romanzo (e in particolare picaresco) il testo teatrale, per la sua stessa natura mimetica e “allocutiva” (per il potere evocativo della parola detta) è costretto a una immediata e diretta manipolazione del dilatato discorso romanzesco (dilatato nella temporalità, nella spazialità e anche nella serialità

¹⁶ Mi riferisco allo schema chiaramente illustrato da Segre in “Shakespeare e la «scena *en abyme*»”; cfr. Segre, 1984, pp. 55-56.

egli episodi) e deve adottare le necessarie strategie per trasformarlo nell'immanenza della *performance*.

Perciò, al di là dei fondamentali e necessari scarti tra i differenti generi (o tipi di comunicazione), che ogni romanzo registra quando va in scena, la drammatizzazione del *Buscón* quevedesco, in quanto romanzo picaresco, risulta terreno di compromesso (se non facile, quanto meno possibile e invitante), che si esplica in entrambi i piani testuali, quello puramente scritturale e quello scenico, che prevede le complesse dinamiche della rappresentazione.

Piano della scrittura testuale

In relazione alla riscrittura testuale, possiamo osservare che la univocità della voce narrante e del punto di vista del romanzo autobiografico picaresco rende possibile la ripresa di qualsiasi locuzione di Pablos nell'adattamento teatrale. In altre parole, nel discorso del testo-fonte non ci sono parti attribuibili a un autore onnisciente o estranee a quello che il protagonista pronuncerà in scena. Ovvero, nell'operare la sua versione, Alonso de Santos si trova di fronte a un flusso di locuzioni tutte dicibili e ri-dicibili, che gli permetteranno di rispettare la natura autobiografica del romanzo. Nella necessità di operare scelte linguistiche che il rapporto tra le due opere implica, il drammaturgo sceglie di rispettare, fin dove è possibile, la lettera della voce di Pablos. Scelta non banale, e forse coraggiosa, che è un'implicita ammissione della attualità e del potenziale comunicativo (implicitamente dialogico) della scrittura quevedesca. La maggior parte delle battute di Pablos sono puri calchi, riprese letterali della narrazione del protagonista del romanzo; particolare scelta intergenerica, che rivela come il drammaturgo non entri linguisticamente in competizione con il testo barocco. Questa sostanziale fedeltà al dialogo del testo romanzesco porta con sé la necessità di una riduzione e di una selezione del materiale, al fine di dare rilievo mimetico alle vicende narrate, nell'osservanza degli snodi semantici che nel romanzo rendono una vicenda più significativa di un'altra.

Ogni intervento del drammaturgo si risolve principalmente in un intervento linguistico che parte dalla necessità di attualizzare ed esplicitare in mimesi la linea diegetica, che nel romanzo autobiografico risulta tutta a carico del narratore. Le preoccupazioni maggiori dell'adattatore, di fatto, derivano dalla necessità di superare il *gap* temporale che la narrazione di Pablos porta con sé e da quella di adattare i nessi logici del narratore alla dinamica dialogica della comunicazione teatrale. Ad esempio, l'espressione in Quevedo "De puro considerar en él", formula con cui Pablos inizia una proposizione che funge da nesso causale-consecutivo tra ciò che gli suggerisce un proverbio e come egli abbia appreso l'insegnamento, nell'opera teatrale si trasforma in "Por lo que vi a mí alrededor"¹⁷.

Altre volte l'autore sfrutta scenicamente alcuni aspetti tipici della narrazione picaresca, a partire da quelli che svelano la natura "interlocutoria" del genere picaresco stesso. Uno di questi è quello che evidenzia la dialogicità, seppure unidirezionale, che fa sì che il picaro, io narrante, si rivolga sempre, con intento giustificativo, a Vuestra Merced, suo narratario, la cui esistenza coincide con la necessità di narrare gli episodi della propria vita. Nella versione di Alonso de Santos questo interlocutore si pluralizza

¹⁷ Si noterà, a livello testuale, il preziosismo linguistico che mediante l'accento attribuisce valore di pronomi personale e non di aggettivo possessivo alla particella "mí".

in *Vuestras Mercedes*, individuando direttamente il pubblico che tanto Pablos quanto gli altri personaggi hanno di fronte.

Il primo compromesso attuato (accettato dal drammaturgo) è quello di non alterare la traiettoria degli avvenimenti disegnata nella sequenza superficiale da Quevedo, fatte salve quelle operazioni di *reductio* quantitativa, imposte dal contesto teatrale, nel rispetto, in primo luogo, della durata dello spettacolo. Nella resa teatrale, la *fictio* narrativa del romanzo picaresco, giocata tra il presente della narrazione e il passato delle vicende narrate, innesca un meccanismo di sdoppiamento dei piani (quello della narrazione e quello del passato autobiografico di Pablos) entrambi risolti nel presente della mimesi scenica.

Necessariamente la struttura del romanzo picaresco, in tre *Libros*, che nel loro insieme assommano ventitre capitoli¹⁸, viene adattata alle due *Partes*, corrispondenti ai due Atti in uso nel teatro contemporaneo, la prima comprendente 6 scene e la seconda 8. Si può rilevare immediatamente che le prime quattro scene seguono molto da vicino i primi cinque capitoli del *Libro primero*, quasi ad insistere su una sostanziale fedeltà del testo teatrale alla trama del romanzo, mantenuta soprattutto nelle parti in cui si attua una prima caratterizzazione del personaggio e della sua realtà. Successivamente, a partire dalla *Escena V*, quell'iniziale aderenza viene meno. Tuttavia, anche quando, nella sua seconda parte (ovvero dopo l'episodio della visita di Pablos allo zio "verdugo"), il testo teatrale si incamminerà verso un più libero utilizzo degli avvenimenti, non perderà mai il filo logico e cronologico dell'ipotesto quevedesco.

Per quanto possa sembrare anomalo, in ordine a una concezione teatrale tradizionale, prendere spunto da un discorso narrativo che si struttura attorno all'unico punto di vista di un io narrante, va detto che nel testo di Alonso de Santos l'autobiografismo dell'ipotesto non rappresenta un ostacolo alla mimesi dialogica, perché in primo luogo il testo di Quevedo, o meglio la narrazione di Pablos, offre molti momenti di dialogo. La mimesi teatrale si sviluppa dunque mediante un agile intreccio tra la narrazione in prima persona di Pablos e il dialogo con uno o più interlocutori. Ovviamente la matrice autobiografica dell'opera fa sì che Pablos appaia sempre o quasi sempre come uno degli interlocutori; situazione che contiene l'elemento veramente connotativo di questa teatralità, ossia la compresenza di due ruoli svolti da Pablos, quello del narratore e quello del personaggio dialogante. La dinamica teatrale attuata da Alonso de Santos, tuttavia, non si limita a questo doppio ruolo del picaresco. La messa a fuoco del protagonista, così come la sua mimesi teatrale, infatti, avviene grazie a un "prospettivismo" che, mediante gli interventi dei personaggi presenti in scena, e mediante gli *a parte* di Pablos, indirizzati al pubblico, permette al testo scenico –pur nell'ottica di una sostanziale sintesi e di una evidente riduzione della linea narrativa del romanzo– di recuperare buona parte delle informazioni che il romanzo affida alla voce narrante, allo sguardo retrospettivo e alla memoria di Pablos, demiurgo del *discours* narrativo. Laddove le esigenze della comunicazione teatrale lo consentono, il drammaturgo riprende alla lettera, nettendoli in bocca dei personaggi, i discorsi diretti che Pablo riporta nel suo racconto. L'incisività locutiva del romanzo, così come la densità linguistica propria di Quevedo, restano intatte, anche a rischio, rischio tutto calcolato, di un effetto straniante del dialogo teatrale. In questo modo lo spettacolo teatrale si mette al riparo da un altro rischio, a nostro avviso ben più grave e sempre latente nelle versioni teatrali di capolavori romanzeschi, cioè quello di perdere (lungo

¹⁸ Il *Libro primero* comprende 7 capitoli, il *Libro segundo* 6 e il *Libro tercero* 10.

un percorso che, come quello di certe traduzioni, si fa troppo addomesticante) ogni traccia della grana stilistica dell'originale.

Un esempio, fra i molti possibili, dell'abilità della drammaturgia romanzesca di Alonso de Santos ci viene dalla *Escena V* della *Primera parte*, che teatralizza il cap. VI del *Libro primero* del romanzo¹⁹. Lo spettatore, posto *in medias res* e saltando l'episodio che precede, assiste ad una delle famose burle di Pablos. Nella messa in scena dell'episodio, la Ama interviene con gli attributi, indicati nella didascalia²⁰, che riassume un'intera pagina che il narratore Pablos dedica al grande rosario da cui la sua padrona non si separava mai. I personaggi in scena –Don Diego, la Ama e Pablos, reciprocamente avversari gli ultimi due, ma alleati nello spillare soldi al primo– intraprendono un dialogo che mostra l'*ingenio* linguistico di cui il pícaro sa avvalersi nel burlarsi delle sue vittime: in questo caso fa credere alla donna di essersi macchiata del grave peccato di chiamare i suoi polli con il verso “¡Pío, pío!”, ovvero ripetendo irrispettosamente il nome di un pontefice.

Ebbene, quello che preme osservare è come il dialogo mantenga una sua forte dinamica teatrale in virtù dell'abilità che Pablos ha di gestire i due ruoli di narratore e di interlocutore: nel primo ruolo, mentre si rivolge al pubblico, il narratore non si limita a riferire i fatti, ma porge le battute agli altri personaggi che, assieme a lui, agiscono nella mimesi teatrale:

PABLOS (*Al público*): Yo, como pago, decía de ella lo mismo [...] Si se compraba aceite, carbón o tocino, escondíamos la mitad, y cuando nos parecía, decíamos:
AMA (*A Don Diego*): Modérese Vuestra merced en el gasto...

Nel suo ruolo di interlocutore, d'altro canto, non può fare a meno di apparirci doppiamente *ente de ficción*, proprio in quanto in quell'andirivieni di autonarrazione e di azione teatrale, in quel continuo gioco, Pablos –che da un lato è portato a esibire, a vantaggio della mimesi, un'ingenuità subito controllata dalla consapevolezza del narratore, e dall'altro a raccontare con una padronanza che l'interazione con gli eventi rappresentati mette continuamente in discussione– crea un artificio che conserva tutto il fascino di quella iperteatralità che tanto piace a Alonso de Santos e approfondisce quell'*engaño a los ojos* così insito nella percezione che l'uomo barocco, e quindi anche il pícaro, ha della realtà.

L'episodicità del romanzo picaresco, poi, se da un lato mette a disposizione del drammaturgo una *línea argumental* fin troppo abbondante, dall'altro rende agevole la scelta degli episodi da drammatizzare. Il carattere fondamentale epistolare-confessionale, che fa dei romanzi picareschi delle lunghe confessioni e relazioni di fatti riferiti a un *Vuestra Merced* da parte di un individuo che ha necessità di autogiustificarsi e difendersi, è sì un tratto (un espediente) tipicamente romanzesco, ma proprio perché suppone la relazione con un narratorio si presta al dialogo che (direttamente o indirettamente) il protagonista del *drama* instaura con lo spettatore, o con gli altri personaggi in scena.

¹⁹ È il cap. intitolato “De las crueldades de la ama, y travesuras que yo hice”.

²⁰ “Entra el AMA, con un rosario grande al cuello, pelando un pollo, y habla a DON DIEGO” (Alonso de Santos, 2005: 88; Alonso de Santos, 2008: 227).

Piano della scena

Che Alonso de Santos attui sulla scena un immediato e definitivo compromesso tra i due tipi di comunicazione, alla ricerca di uno nuovo, risulta chiaro fin dalle indicazioni scenografiche che dà nella prima accurata e fondamentale didascalia, che inizia così:

(Espacio vacío. En el centro una tarima para representar las escenas: En los laterales, en penumbra, unas sillas en las que los actores aguardarán el momento de entrar en escena. Junto a ellas unos percheros con los elementos necesarios para la caracterización de cada personaje. Al fondo una pantalla de proyección con el perfil del mapa de España de aquella época, donde se van viendo los espacios y ambientes en que transcurre la acción. También se usará, a veces, como transparencia, dejando ver detrás lo que se está narrando: Suenan músicas renacentistas y barrocas, según el momento [...]²¹).

Da questa didascalia si evince immediatamente che il drammaturgo predispone la scena per integrare l'azione teatrale nel modo più completo possibile con i dati che il narratore forniva nel romanzo. Lo spazio vuoto, dominato da una piattaforma, la *tarima* sulla quale *representar* le scene; le sedie in penombra negli spazi laterali, dove gli attori restano in attesa, e i pochi *elementos* necessari per la caratterizzazione dei personaggi, (elementi che assumono un'inedita pregnanza scenica), sono chiaro segno di una dimensione metateatrale e di una spazialità che assurge a simbolo del teatro stesso, come luogo di incontro tra il gesto e la narrazione. La scena allestita non lascia dubbi sull'intenzione dell'autore di cogliere ed esaltare lo spazio fisico come spazio della *fictio*, come spazio in cui la "traduzione" dal narrativo al mimetico, dal presente al passato fittizio e viceversa, è la leva strutturale e la soluzione artistica della *pièce* e mette a nudo non solo i meccanismi ma anche la natura più autenticamente *dramática* dell'operazione che il drammaturgo ha voluto compiere.

E non è tutto: qui la difficoltà, nota da sempre ai drammaturghi, di portare sul palcoscenico una storia che nel testo romanzesco si distende in ambiti spaziali e temporali dilatati, si risolve con l'adozione di un espediente che definirei "cinematografico" o multimediale quale la proiezione su di uno schermo degli spazi e degli ambienti in cui si svolge l'azione. In questo modo il drammaturgo risolve uno degli aspetti più complessi del testo scenico, e ancor più spinoso nella *reductio* teatrale della *fabula* romanzesca, ovvero la relazione tra intrascena ed extrascena. E in definitiva, mediante la *pantalla* decide cosa portare sulla scena, cosa lasciare sullo sfondo dell'azione, e con quali immagini integrare sia la voce narrante di Pablos, sia la performance dei personaggi.

Consapevolezza intergenerica e intersemiotica si acutizzano nell'ulteriore uso che Alonso de Santos fa della *pantalla* stessa, usata, come recita la didascalia, "*a veces, como transparencia, dejando ver detrás lo que se está narrando*", e quindi non solamente come sfondo, fisso o in movimento, ma come un reale strumento tanto descrittivo che narrativo e quindi dinamico, che agisce in profondità nella resa spazio-temporale; funzioni accuratamente riportate dalle didascalie. Si veda per esempio, la seguente: "*Proyección de una posada. Entran dentro los tres y les ponen mesa y sillas*"²²); oppure: "*Interior de la casa de Cabra. [...] Cabras hace cuentas detrás de la*

²¹ Alonso de Santos, 2005: 61 e Alonso de Santos, 2008: 197. In corsivo nel testo.

²² Alonso de Santos, 2004: 103; Alonso de Santos, 2008: 244.

transparencia y apunta en un cuadernillo)²³. Tutto questo mentre sulla *tarima*, dove sono seduti alcuni *pupilos*, salgono Don Diego e Pablos.

La *tarima* non solo è il centro della scena, concepita quale “retablo” su cui il discorso narrativo si fa mimesi teatrale, ma è il centro simbolico stesso dell’operazione di drammatizzazione, in una prospettiva nella quale il teatro mostra costantemente se stesso, il proprio potenziale di finzionalità, la propria magia evocativa. L’azione di salire sulla pedana è poi, in definitiva, la cifra dell’operazione traspositiva stessa (dal romanzo alla scena) che Alonso compie davanti ai nostri occhi, condividendo l’attitudine *fronteriza* di Sanchis Sinisterra. Ogni volta che un personaggio, ma soprattutto Pablos, accede a quello spazio, si celebra il rituale della narrazione che si trasforma in magia collettiva, e ogni volta l’autore, mediante il Pablos narratore, richiama il pubblico alla sua funzione di “tribunal de otra época” davanti al quale il picaro compare “regresando desde la suya”. A questa basilare struttura scenografica, dominata dal dislivello alto-basso, “lateral”-“tarima” viene dunque attribuita una decisiva funzione non solo metateatrale ma anche “meta-artistica”.

In questo modo si instaura pertanto un (primo) rapporto di interazione fra il protagonista (di cui si rispetta la sostanziale necessità di autonarrarsi) e la dimensione ambientale, resa figurativamente dalle immagini proiettate sullo schermo, rapporto completato dalla dimensione simbolica dei pochi oggetti che i personaggi prendono dai “perceros” per caratterizzarsi mediante pochi ma simbolici elementi (come accadeva nel teatro entremesil o burlesco del Siglo de Oro).

Ciò che dunque risalta immediatamente è che dal primo momento, la disposizione scenografica della *pièce* teatrale salvaguarda la natura narrativa del testo pur esibire *in praesentia*, la sua trasformazione in testo scenico, in spettacolo che si autoesibisce e si studia, in altri termini, in metateatro. Si potrebbe dire che la parola e il gesto, strumenti primari dello spettacolo teatrale, si muovono in un contesto in cui la distanza tra l’esperienza diegetica e quella mimetica, per un verso si riduce a beneficio dello spettacolo teatrale, ma per l’altro resta contemplata in funzione connotativa, quasi a mostrare, in codice, la particolarità della *intentio operis* del drammaturgo e (leggendo tra le righe quel primo *programa de mano*) a sottintendere la sua idea di teatro, come forma artistica superiore, in cui tutte le altre forme trovano un ideale approdo.

Il primo risultato di questa così evidente interazione tra diversi codici comunicativi nel *Buscón* di Alonso de Santos, è che i personaggi –che nel romanzo picaresco vivevano in primis grazie alla mediazione mnemonica del narratore– ora prendono un rilievo mimetico del tutto convincente ed entrano in azione e in situazione, come accade nella prima scena con le figure del padre e della madre (senza voce nel romanzo): nella *fictio* teatrale la loro caratterizzazione è data in parte dalle loro parole e dai loro gesti, e in parte è a carico del protagonista che li ricolloca narrativamente in prospettiva, li “media”. Intere frasi, infatti, che nella narrazione autobiografica Pablos pronunciava narrando o descrivendo gli altri personaggi, sono assunte da questi stessi e trasformate in discorso diretto, e spesso sono un puro calco della narrazione di Pablos.

Alonso de Santos non sembra molto condiscendente alla necessità, la più immediata nella drammaturgia romanzesca, di ridurre il numero di personaggi, o all’impellente necessità di fissare, nella loro ricontestualizzazione, una nuova gerarchia. Avendo operato la scelta di un adattamento teatrale per così dire “esaustivo” del romanzo, l’autore tende a portare in scena quasi tutti i personaggi incontrati da Pablos e

²³ Alonso de Santos, 2004: 71; Alonso de Santos, 2008: 207.

a dare la parola a ciascuno. Malgrado ciò, il punto di vista resta quello del pícaro che dà voce e azione alle avventure in cui è implicato e che egli stesso innesca, ma resta, fondamentalmente, narratore della propria storia.

Talvolta la riscrittura teatrale prevede l'aggiunta di brevi dialoghi o battute inesistenti o non desumibili direttamente dal discorso narrativo dell'ipotesto quevedesco. In questi casi la funzione di questa sorta di inserti è quella di aggirare o superare la distanza sostanziale tra la comunicazione romanzesca e quella teatrale: se in Quevedo la presentazione del "licenciado Cabra" (*Buscón*, cap. III) è affidata totalmente al ricordo e alla descrizione dell'io narrante, nel testo teatrale di Alonso de Santos, così attento a tutti gli elementi connotativi, l'ampia descrizione, lungi dall'essere ricercata in una esplicita riproduzione realistica del personaggio, e non potendo essere a carico della voce narrante, che qui sceglie di essere puro cronista degli eventi, è affidata a un gruppo di sei "pupilos" che si alternano nella descrizione del "clérigo cerbatana", prima ancora che questi appaia in scena²⁴. Con questo abile espediente il drammaturgo ha fatto ben più che togliersi dall'impaccio della difficile resa di una figura simbolica del capolavoro picaresco, e dunque, con quello che sembra un puro espediente di mestiere, ha salvato l'altissima qualità verbale del brano, il tono iperbolico e satirico, e non ultima la dimensione quasi metafisica con cui Quevedo ci rappresenta l'avarizia del Donine Cabra e la disperazione del pícaro affamato.

Pablos, nella sua fase di *niño*, che il romanzo picaresco onora, in varia misura, per la necessità di dare "entera noticia" del protagonista, è il grande assente (per una scelta puramente scenica del drammaturgo), cosicché sulla piattaforma fin dall'inizio si alternano tutte le figure del passato, tranne il piccolo protagonista, evocato dalla voce narrante dell'adulto Pablos. Sulla scena vediamo solo gli altri personaggi che interagiscono con il fantasma che la voce narrante evoca: è una "soluzione performativa" che per certi versi ci ricorda la *pièce* in cui López Mozo porta in teatro un *Quijote* nel quale, per esplicita iniziativa del "committente", Juan Antonio Hormigón, non dovevano comparire né don Quijote né Sancho. Pertanto, a partire da questa soluzione, per certi aspetti estrema, risulta chiarissimo che Alonso de Santos organizza la mimesi teatrale su due livelli: quello in cui l'io narratore si inserisce nell'azione e quello in cui il pícaro narratore conserva le funzioni di demiurgo della propria stessa storia e, in definitiva, della propria autorappresentazione. Così facendo Alonso de Santos mantiene intatto il principio ispiratore, l'elemento genetico che presiede alla *inventio* della autobiografia picaresca (più ancora che del testo di Quevedo), ovvero quella necessità, di cui il pícaro è investito, di raccontare per ritrovare, proprio nella narrazione, dopo il percorso di un'esistenza di delinquenza e di emarginazione, il filo, o il senso della propria esistenza, o, come Lazarillo, la giustificazione del proprio presente, e del proprio futuro, qualunque essi siano.

Ancor prima che la trama permetta di sovrapporre l'adulto che narra e l'adolescente che rappresenta le proprie imprese, Pablos si muove tra le due esperienze, quella diegetica e quella mimetica, con incredibile dinamismo, instaurando una fitta dialettica tra i due tipi di comunicazione, tra due tempi diversi, tra lo spazio astratto del narratore e lo spazio mimetico del narrato. Pablos, dunque, nella sua performance, percorre due

²⁴ In questa *Escena II* (Alonso de Santos, 2004: 71-77; Alonso de Santos, 2008: 207-214), l'abilità del drammaturgo è evidente: prima che il "dómine Cabra" entri in scena, il pubblico lo ha rimesso a fuoco mediante la descrizione dei sei "delgados y macilentos pupilos" e lo ha sentito avvicinarsi "diciendo los latines". Al suo apparire il suo ritratto è compiuto, ben al di là della resa dell'attore, al quale basterà poco per svolgere la sua funzione.

diversi spazi e diverse zone temporali, e assume due diverse funzioni sceniche e, in definitiva e prima di tutto, testuali. Sulle tablas predisposte da Alonso de Santos, Pablos è un narratore che potremmo definire “paramimetico”, in quanto predispose la *actio* e presiede ad effetti scenici di sicuro effetto, primo fra tutti quello di dialogare, ora a distanza con gli altri personaggi, ora con il pubblico, in rapida sequenza senza soluzione di continuità, e come narratore, mantiene il potere di dare e togliere la parola, nel complesso universo di segni della scena.

Ciò che si narra, ciò che si dice nelle battute del dialogo e ciò che sullo sfondo viene proiettato, su di un diverso piano narrativo-descrittivo, e dunque ogni elemento del *discurso dramático* si fonde in una dimensione che non è più né solo narrativa, né solo teatrale, né solo cinematografica, ma si realizza in una unità spettacolare e performativa del tutto nuova. A puro titolo di esempio si veda la scena in cui appare per la prima volta Don Diego, il quale, dopo aver toreato giocosamente con Pablos, gli monta a cavalcioni sulle spalle e quist’ultimo, in quell’attitudine infantile, colta dalla didascalia “*Con Don Diego subido a sus espaldas, habla al público*”, sentenza: “*Así iban pasando mis días, entre unas cosas malas y otras peores*”²⁵.

Nonostante il continuo andirivieni tra i due livelli in cui si muove Pablos come narratore e come personaggio, e grazie alla capacità che l’autore ha di estrarre dal discorso narrativo le battute del dialogo, il tessuto *argumental* risulta di una perspicuità assoluta, e gli episodi sono immediatamente comprensibili.

In virtù della sua forte teatralità, in questo adattamento del *Buscón*, non solo si conserva il ritmo che il narratore quevedesco dà all’azione, ma addirittura si accelera, in quanto il drammaturgo scompone, in una fitta sequela di battute e gesti scenici, situazioni che il protagonista del romanzo aveva affidato ad un rapido resoconto, “*por no enfadar*”. Come risulta in occasione della messa in scena dell’episodio del *rey de gallos* (*Buscón*, cap. II), dove risulta evidente che il narratore vive la scena nel momento stesso in cui riferisce l’episodio. Tutto ciò conferma la squisita abilità di Alonso de Santos nel cogliere come spettacolo tutto ciò che nel romanzo possiede una predisposizione alla mimesi; al tempo stesso si noterà che nell’economia dell’intera opera non vengono mai meno i nessi consequenziali e spazio-temporali che nel *discours* quevedesco legano un episodio all’altro.

Da uomo di teatro quale è, Alonso de Santos sfrutta con assoluta disinvoltura non solo i due piani scenici, alto e basso, effettivamente presenti sul palcoscenico, ma anche gli effetti luminosi che favoriscono immediati spostamenti nel tempo e nello spazio, sottolineando la dialettica tra i due livelli della narrazione e della rappresentazione. La consapevolezza dello scarto tra *novela* e teatro, tra narrato e rappresentato, tra presente e passato, così come la necessità di una nuova interazione spettacolare tra elementi che restano geneticamente distanti, sono la fondamentale cifra semantica di questo testo scenico, e rappresentano l’idea attorno alla quale gravita tutta la *inventio* e si attua, al contempo, la *dispositio* di un *drama* che, peraltro, linguisticamente si mantiene molto prossimo all’originale.

Prima di concludere, un breve cenno all’elemento che Sanchis Sinisterra definisce “figuratività”, termine con il quale il drammaturgo e teorico valenciano indica il grado di credibilità, e l’impatto che la *fictio* teatrale ha presso il pubblico recettore. In ogni riscrittura, e in ogni adattamento, ma perfino in ogni semplice messinscena il grado di figuratività è determinato dal tipo di relazione che si stabilisce tra la rappresentazione e

²⁵ Alonso de Santos, 2004: 66; Alonso de Santos, 2008: 202.

il mondo possibile o immaginario del suo pubblico. Se ci chiediamo, attraverso il testo, di che tipo sia questa figuratività nel *Buscón* drammatizzato da Alonso de Santos, ci pare che (sia grazie alla consolidata messinscena di storie ambientate nei Secoli d'Oro, sia grazie a quel rispetto così marcato per la qualità linguistica del testo quevedesco, che sopra abbiamo visto, e infine, in forza di quell'intento di riprodurre i nessi logico-compositivi dell'ipotesto) questa riscrittura non vada mai alla ricerca di anacronismi e anatopismi marcati, pur suggerendo di continuo –come avviene spesso nel drammaturgo– una sostanziale analogia con le passioni, i conflitti e le aspirazioni del nostro tempo. Di fatto, Alonso de Santos, con la drammatizzazione di un testo narrativo, torna a muovere sulla scena mondi già percorsi, mondi possibili perché sempre percepibili, e soprattutto ripropone il teatro come luogo in cui la realtà non solo si trasforma in meraviglia, ma come luogo in cui quella metamorfosi meravigliosa osserva se stessa.

Conclusioni

Nella sua *puesta en escena*, al lettore (“director virtual²⁶”) non sfuggirà che quando salgono sulla piattaforma, interagendo con la *pantalla* del fondo, i personaggi della mimesi si immergono in una dimensione immaginaria, di pura finzione, dove ogni realismo è bandito e dove tutto è proiettato più volte ad una duplice o triplice distanza, tipica del meccanismo metateatrale, una distanza straniante, dalla quale il pubblico è invitato ad osservare ogni avvenimento con una nuova consapevolezza percettiva e critica. Tale distanza (che nasce dalla scelta basilare di mantenere visibile una cornice narrativa in cui tutto è ricompreso) è colta con una acuta sensibilità scenico-performativa –o, se mi è permesso il termine, “metaperformativa”–, sostenuta con ogni mezzo possibile; come accade nella scena che rappresenta il famoso episodio, già ricordato, del “rey de gallo” (in cui l’ancora adolescente Pablos, cadendo dal cavallo su cui era montato per un carnevalesco torneo di abilità, finisce in una “privada” ovvero una latrina): il momento culminante non viene rappresentato, ma raccontato al pubblico da Pablos, mentre alle sue spalle la “*pelea [...] sigue en silencio*”²⁷. Per un verso, l’effetto di distanziamento e di straniamento è sicuramente raggiunto, per l’altro non viene meno l’acutezza linguistica di Quevedo, né l’efficacia scenica. E questa particolare forma di azione teatrale così intensamente legata all’autobiografia romanzesca, mostra la tendenza a realizzarsi come teatro della teatralità, dove ogni azione rappresentata, ogni azione diretta e suscitata dalle parole del narratore-protagonista Pablos, conserva intenzionalmente la traccia di un artificio compositivo che in qualche modo è superiore a quello del teatro di pura invenzione, perché mette a nudo il meccanismo che l’ha prodotto e ha trasformato il discorso narrativo solitario, la confessione autobiografica del pícaro, ad essere azione *dramática*, rito collettivo.

Nel passaggio dal romanzo alla scena Pablos (ancor prima che il drammaturgo eserciti su di lui la sua *tèchne* drammaturgica), accetta di ricostruirsi nel mondo della comunicazione teatrale, in una dimensione in cui il piano “intrafazionale” ed “extrafazionale” –ovvero l’interlocuzione con il *receptor*, rispettivamente, interno ed esterno all’opera– non rimangono separate (come accade nella comunicazione romanzesca), ma coincidono e si danno simultaneamente. Accettando questo tratto

²⁶ Cfr. “leer teatro es poner en escena: el lector es un director virtual” (Sanchis Sinisterra, 1992: 28).

²⁷ Alonso de Santos, 2004: 68; Alonso de Santos, 2008: 205.

fondante della comunicazione teatrale, il protagonista del romanzo proietta se stesso in quello spazio di transizione tra le modalità comunicative del romanzo e quelle del teatro, spazio ibrido, o di mediazione tra interiorità e l'esteriorità, che, mutuando il termine dal lessico della psicopedagogia, potremmo definire "spazio transizionale"²⁸. In questo spazio di una nuova autorappresentazione, che non appartiene né allo spazio del soggetto né a quello dell'oggetto, ma che si colloca nell'interstizio tra i due, Pablos, prende nuova coscienza di sé e della sua vera natura di *ente de ficción*. Nella sua reinvenzione scenica da un lato si ricompongono quelle sfasature esistenti tra il narrante (scettico, adulto e disilluso) e il narrato (ingenuo e velleitario) –così connaturali al genere picaresco, e in particolare nel *Buscón*– proiettate in un gioco artistico, in una continua ri-creazione in cui l'io del personaggio si mette in discussione e si analizza mediante la scena; e, –come avviene nello spazio transizionale analizzato da Winnicott, in cui il bimbo rappresenta, mediante l'immaginazione la madre assente– in questa nuova esperienza rappresentativa, nello spazio teatrale, ogni volta il pícaro narrante e il pícaro narrato (che il romanzo necessariamente teneva separati), rappresentano l'altro da sé nella simultaneità dello spettacolo. E in questo gioco proiettivo, Pablos attinge tutta intera la propria natura fittizia, e in ogni movimento mimetico e creativo chiama il teatro alla sua più profonda natura di metateatro, all'esperienza in cui la parola incontra l'altro, in quello spazio deputato all'immaginazione, spazio di ideale incontro tra soggetto e oggetto, dove la parola, condivisa collettivamente, accetta di farsi molteplice riflesso del labirinto umano.

Bibliografia

- Alonso de Santos, José Luis, 2004 "El Buscón. Versión teatral de J. L. Alonso de Santos a partir de *Historia de la vida el (sic) Buscón, llamado don Pablos*, de Francisco de Quevedo", in *Acotaciones. Revista de investigación teatral*, II Época, N.º 13, Julio-Diciembre, pp. 59 – 148.
- Alonso de Santos, José Luis, 2006, *Yo Claudio. A partir de la novela de Robert Graves*, Ciudad Real, Ñaque, 2006.
- Alonso de Santos, José Luis, 2008, *Obra teatral*, Tomo 2, Madrid, Editorial Castalia – Ayuntamiento de Valladolid.
- García Barrientos, José Luis, 2004, *Teatro y ficción. Ensayos de teoría*, Madrid, Fundamentos.
- Lefevère, André, 1998, *Traduzione e riscrittura. La manipolazione della fama letteraria*, a cura di Margherita Ulrych, traduzione di Silvia Campanini, Torino, UTET.
- López Mozo, Jerónimo, 2005 "Viaje de la novela al escenario de parientes, amigos y vecinos del Don Quijote", *ADE Teatro*, n. 107, pp. 222-235.
- López Mozo, Jerónimo, 2007, *De la novela al escenario: lo leído y lo visto*, [http://www.cervantesvirtual.com/obra/de-la-novela-al-escenario-lo-leido-y-lo-visto-0/\(06/05/10\)](http://www.cervantesvirtual.com/obra/de-la-novela-al-escenario-lo-leido-y-lo-visto-0/(06/05/10)).
- Piñero, Marga, 2004, "El Buscón, versión teatral de J. L. Alonso de Santos. Narrativa y teatralidad", *Acotaciones. Revista de investigación teatral*, II Época, N.º 13, Julio-Diciembre, pp. 39 – 57.
- Romera Castillo, José (ed.), 2003, con la colaboración de Francisco Gutiérrez Carbajo, *Teatro, prensa y nuevas tecnologías (1990-2003)*, Actas del XIII seminario internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, Madrid,

²⁸ Cfr. Winnicott, 2005: 179.

- UNED, 25-27 de junio de 2003, Madrid, Visor Libros/Seliten@t (UNED), 2004.
- Sanchis Sinisterra, José, 1992, "Lectura y puesta en escena", *Pausa*, marzo, núm. 11.
- Sanchis Sinisterra, José, 2002, *La escena sin límites. Fragmentos de un discurso teatral*, Ed. Manuel Aznar Soler, Ciudad Real, Ñaque Editora.
- Sanchis Sinisterra, José, 2003, *Dramaturgia de textos narrativos*, Ciudad Real, Ñaque Editora.
- Segre, Cesare, 1984, *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Torino, Einaudi.
- Signa* – Revista de la Asociación Española de Semiótica, 2008, n. 17.
- Signa* – Revista de la Asociación Española de Semiótica, 2010, n. 19.
- Taravacci, Pietro, 2007, *Il "Don Chisciotte" senza cavaliere*, Conversazione con il drammaturgo spagnolo Jerónimo López Mozo, UNITN, n. 94, ottobre, p. 3.
- Winnicott, Donald Woods, 2005 (*Playing and Reality*, 1971), *Gioco e realtà*, Roma, Armando.