Trasmutazioni teatrali
di Franco Nasi

> Trasmutazione significa (...) che un qualcosa, tutto in una volta e in quanto totalità, è qualcosa d'altro, e che questo qualcosa d'altro, che esso come trasfigurato è, è il suo vero essere, di fronte al quale il suo essere precedente non è nulla.
>
> *Hans Georg Gadamer*

1.
Ubu re comincia con un gioco traduttivo, irriverente e infantile: uno sberleffo linguistico a Shakespeare, il più titolato rappresentante del canone occidentale. Così si legge in esergo:

> Adonc, le père Ubu hoscha la poire, dont fut depuis nommé par les Anglois Shakespeare et avez de lui sous ce nom maintes belles tragédies par escript.

I bambini, come certi poeti, sono specialisti nel vedere all'interno di parole altre parole che un adulto, per il modo automatico e distratto con cui usa la lingua, non vede più. Così *to shake* è il verbo *hoscher*, forma arcaica di *hocher*, scuotere, come nell'espressione idiomatica *hocher la tête*, scuotere la testa; e *pear* è *poire*, la pera, forse la faccia, per metonimia la testa, come in *sa poire ne me revient pas* (la sua faccia non mi convince affatto) o il *lui a mis une pêche en pleine poire* (gli ha dato un pugno in faccia). Dunque padre Ubu "scuote la crapa", per questo viene soprannominato Shakespeare, e con questo nome mette belle tragedie per iscritto. Il gioco di trasformazione da una lingua a un'altra, da una cultura a un'altra è cominciato: il professore di fisica al liceo di Rennes da Hébert diventa *ébé* e poi Ubu, *merde* diventa *merdre*, Lady Macbeth madre Ubu, e i compagni di scuola giovani soldati polacchi in fuga davanti al castello di Elsinore. La trasformazione giocosa è il codice genetico della scrittura di Jarry. Raccontare la storia di Ubu, tradurla e metterla in scena, impone al traduttore/drammaturgo/regista di confrontarsi, entrare in competizione e mettersi in gioco con quello stesso spirito irriverente e parodico.

La traduzione interlinguistica di un testo, la riscrittura di un drammaturgo, l'adattamento del regista sembrano operazioni difformi e inconciliabili. La traduzione in senso stretto di un testo da una lingua a un'altra è spesso considerata attività tecnica, per la quale sono richieste competenze esclusivamente di tipo linguistico: il risultato di una traduzione dovrebbe

essere cioè verificabile e oggettivo e il traduttore dovrebbe essere invisibile.

Molto più arbitraria e libera appare invece la riduzione di un testo per il teatro o la sua messinscena: qui le scelte soggettive del drammaturgo e del regista sono viste come necessarie. Non sempre tuttavia le cose condivise sono vere. I luoghi comuni sulla traduzione, anche quei pochi che circolano sulla traduzione teatrale, mostrano come spesso le semplificazioni non portino a nulla di buono. La traduzione linguistica, così come la riscrittura di un testo teatrale e la sua messinscena non sono attività da dare in pasto a un computer con l'implicita pretesa che il risultato sarà "giusto", "fedele", "filologicamente corretto": ogni trasporto è sempre una manipolazione, per valutare la quale le categorie di fedeltà o infedeltà, care solo ai veneratori di reliquie, di testi pietrificati e di polvere, sono improponibili e inutili.

I teorici della traduzione hanno cercato di utilizzare categorie specifiche per la traduzione intertestuale come dicibilità (*speakability*), rappresentabilità (*performability* o *actability*), come se, anche in questo caso, fosse oggettivo stabilire che cosa è dicibile e che cosa è invece solo leggibile. Ma queste categorie sono state ormai messe in discussione dalla più avveduta traduttologia. Tutto è dicibile e tutto è rappresentabile, a patto che ci siano una voce e un corpo capaci di farlo e che la presunta oralità di un testo scritto si faccia vocalità, parola pronunciata e non solo ipoteticamente pronunciabile. Non sempre una presunta pronunciabilità sulla carta trova poi una voce che realmente riesce a dare un'intonazione e un ritmo pieni alla frase scritta. Nella mente e nell'orecchio del traduttore può esserci un'idea di una voce, ma la voce si dà solo nel suo essere vibrazione concreta di corde vocali su un palco in un certo luogo, si dà solo in un esserci particolare. Sforzarsi di dare al testo nella traduzione un'oralità o una presunta performabilità non è ancora nulla. Anche l'oralità può essere intellettuale e libresca. Una cosa è l'oralità, che può essere fermata nella pagina scritta, altra cosa è la vocalità, che implica la forza attualizzante di una voce. Così un testo teatrale potrà essere pensato e scritto con un dominante registro orale, ma solo con la vocalità dell'attore diventa la parola di Diotima, la maestra che Socrate ricorda nel Simposio, colei che più di ogni altro seppe presentare la filosofia come un atto che non si esaurisce nella parola scritta, nella rigidità del logos.

La messinscena/traduzione di *Ubu roi* delle Albe è un'esperienza traduttiva radicale, a più mani e a più voci: un'esperienza che, come direbbe Berman, non è la mera applicazione di un'idea di traduzione (e uso qui il termine nella sua accezione più ampia di trasmutazione) a corpi neutri (un testo in una lingua, un testo in un'altra lingua, diverse compagnie eccetera), ma, come una malattia si avventa sul malato e lo trasforma, così essa trasforma l'idea stessa di rappresentazione e ne fa un'esperienza vitale, proponendo in termini dinamici il rapporto tra testo scritto di partenza, la storia

delle sue rappresentazioni, la nuova azione teatrale, il nuovo testo scritto.

La prima messinscena (*I Polacchi. Dall'irriducibile Ubu di Alfred Jarry* a Ravenna nel 1998) e le seguenti trasmutazioni (Chicago 2005, Diol Kadd 2007, Scampia 2007) non sono più allontanamento da un originale (ma quale, poi? Le *Cronache* di Holinshed? Shakespeare? Jarry? *I Polacchi* del 1998?), ma potenziamento di quell'originale, rimessa in vita, vita autonoma, fecondata e a sua volta fecondante. Non "cambiamento" ma "trasmutazione" come direbbe Gadamer, mettendo così l'accento sia sull'autonomia della nuova produzione rispetto al testo di partenza sia sulla centralità del processo ermeneutico. La nuova opera risignifica completamente quella da cui si è partiti, così come Jarry aveva trasmutato *Macbeth*: ogni messinscena, ogni nuova traduzione del testo è autonoma e irriducibile nella misura in cui non vuole essere copia di una parola originale, ma nuova vocalizzazione.

Il lavoro di riscittura teatrale dei classici che Martinelli ha svolto in questi anni, da Aristofane a Goldoni a Shakespeare, si fonda proprio sull'incarnazione (nel senso etimologico del termine) di una parola scritta. Un dialogo deve essere incarnato da un attore, deve essere assunto, rimuginato e poi espresso in modo tale che il testo scritto da cui si è partiti non è cambiato, ma è ontologicamente trasmutato, si è fatto altro, non in forza di una sua presunta dicibilità da parte di un soggetto generico, universale, un attore cartesiano, che parla nei modi artefatti e imbrigliati dell'accademia e che rappresenta un'umanità astratta, ma di una sua vocalità che è singolare, unica e irripetibile. Dopo la gestazione in scena, i testi ritornano ancora alla pagina scritta, come "drammi d'impianto narrativo che si possono leggere e intendere indipendentemente dallo spettacolo"[1].

È questa una peculiarità dell'opera di Martinelli sin dai primi anni Ottanta. *Rumore di acque*[2], la trilogia dedicata a Philip Dick, fu un primo tentativo di riportare alla pagina un'azione teatrale che era nata da un romanzo. Così *Les vingt-deux infortunes d'Arlequin*, un canovaccio francese di Goldoni, prende nuova voce nell'Italia di fine millennio con i corpi delle compagnie delle Albe e del Tam Teatromusica e si trasforma di nuovo in testo nei *Ventidue infortuni di Mor Arlecchino*[3], a firma di Marco Martinelli, pronto a generare altre "messe in vita", quando, quel testo, troverà voci disposte a trasfigurarlo. Dunque, da un testo scritto a un nuovo testo scritto, spesso in una lingua diversa, sempre in un orizzonte di significazione diverso. E questo passaggio non è frutto di un lavoro in solitaria di uno scrittore/traduttore,

[1] Gerardo Guccini, "Martinelli autore e il multidramma delle Albe", in Francesca Montanino, a cura di, *Marco Martinelli*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2006, p. 69.

[2] *Rumore di acque*, di Marco Martinelli, spettacolo del Teatro delle Albe, 1985. Il testo è pubblicato in *Rumore di acque*, Ravenna, Essegi, 1986.

[3] Cfr. n. 4, p. 65.

ma di un'esperienza di trasmutazione a più mani, in uno sforzo compositivo collettivo nel quale le competenze del traduttore, del consulente linguistico, del drammaturgo, del regista, dell'attore, dello scenografo, dell'architetto del suono, delle luci, eccetera, si intrecciano e interagiscono.

2.

Nella storia del teatro e della riflessione sul teatro ci sono molti esempi di come la traduzione di un testo (a partire dalla traduzione interlinguistica fino alla sua messinscena) sia stata vista non come un rilancio delle potenzialità di un testo generatore di energie o potenziamento di un'intuizione estetica originaria, ma come perdita, limitazione, riduzione, necessaria e dolorosa. Charles Lamb dedica nel 1811 uno dei suoi saggi alla messinscena delle tragedie di Shakespeare, cominciando da un evento occasionale: la visita al Corner's Poet dell'abbazia di Westminster a Londra. Qui, accanto al monumento dedicato a Shakespeare, vede la statua dell'attore David Garrick accompagnata da una lunga epigrafe in cui si legge che Shakespeare fu il divino cantore della natura. Tuttavia per diffondere nel mondo la sua gloria dovette nascere Garrick:

> Though sunk in death the forms the Poet drew,
> The Actor's genius bade them breathe anew;
> Though, like the bard himself, in night they lay,
> Immortal Garrick call'd them back to day

Le forme che Shakespeare aveva disegnato sarebbero sprofondate e restate per sempre, come il poeta, nella notte della morte, se l'immortale Garrick non le avesse riportate alla luce del giorno. Secondo l'epigrafe il poeta e l'attore sono come "twin-stars" che splenderanno per sempre nell'eternità. Charles Lamb, spirito libero e ironico, sapeva ben riconoscere le goffaggini e le assurdità della vuota retorica celebrativa. Liquida pertanto la faccenda con due parole ("sarebbe un insulto per l'intelligenza del mio lettore abbozzare anche solo una specie di critica nei confronti di questa accozzaglia di insensatezze e pensieri falsi"), ma solleva poi la questione del rapporto fra testo e messinscena. Secondo Lamb una generazione dopo l'altra ha trovato il proprio Garrick, qualcuno cioè che si pensava avesse una "mind congenial with the poet" (uno spirito congeniale a quello del poeta). Proprio questa proliferazione di incarnazioni del personaggio, che ha invece vita inesauribile nella pagina scritta, mostrerebbe quanto siano mortali le sue messinscene.

> Non sarò mai così irriconoscente da dimenticare l'alto livello di soddisfazione che

provai anni fa nel vedere per la prima volta una tragedia di Shakespeare (...). Sembrava che desse corpo e rendesse concrete concezioni che fino ad allora non avevano assunto una forma distinta (...). Quando il senso di novità è passato, ci rendiamo conto a nostre spese che anziché rendere concreta un'idea, abbiamo solo materializzato e ridotto una meravigliosa visione al livello della carne e del sangue. Abbiamo lasciato andare un sogno in cerca di un'inafferabile concretezza.

Lamb parla romanticamente del testo teatrale, un testo innanzitutto poetico, autosufficiente, organico, espressione della profonda interiorità del poeta. Mettere in scena Amleto vuol dire per Lamb limitarne la forza. Lo sguardo dell'attore, la sua gestualità, la voce stentorea non hanno nulla a che vedere con l'intelletto di Amleto:

Le cose a cui si presta maggiore attenzione nella rappresentazione teatrale sono di fermare le sguardo dello spettatore sulla forma e la gestualità, in modo da ottenere un ascolto migliore per ciò che viene detto: non quello che il personaggio è, ma come appare, non quel che dice ma come lo pronuncia.

Lamb non discute del fatto che Amleto debba essere messo in scena, ma pone il problema di quanto "Amleto si trasformi in un'altra cosa quando è messo in scena". La mediazione dell'attore, secondo Lamb, mette dunque in difficoltà la compattezza ideale dell'opera scritta; vedere una persona concreta che agisce sulla scena imbriglia la forza creatrice dell'immaginazione, "distrugge la fede" che va attribuita alla parola poetica, inibisce la capacità di astrazione che è sollecitata invece dalla lettura mentale del testo della tragedia.

3.

Questa idealizzazione del testo non è propria solo di un certo romanticismo. Pirandello, in "Illustratori, attori e traduttori" del 1908, parla della necessaria immedesimazione con il personaggio che deve condurre lo scrittore nella stesura del testo:

Perché dalle pagine scritte i personaggi balzino vivi e semoventi bisogna che il drammaturgo trovi la parola che sia l'azione stessa parlata, la parola viva che muova, l'espressione immediata, connaturata con l'atto, l'espressione unica, che non può essere che quella, propria cioè a quel dato personaggio, in quella data situazione.

Qui si tratta del rapporto tra scrittore e personaggio che vive solo sulla pagina scritta, non dell'attore che darà voce a quel personaggio. Quel mediatore, che mette in scena la creatura di carta partorita dallo scrittore, sembra un male necessario:

Sempre, purtroppo, tra l'autore drammatico e la sua creatura, nella materialità della rappresentazione, s'introduce necessariamente un terzo elemento imprescindibile: l'attore.

L'avverbio "purtroppo" è indice chiaro che per Pirandello il testo scritto è l'oggetto estetico per eccellenza: l'attore dovrebbe annullarsi nel personaggio, sforzandosi di "penetrare nelle intenzioni dello scrittore'; dovrebbe "spogliarsi del tutto della propria individualità per entrare nel personaggio'; "l'incarnazione piena e perfetta" dovrebbe coincidere con l'annullamento della figura stessa dell'attore, e il trucco è l'inizio di questo processo di straniamento da sé. Gli attori sono così i primi traditori del testo:

Quante volte un povero autore drammatico, assistendo alle prove d'un suo lavoro, non grida allo stesso modo: "No! Così no!" torcendosi come a un supplizio, per il dispetto, per la rabbia, per il dolore di non vedere rispondere la traduzione in realtà materiale, che dev'essere per forza altrui, alla concezione e a quell'esecuzione ideale che son sue, tutte sue?

Per Pirandello, l'attore, il traduttore o l'illustratore, nel momento in cui mettono in scena un testo o lo trasferiscono da un sistema linguistico o segnico a un altro sistema, riducono la verità ideale del testo che scaturiva dalla corrispondenza immediata di intuizione ed espressione che aveva dapprima condotto l'autore:

L'attore insomma dà una consistenza artefatta, in un ambiente posticcio, illusorio, a persone e ad azioni che hanno già avuto un'espressione di vita superiore alla contingenze materiali e che vivono già nell'idealità essenziale e caratteristica della poesia, cioè di una realtà superiore. Lo stesso avviene nelle traduzioni (segnatamente delle poesie) da una lingua in un'altra.

4.

Difficile contestare a Lamb e a Pirandello il fatto che un testo ogni volta che viene interpretato si trasforma e non è più lo stesso testo. Meno difficile contestare, alla luce anche delle riflessioni non solo novecentesce sull'ermeneutica e sulla traduzione, che l'avverbio usato da Pirandello "purtroppo" debba accompagnare la constatazione che ogni mediazione altera l'originale. Meglio, credo, sarebbe dire "per fortuna". Per fortuna esistono testi così fecondi e sollecitanti che continuamente attori, traduttori, illustratori cercano di togliere dai ripiani della biblioteca dell'oblio o della stasi interpretativa per ributtarli in mezzo alla materialità del mondo. E per fortuna il nostro mondo è popolato di traduzioni, messinscene, riscritture che ripropongono secondo nuovi stili e nuove poetiche storie pregnanti e feconde. "Il sangue e la carne" di cui parla Lamb e "l'incarnazione"

nell'attore di cui parla Pirandello non vanno viste negativamente come allontanamento dall'idealità autosufficiente del testo originale scritto, come riduzione di ciò che certamente è irriducibile, ma come potenziamento e attualizzazione necessaria e vivificante di un'idea.

D'altronde la pluralità dei linguaggi che investe direttamente ogni processo traduttivo, così come la rappresentazione di un testo teatrale non sono allontanamenti da un'idealità data una volta per tutte, ma costituiscono nel loro movimento incessante, nello spostamento fra tempi diversi e luoghi diversi, la vita stessa dell'opera, che è feconda solo a patto che l'opera sia anche vita, la segni, la faccia muovere anche lungo sentieri imprevisti.

5.

Artaud, nel saggio "La mise en scène et la metaphysique" (1932), alla "poesia del linguaggio", al "dialogo nella forma scritta e parlata" che riduce in sé l'idea forte di teatro nel mondo occidentale, contrappone una "poesia dello spazio", un "linguaggio fisico", "materiale e solido, grazie al quale il teatro può differenziarsi dalla parola". Questo linguaggio deve essere "attivo e anarchico", capace di rompere con ciò che è grave e definito, rassicurante e convenzionale, per "realizzare sulla scena l'idea di pericolo". Un teatro che non si sappia rivolgere ai sensi, ma unicamente all'intelletto, "un teatro che subordini la regia e lo spettacolo (...) al testo, è un teatro di idioti, di pazzi, di invertiti, di pedanti, di droghieri, di antipoeti, di positivisti, in una parola di occidentali".

L'avversione di Artaud nei confronti della venerazione passiva e solo intellettuale di testi classici è ribadita nel saggio "En finir avec les chefs-d'œvre" (1938). Idolatrare e canonizzare un testo come se fosse una reliquia "ci pietrifica, ci immobilizza, ci impedisce di stabilire un contatto con l'energia sotterranea". È indispensabile "spezzare la soggezione del teatro al testo e ritrovare la nozione di una sorta di linguaggio unico a mezza strada tra gesto e pensiero".

6.

Il tragitto che le Albe hanno fatto percorrere al testo di Jarry, non senza le sollecitazioni provenienti dal modo di leggere i classici di Artaud, è in questo senso emblematico: ha messo in evidenza, con una concentrazione insolita di esperienze di traduzione, riscrittura, adattamento interculturale, sia la forza di un progetto per il teatro e per la *non-scuola* che sa farsi propulsore di idee e energie, sia la potenzialità di una pratica di trasmutazione che pone al centro il dinamismo, il movimento incessante e non la ripetizione priva di passione di un modello formale chiuso, di un testo reliquia. Le trasmutazioni dei *Polacchi* sono epifanie di un pensiero in movimento,

giocosamente inquieto che si fa carne e sangue. Come il sangue, quel pensiero deve circolare perché la carne non muoia, perché la storia che ci racconta della brutalità e della bassezza dell'uomo, della sua sete smodata di potenza resti in circolo tra Rennes, Ravenna, Chicago, Diol Kadd, Scampia, perché ossigeni le cellule, le fortifichi. Il pensiero è vitale quando circola, e per muoversi deve essere un processo interpretativo ed ermenutico incessante: la traduzione, la rappresentazione, la riduzione, la chiosa, sono modi di circolazione, di tenuta in vita.

Le Albe d'altronde hanno da sempre lanciato una sfida all'inerzia che vuole la mummificazione del testo scritto. Il testo, una volta scritto, non appartiene più a nessun autore: se è forte va per il mondo e appartiene a chi lo legge e lo interpreta. Se non trasmuta cade nell'oblio o nella convenzionalità del rito esteriore, cosa che equivale a una sparizione.

> La grande tradizione non è un oggetto da museo – scrive Martinelli – se ci inoltriamo nella polvere e andiamo a interrogare gli antichi, scopriamo il "nuovo", ovvero il contrario di quello che ci propone certa prosa pseudo-tradizionale. Quella non è tradizione, non ci si deve far ingannare dalle parole, spesso è solamente un prodotto fatto in fretta e con due ideuzze, un'arte maldestra e approssimativa finto-ottocentesca (...). Quando noi pensiamo alla Tradizione, pensiamo a dei ribelli. Il tempo ne ha fatto delle statue, ma restano ribelli.

Non c'è un metodo definito che determina come procedere. Non c'è un manuale della trasmutazione da applicare nella messa in vita dei testi della tradizione. Ancora Martinelli:

> In greco metodo significa "il cammino che ho fatto". Dunque, forse è meglio non avercelo un metodo, all'inizio, perché se uno parte già con un metodo parte con un cammino già fatto, ma fatto da chi? Da altri. E così chi non rischia di proprio non fa il cammino.

Ci sono pratiche che le Albe e la *non-scuola* hanno sperimentato, modalità che si sono poi ripresentate frequentemente e che hanno costituito fino a ora una costante: la coralità nella trasformazione, il piacere di scoprire insieme il gioco e di costruirlo nella dimensione dello spazio scenico, il lavoro sulla recitazione intesa come elaborazione anche radicale del testo in simbiosi con la voce che dovrà pronunciarlo.

Questo escludere la rigidità delle forme stereotipate, implica anche il rifiuto delle modalità di recitazione tradizionali, a partire dalla corretta dizione che s'impara nelle scuole con la S maiuscola, dove si insegna una regola da applicare spesso meccanicamente, dove non si insegna a imparare. E Martinelli ricorda per questo un passo di Jacques Maritain, un autore forse inatteso, ma influente nella formazione del regista delle Albe:

> L'insegnamento accademico creato (o piuttosto innalzato a legge unica e universale) dagli enciclopedisti da Diderot a Condorcet, ha distrutto l'arte popolare in una generazione (...). Istruire a scuola invece di formare in una bottega, far imparare invece di far fare, spiegare invece di mostrare e correggere, ecco in cosa consiste la riforma, concepita dai filosofi, imposta dalla Rivoluzione.

Il maestro della *non-scuola* è una guida che gioca insieme agli apprendisti attori e che insegna loro un unico dogma, come si legge nel *Noboalfabeto*, ovvero "l'abbecedario della *non-scuola*" scritto a quattro mani da Martinelli e Montanari:

> L'unico dogma della *non-scuola* è questo: si possono strapazzare Aristofane e Brecht, ma quello che deve emergere dal lavoro scenico, attraverso Aristofane e Brecht, è la vita degli adolescenti, i contrasti dissonanti che alimentano la psiche, le nevrosi luminose, la lava incandescente che si nasconde agli insegnanti e ai genitori. In una parola l'ENERGIA, che deve a sua volta guidare le guide, come la bacchetta che conduce i rabdomanti alla ricerca della sorgente d'acqua.

La messinscena nella vocalità della *non-scuola* passa attraverso un corpo incolto. Ed è da questa convivenza forzata (una parola classica nella sua statuarietà e un corpo o una voce non ancora ingabbiati nella forma della Scuola) che scaturisce il corto circuito della trasmutazione, il potenziamento di un testo che si ibrida con le culture linguistiche cosiddette periferiche, subalterne. Così non stupisce che il plurilinguismo fatto di dialetti, lingue dominanti (come l'inglese) e lingue marginali (come il wolof) sia da sempre un segno forte nella drammaturgia di Martinelli.

Vengono in mente certi modi attoriali del cinema neorealistico del primo Rossellini, o gli attori-non-attori del ciclo della vita di Pasolini. Nei teatri stabili l'attore di mestiere indossa il trucco della naturalità patinata. Nel teatro corsaro di Martinelli e Montanari c'è una rivisitazione dissacrante di ogni forma di presunta naturalità, un'opposizione a ogni maniera codificata di recitare. Lo spettatore non sta seduto quietamente sulla poltona di velluto, sicuro che quello che succederà è prevedibile: lo spettatore è inchiodato sulla sedia, è immerso in un evento di cui sente la precarietà, la forza pulsante della novità, l'incertezza di qualcosa che può andare anche in modo difforme. Solo se l'azione teatrale è un'azione vitale, un rito vissuto e partecipato, e non solo consumato come nella tradizione del teatro borghese, allora si realizza il motivo essenziale del teatro: essere visione di un'esperienza vitale.

> Il gioco è ancora oggi l'amorevole massacro della Tradizione. Non "mettere in scena", ma "mettere in vita" i testi antichi: resuscitare Aristofane, non recitarlo. La tecnica della resurrezione parte dal fare a pezzi, disossare.

7.

Il punto è proprio qui: tenere un testo in movimento. "L'amorevole massacro della tradizione" è rispetto e ammirazione dell'avversario/maestro; amore e appartenenza, ma anche bisogno di affrancarsi, di compiere il parricidio rituale che rende autonomi. Quando si suona con un grande musicista non si può non rimanere sedotti dalla sua bravura. Ma l'ammirazione perché non sia sterile venerazione deve spingere al confronto, al tentativo di imitare personalizzando. Imitazione non copia. Riprendere per superare trasmutando. Quello che Martinelli dice che si dovrebbe fare con i classici, cerca di farlo con se stesso, con il suo spettacolo dei *Polacchi*: lo mette in movimento, lo trasforma, lo traduce mutilandolo, risignificandolo in un diverso contesto culturale.

Forse quello che permane costante ed evidente nelle quattro traduzioni dei *Polacchi* è la forza dell'azione che scaturisce da Ubu. Martinelli gioca con i suoi *Polacchi* come aveva giocato con gli *Uccelli* di Aristofane o con il *Sogno* di Shakespeare: potenzializza l'originale reinventandolo. Lo inserisce non solo in una lingua diversa, ma in una cultura differente. Trasmutazione è in Gadamer *verwandlung*, la parola che Kafka sceglie come titolo per il suo racconto di Gregor Samsa, tradotto con Metamorfosi. Nel tedesco letterario *wandlung* vale anche come cammino (da cui *wanderer*). La vicenda dei *Polacchi* in giro per il mondo, tra Ravenna, Chicago, Diol Kadd e Scampia, comincia da un pellegrinaggio. *Perhindérion* si chiamava il primo quadro di un trittico che le Albe cominciarono a realizzare nel 1998 quando decisero di affrontare Jarry. Quel pellegrinaggio ("perhindérion" è parola bretone che significa, appunto, pellegrinaggio) aveva una "struttura trasmutante", partiva dalla facciata di una chiesa medievale sconsacrata di Ravenna, sede ora del Teatro Rasi, e si concludeva, in un giardinetto accanto, con una inumazione. Quell'andare verso il centro della terra, verso il mondo ctonio da cui provengono le voci degli antenati, della tradizione e dei dialetti, dei cori greci e dei ritmi africani, rap americani e urla di madri napoletane, non chiudeva il pellegrinaggio, ma indicava profeticamente una strada diversa, un percorso che avrebbe condotto a Jarry e al teatro nuovi vitalissimi camminanti.