

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BARI  
ISTITUTO DI LINGUA E LETTERATURA FRANCESE

## L'EUROPA E IL TEATRO 2

*Il mito e il personaggio*

*In copertina:*

Pianta del Teatro di Epidauro

© 1998 Edizioni dal Sud  
S.S. 98 km 81,100 - 70026 MODUGNO (Bari)  
Tel./Fax 080/5353705

Edizioni dal Sud

## Indice

- 9 L'Europa e il Teatro 2, di Vito Carofiglio
- 11 *Atti non commessi e redatti*  
Pro memoria di un'eredità  
di Bruno Pompili
- 15 Luigi de Nardis  
*Memoria di Vito Carofiglio*
- 21 ORIZZONTI DI GRECIA
- 23 Dario Del Corno  
*Il personaggio tragico e la drammatizzazione del mito:  
L'Antigone di Sofocle*
- 31 Nicoletta Cabassi  
*Giunio Palmotta ed il teatro greco*
- 55 Jean-Marie Pradier  
*Le corps de Phèdre*  
L'œil ou la peau?
- 67 Anna Maria Balestrazzi  
*Voltaire fra Edipe e Oreste*
- 85 Michèle Sajous D'Oria  
*Théâtres antiques au siècle des Lumières: de l'archéologie  
au mythe*
- 99 Bruno Pompili  
*Antigone a Parigi, 1844*  
Scrittori e giornalisti a teatro
- 119 Franco Perrelli  
*I greci in salotto: il naturalismo e l'eredità tragica*
- 131 Maria Teresa Giaveri  
*Euridice perduta: Paul Valéry e Catherine Pozzi*

Il volume degli "Atti" di «L'Europa e il Teatro / 2» e della «Giornata di Studi in onore di Vito Carofiglio» è stato realizzato dall'Istituto di Lingua e Letteratura Francese della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere con i contributi finanziari dell'Università degli Studi di Bari, della Regione Puglia e del Comune di Bari.

Questa realizzazione non si sarebbe positivamente compiuta senza la puntuale e attiva collaborazione di Carmela Ferrandes e Ida Porfido, capaci di assumere iniziative responsabili oltre che di assolvere a compiti tecnici e delicate comunicazioni.

Un ringraziamento esplicito va manifestato al personale tecnico-amministrativo dell'Istituto di Lingua e Letteratura Francese, in particolare alla sig.ra Angela Renna Mezzapesa e al rag. Mario De Venuto, per la collaborazione offerta in tutte le fasi di «L'Europa e il Teatro / 2», dal 1995 alla chiusura di bilancio.

- 145 Carlo Pasi  
*La forza della fame*
- 159 Francesco Cornacchia  
*Ulisse secondo Savinio*
- 175 Giovanni Marchi  
*Miti e ispirazione greca nel teatro di Marguerite Yourcenar*
- 189 Raffaele Cavalluzzi  
*Semantica dei miti greci in Pasolini*
- 201 Pasquale Gallo  
*"Le fatiche di essere eroi". Gli Herakles di Heiner Müller*
- 217 Marika Thomadaki  
*Il dramma antico e le sue rappresentazioni contemporanee*
- 225 Patrice Pavis  
*May B. ou les enfants du siècle de Maguy Marin*
- 229 I LIMITI DI DON GIOVANNI
- 231 Delia Gambelli  
*Don Giovanni tra la Commedia dell'Arte e Molière*
- 245 Giovanni Dotoli  
*Dom Juan di Molière: un eroe barocco europeo*
- 261 Jean-Marie Thomasseau  
*Molière travesti ou Les errances textuelles de Dom Juan*
- 277 Matteo Majorano  
*Il duello senza speranza: Don Juan contro Molière*
- 295 Pierre Frantz  
*Les paradoxes de la coquette*  
*Sur quelques coquettes de Marivaux*
- 325 Pierfranco Moliterni  
*«...Io cangerò tua sorte... presto non son più forte...»*  
*Note su Zerlina "larmoyante"*
- 305 Bartolo Anglani  
*La seduzione moltiplicata. Il Don Giovanni Tenorio di Carlo Goldoni*
- 337 Philippe Roger  
*Perspective cavalière (Don Juan et Sade)*
- 347 Carmela Ferrandes  
*Werther contro Don Giovanni*
- 359 Augusto Ponzio  
*Il doppio Don Giovanni in Enten-Eller di Kierkegaard.*  
*Teatro, musica, scrittura*
- 381 Annamaria Sportelli  
*Aporia e apostrofe nel Don Juan di Byron*
- 397 Ida Porfido  
*Don Juan aux enfers di Baudelaire fra teatro, pittura e poesia*
- 413 Luisa de Nardis  
*Sognatore o libertino: il Don Giovanni di Aleksej K. Tolstoj*  
*Su alcune affinità con Les Liaisons dangereuses*
- 423 Mercedes Arriaga Flórez  
*Intervista al Don Giovanni Futurista di Enrique Jardiel Poncela*
- 431 Teodoro Scamardi  
*Don Giovanni, il soggetto colpevole, la morte*  
*Ödön von Horváth e il mito di Don Giovanni nella letteratura tedesca*
- 453 Giovanni Saverio Santangelo  
*Sul sentiero dell'"engagement" libertino: Monsieur Jean di Roger Vailland*
- 481 Mirella Conenna  
*Il Don Juan di Brassens*

MERCEDES ARRIAGA FLÓREZ

*Intervista al Don Giovanni Futurista  
di Enrique Jardiel Poncela*

Come sostiene José Ortega y Gasset<sup>1</sup>, quello del Don Giovanni è uno dei pochi temi dell'arte universale che la modernità è riuscita ad inventare e ad aggiungere al tesoro dell'eredità greco-latina. Quando, in pieno barocco, Tirso de Molina scrisse *El burlador de Sevilla* (1630), non poteva immaginare l'irrefrenabile ascesa al mito del suo personaggio.

Il tratto principale di questo "burlador", che si muove nell'eccesso di una vita spavalda e dedicata ai piaceri, è il dono misterioso di fare innamorare le donne. Ma in questa prima versione del Don Giovanni ciò che conta è la punizione: il protagonista muore ed è condannato all'inferno dopo il macabro invito a cena da parte della statua del Commendatore. Sarà il Romanticismo a vedere nel Don Giovanni il simbolo della ribellione contro i pregiudizi della società e della morale. La seconda versione spagnola di José Zorrilla intitolata già *Don Juan Tenorio* (1844) aggiungeva nuovi ed importanti elementi al nostro personaggio: primo, la figura di Don Juan Mejia antagonista di Don Giovanni; secondo, la figura della "angelicata" Doña Inés; terzo, la salvezza del Don Giovanni attraverso l'amore, appunto, di questa donna idealizzata. Don Juan Tenorio ha un'azione dinamica che si snoda fra sfide con la spada e scene d'amore. Ma forse la cosa più importante che determinerà il potere di seduzione del protagonista è lo spazio che si concede alle parole d'amore. Don Juan riesce a sedurre Doña Inés, non attraverso le sue gesta, ma attraverso la parola d'amore, attraverso il suono della poesia, poiché l'opera è scritta in versi. Questo potere di seduzione diventerà il tratto caratteristico dei Don Giovanni che verranno dopo con Molière, Mozart, Goldoni, Byron, Lenau, Lenormand, Bernard Shaw, etc. fino ad arrivare all'avanguardia di inizio secolo.

La pretesa del teatro futurista d'avanguardia di "uccidere il chiaro di luna" sembrava decretare la fine del Don Giovanni, personaggio romantico per eccellenza, e invece questo proposito si sposava benissimo alla beffa dell'amore che, come abbiamo detto, costituisce il tratto più caratteristico del nostro donnaiolo. La figura del Don Giovanni, libera finalmente da impegni morali, e dall'alone di drammaticità che la circondava, riesce, nel teatro spagnolo, ad adeguarsi alle esigenze dei tempi moderni. Se in passato il personaggio del Don Giovanni era legato al contesto della tragedia, con le commedie di Enrique Jardiel Poncela, la sua figura cambia segno.

Enrique Jardiel Poncela<sup>2</sup> inizia la sua carriera come autore di teatro nel 1927 e la sua grande produzione lo consacrerà come l'autore comico più importante degli anni Trenta e Quaranta. Già dai titoli delle sue commedie (*Lei ha occhi di donna fatale*, *Un adulterio decente*, *Quattro cuori con freno e retromarcia*, *Un marito di andata e ritorno*, *L'amore dura soltanto 2000 metri*, *Io e te siamo tre*, *Le bionde stanno meglio con le patate*) si può apprezzare come due dei temi ricorrenti siano l'amore e le donne: i due elementi che costituiscono "il contorno" del Don Giovanni.

I protagonisti maschili di queste commedie fanno della seduzione una vocazione. Una seduzione che, anche se ha come fine la conquista della donna, diventa spesso un fine in se stesso. I Don Giovanni di Jardiel hanno bisogno della seduzione come qualcosa che dà movimento alla loro vita, seduzione che porta sempre a nuove "imprese". L'elemento eroico-spavaldo scompare per forgiare un Don Giovanni raffinato, che indossa spesso il frac, e si muove fra mondanità, auto da corsa e feste della buona società.

Le donne diventano per questo tipo di Don Giovanni sfide sociali, sfide con se stesso e sfide con gli altri uomini ai quali riesce a "soffiare" le ambite prede. Nel teatro di Jardiel Poncela la dinamicità del personaggio classico si sposa con la passione futurista moderna per la velocità. Una velocità che propugnava un teatro sintetico "cioè brevissimo. Stringere in pochi minuti, in poche parole e in pochi gesti innumerevoli situazioni, sensibilità, idee, sensazioni, fatti e simboli".

Questa brevità si manifesta nella dinamicità delle scene, nella sfilata di donne amate e abbandonate, ma soprattutto nella capacità che hanno alcuni Don Giovanni jardieleschi di riassumere le loro storie d'amore e le loro idee sull'amore in massime e sentenze. Il Don Giovanni jardielesco non recita la scena d'amore, ma sem-

plicemente racconta delle sue conquiste, mette in scena la sua esperienza con le donne, detta legge sul gioco della seduzione. Mentre il Don Giovanni di Zorrilla si innamora e così trova la sua salvezza, quelli di Jardiel sono incapaci di innamorarsi. Per loro l'amore è soltanto uno sport. Come ribadisce Oshidori: «Signori, e cos'altro è l'amore se non uno sport? L'amore è uno sport dove il cuore fa da arbitro». Questa è l'opinione di Ramón il protagonista de *I cinque avvertimenti di Satana*: «L'amore è un elastico che due persone tengono teso stringendolo tra i denti; un bel giorno uno dei due si stanca di reggere e molla facendo sbattere l'elastico contro il naso dell'altro»<sup>4</sup>.

Jardiel raccoglie e mette in scena due elementi importanti che fanno parte della storia del Don Giovanni: la figura del servo che fa da spalla alle imprese del suo padrone e l'intreccio fra seduzione e scrittura. Due elementi che si fondono in *Lei ha occhi di donna fatale* in uno stesso personaggio: Oshidori, aiuto di camera di Sergio. Oshidori è una sorta di controfigura del Don Giovanni, è l'ombra del suo padrone, la sua copia a livello basso, fa "l'apprendista" o meglio "l'aiuto" Don Giovanni: raccoglie le donne abbandonate dal padrone, scrive sui polsini della camicia le frasi che dice Sergio, suo padrone, per poi riutilizzarle ed esercitare il "dongiovannismo" per conto suo. Invece Sergio seduce le donne per poi scrivere il loro nome in un quaderno, fa come dice egli stesso, una sorta di collezione: «comincio a rendermi conto che collezionare donne è così assurdo come collezionare francobolli, con lo svantaggio, che alla fine nessuno ti compera la collezione».

Il "quaderno" e "le conquiste" appaiono di nuovo, in chiave ancora più comica ed equivoca in *Eloisa è sotto il mandorlo*. Ezequiel è presentato come un Don Giovanni agli occhi di Clotilde, convinta che Ezequiel uccida le sue conquiste, mentre il pubblico sa che si tratta soltanto di gatte che lui raccoglie per degli esperimenti scientifici:

CLOTILDE - «Andrò io, che sono l'unica sana di mente! Andrò io e mi esporrò anch'è Ezequiel mi uccida, come Juanita, come Felisa, come tutte le altre! e che dopo mi scriva nel suo quaderno... (ridendo) dopo tutto... dopo tutto..., da quando ho saputo che uccide le sue conquiste... sento un'attrazione strana, tanta attrazione! Sto desiderando andarci!».

La scrittura del Don Giovanni non è un elemento nuovo, appariva già nel primo atto dell'opera di Mozart, dove Don Giovanni e il suo servo srotolavano al vento una lunga pergamena sulla quale erano "scritte" le conquiste, e anche Casanova ricorre alle *Memorie* per lasciare testimonianza delle sue conquiste. Lo stretto legame fra linguaggio e seduzione, abbiamo detto, è sottolineato già nel Don Giovanni di José Zorrilla, Don Giovanni Tenorio, che sceglie con cura le parole con le quali far abboccare le proprie vittime. Questo legame continua nei Don Giovanni di Jardiel ma in un senso diverso: le frasi e le parole non sono usate per la seduzione, poiché questo nuovo Don Giovanni non deve dire niente per fare innamorare, non è il suo verbo, ma la sua presenza, i suoi modi, a far perdere la testa alle donne. I giochi di parole e le frasi brillanti vengono adoperate per chiudere le storie d'amore, per deridere lo stesso amore. Come dice Sergio ad una delle sue conquiste «Sì, devo dirti di non insistere, l'amore è come la maionese: quando non riesce bisogna buttarla, e ricominciare daccapo».

La forza verbale dei Don Giovanni jardieleschi è tutta concentrata sull'umorismo, che per Poncela più che una scuola costituisce un atteggiamento dello spirito, è «un disinfettante», qualcosa che toglie la poesia, per far entrare nel teatro l'inverosimile, l'ironia, la satira, il sarcasmo. Sentiamo le opinioni di Ramón, il Don Giovanni de *I cinque avvertimenti di Satana*, che già conosciamo. Di lui Poncela scrive nelle annotazioni sceniche: «Ramón ha trent'anni. È intelligente, ingegnoso, bello e ben costruito e in fondo non crede che la terra giri intorno al sole, ma intorno a se stesso».

RAMÓN - «Per me la realtà è che in questioni d'amore la donna e l'uomo sono treni a breve percorso e, siccome la vita è un viaggio molto lungo, siamo costretti a cambiare treno diverse volte».

La spavalderia del Don Giovanni classico diventa nel teatro di Poncela, sicurezza, raffinatezza, eleganza, e soprattutto egolatria senza fine, come si può dedurre da questa conversazione fra Federico e Eduardo, i due protagonisti di *Un adulterio decente*, che si alternano nei ruoli di marito-amante:

FEDERICO - «Le donne, Edoardo, sono come pagine di libri in bianco, rimangono in bianco fin quando non si innamorano d'un

uomo, e allora quell'uomo le scrive. Una volta scritte, le leggono altri. A me succede costantemente. Quando mi innamoro, all'inizio lotto perché le donne pensino e parlino come me, dopo quando vedo che parlano e pensano come me, mi fa rabbia.... sono già scritte».

EDUARDO - «...e allora lei le cede alla Biblioteca Nazionale!».

Atteggiamento analogo lo troviamo in Pamplinas, uno dei protagonisti di *Margarita, Armando e suo padre*:

PAMPLINAS - «Le donne sono come i tram: si fanno aspettare sempre e quando arrivano non c'è più bisogno di loro».

Questo parlare per sentenze si sposa bene, da una parte, con la creazione di espressioni sintetiche di "energia cerebrale le quali abbiano valore assoluto di novità"<sup>5</sup>, come volevano i futuristi, dall'altra la brevità delle frasi si adatta alla brevità delle storie, alla loro leggerezza. Brevità e leggerezza che si intrecciano con la velocità futurista e la passione per le macchine, come in "Carlo Monte in Monte Carlo":

FEDERICO - «Allora ci sarà la rottura, perché in questione di donne di pregio tu le occupi ad ore come le macchine a noleggio».

Certo le opinioni dei Don Giovanni jardieleschi non fanno altro che riflettere le idee sull'amore del loro autore che, nella prefazione di *Margarita, Armando e suo padre*, titolo che si beffa e parodia *La signora delle camelie* di A. Dumas, dichiara:

«Le passioni, come gli aquiloni, si alzano in volo solo quando hanno il vento contrario. Se Dante fosse andato tranquillamente a letto con Beatrice, la Divina Commedia non sarebbe stata mai scritta [...]. Se il padre di Armando, invece di opporsi agli amori del figlio con Margherita Duplessis, avesse passato una pensioncina agli amanti, l'amore romanzesco sarebbe finito in uno sbadiglio e Dumas figlio non sarebbe diventato famoso...»<sup>6</sup>.

L'amore concepito come gioco si inserisce perfettamente nelle caratteristiche del teatro di varietà, che disprezza l'amore ideale

e «dà invece il senso e il gusto degli amori facili, leggeri, ironici»<sup>7</sup>. Questi amori finiranno per privare i Don Giovanni di quell'alone trascendentale: nei personaggi jardieleschi non ci sono pentimenti, e non c'è più onore da difendere. Anzi proprio l'onore del Don Giovanni è uno dei bersagli attraversato dalla comicità. Ad esempio in *Un adulterio decente*, l'infedeltà non viene presentata come una passione, ma come un virus, "l'adulterococco" che contagia moglie, marito e amante. Per guarire i tre devono essere ricoverati e sottoposti a cure particolari. I ruoli si scambiano, Eduardo, il marito, tenta di consolare Federico, l'amante della moglie, quando scopre che Fernanda, la moglie, è innamorata di lui e non dell'altro, l'amante. Il marito "offeso" è felice perché attraverso l'amante, ha scoperto che la moglie lo ama, mentre l'amante si sente ingannato.

Il Don Giovanni futurista, reagendo "alla tirannia dell'amore", arriva al "disprezzo della donna". Nelle annotazioni sceniche di *Un adulterio decente*, possiamo leggere:

Fernanda è una donna di età indefinita: come la maggior parte delle donne; cioè la mattina, appena uscita dal letto è come se avesse trent'anni, alle due del pomeriggio, nelle giornate di sole, ventotto, alle sei, quando è già pronta per uscire ventisei, di sera senza trucco, venticinque e di notte truccata, ventitré. È bella, e la vita e le circostanze e l'ambiente l'hanno raffinata quanto l'ambiente, le circostanze e la vita sono capaci di raffinare una donna.

I Don Giovanni di Poncela riducono le donne a oggetti facilmente sostituibili, proprio come vuole la velocità futurista. Sentiamo Oshidori: «Ricordi il signore le proprie teorie... dubitare è fallire... le donne e i tram bisogna prenderli in marcia».

La donna angelicata, le cui virtù potevano far cambiare l'impenitente Don Giovanni, scompare per far posto ad una donna frivola, priva di carattere, e che rappresenta soltanto lo schermo dove il Don Giovanni progetta il suo gioco della seduzione. La donna diventa un ornamento, una suppellettile. Secondo Felix, il protagonista di *I cinque avvertimenti di Satana*, pensa che alle donne si deve chiedere «sensibilità, seduzione, brillantezza e luce. Le stesse cose che si esigono dai gioielli».

Del resto i futuristi proclamavano «il disprezzo della donna». L'unica virtù che le protagoniste delle commedie di Poncela con-

servano è "l'innocenza", elemento imprescindibile che fa più ambita la preda agli occhi del Don Giovanni. Perché come dice lo stesso Ramón: «negli uomini l'esperienza è fonte di garanzia, ma nelle donne è fonte di preoccupazione».

<sup>1</sup> J. Ortega y Gasset, *Obras Completas*, Madrid, Revista de Occidente, 1964, vol. VI, p. 125.

<sup>2</sup> E. Jardiel Poncela, *Obras Completas*, Barcelona, AMR, 1965, 4 voll.

<sup>3</sup> F.T. Marinetti - E. Settimelli - B. Corra, *Manifesto del teatro futurista sintetico*, 1915.

<sup>4</sup> Essendo il teatro di Jardiel Poncela inedito in Italia, la traduzione dei brani citati è mia.

<sup>5</sup> F.T. Marinetti - E. Settimelli - B. Corra, *Manifesto...*, op. cit.

<sup>6</sup> Cfr. Jardiel Poncela, *Tres comedias con un solo ensayo*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1934, p. 227.

<sup>7</sup> F. M. Marinetti, *Il teatro di varietà*, 1913.