

Il "pirandellismo" nella commedia «Lo stupenduomo di lusso» del drammaturgo messicano Antonio González Caballero

Il nome, sia: brutto fino alla crudeltà. *Moscarda*. La mosca e il dispetto del suo aspro fastidio ronzante. Per gli altri io non ero quel mondo che portavo dentro di me senza nome, tutto intero, indiviso e pur vario. Ero invece, fuori, nel loro mondo, *uno* – staccato – che si chiamava *Moscarda*, un piccolo e determinato aspetto di realtà non mia, incluso fuori di me nella realtà degli altri e chiamato *Moscarda*. Uno tra tanti: *Moscarda*. Possibile? E *Moscarda* era tutto ciò che esso diceva e faceva in quel mondo a me ignoto; *Moscarda* era anche la mia ombra; *Moscarda*, se lo vedevano mangiare; *Moscarda*, se lo vedevano fumare; *Moscarda*, se andava a spasso; *Moscarda*, se si soffiava il naso. Ma voglio dirvi prima, almeno in succinto, le pazzie che cominciai a fare per scoprire tutti quegli altri *Moscarda* che vivevano nei più vicini conoscenti e distruggerli a uno a uno.

Luigi Pirandello, *Uno, nessuno e centomila*

1. Premessa

Per la creazione del suo metodo di recitazione Antonio González Caballero tenta di rispondere, negli anni Sessanta, ad alcune delle domande che si era posto come maestro e come uomo di teatro rispetto ai metodi stanislavkijani. La risposta del drammaturgo messicano – singolarissima ed eclettica – incorpora tanto i principi filosofici orientali come l'interpretazione personale dell'opera di quattro grandi autori drammatici europei a cavallo fra Ottocento e Novecento: Anton Čechov, Henrik Ibsen, August Strindberg e Luigi Pirandello.

González Caballero interpreta le tesi del premio Nobel italiano – ripetute programmaticamente nella vastissima produzione narrativa e teatrale di Luigi Pirandello – per dare vita a uno dei più originali ed efficaci metodi di recitazione del secondo Novecento.

Questo metodo, mirato ovviamente alla costruzione di una realtà scenica da parte degli attori, serve addirittura a scrittori, registi e scenografi messicani per creare le loro proposte e funge da marchio teorico comune: un linguaggio che molti teatranti condividono.

Sono tre le commedie scritte dall'autore messicano che si basano sulle risorse espressive "iperteatrali" ispirate ai testi del premio Nobel italiano: *El estupendhombre de lujo*; *Las devoradoras de un ardiente helado*; *Tienes qué... o de lo contrario*, SA. Antonio González Caballero ne adopera elementi tecnici che consentono

di costruire personaggi e situazioni "iperteatrali": un suono, una frase paradossale e contraddittoria, una parte del corpo oppure un animale. Se gli attori si esercitano durante il laboratorio in modo da promuovere e allestire sistematicamente gli stimoli – non legati alla loro memoria emotiva – con cui costruiranno un "pupo pirandelliano", notevolmente teatrale e spettacolare, Antonio González Caballero percorre la stessa strada come drammaturgo.

Lo scrittore messicano finisce la stesura di *El estupendombre de lujo* nel 1968, ma il testo viene rappresentato soltanto nel 1980: ottiene il premio offerto dal giornale "El Heraldo" alla migliore opera di teatro di quell'anno. In *El estupendombre de lujo* González Caballero si avvale della risorsa "pirandelliana" di costuire un dramma basato su personaggi ispirati a una parte del corpo.

Un punto di contatto tra Luigi Pirandello e lo scrittore messicano è ritrovabile nella strategia condivisa di confezionare attentamente i titoli di drammi e commedie, in modo che risultino affascinanti ma senza rimandare a una circostanza concreta che ne indichi le coordinate sociali, temporali o geografiche in cui si svolgono:

Epigrafici, ironici, sentenziosi, sufficientemente enigmatici, a volte chiaramente provocatori, i titoli teatrali pirandelliani si riconoscono lontano un miglio. Sono per il pubblico una carta da visita, un cartello di sfida; non dicono molto eppur preparano lo spettatore all'attesa. Scivolano su misteriosi avverbi, avverbi di maniera che accennano a una proposizione modale che non ha seguito, ci svegliano, ci incuriosiscono per farci piombare nell'incertezza, nel dubbio. Nessun riferimento al tempo, al luogo, ai personaggi, al carattere dell'azione.

Per *Così è (se vi pare)* quel riferimento era fin troppo dichiarato anagraficamente nella novella che ne è la preparazione: *La signora Frola e il signor Ponza, suo genero*. Il titolo della commedia è tagliato in due e la seconda parte sembra il ripensamento o la correzione o il dubbio della prima.¹

Antonio González Caballero propone le sue tre commedie "pirandelliane" con titoli altrettanto interessanti. Il primo testo era inizialmente *Un viaje al ombligo del yo* (che sarebbe poi in italiano qualcosa come «Un viaggio all'ombelico dell'io») in cui il titolo indica già un viaggio fantastico nel proprio corpo, ma l'opera diventa pure *El estupendombre de lujo* («Lo stupenduomo di lusso») dopo che l'autore decide di "ribattezzare" il testo. Con il nuovo titolo l'aneddoto e l'azione scenica divengono indefinibili, ma si percepisce in ogni modo una certa intenzione satirica.

Las devoradoras de un ardiente helado («Le divoratrici di un ardente gelato») mostra ugualmente l'ironia specifica dell'autore messicano ed esprime attraverso un ossimoro il conflitto centrale della storia, anche se non traspare dal titolo, paradossale e controverso, chi siano queste donne – per forza terribili – né chi faccia la parte dell'ardente gelato.

Tienes qué, o de lo contrario... SA («Devi farlo, altrimenti... SpA») comporta nel titolo una contraddizione in procinto di trasformarsi in minaccia, anche se

¹ GIOVANNI MACCHIA, *Pirandello o la stanza della tortura*, Milano, Mondadori, 1992, p. 63.

non si sa molto di più. Risalta comunque il carattere "corporativo" o "istituzionale" implicito della faccenda.

In questa sede si esaminerà come González Caballero parta dalla propria interpretazione personale del pirandellismo per scrivere *El estupendhombre de lujo*. Dato che questo testo teatrale non è conosciuto in Italia, si propone di analizzare la commedia in senso cronologico, fornendo la traduzione dei brani più significativi.

Si userà un metodo di analisi contrastiva basato sul lavoro del ricercatore spagnolo José Luis Sánchez Noriega:² il dramma verrà diviso in frammenti, man mano che si presentano a confronto le interpretazioni di González Caballero sull'opera pirandelliana. L'indagine che dimostrerà le elaborazioni del drammaturgo messicano si basa, soprattutto, sulle analisi della *Sagra del Signore della Nave* e del romanzo *Uno, nessuno e centomila*.

2. Antonio González Caballero

Drammaturgo messicano, regista, pittore, sceneggiatore e scultore, Antonio González Caballero (San Luis Potosí, 1931 – Città del Messico, 2003) ha una ventina di drammi, farse e commedie pubblicate o messe in scena. Così come Luigi Pirandello, si presenta in un primo stadio molto legato alle tradizioni e al linguaggio del popolo della sua terra – la fase "costumbrista" – per riproporsi poi in un teatro del tutto innovatore, che lo rende famoso come autore d'avanguardia – anche se spesso favorisce le critiche del pubblico che amava le sue opere precedenti.

Antonio González Caballero pubblica nel 1989 il suo unico romanzo *Yuxtaposiciones*. Alcune delle sue opere teatrali *costumbristas* più rilevanti sono: *Señoritas a disgusto* (1960); *Una pura y dos con sal* (1964); *El medio pelo* (1964: premio Juan Ruiz de Alarcón per la migliore messa in scena di un dramma non rappresentato prima in Messico); *Nilo mi hijo* (1967); *Tres en Josafat* (1967); *El increíble extraordinario y nunca bien ponderado caso de las novias de La Palmita o una reverenda madre* (1969: premio "Las máscaras" 1971). Poi, nella tappa "d'avanguardia", oltre alla trilogia di commedie già citata, González Caballero scrive *La maraña* (1992).

Orfano, introverso, lontano dalla vita pubblica, la vita personale del maestro messicano appare sempre confusa e frammentata. Alle volte le dichiarazioni di González Caballero su questo argomento risultano contraddittorie o mutuamente escludenti. Di certo si sa che studia pittura e muralismo all'Istituto Politécnico Nacional di Città del Messico e lavora come maestro di teatro dell'Asociación Nacional de Actores e dell'Istituto Nacional de Bellas Artes – due delle più rinomate scuole per la formazione di attori in Messico –. Antonio González Caballero è onorato nel festival di teatro Tampico 1984 e dal Centro de Arte y Teatro Emilia Carranza nel 1992 per il suo contributo alle scene messicane. Borsista del Fondo

² JOSÉ LUIS SÁNCHEZ NORIEGA, *De la literatura al cine*, Barcelona, Paidós, 2000, pp. 148 ss.

Nacional para la Cultura y las Artes nel periodo 1990-91, dal 1994 faceva parte del Sistema Nacional de Creadores Artísticos.³

3. *Lettura possibile della Sagra del Signore della Nave e altri testi pirandelliani*

La *Sagra del Signore della Nave* è una commedia in un atto, tratta dalla novella *Il Signore della Nave* del 1916; la stesura è dell'estate 1924. La messa in scena inaugura il 2 aprile del 1925 nella sala dell'Odescalchi di Roma il Teatro d'Arte, fondato da Pirandello, che avrà poi come protagonista indiscutibile Marta Abba. Nel 1924 viene pubblicata su "Il Convegno", nel 1925 da Bemporad, Firenze.⁴

Secondo Italo Borzi,⁵ per una inaugurazione così importante Pirandello scrive con questo dramma una storia ricca di effetti spettacolari e corali: masse in movimento partecipano alla "sagra" – che si celebra in occasione della macellazione del maiale – entrando dalla porta d'ingresso, producendo un'atmosfera che il pubblico incomincia a percepire *dietro* di loro e non davanti, sul palcoscenico; la scena è animata da paesani, rivenditori, marinai, donne di malaffare, ubriachi che fanno festa e discutono tra rullii di tamburi e richiami di imbonitori in una piazza dominata in fondo da una chiesa.

In questa atmosfera si svolge il conflitto centrale tra il grasso signor Lavaccara e un giovane pedagogo, maestro del figlio. Il signor Lavaccara è pentito di aver venduto Nicola, un maiale che – sostiene lui – possiede una notevole intelligenza, ma quando tenta di riacquistare la sua bestia è già troppo tardi. Il giovane pedagogo sostiene invece che gli animali non hanno intelligenza, paragonando i gesti dei festeggianti con il dono divino che l'umanità possiede e gli animali no. Ben presto, però, questi uomini s'abbandonano all'ubriachezza, alle orge, alla lussuria – in una festa che dovrebbe essere teoricamente di natura religiosa – quasi che volessero smentire la tesi del giovane pedagogo. Nell'autore siciliano si possono rintracciare segni dell'avanguardia che nutrono la creazione di specifiche atmosfere luminiche e acustiche:

³ Antonio González Caballero è morto il 13 maggio 2003. Tre giorni dopo avrebbe ricevuto il Premio nazionale di drammaturgia Juan Ruiz de Alarcón in merito a una vita dedicata alla drammaturgia. Questo riconoscimento, secondo il ricercatore Edgar Ceballos, sarebbe arrivato in ritardo e si potrebbe leggere come sintomo della scarsa importanza concessa al lavoro di González Caballero dai teatri *oficial y comercial*, dato che il drammaturgo «si è sempre rifiutato di unirsi a fazioni del potere dentro del sistema». González Caballero ha vissuto gli ultimi anni in condizioni estreme di miseria e solitudine. Non ha scritto un testamento e non aveva una famiglia. Con i 100.000 pesos del premio (€ 9000 circa) si sarebbe deciso di promuovere la pubblicazione dei suoi testi teatrali. Ci sono almeno trenta opere inedite dello scrittore messicano. Cfr. JOSÉ GALINDO, *Reconocimiento tardío para Antonio González Caballero*, "Reforma", Ciudad de México, 17 maggio 2003, p. 3C; OMAR GARCÍA, *Reúnen obra de González Caballero. Definen su teatro como "intelectual"*, *ibidem*, 3 luglio 2003, p. 3C.

⁴ ITALO BORZI in LUIGI PIRANDELLO, *Sagra del Signore della Nave* [1924], in *Maschere nude*, a c. di ITALO BORZI - MARIA ARGENZIANO, Roma, Newton, 1993, p. 828.

⁵ *Ibidem*.

Chi si occupa di teatro ravvisa facilmente tratti comuni a Pirandello e all'avanguardia che ha dato il nome all'estensione categoriale del termine espressionismo: la compresenza di criticismo e sentimento, l'erma bifronte del tragico e del comico, la disfatta dell'unità psicologica e quindi la metamorfosi del *carattere* verista nella *maschera*, la visione interiore proiettata in figure deformi, i contrasti violenti di luce, emblematici di tensioni spirituali. Questo e altro ancora autorizza l'applicazione dell'etichetta a un'attività drammaturgica, che si svolge per giunta nel quindicennio cruciale per l'espressionismo tedesco.⁶

L'espressionismo è anche presente in diversi aspetti della *Sagra del Signore della Nave* che Pirandello scrive basandosi in parte sulla novella *Il signore della nave*, elementi tutti che mirano al rafforzamento di un forte legame tra l'atmosfera della rappresentazione teatrale e il pubblico:

Nell'atto unico, che prevedeva come nel teatro degli espressionisti la fusione tra palcoscenico e platea per coinvolgere nell'azione gli spettatori, anche gli effetti di luce drammatizzano la tensione tra sensualità da bacchanale e contrizione della fede, ponendo nelle didascalie i valori visivi e auditivi, che la parte verbale dovrà solo sottolineare: la mattanza al suo culmine sarà simboleggiata, come nella novella, da una luce "di fiamma sulla scena", ma poi ai tremendi rintocchi della campana dell'imminenza del *mea culpa*, "subito, come per un improvviso tracollo del sole, la luce, da rossa, si farà violetta". Più ancora della novella, la trasposizione teatrale ricorda certi quadri affollati di Bosch o *L'entrata di Cristo a Bruxelles* (1898) di Jacques Ensor, una grottesca ammucciata di bottegai, borghesi, tromboni e tamburini: un'iperbole di maschere intorno a Cristo indifeso.⁷

Le didascalie pirandelliane sono chiarificanti, a questo scopo: «Appena alzato il sipario si udrà un lontanissimo battere in cadenza di tamburi, che non verrà dal palcoscenico ma dall'interno del teatro, alle spalle degli spettatori. A poco a poco questo battito si avvicinerà sempre di più». Una certa volontà espressionista specifica che «dietro le quinte a destra e a sinistra, più o meno lontani e regolati sulle pause del Direttore di scena per modo che non disturbino troppo la recitazione, cominceranno a udirsi i berci dei venditori, cantilenanti e ripetuti d'ora in ora con varietà durante tutta la rappresentazione. [...] Altri potranno essere aggiunti, purché abbian colore e diversità di tono e di cadenza». E in un punto culminante della *Sagra*, proprio per contrastare il carattere brutale di un'umanità deturpata, «comincerà a crescere, dietro le quinte, il bailamme, che a poco a poco diventerà fracasso e scompiglio di gente imbestialita nell'orgia. Le strida delle bestie scannate saranno coperte dai berci dei venditori ambulanti, dagli inviti dei tavernaj alle loro mense apparecchiate, dei norcini ai loro banchi di vendita, dai tumulti di risse improvvise tra sborniatì e sghignazzate e suoni in contrasto di vari strumenti di sonatori ambulanti sopravvenuti», in un'atmosfera e in una metafora espressioniste che vogliono mostrare «l'osceno e spaventoso spettacolo della bestialità trionfante».

La *Sagra del Signore della Nave* ha, ugualmente, debiti con altre correnti di

⁶ MARIA ANTONIETTA GRIGNANI, *Retoriche pirandelliane*, Napoli, Liguori, 1993, p. 107.

⁷ *Ibidem*, p. 124.

avanguardia. C'è così un Pirandello di ispirazione futurista, che comunque si dimostra misurato nei suoi esiti:

Pirandello, comprimendo l'azione della folla in uno spazio minimo, inondando l'ambiente di suoni e rumori in crescita progressiva e utilizzando violenti effetti di luce, tenta di riprodurre nel modello liturgico del teatro di massa di Gémier il dinamismo, l'intensità insostenibile del teatro futurista che, come proclamava Marinetti, vuole fondere la sala e la platea "lanciando una rete di sensazioni tra il palcoscenico e il pubblico", e creare un'atmosfera totale in cui "i nervi degli spettatori" vengono "assaltati con violenza". [...] Il pubblico, secondo la formula di Gémier, circondato dall'azione nello spazio invaso dalle comparse che fingono di essere popolani accorsi per la sagra, si sente parte della vicenda e si immedesima con la folla che attende la processione. E in questo modo non si confronta più con l'opera, ma viene assorbito. Svanisce come pubblico vero, presente all'interno del teatro, e si tramuta in un personaggio della commedia di Pirandello. E la stessa sala dell'Odescalchi sparisce, trasformandosi nel luogo immaginario della commedia, lo spazio di fronte alla chiesa del Signore della nave. Paradossalmente non è tanto l'azione teatrale che esce dal palco e invade la platea, quanto l'intera sala che si trasforma in un palcoscenico dove – proprio come nel più ovvio teatro tradizionale – tutti "fingono" di essere in un luogo fantastico, diverso da quello reale in cui effettivamente si trovano.⁸

4. "Lezioni" tratte dai testi pirandelliani

In questo contesto, il primo elemento pirandelliano ricavato da Antonio González Caballero come una risorsa creativa per costruire un personaggio è il suono. In apparenza il più debole fra gli elementi tecnici "pirandelliani", il suono può rivelarsi comunque insospettabilmente produttivo, a seconda della sensibilità particolare dell'attore che ne fa uso. Il suono, secondo questa interpretazione del maestro messicano, si troverebbe presente nella *Sagra del Signore della Nave*: la moglie dell'avvocato – che Pirandello vuole nella didascalia con «un viso d'uccello» – quando viene derubata «strilla come un'aquila» e poi, durante una parte considerevole della scena, seguita a strillare anche se nessuno le dà retta. Un'attrice che volesse partire da questo stimolo potrebbe costruire un "pupo" lavorando rigorosamente sullo strillo di un'ipotetica aquila, teatralizzata e messa a punto nella gradazione di iperteatralità adeguata per la messa in scena. Una volta dominata pienamente la forma esterna, l'attore può procedere allora a fornire un'anima a quel pupo personaggio.

Un altro suono sul quale si può costruire un personaggio viene suggerito da Pirandello nella *Sagra*: «S'udrà come un vagito sguajato e protratto»; un giovinastro «col ciuffo alla sgherra, giacchettina attillata e calzoni a campana [...] trarrà una fisarmonica che non sa suonare». L'attore incaricato d'interpretare questo ragazzaccio potrebbe basarsi sul suono di quella fisarmonica che non sa suonare e costruire con gli stimoli sonori il cosiddetto "pupo pirandelliano".

Il secondo elemento tecnico proposto da González Caballero è l'uso di frasi paradossali e contraddittorie, abbastanza suggestive per favorire la costruzione di una "supermarionetta pirandelliana". Così, l'interprete del giovane pedagogo della

⁸ CLAUDIO VICENTINI, *Pirandello il disagio del teatro*, Venezia, Marsilio, 1993, p. 103 s.

Sagra p
stra più
da cui c
stupido
bestia
vizio gli
in rilievo
turale se

Il p
questa fi
lante!». U
lore per
discorre
giargli il
gente d'
voce da r
glie del s
Come si
gli attori

Se l'
razione, l
pretazione
miepe co
spartita su
sudicio, la
tare quest
esempio.

Il not
latte, spall
sua moglie
tutti, stupi
tore potre
forse prefe

La fig
mostra inv
bavera orla
sempre in t
randello, n
liano.

Ciamp
ghi, volti al
spazzola gl'
duri, acuti,
entra in scen

Sagra potrebbe esercitarsi con le seguenti proposizioni per scoprire quale si dimostra più adatta all'espressione formale del personaggio: «Maja, madre di Mercurio, da cui quest'animale ripete il suo più nobile nome»; oppure «un porco è soltanto stupido, stia sicuro»; o «che obbligo avrebbe l'uomo d'allevare una così immonda bestia e farle da servo, lui carne battezzata»; «condurla al pascolo, perché? che servizio gli rende in compenso del cibo che ne ha?». Ognuna di queste frasi metterà in rilievo certe caratteristiche del personaggio a dispetto delle altre e secondo la naturale sensibilità dell'attore.

Il personaggio del norcino nella *Sagra* potrebbe essere costruito basandosi su questa frase: «Vedrà che bellezza il taglio netto sul fegato lucido compatto tremolante!». Un attore può immaginare il signor Lavaccara che prova un inconsueto dolore per la morte del maiale: «Solo la parola, solo la parola gli mancava! Si discorreva con lui! Lo chiamava quel ragazzo, "Nicò, Nicò!" e lui veniva a mangiargli il pane nella mano: come un cagnolo veniva! Più intelligente, più intelligente d'un uomo era!». La figlia del signor Lavaccara minaccia – con ambigua voce da maschio –: «Prendi anche questa a sconto dei tuoi peccati, papà!». La moglie del signor Lavaccara: «Lévati, lévati da qui: sei tutto incollato dal sudore!». Come si sa, l'opera pirandelliana offre un vastissimo universo concettuale dal quale gli attori possono selezionare le frasi adatte alla costruzione di un pupo iperteatrale.

Se l'attore decidesse di esplorare l'utilizzo di una parte del corpo come ispirazione, Pirandello propone nella *Sagra* ugualmente altri spunti, secondo l'interpretazione di González Caballero. L'avvocato è «obeso, rosso di pelo e lentiginoso, miope con grossi occhiali di cristallo celeste, folta barba piuttosto corta e gonfia spartita sul mento, sciamannato, con un vecchio abito grigio, il paciotto bianco già sudicio, la pancia fuori e le mani nelle tasche dei calzoni». Si potrebbe rappresentare questo personaggio, dunque, adoperando un personaggio "tutto pancia", per esempio.

Il notaio appare come «uno stangone dal volto cupo e sodo, color di cioccolatte, spalle alte e rudi, le lunghe braccia penzoloni, tutto vestito di nero» mentre sua moglie è «bassotta, bruna anche lei, bene appetata, con due menti, riderà a tutti, stupida e prosperosa. Vestiranno tutt'e due con pomposa goffaggine». Un attore potrebbe scegliere di costruire un personaggio "tutto braccia" mentre l'attrice forse preferirebbe un pupo pirandelliano "tutto petto", per esempio.

La figlia del signor Lavaccara, diversamente dalla sua famiglia di "suini", si mostra invece «in abito di divota della Madonna Addolorata – stoffa violetta con bavera orlata di nero e nero cordone alla cintola –, alta magra gialla, e guarderà sempre in terra, con gli occhi torbidi e grandi». Gli occhi, importantissimi per Pirandello, non sono mai trascurati nei drammi o nelle commedie dall'autore siciliano.

Ciampa in *Il berretto a sonagli* è «sui quarantacinque anni; capelli folti, lunghi, volti all'indietro, scompostamente; senza baffi; due larghe basette tagliate a spazzola gl'invadono le guance fin sotto gli occhi pazzeschi, che gli lampeggiano duri, acuti, mobilissimi dietro i grossi occhiali a staffa». Il Don Lolò di *La giara* entra in scena «sulle furie»; si tratta di «un pezzo d'uomo sui quaranta, dagli occhi

di lupo, sospettosi». Enrico IV «è presso alla cinquantina, pallidissimo e già grigio sul dietro del capo; invece, sulle tempie e sulla fronte appare biondo, per via di una tintura quasi puerile, evidentissima, e sui pomelli, in mezzo al tragico pallore, ha un trucco da bambola, anch'esso evidentissimo. Veste sopra l'abito regale un sajo da penitente, come a Canossa. Ha negli occhi una fissità spasmosa, che fa spavento; in contrasto con l'atteggiamento della persona che vuol essere d'umiltà pentita, tanto più ostentata quanto più si sente che immeritato è quell'avvenimento».

Le suggestioni pirandelliane per la costruzione fisica di una supermarionetta sono esuberanti. Donna Matilde nell'*Enrico IV*, per esempio, «è sui quarantacinque anni; ancora bella e formosa, per quanto con troppa evidenza ripari gl'inevitabili guasti dell'età con una violenta ma sapiente truccatura, che le compone una fiera testa da walkiria. Questa truccatura assume un rilievo che contrasta e conturba profondamente nella bocca, bellissima e dolorosa». Il dottor Hinkfuss di *Questa sera si recita a soggetto* avanza iroso, in frac, e patisce «la terribilissima e ingiustissima condanna d'essere un omarino alto poco più d'un braccio. Ma se ne vendica portando un testone di capelli così. Si guarda prima le manine che forse incutono ribrezzo anche a lui, da quanto sono gracili e con certi ditini pallidi e pelosi come bruchi».

Una quarta possibilità tecnica altrettanto valida nel metodo di recitazione di González Caballero è costruire un pupo pirandelliano basandosi su un animale, per poi dosare il grado di teatralità del personaggio. Nella *Sagra* Pirandello vuole che la moglie dell'avvocato sia «magra biondastra, con un viso d'uccello, sciupato e verde dalla bile». Il giovane amico del tavernaio entra in scena «con certe ghettoni sfilacciate che lo fan parere un piccione con le zampe impennate; molto in pensiero dei larghi polsini staccati, che non gli scappino fuor dalle maniche».

Ma sarà anzitutto la famiglia Lavaccara – che rimanda per certi versi ai *Sei personaggi*, non nella forma esterna ma nelle relazioni fra costoro – quella che Pirandello descriverà ispirandosi palesemente alla figura del maiale:

Il signor Lavaccara è provvisto d'una enorme rosea prosperità di carne che gli tremita addosso. Le sopracciglia fortemente segnate, sotto la fronte tonda come un boccale, gl'imprimono però nella faccia gargiuta stupida e volgare quasi un segno di tristezza avvilita. La giacca nuova di stoffa turchina par che debba spaccarglisi alle spalle, come i calzoni di tela bianca, alle cosce. Ha una fiammante cravatta rossa, una massiccia catena d'oro al panciotto, da cui pende un gran corno di corallo tra altri ciondoli contro la jettatura e una robusta canna d'India in mano, con un bel corno anche lì per manico. Parrà il ragazzo, di circa dieci anni, un majalotto vestito alla marinara. La moglie, con un abito verdone tutto a sbuffi, non sarà meno grassa, né meno goffa e bestiale d'aspetto del marito.⁹

Nell'accuratissima didascalia pirandelliana non mancano gli esempi di altri personaggi "animalizzati", come Belcredi che nell'*Enrico IV* risulta «smilzo, precoce-mente grigio» e ha «una curiosa testa d'uccello». Maria Künzle Brügger fa notare:

A Pirandello piacciono i paragoni con gli animali: se ne trovano di arguti e di amari, e offrono la possibilità di tracciare subito un'immagine: "Con un capino straziato d'uccello

⁹ PIRANDELLO, *Sagra del Signore della Nave*, cit., p. 834.

pelato" (*Ciascuno a suo modo*); "Hanno anch'essi un aspetto bestiale che consola: Giglio da capro nero, e Belli da scimmia con gli occhiali" (*L'uomo, la bestia e la virtù*); "Criniera leonina, gran naso, baffi in su, pizzo mefistofelico e cravatta rossa" (*L'imbecille*). Il bestiale e il diabolico non potrebbero essere sintetizzati meglio di così dalla didascalia! Il capitano Perella "ha l'aspetto di un enorme sbuffante cinghiale setoloso" (*L'uomo, la bestia e la virtù*).

Ma neppure le donne sfuggono a tali confronti: "È una vecchia dalla burbera faccia cavallina" (*L'uomo, la bestia e la virtù*) oppure "con una faccia di gallina spaventata" (*Questa sera si recita a soggetto*).¹⁰

Tutti questi elementi, che Antonio González Caballero ritiene inerenti a gran parte della drammaturgia pirandelliana, saranno poi usati dall'autore messicano per scrivere i propri testi.

Un'altra opera basilare nella concezione pirandelliana di González Caballero è *Uno, nessuno e centomila*, che il drammaturgo messicano considera la tesi programmatica del "pirandellismo". L'ultimo romanzo pubblicato dallo scrittore siciliano ha avuto una gestazione lunga e difficile. Pirandello comincia a scriverlo nel 1909. Le pagine del romanzo incompiuto rimangono a lungo sulla scrivania di Pirandello che ne prendeva brani e li inseriva in altre opere per ritornare poi al romanzo, in una sorta di ininterrotto circolo compositivo tipico dell'autore. Finalmente ultimato, *Uno, nessuno e centomila* esce a puntate tra il dicembre del 1925 e il giugno del 1926 su "La Fiera Letteraria".

In *Uno, nessuno e centomila* – come in altri pezzi di narrativa o di teatro – è evidente la tendenza sperimentale di Pirandello a livello linguistico. Italo Borzi chiarisce:

Certamente l'uso del dialogo e del monologo risponde all'esigenza di "trovare una forma che sia mobile come mobile è la vita". E a questo scopo Pirandello ricorre anche a vocaboli e a costruzioni sintattiche proprie del dialetto siciliano. In materia era piuttosto esperto, visto che la sua tesi di laurea aveva per oggetto *Suoni e sviluppi del suono nella parlata di Girgenti*. Ma quel dialetto non lo lega a sé in maniera esclusiva; la sua irrequietezza sperimentale lo spinge a usare espressioni di altri dialetti e parole rare o addirittura neologismi pur di rendere efficace ciò che descrive. Nel *Turno* la madre di Pepè "labbreggiava avemarie", nel *Fu Mattia Pascal* il falso e infido cognato di Adriana, Terenzio Papiano, si presenta "strisciando una riverenza"; il suo ebete fratello se ne sta "quasi asserpolato su un baule"; così Batà, affetto dal male di luna, nella novella dallo stesso titolo, siede "tutto aggruppato" su un fascio di paglia; il protagonista dell'*Eresia catara*, Bernardino Lamis, ha gli occhi "addogliati" e il capo "inteschiato"; espressioni che usa più volte anche in altri romanzi e novelle. Esempi del genere potrebbero essere citati in gran numero; in ognuno la parola rara o addirittura deformata s'inserisce nel discorso con eccezionale efficacia rappresentativa. La "lingua in movimento" doveva essere inventata di volta in volta, per adeguarsi alle esigenze della visione umoristica dell'arte che, ponendosi fuori della tradizione letteraria, è profondamente innovatrice e ha bisogno, secondo quanto lo stesso Pirandello sostiene nel saggio *Lumorismo*, «del più vivace, libero spontaneo e immediato movimento della lingua, movimento che si può avere solo quando la forma a volte a volte si crea».

E non si può dire che non sia riuscito nell'intento con quella sua lingua rapida e vi-

¹⁰ MARIA KÜNZLE BRÜGGER, *Le didascalie nel teatro di Pirandello*, Lugano, Tell, 1952, p. 54 s.

vace a volte tanto vicina alla lingua parlata da provocare giudizi riduttivi circa un suo preteso "non stile".¹¹

La ricerca pirandelliana sul linguaggio con lo scopo di accedere a nuove vie espressive si manifesta sia nella narrativa che nel teatro. Pirandello gioca con neologismi e con parole arcaiche che rielabora per il senso poetico della propria opera. Maria Antonietta Grignani spiega che nel *Fu Mattia Pascal* è pertinente porsi questa domanda:

Com'è che i termini rari (*arrangolare, storcignarsi, infrociarsi, addogliarsi, ferrugineo, invagato, ecc.*), le forzature semantiche al limite del neologismo non producono un rallentamento, o *morosa delectatio*, nel ritmo di una lettura calamitata dalla fuga dialogica della pagina pirandelliana?

La ragione l'aveva intuita, ancor prima dei critici professionisti, Federigo Tozzi, quando parlava delle parole raschiate, assottigliate ma di taglio infallibile. Parole di traverso, appunto, messe sotto torchio, tra perorazione e concretezza visiva, da un conversar narrando cui non servono né i cerimoniali poco fungibili della prosa d'arte né i congegni ben oliati del puro intreccio.¹²

Antonio González Caballero partecipa, come si vedrà, della stessa volontà riformatrice di Pirandello, con *l'invenzione di parole inesistenti in spagnolo* o con la *fusione di due termini similari* che comunque rimandano a significati contraddittori, che convivono nello stesso termine e rendono il testo ambiguo e ricco di sfumature.

Un altro elemento presente in *Uno, nessuno e centomila* e che servirà a González Caballero come punto di partenza per la propria drammaturgia si trova nella dislocazione della persona, la frantumazione della maschera pirandelliana che dà vita a un personaggio complesso e paradossale. Maria Argenziano, su quest'aspetto, opina che «per Pirandello l'io non è unitario. Quello che sembrava un nucleo irriducibile e monolitico si moltiplica come in un prisma; l'io esteriore non ha lo stesso volto dell'io segreto: è solo una maschera, che l'uomo inconsciamente assume per un adeguamento a comportamenti collettivi, ognuno a suo modo, in un gioco di mobili prospettive»¹³. La dissociazione pirandelliana viene espressa in un modo fin troppo evidente in *Uno, nessuno e centomila*, quasi che l'autore volesse mostrarci la parte del romanzo che ha scritto in precedenza per poi convincerci della sua tesi filosofica:

E dunque?

Dunque, niente: questo. Se vi par poco! Ecco una prima lista delle riflessioni rovinose e delle terribili conclusioni derivate dall'innocente momentaneo piacere che Dida mia moglie aveva voluto prendersi. Dico, di farmi notare che il naso mi pendeva verso destra.

RIFLESSIONI:

1^a – che io non ero per gli altri quel che finora avevo creduto d'essere per me;

¹¹ ITALO BORZI in PIRANDELLO, *Uno, nessuno e centomila* [1925] in *Maschere nude*, cit., p. 17.

¹² GRIGNANI, *Retoriche pirandelliane*, cit., p. 59 s.

¹³ In PIRANDELLO, *Uno, nessuno e centomila*, cit., p. 21.

Il "pin
2
3
altri p
4
potevo
5
sogno;
6
mi vol
modo
7
d'aria p
C
Q
1^a
2^a
cini, co
per lor
E
al letto
- scopri
M
- C
M
- A
No
accanto
che li de
io - per
Vog
1. I
2. I
3. I
4. C
5. C
6. C
7. il
8. il
S'ap
versazion
Que
dalla dra

¹⁴ *Ibi*

¹⁵ *Ibi*

- 2^a – che non potevo vedermi vivere;
 3^a – che non potendo vedermi vivere, restavo estraneo a me stesso, cioè uno che gli altri potevano vedere e conoscere; ciascuno a suo modo; e io no;
 4^a – che era impossibile pormi davanti questo estraneo per vederlo e conoscerlo; io potevo vedermi, non già vederlo;
 5^a – che il mio corpo, se lo consideravo da fuori, era per me come un'apparizione di sogno; una cosa che non sapeva di vivere e che resta lì, in attesa che qualcuno se la prendesse;
 6^a – che, come me lo prendevo io, questo mio corpo, per essere a volta a volta quale mi volevo e mi sentivo, così se lo poteva prendere qualunque altro per dargli una realtà a modo suo;
 7^a – che infine quel corpo per se stesso era tanto niente e tanto nessuno, che un filo d'aria poteva farlo starnutire, oggi, e domani portarselo via.

CONCLUSIONI:

Queste due per il momento:

- 1^a – che cominciai finalmente a capire perché Dida mia moglie mi chiamava Gengè;
 2^a – che mi proposi di scoprire chi ero io almeno per quelli che mi stavano più vicini, così detti conoscenti, e di spassarmi a scomporre dispettosamente quell'io che ero per loro.¹⁴

E poi ancora, Vitangelo Moscarda – il narratore che si rivolge direttamente al lettore cancellando l'uso di un racconto impostato da una coscienza che sa tutto – scoprirà di non essere *uno*, ma molti, in un gioco di specchi:

Mia moglie, nel vedermi voltare, domandò:

– Chi cerchi?

M'affrettai a rispondere, sorridendo:

– Ah, nessuno, cara, nessuno. Eccoci qua!

Non compresero, naturalmente, che cosa intendessi dire con quel "nessuno" cercato accanto a me; e credettero che con quell'"eccoci" mi riferissi anche a loro due, sicuri che lì dentro quel salotto fossimo ora in tre e non in nove; o piuttosto, in otto, visto che io – per me stesso – ormai non contavo più.

Voglio dire:

1. Dida, com'era per sé;
2. Dida, com'era per me;
3. Dida, com'era per Quantorzo;
4. Quantorzo, com'era per sé;
5. Quantorzo, com'era per Dida;
6. Quantorzo, com'era per me;
7. il caro Gengè di Dida;
8. il caro Vitangelo di Quantorzo.

S'apparecchiava in quel salotto, fra quegli otto che si credevano tre, una bella conversazione.¹⁵

Questo sdoppiamento pirandelliano sarà ugualmente illustrato e adoperato dalla drammaturgia più innovatrice di Antonio González Caballero.

¹⁴ *Ibidem*, p. 50 s.

¹⁵ *Ibidem*, p. 113.

5. *Lo stupenduomo di lusso*

El estupendhombre de lujo di Antonio González Caballero esplora le possibilità di creare personaggi ispirati a una parte del corpo. L'azione si svolge presso il corpo del quarantenne Mario Mendoza, colui che si autodefinisce *stupenduomo di lusso*. Questo capofamiglia, dipsomane e negligente con il proprio corpo, è colpito da un infarto dopo che viene a conoscenza dell'incidente stradale che gli ha ucciso il figlio Rodolfo.

Mendoza, in punto di morte, deve dunque viaggiare all'interno di sé, in un tentativo disperato di trovare la pace prima di morire. Il viaggio fantastico al proprio corpo gli dimostra di non conoscersi abbastanza bene. Anzi: Mendoza si è inventato una maschera comoda di *stupenduomo*, che non corrisponde affatto con la violenza che ha provocato alla propria famiglia.

5a. *Contesto di produzione e recensioni*

Antonio González Caballero definisce la sua opera un *auto profano en dos actos* (con cinque scene nel primo atto e tre nel secondo). Nel testo teatrale ci sono citazioni di drammaturghi messicani: *Canciones de amigos* di Norma Román Calvo e *Canción del circo* di Jesús Echevarría. L'autore dedica l'opera al «cuerpo de cualquier persona viva. A sus recuerdos. A sus seres queridos y a los míticos ideales de su juventud».

El estupendhombre de lujo – rappresentato per la prima volta al Teatro de la Universidad – ottiene il premio alla migliore opera di teatro del 1980, offerto dal giornale di diffusione nazionale "El Heraldo de México". L'opera viene riprodotta dall'Universidad Nacional Autónoma de México, la più importante del paese. Fino quel momento Antonio González Caballero era conosciuto per i suoi drammi *costumbristas* ("di genere") che rispecchiavano la realtà nazionale dei ceti medi con uno stile vicino al naturalismo:

Marca una diferencia con la anterior "manera" de hacer teatro de este autor: abandona el realismo directo (del que es una buena muestra *El medio pelo*, considerada hasta aquí como la mejor y más lúcida de sus obras) para enfrentar, no un teatro surrealista o del absurdo, como podría pensarse a primera vista, sino ateniéndose al realismo simbólico [...].

El estupendhombre es la historia vivamente contada de Mario Mendoza (así, con dos emes de México y de mexicano). [...] La personalidad de Mario Mendoza, la conjugan la herencia donjuanesca, las altas dosis edípicas, la ebriedad, la incomunicación con los que se suponen sus seres queridos, el trabajo mecánico enajenatorio (y sin carta alguna de navegación) y otras lindezas más. [...]

La acción cambia de tiempo con frecuencia y ágilmente, entre sorpresas y sacudimientos, dando a la escena una movilidad desusual, y por medio de un diálogo tan accesible como bien manejado en su intención. Las palabras cambian de forma o se aplican a otros conceptos, o bien se llenan de manera espontánea, de poesía (como el hermoso monólogo, impecablemente dicho, sobre "la casa").

González Caballero subraya los afanes de la madre mexicana por hacer de sus hijos

Il
una
res
ispi
dan
ceso
para
inmo
pren
teico
patri
entus
y el c
I
finitiv
quand
capac
consis
zione
tico te
16
dona il
bre la m
come po
bre è la s
messican
ingenti d
cari, dal
[...] L'azi
una dutti
ad altri c
monolog
della mad
in ogni de
dad de M
17 «L
creta la su
profilassi
sua messa
adesso che
se non è co
questa festa
Lei deve, s
prio intimo
"Uno Más

unos niños eternos, tan dependientes de ella, que la encuentran en cada una de las mujeres que abrazan.¹⁶

Alla conclusione di una recensione ricca di neologismi, entusiasticamente ispirati senza dubbio all'opera di Antonio González Caballero, Guillermo Sheridan, scrittore messicano, opina che *El estupendhombre de lujo* è un

bofetón eléctrico y multisexual con el que [Julio] Castillo baraja su tendencia al exceso, su estética de la acumulación y el desdoblamiento, su profilaxis creativa, su incomparable majadería, sobre todo después de la contención y el silencio, la teatralidad de la inmovilidad y la duermevela de *Vacío*. Diga si no aquel nórdico mesurado y místico sorprende ahora al mostrar su nuevo rostro de *hobbit*, de aluxe, de pingo intemperante y proteico. Diga si no cómo de otra manera pudo habitar el cuerpo del arquetipo hombre medio patrio edípico con esta fiesta que vibra entre lo macabro y lo pueril con una gracia y un entusiasmo mofletudo, que usted debe, estupendhombre, visitar dejando en casa el enema y el cuidado y trayendo al teatro su íntimo, perfumado forceps vocicler.¹⁷

Il testo originale di Antonio González Caballero, scritto nella sua stesura definitiva nel 1968, deve attendere più di dieci anni per essere messo in scena ma quando finalmente viene rappresentato è Julio Castillo, uno dei più prestigiosi e capaci uomini di teatro messicani, l'incaricato della regia. La sfida per Castillo consiste nel proporre uno spettacolo professionale, pur accettando la partecipazione preponderante di giovani attori universitari. Fernando de Ita, rispettato critico teatrale, opina a suo tempo sulla messa in scena di Julio Castillo:

¹⁶ «C'è una differenza rispetto al modo precedente di far teatro di González Caballero: abbandona il realismo diretto (di cui è una bella mostra *El medio pelo*, considerata prima del *Estupendhombre* la migliore e la più lucida delle sue opere) per affrontare non un teatro surrealista o dell'assurdo — come potrebbe pensarsi a prima vista — ma per far uso del realismo simbolico. [...] / *El estupendhombre* è la storia brillantemente raccontata di Mario Mendoza (così, con due "emme": di Messico e di messicano). [...] La personalità di Mario Mendoza viene composta dall'eredità dongiovannessa, dalle ingenti dosi epiche, dall'ubriachezza, dall'incomunicazione con coloro che dovrebbero essere i suoi cari, dal lavoro meccanico e alienante (senza il più minimo orientamento) e da altre bellezze ancora. [...] L'azione e il tempo si spostano spesso, con agilità e fra colpi di scena che conferiscono alla scena una duttilità inusuale e con dei dialoghi accessibili e ben fatti. Le parole mutano forma o si applicano ad altri concetti, oppure si riempiono in modo spontaneo di poesia (come nel caso dell'eccellente monologo, impeccabilmente recitato, sul valore del focolare. / González Caballero sottolinea gli sforzi della madre messicana per fare dei suoi figli dei bambini eterni, così dipendenti da lei che la trovano in ogni donna che abbracciano»: MIGUEL GUARDIA, *Apología del estupendhombre*, "Excelsior", Ciudad de México, 20 ottobre 1980, p. 30. Tutte le traduzioni sono di FRANCISCO LÓPEZ RUIZ.

¹⁷ «*El estupendhombre* è lo schiaffo elettrico e multisessuale con cui Julio Castillo rende concreta la sua tendenza all'eccesso, la sua estetica dell'accumulazione e del raddoppiamento, la sua profilassi creativa, la sua incomparabile arguzia, soprattutto dopo la calma e il silenzio di *Vacío*, la sua messa in scena precedente, piena d'immobilità e di tranquillità. Che lo dica lui se non è vero, adesso che mostra il nuovo viso di *hobbit*, di folletto impertinente e pieno d'energia. Che lo dica lui se non è così che si riesce ad abitare quel corpo archetipico di un uomo, la "patria edipica" che con questa festa vibra — tra il macabro e il puerile — con una grazia e con un entusiasmo senza limiti che Lei deve, stupenduomo, conoscere, lasciando a casa le cure dell'enema e portando a teatro il proprio intimo, profumato *forceps vocicler*»: GUILLERMO SHERIDAN, *Crónica Gestalt de un corazón calvo*, "Uno Más Uno", Ciudad de México, 14 ottobre 1980, p. 15.

Hace más de diez años [...] Antonio González Caballero escribió aquí la historia de un hombre que, durante un paro cardíaco, viaja al interior de su cuerpo para practicar su propia autopsia. Por absurda que parezca la idea, en realidad el conflicto central que desarrolla es el mismo que ha alimentado buena parte de nuestro teatro costumbrista: el conflicto de ser hijo de mamá y pertenecer a la clase media mexicana.

Si los autores nacionales recibieran la atención que se merecen, por parte de los directores, las instituciones y el público, hace diez años que contaríamos con una farsa que se sale de los límites convencionales de nuestro teatro para confundir los diversos niveles de la conciencia, mezclar la realidad con el sueño y exprimirle a los jugos gástricos el humor correspondiente. [...] En cambio, esperamos doce años para que Julio Castillo, en un gesto de apoyo al teatro de autor mexicano, se aventurara a darnos a conocer *El estupendhombre* de González Caballero, aún a costa de desandar un camino que él ya tenía recorrido...

Entre los aciertos del dramaturgo, sin duda resalta el de haber empleado el cuerpo de Mendoza como objeto de exploración y como reflejo de otro cuerpo más vasto: el cuerpo social. Hacerlo así presenta un grave problema de interpretación porque lo grotesco de personificar al intestino grueso debe equilibrarse con el aliento trágico del incesto que atormenta a este hijo de puta (su mamá ejercía el oficio que justifica el adjetivo).

Frente a este rompecabezas, Julio apostó por el exceso para crear una atmósfera en que la congestión interna que sufre Mendoza fuera verosímil. Esto lo logra el director porque tiene el poder de llenar el "espacio en blanco" del teatro como pocos artistas de nuestra escena.¹⁸

L'opera è accolta con entusiasmo dalla maggioranza dei critici teatrali, che inopinatamente mutano il loro stile giornalistico, più misurato, per dar conto della ricchezza linguistica del testo di González Caballero. Così, Federico Andrade opina: «como su compadre Pierre (¿Pedro Patán?) *El estupendhombre* cae en las trampas que él mismo ha tendido en la cacería de quimeras para su colección de mentiras. Sin saberlo, el compadre Mendoza no ha hecho otra cosa en su vida más que bailar un macabro danzón con la muerte que desemboca en el callejón que

¹⁸ «Più di dieci anni fa [...] Antonio González Caballero scrisse in Messico la storia di un uomo che, durante un infarto, viaggia all'interno del suo corpo per eseguire la propria autopsia. Anche se questa idea sembra assurda, in realtà il conflitto centrale della storia è lo stesso che ha nutrito buona parte del nostro teatro di genere: il conflitto di essere figlio di mamma e appartenere contemporaneamente al ceto medio messicano. Se gli autori ricevessero l'attenzione che si meritano da parte dei registi, delle istituzioni e del pubblico, dieci anni fa avremmo visto sulla scena una farsa eccezionale per il nostro teatro, che confonde i diversi livelli di coscienza, combina la realtà con il sogno e spreme i succhi gastrici all'apposito umore. [...] Abbiamo dovuto aspettare, invece, dodici anni perché Julio Castillo – in un gesto di solidarietà con l'autore messicano – fosse in grado di presentarci *El estupendhombre* de González Caballero, anche rischiando di tornare su una strada già percorsa dal regista messicano. Fra le riuscite del dramaturgo c'è la trovata di usare il corpo di Mendoza come oggetto da esplorare e come riflesso di un altro corpo più vasto: il corpo sociale. Tale versione presenta un grave problema di interpretazione perché personificare l'intestino risulta grottesco e dev'essere bilanciato con la minaccia tragica dell'incesto che tormenta questo figlio di puttana (sua madre esercitava il mestiere che giustifica l'aggettivo). Davanti a questo rompicapo, Julio Castillo si basa sull'eccesso per creare un'atmosfera in cui la congestione interna che soffre Mendoza sia verosimile. Il regista è capace di riempire lo "spazio in bianco" del teatro come pochi artisti delle nostre scene»: FERNANDO DE ITA, *Para la dirección del Estupendhombre, Julio Castillo caminó por un sendero antes recorrido*, *ibidem*, 31 agosto 1980, p. 14.

conduce a
muerto»¹⁹
cano su q

Gonz
tumbrista.
bajo es aut
En una pa
patriarcal
nunciarla a
mismo. Ha
pertenecce a
entelequia.
es el protot
el jefe, el t
de María y

La ric
l'allestime
messa in s
a la mejor
valescos d
tidas y mu
en ella nu
travede ar
dhombre

¹⁹ «Co.

che ha sist
sua collezion
ballare una c
nocenza dell
Libre", Ciudad

²⁰ «Go.

tro di genere
lavoro si dim
In una parol
la critica al
glio-madre p
ratrice dell'in
con Mario M
di carne né d
doza – che c
il figlio, l'am
gnome. Emn
MARCO ANTONIO
dad de Méxic

²¹ «L'op
sicana di que
dei suoi perse

conduce al final de partida: la matriz, la inocencia de la inconsciencia. El rey ha muerto»¹⁹. Per molti critici teatrali si rivela pertinente l'analisi dell'autore messicano su quell'aspetto inquietante della psicologia del messicano: il *machismo*.

González Caballero es un caso particular en la literatura teatral por su índole costumbrista... Para él ser costumbrista no es narrar ni ser cómplice de lo que narra. Su trabajo es auténtico, aunque producto de un medio cultural. No hace concesiones gratuitas. En una palabra, es un crítico... En todas sus obras su crítica al machismo y a la sociedad patriarcal es inobjetable. [...] Caballero escarba en la relación edípica madre-hijo, para denunciarla como genuina del comportamiento del mexicano y como tal, incapacitadora del mismo. Ha creado un símbolo, no un personaje, con Mario Mendoza. Un símbolo que pertenece al rango de los arquetipos platónicos. No está hecho de carne ni de hueso. Es una entelequia, producto de lo visceral y de la impotencia. Mario Mendoza, que así se llama, es el prototipo del mexicano *típico* por antonomasia. Significa el padre, el hijo, el amante, el jefe, el *todolopuede*. Su nombre empieza con eme y su apellido también con eme. Eme de María y eme de Mexicano. Son las dos caras de la moneda de sus manos.²⁰

La ricchezza di significati e di contenuti dell'opera sin dall'inizio fanno dell'allestimento del *Estupendhombre* una delle più solide candidate alla migliore messa in scena in Messico nel 1980. «La obra (por el momento nuestra candidata a la mejor mexicana del año) es en el fondo romántica, y tras los disfraces carnavalescos de sus personajes absurdos el autor hace confesiones personales muy sentidas y muy hondas [...] Hay que ver la obra y cada vez que se le vea, se descubrirán en ella nuevos y más profundos alcances»²¹. L'entusiasmo delle piccole note si intravede anche nelle recensioni dei giornali a diffusione nazionale: «Estupendhombre – narciso – roccó, trabajando hasta los límites de la resistencia hecha

¹⁹ «Così come il suo collega Pierre (Pedro Cafone?) *El estupendhombre* è vittima delle trappole che ha sistematicamente collocato durante la caccia alle chimere, con lo scopo di incrementare la sua collezione di menzogne. Senza saperlo, il compare Mendoza non ha fatto altro in vita sua che ballare una danza macabra con la morte; danza che lo porta al finale della partita: la matrice, l'innocenza dell'incoscienza. Il re è morto»: JORGE FEDERICO ANDRADE, *El estupendhombre*, "Tiempo Libre", Ciudad de México, 2 novembre 1980, p. 34.

²⁰ «González Caballero è un caso particolare della drammaturgia data la sua tendenza al teatro di genere. Per lui questo non vuol dire narrare né essere complice di quello che si narra. Il suo lavoro si dimostra autentico perché è il risultato di una certa cultura. Non fa concessioni gratuite. In una parola, Gonzalez Caballero è anche un critico... In tutti i suoi testi si evidenzia indiscutibile la critica al *machismo* e alla società patriarcale. [...] Caballero approfondisce la relazione edipica figlio-madre per denunciarla come una caratteristica inerente ai tratti messicani e, come tale, generatrice dell'incapacità nazionale. González Caballero ha creato un simbolo – non un personaggio – con Mario Mendoza: un simbolo che appartiene alla categoria degli archetipi platonici. Non è fatto di carne né di ossa. Si tratta di un'entelechía, frutto della visceralità e dell'impotenza. Mario Mendoza – che così si chiama – è il prototipo del messicano *típico* per antonomasia. Significa il padre, il figlio, l'amante, il capo, il tizio *io posso far tutto*. Il suo nome inizia con "emme", come il suo cognome. Emme di María ed emme di Mexicano. Sono i due lati della moneta che ha tra le mani»: MARCO ANTONIO ACOSTA, *Denuncia del comportamiento machista del mexicano*, "La Escena", Ciudad de México, 22 settembre 1980, p. 13.

²¹ «L'opera – per il momento la nostra candidata al premio per la migliore messa in scena messicana di quest'anno – risulta, a guardarla bene, anche romantica e oltre alle maschere carnevalesche dei suoi personaggi assurdi l'autore fa confessioni personali molto profonde e molto appassionate

autoanálisis, gastado hasta los límites en los que el llanto termine en carcajada de farsa; estupendhombre abnegadamente esforzado en mantener su disfraz de estupendo porque mamá-sociedad, mamá-prejuicios, mamá-machismo así se lo han inculcado. La hipocresía se vuelve máscara grotesca que, llevada hasta sus últimas consecuencias, revienta»²².

La stampa messicana mette in rilievo il carattere innovativo dell'opera e la sua qualità estetica, in contrasto con le proposte del cosiddetto teatro commerciale: «Tres cosas buenas vemos en este *Estupendhombre*: primero, que es teatro mexicano y se debe al maestro Antonio González Caballero, uno de nuestros más auténticos valores en la dramaturgia nacional. Segundo, que la dirige Julio Castillo con todo su ingenio y la picardía, bastante enhilada, que le caracteriza. Y tercero, que el conjunto de actores chipén, de primerísima calidad, aunque no hay muy conocidos ya que por ser muy, pero muy universitarios, pocos de ellos son del consumo popular, o sea, del teatro comercial»²³.

Gli attori che partecipano alla prima messa in scena del *Estupendhombre* sono: Alfredo Sevilla (che aveva recitato in precedenza nella prestigiosa compagnia dell'Universidad Veracruzana); Luis Torner (che interviene nell'idea scenografica e nella proposta di espressione corporale della compagnia), Bárbara Córcega, Josafat Luna, Arturo Ríos (oggi uno degli attori più dotati del teatro messicano), Ana Matilde, Verónica Langer, René Campero, Homero Maturano, Fernando Rubio, Lourdes Villareal, Enrique Castillo e Luis Alberto Ojanguren. Antonio González Caballero disegna la scenografia e i costumi, pieni di creatività visiva e di implicazioni storiche e psicologiche. Il realizzatore della scenografia è Manuel Colunga.

Nell'allestimento di Julio Castillo il regista inventa una scena di presentazione nella quale il pubblico è testimone dell'infarto sofferto da Mario Mendoza. Si dice che González Caballero fosse così soddisfatto di questa trovata di Castillo da assistere parecchie volte alla rappresentazione soltanto per guardare questa scena e poi andarsene. La proposta creata da Castillo non viene comunque consegnata nella stesura finale dell'*Estupendhombre*.

[...] Ogni volta che si assiste alla rappresentazione si scoprono nuovi e più veritieri significati»: RAFAEL SOLANA, *El estupendhombre de Antonio González Caballero*, "Siempre", Ciudad de México, 12 settembre 1980, p. 46.

²² «Stupenduomo – narciso – barocco, lavorando fino ai confini della resistenza fatta autoanalisi guastata perché il pianto diventa sghignazzata da farsa; stupenduomo abnegatamente occupato nel conservare il suo travestimento di stupenduomo perché mamma-società, mamma-pregiudizi, mamma-machismo così lo vogliono. L'ipocrisia diventa maschera grottesca che, portata al limite, scoppia»: MARUXA VILLALTA, *El Estupendhombre de Caballero Castillo*, "Excelsior", Ciudad de México, 30 agosto 1980, p. 40.

²³ «Tre cose buone vediamo in questo *Estupendhombre*: prima di tutto, si tratta di un'opera messicana scritta dal maestro Antonio González Caballero, uno dei nostri maggiori talenti più autentici nella dramaturgia nazionale. Poi, si tratta di una messa in scena di Julio Castillo, con tutto il suo ingegno e il suo talento – di gusto assai piccante – regista dell'allestimento. E per ultimo: la compagnia di attori giovani, di primissimo livello – anche se non molto conosciuti – che fa parte del teatro universitario e non di quello "commerciale"». LUIS SÁNCHEZ ZEVADA, *Estupenda cosa esto del Estupendhombre*, "Claridades", Ciudad de México, 2 novembre 1980, p. 3.

5b. Con le budella all'aria ovvero come creare dei personaggi "pirandelliani"

González Caballero propone ne *El estupendhombre de lujo* cambiamenti veloci sulla scena, accennati dall'entrata o dall'uscita dei personaggi, senza che ci sia necessariamente un'unità di luogo. Uno stesso attore potrebbe, in certi casi e secondo un minuzioso studio dell'autore, interpretare fino a otto personaggi diversi, che sono in tutto una quarantina, più *remeros, mosqueteros, cirqueros e pueblo*.

Questi sono alcuni dei personaggi relazionati con le funzioni metaboliche vitali del corpo di Mario Mendoza – e un'eventuale traduzione in italiano dei loro nomi:

EL SEÑOR DE LA EXUDACIÓN (*Il sire della sudorazione*): presidente del sistema nervoso
EL DUQUE DE ARRUGADILLO (*Il duca di Corrugatello*): l'anziano fiduciario dell'apparato digerente

DON PASMADO (*Don Sbigottito*): burocrate

AGRIO MALACARA (*Acre Malafaccia*): imballatore di bile sboccata

JUDAS APÉNDICE (*Giuda Appendice*): il traditore colofone dell'intestino crasso

EL GRAN PUM (*Il Grande Pum*): monarca assoluto del fegato, noto come il grande Pum di rum ardente

DON FRUCTUOSO BOMBONES (*Don Fruttuoso Zuccherini*): ministro delle risorse sanguigne

URDIMBRES FRIALDAD (*Ordimenti Fredezza*): il primo ministro della corteccia cerebrale

HERIBERTO TALACHA (*Eriberito Zappatore*): addetto alle pulizie

PEDRO TÍMPANO: l'incaricato dell'udito

ARMANDO BORUCA DE LA LENGUA: (*Armando Chiasso della Lingua*) ministro degli affari esteri

CASIMIRO OJITOS (*Quasimiro Occhetti*) ministro delle telecomunicazioni

In un arduo processo di montaggio e smontaggio della personalità, Antonio González Caballero propone uno sdoppiamento dei personaggi principali, interpretando a suo modo la tesi pirandelliana implicita in *Uno, nessuno e centomila*. Se Vitangelo Moscarda scopre in parte la sua natura multiforme e poliedrica davanti a uno specchio, González Caballero vuole che ognuno degli aspetti della personalità dei suoi protagonisti venga recitato da un attore diverso e che siano loro a evidenziare le realtà diverse dello stesso personaggio, come se fossero loro – gli interpreti – i veri e propri specchi. Così l'autore messicano materializza l'esistenza di diversi individui che convivono nello stesso corpo. La moglie di Mario Mendoza può quindi presentarsi come Eloísa giovane o Eloísa adulta – recitate da attrici diverse che comunque sono accomunate da elementi di trucco e di vestiario.

Ci sono in ugual modo personaggi che, a loro volta, possono mascherarsi o trasformarsi in tante figure. Un caso emblematico è la donna X (*mujer X*), misteriosa fiamma perpetua di Mario Mendoza che costui cerca dappertutto. Le trasformazioni della eterea donna X includono, per esempio, Lucía; la venditrice di fiori; Ángela Ruiseñor (*Angela Russignolo*); una animatrice dello spettacolo della taverna *Il polmone rosso*; oppure la Vergine dell'Isola.

Seguendo questo esercizio di *Doppelgänger*, Mario Mendoza si trasforma in una serie di personaggi che corrispondono meglio alle sue aspettative o sublimazioni inconscie: Narciso Reflejo (*Narciso Riflesso*); Mario Tenorio (*Mario Donna-iolo*); Mario Preparatorio (*Mario Liceale*); Narciso Mendocio (l'immagine ideale che Mario Mendoza avrebbe di sé); Mario Reflexión (*Mario Ponderatezza*) e Mario Dipsómano.

Nell'inizio della rappresentazione González Caballero vuole un'assemblea fra i dirigenti delle funzioni promordiali del corpo, convocati d'urgenza. Il corpo dello *stupenduomo di lusso* non è proprio in forma e avanza l'alcol. Già da questa prima scena González Caballero adopera la sua interpretazione personale sul "pirandellismo". E costruisce dei personaggi che sono delle parti del corpo, proprio come nel metodo di "recitazione pirandelliana" da lui inventato. Risulta praticamente impossibile conservare, nella versione in italiano, tutte le sfumature e i giochi di parole presenti nell'originale:

(Suenan trompetas, expectación general)

BASTONERO: ¡El Gran Jefe, visir y señor del bazo, gobernador del páncreas y monarca absoluto del hígado, galardonado con la cruz hepática y el hígado encebollado! ¡Nuestro gran Pum de Ron ardiente!

TODOS: ¡Viva el gran Pum! ¡Pum! ¡Pum! ¡Pum! (*Entra un hombre colorado, inflado y ostentoso. Viene borracho. Sostiene una botella en la mano*)

GRAN PUM: ¡Salud! (*Bebe*)

TODOS: ¡Salud, noble Pum!

BASTONERO: Don Fructuoso Bombones: nuestro dinámico secretario de Recursos Sanguíneos y presidente de la junta Pro Bombeo y Mejoras del Corazón.

DON FRUCTUOSO (*entrando*): ¡Amorosas buenas tardes a todos! (*Les avienta besos*)

BASTONERO: El primer ministro de la Corteza Cerebral, Don Urdimbres Frialdad, doctor en pensamientos y gran catedrático de la memoria. (*Aplausos discretos. Entra DON URDIMBRES con un gran legajo de papeles. Toma asiento*) [...]

GRAN PUM (*alzando la botella*): ¡Salud! (*Bebe.*)

URDIMBRES: ¡Ejem, ejem! Se les ha congregado en esta sala para... (*Revuelve papeles y escogiendo uno*) ¡Ah, sí! (*Leyendo*) Debe pedírseles mayor responsabilidad en su trabajo, anterior se encontró un bote de basura en el pulmón izquierdo y eso... ¡No puede ser, compañero Heriberto Talacha!

HERIBERTO T: ¡Señor! Nuestro amo fuma mucho y el esmog que absorbe es ya demasiado.²⁴

[(Suonano chiarine, aspettazione generale)

TROMBETIERE: Il gran capo! Visir e imperatore del fegato e monarca assoluto della milza, premiato con la croce epatica e con il fegato alla cipolla! Il nostro grande Pum di Rum ardente!

TUTTI: Evviva il grande Pum! Pum! Pum! Pum! (*Entra un uomo rosso, gonfiato e pieno di sé. È ubriaco. Tiene una bottiglia in mano*)

GRANDE PUM: Alla vostra salute! (*Beve*)

²⁴ ANTONIO GONZÁLEZ CABALLERO, *El estupendhombre de lujo*, Ciudad de México, La Espiga, 1982, p. 28 s.

TUTTI: Alla tua salute, nobile Pum!

TROMBETTIERE: Don Fruttuoso Zuccherini: il nostro dinamico ministro di risorse sanguigne e presidente della commissione "Pompiani insieme per avvantaggiar il cor".

DON FRUTTUOSO (*entrando*): Amorevole buona sera a tutti! (*Manda baci loro*)

TROMBETTIERE: Il primo ministro della corteccia cerebrale, Don Ordimenti Fredezza, dottor in pensieri e gran cattedratico della memoria. (*Applausi discreti. Entra Ordimenti Fredezza con un immenso fascicolo di documenti. Siede*) [...]

GRANDE PUM (*alzando la bottiglia*): Alla vostra salute! (*Beve*)

ORDIMENTI: Mmmhhh! Abbiamo la decisione di convocare a quest'assemblea per... (*Gira i documenti e ne estrae uno*) Ah, sì! (*Leggendo*) Siamo costretti a chiedere più responsabilità nelle mansioni eseguite. Ieri l'altro abbiamo trovato una pattumiera nel polmone sinistro e ciò... ciò non può assolutamente capitare, camerata Eriberto Zappatore!

ERIBERTO Z: Signore! Il nostro padrone fuma tanto e lo smog che assorbe è già troppo.]

Il vero motivo della riunione – dopo che lo smemorato Ordimenti Fredezza, cattedratico della memoria, riesce a ricordarselo – è comunicare a tutti gli organi che Mario Mendoza sta per arrivare. Ha scritto una lettera in cui afferma di sapere che nel suo interno esiste una bestia oscena che finge di essere il suo riflesso. Mario Mendoza vuole farsi un soprabito con la sua pelle:

URDIMBRES (*lee la carta de MARIO MENDOZA*): "Muy señores nuestros: Me han llegado noticias de que en mi interior existe una bestia obscena..."

TODOS: ¡Oooh!

URDIMBRES: "... y que se hace pasar por mi reflejo".

TODOS: ¡Ooh!

URDIMBRES: "... ordeno le sea arrancada la piel de raíz pues deseo hacerme un abrigo con ella".

VARIOS: ¡Uno de nosotros es bestia obscena! ¿Seré yo? ¿O yo? ¡Yo no!

URDIMBRES: ¡Señor de la Exudación, ven aquí!

EXUDACIÓN: ¡No! ¡Mi piel no! ¡No me la quiten! ¡No! ¡Me vería horrible con mis nervios al desnudo! ¡Piedad! ¡Piedad! ¡Ya nunca más seré obsceno!

FRUTTUOSO: No es tu piel la que él desea. Tú has sido comisionado para ir con el tradicional Duque de Arrugadillo y Don Pasmado al aeropuerto a recibirlo. [...] Y ahora tú, Bastonero, trae a la bestia.

(*BASTONERO sale para reaparecer conduciendo a NARCISO REFLEJO, vestido con harapos. Al entrar, ve a todas partes, deslumbrado*)

FRUTTUOSO (*a NARCISO*): ¿Cómo te llamas, querido animal? (*Este no hace caso por estar fascinado viendo a los demás*)

AGRIO MALACARA: ¡Animal! Te preguntan cómo te llamas.

NARCISO: ¿Yo? ¡Yo no soy un animal! Soy Narciso Reflejo.

GRAN PUM (*riendo*): ¡Reflejo! ¿Qué reflejas?

NARCISO: A un tal Mario Mendoza.

URDIMBRES: ¿Sí? Pues has de ir a ayudarlo a calentarse.

NARCISO: ¿Qué?

URDIMBRES: Le servirás de abrigo. (*Todos ríen*) ¡Judas Apéndice!

JUDAS: Sí, señor.

URDIMBRES: Encárgate de que la piel le sea arrancada, disecada, planchada, doblada

y entregada a su dueño. (*Le da un rollo de papeles*) Presenta esta orden al subconsciente en turno, él se encargará de sacar copias. (*A Fructuoso*) ¿Cuántas?

FRUCTUOSO: Tres. Una para el archivo expiatorio, otra para el depósito de sueños y metafísica y la última para cronología y muerte.

NARCISO (*dándose cabal cuenta*): ¡Muerte! ¡Oh, no! ¡Señores! ¡Tengan congestión de mí!²⁵

[ORDIMENTI (*legge la lettera di Mario Mendoza*): "Egredi signori: Sono stato avvertito che al mio interno vive una bestia oscena..."]

TUTTI: Oooh!

ORDIMENTI: "... che simula di essere il mio riflesso".

TUTTI: Ooh!

ORDIMENTI: "... è mia volontà che gli sia del tutto strappata la pelle, dato che desidero confezionare un soprabito con costei".

ALCUNI: Uno di noi è una bestia oscena! Sarò io? Oppure io? Io no!

ORDIMENTI: Sire della sudorazione, vieni qua!

SUDORAZIONE: No! La mia pelle no! Non me la tolgano! No! Apparirei orribile con i miei nervi nudi! Pietà! Pietà! Non sarò mai più osceno!

FRUCTUOSO: Egli non desidera la tua pelle. Hai ricevuto l'incarico di venire con il tradizionale duca di Corrugatello e con Don Sbigottito a riceverlo all'aeroporto. [...] E adesso tu, trombettiere, porta qua la bestia.

(*Il trombettiere esce per rientrare con Narciso Riflesso, vestito con stracci, che vede meravigliato dappertutto*)

FRUCTUOSO (*a Narciso*): Come ti chiami, caro bestione? (*Questi non risponde perché guarda affascinato*)

ACRE MALAFACCIA: Bestione! Ti domandano come ti chiami.

NARCISO: Io? Io non sono una bestia! Sono Narciso Riflesso.

GRANDE PUM (*ridendo*): Riflesso! Cosa rifletti?

NARCISO: Un tale Mario Mendoza.

ORDIMENTI: Davvero? Adesso l'aiuterai a riscaldarsi.

NARCISO: Come?

ORDIMENTI: Sarai il suo soprabito. (*Tutti ridono*) Giuda Appendice!

GIUDA: Sissignore.

ORDIMENTI: Fa' in modo che la pelle gli sia sradicata, dissecata, stirata, piegata e poi restituita al suo vero proprietario. (*Gli dà un rotolo di documenti*) Mostra questi ordini al subconscio in carico. Lui delegherà l'ottenimento delle fotocopie. (*A Fructuoso*) Quante?

FRUCTUOSO: Tre. Una per l'archivio espiatorio, un'altra per il deposito di sogni e metafísica e l'ultima per cronologia e morte.

NARCISO (*rendendosi conto, finalmente*): Morte! Oh, no! Signori! Abbiate congestione di me!

La misteriosa donna X entra in scena e riesce a far fuggire Narciso Riflesso quando sta per essere assassinato. La seconda scena nell'aeroporto mostra che, nel frattempo, Mario Mendoza è giunto all'interno del suo corpo. La commissione incaricata di riceverlo si vede nei guai, quando deve spiegare che il suo riflesso è scappato:

²⁵ *Ibidem*, p. 30 s.

M
chable,
la fronte

EX
AR
PA

felicitad
nuestras
MA

AR
ción, dec
MA

AR
trísima q
gadillos;
hace)

EXU
mis actos
civilizada

PAS
Llevo la c
siciones y

MAR
ARR

llegado ni
MAR

avión me
PASM
MAR

LOS
MAR

vistarse co
mandé hac
se nos intr
a pesar de
lunga", per

[MAR
l'incensura
questa è la

SUDO
CORR
SBIGO

felicità è la
stri... tu rap
MARIO

²⁶ *Ibidem*

MARIO MENDOZA (*con maletas, abrigo y traje elegante*): Soy Mario Mendoza, el intachable, el formidable y maravilloso "Estupendhombre de lujo" que desea saber si ésta es la frontera.

EXUDACIÓN: ¡Corramos, corramos!

ARRUGADILLO: ¡Valor, valor!

PASMADO: ¡Oh, tú nuestra amada fruslería, cuyos dolores son nuestros dolores, cuya felicidad es nuestra felicidad, cuya digestión es nuestra digestión y cuyos gases son gases nuestros... eres el fin, el orgullo y la esperanza del universo entero.

MARIO MENDOZA: En efecto; así es.

ARRUGADILLO: ¡Oh, Excelencia! Vuestra belleza varonil puede competir en pentatlón, decatlón y bacatlán.

MARIO MENDOZA: Sí, sí puedo. ¿Tienen la piel de mi reflejo lista?

ARRUGADILLO: En mis tiempos, primero se cumplía con el protocolo. Permitid Ilustrísima que nos presentemos ante vos. Yo soy el Duque del Rancio Abolengo de los Arrugadillos; en mí están depositadas todas sus tradiciones y... beso os, vuestro-os pies. (*Lo hace*)

EXUDACIÓN: Yo señor, soy un nervio mixto de padre sensitivo y madre motora, todos mis actos son reflejos, pero no bestiales como Narciso, señor; todo lo contrario, soy una civilizada e intensa sensación y me llaman "El señor de la Exudación". (*Le estrecha la mano*)

PASMADO: Yo, Don Pasmado, soy burócrata. Entro a las ocho y salgo a las cuatro. Llevo la estadística de todas tus respiraciones, tus pulsaciones, tus salivaciones, tus deposiciones y tus erecciones; por cierto, he notado que últimamente ya no...

MARIO MENDOZA: ¡Sí, sí, ya sé, ya sé!

ARRUGADILLO: Grandísima, Ilustrísima; os esperábamo-os en un avión y como no ha llegado ninguno, ¿cómo entonces vos llegásteis hasta nos?

MARIO MENDOZA: Tomé el patín de las ocho treinta porque... ¡Ejem, ejem! A mí, el avión me causa sarpullido. ¿Dónde está esa obscena bestia mía?

PASMADO: ¿Qué no trajo a su esposa consigo? [...]

MARIO MENDOZA: ¡Mi esposa! ¿No la han visto?

LOS TRES: No...

MARIO MENDOZA: La muy pilla me robó mi boleto de avión porque quiere entrevistarse con mi reflejo, creo que incluso hasta lo ama. (*Riendo*) ¡La pobre no sabe que mandé hacerlo cecina! Les ruego revisen poro por poro toda la frontera y no permitan que se nos introduzca en la piel, pues no estamos vacunados contra ella. Tengan en cuenta que a pesar de llamarse Eloína Pérez, aquí querrá presentarse ante todos como "Reina Nibelunga", pero la pobre no pasa de ser una fregona.²⁶

[MARIO MENDOZA (*con valigie, soprabito e vestito elegante*): Sono Mario Mendoza, l'incensurabile, il formidabile e meraviglioso "Stupenduomo di lusso" e desidero sapere se questa è la frontiera.

SUDORAZIONE: Fuggiamo! Fuggiamo!

CORRUGATELLO: Coraggio! Coraggio!

SBIGOTTITO: Oh, te, la nostra amata vacuità, i cui dolori sono i nostri dolori, la cui felicità è la nostra felicità, la cui digestione è la nostra digestione e i cui venti sono i nostri... tu rappresenti l'epilogo, l'orgoglio e la speranza intiera dell'universo tutto.

MARIO MENDOZA: Infatti: è così.

²⁶ *Ibidem*, p. 33 s.

CORRUGATELLO: Oh, Eccellenza! La vostra magnificenza maschile può competere nelle prove di pentathlon, decathlon e donnatlon.

MARIO MENDOZA: Sì sì. Posso. Avete pronta la pelle del mio riflesso?

CORRUGATELLO: Ai miei buoni tempi si adempiva prima il protocollo. Permettete, Illustrissima Maestà, che ci presentiamo a voi. Io sono il duca dell'antica stirpe dei Corrugatelli: in me giacciono tutte le vostre tradizioni e anche... vi bacio, vi bacio i regalissimi piedi. (*Lo fa*)

SUDORAZIONE: Io, signore, sono un nervo misto di padre sensitivo e di madre motrice. Tutti i miei atti sono riflessi – ma non bestiali come Narciso –; anzi. Sono un'erudita e squisita sensazione e mi chiamano "Il signore della sudorazione". (*Gli porge la mano*)

SBIGOTTITO: Io, Don Sbigottito, sono burocrate. Entro alle otto ed esco alle quattro. Sono al corrente di tutte le tue respirazioni, delle tue pulsazioni, delle tue salivazioni, delle tue evacuazioni e delle tue erezioni; per certo, mi sono reso conto che ultimamente non sei più in grado di...

MARIO MENDOZA: Sì, sì, lo so, lo so!

CORRUGATELLO: Trionfalissima, Illustrissima: vi immaginavamo su un aereo e come non ne è arrivato nessuno... come avete fatto allora per arrivare fino a noi?

MARIO MENDOZA: Ho deciso di venire a piedi perché... Mmmhhhh! L'aereo mi fa girare la testa. Dov'è quell'oscena bestia mia?

SBIGOTTITO: Non ha portato sua moglie con sé? [...]

MARIO MENDOZA: Mia moglie! L'avete vista, per caso?

TUTTI E TRE: No...

MARIO MENDOZA: Quella furba mi ha rubato il biglietto d'aereo perché vuole un colloquio con il mio riflesso. Credo che perfino lo ami. (*Ridendo*) Ma lei non sa che ho ordinato di sopprimerlo! Vi prego di controllare a poro a poro tutto il confine e di non permettere che costei valichi la pelle perché noi non siamo vaccinati contro di lei. Abbiate conto che nonostante si chiami Eloísa Pérez, qui lei vorrà presentarsi a tutti come "Regina Nibelunga", ma la povera donna non è altro che una semplice lavascodelle.]

Mario Mendoza deve cacciare da solo il proprio riflesso, quando la commissione di benvenuto fugge spaventata. Ma Mendoza si rende conto di non conoscere – anzi, perfino anche di temere – il proprio corpo. E decide di viaggiare incognito.

5c. La tecnica della supplantazione ovvero il raddoppiamento della personalità

La terza scena mostra la donna X che si vede di nascosto con Mario Donnaiolo – l'immagine idealistica di Mario Mendoza quando giovane –. Tutti e due sono, in un certo modo, *Doppelgänger* di Mendoza e dell'amore adolescenziale di Mario. Questi li dava per morti dopo il suo matrimonio per convenienza con Eloísa Pérez. La donna X e Mario Donnaiolo invadono il Castello cerebrale – in mezzo a uno strano quanto emozionante duello di moschettieri – per rubare i ricordi di Mario Mendoza, con lo scopo di distruggerli affinché lui non li possa riconoscere.

La quarta scena si svolge nell'ufficio del ministero degli Affari esteri, gestito da tre impiegati fra cui uno dorme profondamente. Mario Mendoza sa, grazie agli impiegati responsabili dell'udito e della voce, che due ore fa lui stesso era ubriaco fradicio, chiuso a chiave nella sua camera da letto. La moglie aveva tentato di farlo

Il "pirande

uscire, gi
sul seppe
scio, avev

La so

chiaram

denti Ma

Mendoza

veste eleg

Così

naggi di te

sfumature

doras de u

turo uomo

da un cam

Mario

diocre, un

decidessero

ha mai sop

trospectiva

l'inizio.

Dei sog

l'età adulta.

laureato. M

l'immagine

MARIO

ELOÍSA A

MARIO M

tidio, la rutin

ELOÍSA A

nime?

MARIO M

reflejo.

ELOÍSA A

MARIO M

ELOÍSA A

y reflejaba a un

quedó un Mar

brante Locha P

Lucía que reina

una soberana ab

MARIO M

ELOÍSA AD

MARIO M

ELOÍSA AD

clavo. (*De su bol*

uscire, giacché gli incaricati dell'agenzia funeraria dovevano concordare i dettagli sul seppellimento del figlio Rodolfo. Mario Mendoza però, praticamente inconscio, aveva risposto di essere troppo occupato in una "celebrazione".

La scena quinta si svolge nell'autogrill *Los dos polos*. Questa scena rappresenta chiaramente il nucleo di *Las devoradoras de un ardiente helado*. I due giovani studenti Mario Preparatorio (Mario Liceale) ed Eloísa Pérez – futura moglie di Mario Mendoza – conversano seduti al bar e in mezzo ai libri. Mario è povero; Eloísa veste elegantemente. Un cameriere fa il servizio del ristorante e del bar.

Così come Pirandello, Antonio González Caballero usa le battute, i personaggi di testi già per promuovere nuove variazioni dello stesso concetto con diverse sfumature. In questa scena sono già presenti i motori del conflitto de *Las devoradoras de un ardiente helado*: Mario Liceale diventerà poi Dieguín tin tén, l'immaturato uomo sposato con Circe (Eloísa), in cerca di una simbolica gelateria gestita da un cameriere che diverrà il personaggio 4.

Mario Mendoza scopre una terribile realtà. Vive come un codardo, un mediocre, un buono a nulla che ha sbagliato tutto nella vita. Ha lasciato che gli altri decidessero per lui e, per non commettere errori, ha accettato un destino che non ha mai soppesato. Qui l'*Estupendhombre* cambia genere e l'azione diventa più introspettiva e "seria" ma sempre in una strana connessione con il tono di farsa dell'inizio.

Dei sogni di giovinezza del protagonista non rimane praticamente niente nell'età adulta. È diventato un Mario Mendoza grigio, spento, che non si è neanche laureato. Mario Mendoza – che viaggia in incognito, come se volesse nascondere l'immagine pirandelliana che lo specchio gli restituisce – trova la moglie Eloísa:

MARIO MENDOZA: Detrás de estos arbustos nos acechan.

ELOÍSA ADULTA: ¿Quiénes?

MARIO MENDOZA: Dogmas, atavismos, malos entendidos, conceptos rancios, el fastidio, la rutina y... un gran vacío.

ELOÍSA ADULTA: Iré a ver. (*Revisa el arbusto*) Nada. ¿No será que usted es un pusilánime?

MARIO MENDOZA: Pudiera ser... soy incapaz de encontrar el camino más corto a mi reflejo.

ELOÍSA ADULTA: ¿A Narciso?

MARIO MENDOZA: ¿Usted lo conoce?

ELOÍSA ADULTA: ¡Uy sí! Desde antes de casarme. Cabalgaba sobre un unicornio de oro y reflejaba a un Mario Preparatorio estupendo. ¡Lo amé! (*Suspira*) Pero desapareció y sólo quedó un Mario gris, que ni la carrera terminó. (*Sonríe.*) ¿Qué tonta fui! Yo, la deslumbrante Locha Pastelillo, organicé todo un golpe de estado para derrocar a una tía llamada Lucía que reinaba en su corazón y logré ser su reina. Hoy, veinte años después, sigo siendo una soberana absoluta, pero... sin vasallos.

MARIO MENDOZA (*aparte*): ¡Eloísa Pérez, mi mujer! (*Se sube el cuello de su saco*)

ELOÍSA ADULTA: ¿Y usted quién es?

MARIO MENDOZA: ¿Yo? ¡Ejem! Un... cero a la izquierda.

ELOÍSA ADULTA: ¡El súbdito que buscaba! He de registrarte de inmediato como mi esclavo. (*De su bolso saca una libreta. Escribe*) Señor Cero. ¡Ya está! Tus obligaciones son: dia-

riamente de las 8 am a 4 pm alabarás mi belleza, el resto del día puedes emplearlo en decirme cuánto me amas. No tendrás ninguna otra mujer delante de mí y nunca debes aspirar a ser mi rey. Cuando mucho mi bufón o un paje y yo alguno que otro sábado por la noche te daré un pastelillo, eso si no tengo jaqueca. Es todo.²⁷

[MARIO MENDOZA: Ci sorvegliano da quegli arboscelli.

ELOÍSA ADULTA: Chi?

MARIO MENDOZA: I dogmi, gli atavismi, gli smarrimenti, le rancide usanze, il fastidio, la routine e... un vuoto enorme.

ELOÍSA ADULTA: Mi permetta di controllare. (*Esamina l'arboscello*) Niente. Non si darà forse il caso che lei sia un pusillanime?

MARIO MENDOZA: Potrebbe darsi... sono incapace di trovare la strada più corta al mio riflesso.

ELOÍSA ADULTA: A Narciso?

MARIO MENDOZA: Lei lo conosce?

ELOÍSA ADULTA: Ma certamente! Da quando non ero sposata. Cavalcava un unicorno d'oro e rispecchiava un Mario Liceale stupendo. L'ho tanto amato! (*Sospira*) Ma poi sparì e ne restò solamente un Mario grigio che non si è neanche laureato. (*Sorride*) Fui una cretina! Io, l'abbagliante Licia Pasticcini, organizzai tutto un colpo di stato per diroccare una tìpa chiamata Lucía che prevaleva su di me nel suo cuore e diventai regina. Oggi, vent'anni dopo, continuo a essere una sovrana assoluta ma... senza vassalli.

MARIO MENDOZA (*in disparte*): Eloísa Pérez, mia moglie! (*Si nasconde innalzando il bavero della sua giacca*)

ELOÍSA ADULTA: E lei chi è?

MARIO MENDOZA: Io? Mmmhhh! Sono... la quinta ruota del carro.

ELOÍSA ADULTA: Il suddito che stavo cercando! Devo immatricolarti subito come mio schiavo. (*Estrae dalla sua borsa un quaderno. Scrive*) Signor Quintarruota. Fatto! Ecco le tue mansioni: ogni giorno dalle ore 8 alle ore 16 loderai la mia bellezza. Il resto della giornata lo puoi impiegare a dirmi quanto mi ami. Non ci sarà nessun'altra donna vicino a te e non devi mai aspirare a essere il mio imperatore. In linea di massima, un buffone o un mio paggio. Qualche sabato sera, forse, ti concederò un pasticcino – sempre che io non abbia mal di testa. È tutto.]

Poi appare Rodolfo, il figlio unico di Mario Mendoza ed Eloísa Pérez. Rodolfo evidenzia la sua frustrazione per avere un padre alcolizzato, incapace di comunicarsi con gli altri. Del resto, Rodolfo non è neanche soddisfatto della madre. Esce piangendo e allora i genitori hanno l'occasione di sincerarsi. Scoprono che non riescono a capirsi neanche in quel momento, quando la notte incomincia a calare nelle loro vite. Appare allora la donna X: un'immagine che Mario Mendoza usa come rifugio e costui scappa via.

Mario Mendoza viene scambiato con Mario Riflesso, in quello che González Caballero chiama «la tecnica della supplantazione» – ovvero il gioco degli specchi –. Anziché rendersi conto della sua situazione per tentare di cambiarla, Mario Mendoza decide d'immaginarsi nel suo riflesso come se fosse un uomo di successo.

²⁷ *Ibidem*, p. 46.

5d. *L'iperteatralità pirandelliana nel circo delle funzioni vitali*

I diversi organi che sono all'inseguimento dell'usurpatore Mario Riflesso imprigionano il vero Mario Mendoza e lo preparano per l'operazione in cui sarà spelato. Per celebrare questo grande avvenimento, offrono a Mario Riflesso – che loro credono sia Mario Mendoza – una serie di festeggiamenti pubblici, fra cui il più spettacolare è la grande sfilata del circo *Budella*.

PASMADO: ¡Nuestro tercer festejo! ¡El gran desfile del circo "Entrañas"! (*Varios actores irán desfilando y haciendo lo que se anuncia*)

EXUDACIÓN: ¡Pasen, pasen y contemplen! ¡Las maravillosas tripas contorsionistas, las feroces toses del África, el pujido maromero! ¡Prueben sus nervios asistiendo al espeluznante acto de las hermanitas palpación y su corazón trapezista en su triple infarto mortal! ¡Goce, ría con los payasos Hipo y Agruras y sus chistes estomacales! ¡Maravílese con el gran acto de magia del profesor Digestión: come mole, eruta pozole y digiere flan de vainilla! ¡Todo al mismo tiempo! ¡Grite de horror viendo a las úlceras amaestradas bañarse en litros y litros de leche! ¡Sobrecójanse de espanto con la feroz lucha a muerte del recto y su colon contra el feroz estreñimiento! ¡Maaaario Casanova! ¡El gran equilibrista! (*Aparece Mario Tenorio disfrazado de cirquero*) ¡Puede bailar un minueto arriba de una canica suspendida a mil plantas de los pies y amar a cien mujeres mientras come un higo!²⁸

[PASMADO: Il nostro terzo festeggiamento! La grande parata del circo "Budella"! (*Diversi personaggi realizzeranno gli spettacoli annunciati*)

SUDORAZIONE: Venite! Venite e meravigliatevi! Ammirate le splendide trippe contorsioniste, le feroci tosse dell'Africa, il funambolo balbettio! Mettete a dura prova i vostri nervi presenziando alla raccapricciante esibizione delle sorelline Tachicardia con il loro cuore al trapezio che eseguiscono il triplo infarto mortale! Godete, ridete con i pagliacci Singulto e Agrori e le loro barzellette stomachevoli! Impressionatevi con il gran numero magico del professor Digestion: mangia ragù, rutta sugo e assimila flan di vaniglia! Tutto insieme! Urlate inorriditi nel vedere le ulcere addomesticate che si bagnano con tanti litri e litri di latte non pastorizzato! Rizzatevi i capelli con la spietata lotta a morte tra il retto e il suo còlon contro l'atroce stitichezza! E adesso... Maaaario Casanova! Il grande equilibrista! (*Entra Mario Donnaiolo travestito d'acrobata*) Può ballare un minueto su una pallottolina di vetro sospesa a mille piante dai piedi mentre ama cento donne e si pappa un fico!]

González Caballero prepara la spettacolare messa in moto di rilevanti risorse teatrali: la manifestazione dell'iperteatralità implicita nel "pirandellismo", secondo l'interpretazione personale dell'autore messicano. Oltre alla "pirotecnica verbale", espressa nei dialoghi con un linguaggio difficile da tradurre, il drammaturgo messicano scrive la parte più brillante dell'opera prima dell'intermezzo, con una polifonia di voci e un'atmosfera sfolgorante.

EXUDACIÓN: Y por último ¡el gran recuerdo olvidado! ¡Ángela Ruiseñor!

TODOS: ¡Oooh! ¡Ángela Ruiseñor, la gran caballista!

(*Aparece triunfal MUJER X sobre un caballo formado por varios actores haciendo piruetas. Aplausos. Todos cantan y bailan*)

²⁸ *Ibidem*, p. 51.

TODOS (*cantando*): Vamos a presentar
 un circo de entrañas
 con barullo estomacal
 vamos a presentar
 al corazón trapecista
 sin red de protección
 a la pasión sanguínea
 en violenta contorsión
 y a las tripas
 tan cómicas
 que dan risa y comezón.
 Vamos a presentar
 un circo, un circo
 intestinal.
 Tenemos para usted
 un cargamento de alegría.
 Ría, sude, goce, tosa
 con ruidosas contracciones
 diversiones presentamos
 evacuamos la nostalgia
 magia, música y canciones
 emoción en los riñones
 y nos ganan estas ganas
 ¡De actuar!²⁹

[SUDORAZIONE: E per ultimo il glorioso ricordo dimenticato! Angela Russignolo! / TUTTI: Oooh! Angela Russignolo, la grande cavalcatrice! / (*Entra trionfale la Donna X eseguendo delle acrobazie su un "cavallo" formato da diversi attori. Battimani. Tutti cantano e ballano*) / TUTTI (*cantando*): Vi presenteremo / un circo di budella / con chiasso stomacale / vi presenteremo / il cuore saltimbanco / senza rete di protezione / la passione sanguigna / in violenta contorsione / e le trippe / così comiche / che causano risate e pizzicori / Vi presenteremo / un circo, un circo intestinale / Abbiamo preparato per voi / un congegno d'allegria / Ridete, sudate, godete, tossite / con fragorose contrazioni / vi offriamo divertimenti / evacuamo la nostalgia / musica, canzoni e magia / i reni con le commozioni / e abbiamo una grande voglia di... / recitare!]

La scena può leggersi ugualmente come un sogno o un'allucinazione: Mario Mendoza viene operato d'urgenza perché in pericolo di vita. Lui, prima della morte del figlio, aveva fatto delle terribili confessioni e perciò Mario Mendoza crede che Rodolfo si sia suicidato. Il risultato è parossistico: un'esaltazione grottesca dei festeggiamenti in onore di Narciso – che i personaggi credono Mario Mendoza – con i diversi raddoppiamenti di costui che emergono dolorosamente.

(*Redoble de tambores. Aparece Agrio, describiendo una cortina*)

AGRIO ¡El monstruo del circo! En su escalofriante número de justificaciones. ¡La abominable Eloísa Pérez!

²⁹ *Ibidem*, p. 52.

(Ante todos aparece Eloísa Pérez—joven, segura de sí misma avanza hasta el grupo)

ELOÍSA JOVEN (*a Narciso*): Aunque me veas erguida y altanera la frente (*risas*) aunque la gente diga que soy pilar firme o muralla de rocas que se muestra impasible (*risas*) yo te suplico, amigo, refúgiame en el hueco que forman tus dos brazos y derrama a mi oído voces de miel y armíño.

MARIO TENORIO: ¡Refúgiame en el hueco que forman tus dos piernas! (*Risas*)

NARCISO: ¡Tú no me importas! La que me importa es la mujer que canta al despuntar el alba y que me llama desde más allá del mar, de entre la bruma...

MARIO TENORIO: Cada noche oigo su canción, la escucho con devoción... Pero unos gruñidos espantosos me hacen despertar. (*A Eloísa*) ¡Eres tú, que a mi lado, roncas como un cerdo! ¡Puah!

PASMADO: ¡Oink! ¡Oink! ¡Oink! (*Risas*)³⁰

[(*Rullio di tamburi. Entra Agrio, aprendo una tenda*)]

ACRE: Il mostro del circo! Nella sua agghiacciante scenetta di giustificazioni. L'abominevole Eloísa Pérez!

(*Entra trionfalmente Eloísa Pérez-giovane che avanza sicura di sé fino al gruppo*)

ELOÍSA GIOVANE (*a Narciso*): Anche se mi vedi col capo rizzato e a fronte alta (*risate*) anche se la gente dice che son pilastro immobile oppur muraglia dura e impertubata (*risate*) io ti prego, amico mio, dammi rifugio nel vuoto che formano le tue braccia e versa sul mio orecchio parole di miele e d'ermellino.

MARIO DONNAIOLO: Dammi rifugio nel vuoto che formano le tue gambe! (*Risate*)

NARCISO: Me ne frego di te! L'unica donna che m'interessa è quella che canta allo spuntar dell'alba e mi chiama da oltre il mare, tra la foschia...

MARIO DONNAIOLO: Ogni notte ascolto la sua canzone, l'ascolto con devozione... Ma dei grugniti spaventevoli mi fanno svegliare. (*A Eloísa*) Sei te, che sul mio letto, russi come un maiale! Puah!

SBIGOTTITO: Nik! Nik! Nik! (*Risate*)

Il primo atto finisce con un'atmosfera caotica, provocata dall'inizio dell'intervento chirurgico di Mario in sala operatoria. Eloísa Pérez, pirandellianamente, rompe la quarta parete che separa il pubblico dagli attori e chiede agli spettatori di aspettare dei minuti, mentre si sistemano le cose nel corpo di suo marito.

La prima scena del secondo atto si svolge fra le rovine del corpo di Mario Mendoza: ci sono dei dolorosi muramenti. In mezzo allo sconforto generale, il reverendo Happy Power dell'esercito d'infiltrazione redentrice del Rochester National City Bank fa la predica di conversione per i seguaci del malcapitato corpo di Mario Mendoza:

HAPPY POWER (*solemne*): y el Señor dijo: "Dejar que las vitaminas vengan a mí". Hipócrates, versículo veinticinco, párrafo seis. (*Pausa*) Sí, hermanos míos, yo, Happy Power, y mi mujer, Prudence Power... (*la señala*) somos hemoglobina de la mejor, introducida a este país por medio de una enorme jeringa durante una transfusión de emergencia y traemos a este cuerpo pecador la luz del conocimiento de la penicilina, las enzimas y la saludable coca cola. Hasta hoy ¡oh, malvados hijos de Babel!, habéis gozado en la abominación pero la paciencia divina ha sido colmada y si de viles microbios que sois no os convertís

³⁰ *Ibidem*, p. 54.

en radiantes anticuerpos, la ira del señor os exterminará por completo, como fulminó al abuelo de Mario Mendoza con un ataque de apoplejía y aniquiló a la madre de Mario Mendoza consumiéndola por la tuberculosis. ¡Arrepentíos, oh desventurados nietos de Jezabel! ¡Hínquense y llorando confiesen todos sus pecados, desgraciados biznietos de betabel, o de lo contrario, seréis castigados con una super cirrosis hepática formidable!

EXUDACIÓN (*cayendo de rodillas*): ¡Perdón, perdón! ¡Tengo los nervios desatados y he caído hasta el histerismo!

PASMADO (*idem*): ¡Yo he pecado contra natura trayendo conmigo de contrabando estas infames maletas repletas de enfermedades!

PRUDENCE: No llorar, hermano, tú dame las petacas, yo rociártelas con anfetaminas y tú estar salvado. ¡Hermanos, verme a mí! ¡Yo haber sido mujer impía, pero ahora ser mujer limpia y en mis sobacos no haber maldad! ¡Verlos todos! (*Muestra sus sobacos. Todos, profundamente conmovidos, se hincan maravillados*)³¹

[HAPPY POWER (*solenne*): ... e il Signore disse: "Permettete che le vitamine vengano a me". Ippocrate, versetto venticinque, paragrafo sei. (*Pausa*) Sì, fratelli miei, io, Happy Power, e mia moglie, Prudence Power (*la segna con il dito*) siamo emoglobina della migliore specie – introdotta in questo Paese grazie a un'enorme siringa durante una trasfusione d'emergenza – e portiamo a questo corpo peccatore la luce della conoscenza della penicillina, degli enzimi e della sana coca cola. Finora – oh scellerati figli di Babele! – avete goduto nell'esecrazione, ma la pazienza divina è consumata e se da fifoni microbi che siete non diventate raggianti anticorpi, la collera del Signore vi sterminerà tutti – così come fulminò il nonno di Mario Mendoza con un'apoplessia galoppante e così come incenerì la madre di Mario Mendoza divorandola con la tubercolosi –. Rammaricatevi, oh miserabili nipoti di Barabba! Inginocchiatevi e piangendo confessate tutti i vostri peccati, disgraziati pronipoti di patata, altrimenti sarete puniti con una super cirrosi epatica formidabile!

SUDORAZIONE (*inginocchiandosi*): Perdono perdono! Ho i nervi distrutti e sono in preda all'isterismo!

SBIGOTTITO (*c.s.*): Io ho peccato contronatura poiché porto con me quelle infami valigie imbottite di malattie!

PRUDENCE: Non piangere, fratello. Tu darmi le valigie; io spruzzarle con anfetamine e tu salvarti. Fratelli, guardare a me! Io essere stata donna atea, ma adesso essere donna latte e nelle mie ascelle non esistere più malvagità! Guardare tutti! (*Mostra le sue ascelle. Tutti, profondamente commossi, s'inginocchiano storditi*)

Dopo la "conversione" di Don Sbigottito e di Sudorazione, Eloísa Pérez adulta li trova e li dichiara schiavi ufficiali. La loro missione sarà sopprimere Lucía, la fidanzatina di gioventù di Mario Mendoza, che è in realtà la sua odiata rivale nella mente del marito.

Mario Mendoza recupera parzialmente la salute – la guarigione è simbolizzata dalla scenografia che mostra una città in procinto di essere ricostruita –. Siccome la malattia ha rimosso i sentimenti normali di Mario, allora Eloísa Pérez, la moglie che lui ha percepito come regina e tiranna della sua vita per ventidue anni, viene diroccata da Lucía, «la Vergine dell'isola di oltre il mare». Mario Mendoza idealizza quindi Lucía e le conferisce un titolo che non si merita affatto.

³¹ *Ibidem*, p. 58.

Mario Mendoza, in un'altra "dislocazione pirandelliana", conversa con il suo alter ego, Mario Ponderatezza, in cerca della sua mitizzata Lucía.

MARIO MENDOZA: ¿En cuál de todas estas casas Lucía se esconde? ¿Bajo qué apariencia? (*Recorre con la vista la ciudad*) Casas verdes, azules, rojas... (*Entre sombras y a sus espaldas aparece Mario Reflexión*)

MARIO REFLEXIÓN (*como un eco*): Verdes... azules... rojas...

AMBOS: Edificadas sobre un sueño, un ideal, pero confundidas con los años...

(*Mario Mendoza baja la voz hasta callarse. El otro actor va tomando fuerza y sigue hablando, mientras Mario Mendoza parece reflexionar intensamente*)

MARIO REFLEXIÓN: Casas construidas día tras día con lágrimas, jirones de nubes y fracasos. Erigidas sobre risas, amores y afecto. Casas color naranja de niñez. Grises por el olvido. Ennegrecidas por el abandono. Casas entre números, nombres, calendarios y suspiros. Pintadas con decepciones, con indiferencia, con sangre. Habitadas por el asombro, los murmullos, las incógnitas. Polvosas casas repletas de muebles viejos, joyas antiguas, fechas memorables y disecadas aves multicolores. De planes y de ambiciones. Casas de ausencias definitivas. Casas hipotecadas, abandonadas o a medio construir. Casas repletas de basura, de ingratitud, desprecios y mezquindades. Casas cuarteadas por la decepción, reblandecidas por la humedad, que desconocen la ternura, la comprensión, el calor, la amistad y el amor. Casas que nacen, que crecen dentro, muy dentro de uno al calor de una ilusión, pero que se derrumban al contacto con la realidad. ¡Ah! Es cada casa, una isla perdida en un mar de causas perdidas e interrogantes laberintos...

MARIO MENDOZA: ¡Que me destrozan, desesperan y me hacen llorar!

(MARIO REFLEXIÓN *va alejándose hasta desaparecer*)³²

[MARIO MENDOZA: In quale fra tutte queste case si nasconde Lucía? Quale sarà il suo aspetto? (*Guarda il panorama urbano*) Case verdi, azzurre, rosse... (*Nella penombra entra Mario Ponderatezza*)

MARIO PONDERATEZZA (*come un eco*): Verdi... azzurre... rosse...

TUTTI E DUE: Erette su un sogno, su un ideale, ma confuse con gli anni...

(*Mario Mendoza abbassa la voce fino a tacere. L'altro personaggio si fa più forte e continua a parlare mentre Mario Mendoza riflette intensamente*)

MARIO PONDERATEZZA: Case costruite ogni giorno con lacrime, con brandelli di nubi e di sconfitte. Erette sulle risate, sugli amori e sull'affetto. Case color arancio come l'infanzia. Grigie per l'oblio. Annerite dall'abbandono. Case fra numeri, nomi, calendari e sospiri. Dipinte con delusioni, con l'indifferenza, con il sangue. Abitate dallo stupore, dai mormorii, dalle incognite. Polverose case pervase da mobili vecchi, dai gioielli antichi, dalle date memorabili e da imbalsamati uccelli multicolori. Infarcite con i progetti e con le ambizioni. Case come assenze definitive. Case ipotecate, abbandonate o costruite solo a metà. Case imbottite di spazzatura, d'ingratitudine, di disprezzi e di meschinità. Case screpolate dalle decezioni, rammollite dall'umidità: non conoscono la tenerezza, la comprensione, il calore, l'amicizia né l'amore. Case che nascono, che crescono dentro, molto dentro di uno con il fervore di una speranza, ma che crollano appena la realtà le tocca. Ah! Ogni casa è un'isola smarrita in un mare di cause perdute e d'interpellanti labirinti...

MARIO MENDOZA: Che mi spaccano, mi disperano e mi fanno piangere!

(MARIO PONDERATEZZA *si allontana fino a sparire*)

³² *Ibidem*, p. 61 s.

Mario Mendoza ha provocato la sofferenza della propria famiglia con il suo alcolismo e la sua immaturità. Il resto della scena mostra che Mario Mendoza è in verità un marito-bambino (tema ricorrente nella drammaturgia dell'autore messicano).

La seconda scena si svolge al bar *El pulmón rojo*, un posto malsano pieno di fumo. I clienti, tutti uomini chiassosi, bevono a più non posso. Dopo il finale disperato della sequenza precedente, questa scena riprende ancora una volta il tono farsesco che domina la maggioranza dell'*Estupendhombre*. Un primo spettacolo mostra l'ascensione meteorica, sorprendente e sensazionale del geniale Narciso Valentino – un altro raddoppiamento basato sull'interpretazione di González Caballero sul pirandellismo – al quale è bastato guardare tre film di Rodolfo Valentino per sentirsi, lui, il protagonista di tutti e tre. La sfilata di divi prosegue con l'entrata di Licia Pasticcino, «la bambolina d'oro e miele», così come Mario Mendoza la ricorda quando lei era ventenne. E in una «gioiosa farsetta di pasticcioni verbali» González Caballero torna al grottesco e tocca il tasto dolente del matrimonio di Mario Mendoza, con uno spettacolo sadico che vuole Eloísa Pérez come *star* unica e indispensabile.

ANIMADORA: ¡Señores y señores! Nos acaban de informar que nuestro ídolo Valentino acaba de ser, en estos momentos, contratado por una gran clínica de salud mental para actuar ante varios especialistas en la sala de casos desesperados. (*Aplausos*)

GRAN PUM: ¡Viva Narciso y sus reflejos! ¡Otra ronda! Yo pago.

MAESTRO: Lo sentimos, la cantina se ha cerrado.

GRAN PUM: ¡No para mí! Soy director de Pasiones Públicas, controlo la adrenalina, domino el mercado negro, tengo amigos de muy alta temperatura en...

ANIMADORA: No más vino. Órdenes del exterior. (*Enseña un papel*) Ley seca. (*Las luces decrecen*)

VARIOS: Ley... seca... algo muy duro está pasando en el exterior... ley seca... (*Consternación general*)

GRAN PUM: ¡No puede ser! Me puedo morir... (*Grita al aire*) ¡Mario Mendoza! No seas desgraciado, dame alcohol. ¡Alcohol, pinche hijo de tu pelona! No me clausures la cantina porque me muero. ¡Yo necesito alcohol! ¡Alcohol! Échame alcohol o te cae, ¡te juro que te cae! (*Lo sacan entre varios, histérico*)

HOMBRE RARO: ¡Ay! ¡Un poco de alcohol, aunque sea para echárselo en la nuca! (*Sale el Gran Pum. La animadora del show principia a alzar sillas. Eloísa adulta, vestida normal, sale con una escoba, dispuesta a barrer el local*)

ELOÍSA ADULTA: Quiero escuchar tu voz que me acaricia, que no me haga duros reproches, ni que... ¡Mario! ¡Ay, Mario! Amarte apretados los labios en un callado y angustioso grito de desesperación. (*Cae sollozando sobre una silla.*)

OSCURO³³

[ANIMATRICE: Signori e signori! Ci hanno appena informato che il nostro idolo Valentino è stato scritturato, proprio in questi momenti, da una prestigiosa clinica di sanità mentale, per recitare davanti a noti specialisti nel reparto dei casi disperati. (*Applausi*)

GRANDE PUM: Evviva Narciso e i suoi riflessi! Un altro giro per tutti! Offro io!

³³ *Ibidem*, p. 70 s.

BARISTA: Mi dispiace. La taverna è chiusa.

GRANDE PUM: Non per me! Sono ministro delle pubbliche passioni, controllo l'adrenalina, spaccio il mercato nero, ho amici di tutt'alta temperatura in...

ANIMATRICE: Basta bere. Ordini dall'estero. (*Gli mostra un documento*) Legge secca. (*Le luci vacillano*)

ALCUNI: Legge... secca... una cosa gravissima sta succedendo all'estero... legge secca... (*Afflizione generalizzata*)

GRANDE PUM: Non è possibile! Sono in pericolo di morte... (*Grida all'aria*) Mario Mendoza! Non essere disgraziato! Dammi alcool. Alcool, mascalzone figlio di buona donna! Non chiudermi la taverna perché io muoio. Necessito dell'alcool! Alcool! Gettami dell'alcool o ti giuro... ti giuro che ti faccio pentire! (*Lo mettono fuori fra molti, isterico*)

UOMO BIZZARRO: Ahimé! Offritegli un po' di alcool, anche se gli serve solo per gettarselo sulla nuca! Poverino!

(*Esce il Gran Pum. L'animatrice dello spettacolo notturno inizia a raccogliere le sedie. Eloísa adulta, vestita normalmente, esce con una scopa e si mette a spazzare il locale*)

ELOÍSA ADULTA: Vorrei ascoltare la tua voce che mi accarezza senza farmi dure recriminazioni né... Mario! Oh, Mario! Vorrei amarti, chiuse le labbra in un muto e disperato grido d'infelicità. (*Cade sciogliendosi in lacrime su una sedia*) / BUIO]

Tipica dell'autore messicano è l'abilità nel mutare drasticamente il tono e l'atmosfera delle sue scene. Dopo aver scritto con successo la farsa più scatenata, il drammaturgo messicano ci propone un oscuro che, oltre al cambio di scenografia, ha come scopo recuperare l'impostazione seria dell'*Estupendhombre*: un cambio di tono che cade improvvisamente per mostrare la sofferenza umana.

5e. Presa di coscienza finale

La terza e ultima scena dell'opera si svolge nel labirinto che conduce all'ombelico dell'io. Mario Mendoza riposa in un livello sovrastante il resto degli attori, in posizione di fior di loto. Dispersi sul palcoscenico e camminando quasi alla cieca fra immaginari labirinti ci sono Don Sbigottito, Corrugatello e Sudorazione. Rodolfo appare insanguinato e con i vestiti a stracci. Anche Eloísa adulta, Mario Donnaio – con il vestito della sua prima scena – e Narciso Riflesso. Nel nodo tematico dell'*Estupendhombre*, Mario Mendoza scopre che Rodolfo non si era suicidato. Il suo era stato solo un incidente stradale. Mario Mendoza chiarisce la sua vita in mezzo a questo labirinto. E il figlio Rodolfo gli chiede di «lasciarlo andare» e di conservare nella memoria il ricordo del bambino fiero del padre, non l'immagine del ragazzo frustrato, deturpato dall'incidente.

Mario Mendoza fa pace con Narciso Riflesso, la sua parte idealistica e sognatrice. E anche con la moglie Eloísa, anche se c'è una brutta sorpresa che si lascia intuire al pubblico durante l'opera, sull'identità di Lucía, l'amore ideale di Mario Mendoza:

MARIO MENDOZA: Mucho es en lo que yo he errado, Eloísa, pero la mayor equivocación fue haberme casado contigo sin amarte. Perdóname tú también.

ELOÍSA ADULTA: La juventud ha pasado, pero aún es tiempo de rehacer nuestras vidas, Mario.

MARIO MENDOZA: No, Eloísa, deseo el divorcio. Voy a casarme nuevamente y esta vez con la mujer que siempre he amado.

ELOÍSA ADULTA: ¡Oh!

ARRUGADILLO: Durante años has alimentado el fantasma de una muerta. ¡Compréndelo! En el páramo, entre los brezales, está muerta y su tumba es de hielo.

MARIO TENORIO: ¡Mentira! Ella vive, te ama, ¡está aquí! ¡No escuchas el murmullo de los que la conducen? *(Se principia a oír la letanía de los remeros)*

REMEROS: Lejos... lejos... lejos...

(Aparecen varios actores que conducen como a una reina a Mujer X, quien viste de negro y cubre su rostro con un espeso velo)

MUJER X: Soy espejo, luna, estrella circular, si quieres mi calor debes regresar y estando a solas, mirar con la mirada hacia adentro porque ahí te tengo preso.

PASMADO y ARRUGADILLO: ¡La maldita quimera!

REMEROS *(depositando a Mujer X en el piso y siguiendo su ruta)*: Lejos... lejos... lejos... *(Salen de escena)*

(Eloísa hace una señal a Exudación y Pasmado: éstos sacan sus cuchillos y avanzan amenazantes hacia Mujer X, conforme van acercándose sus fuerzas flaquean, los cuchillos caen al suelo)

PASMADO: ¡No podemos!

EXUDACIÓN *(arrodillándose ante ella y besándole el borde del vestido)*: Suprema Dominadora que bebes la copa del mundo, bajo la extendida tienda del cielo, dime tu nombre, dame tu edad.

MUJER X: Mi nombre está escrito en ti mismo. Besos más seis veces risas y diez veces flores, fue un día mi edad. Hoy, hoy no tengo edad.³⁴

[MARIO MENDOZA: Ho errato troppo, Eloísa, ma il peggiore sbaglio di tutti fu sposare te senza amarti. Perdonami anche tu.

ELOÍSA ADULTA: La giovinezza è passata, ma siamo ancora in tempo per ricominciare le nostre vite, Mario.

MARIO MENDOZA: No, Eloísa, voglio il divorzio. Mi risposerò, ma questa volta con la donna che ho sempre amato.

ELOÍSA ADULTA: Oh!

CORRUGATELLO: Per anni hai nutrito il fantasma di una morta. Capisci! Sui pascoli, fra le brughiere, lei è carente di vita e il suo sepolcro è di ghiaccio.

MARIO TENORIO: Menzogna! Lei vive, lei ti ama: è qui! Non senti il sussurro di quelli che la trasportano? *(Entra lontanissima la litania dei remigatori)*

REMIGATORI: Lontano... lontano... lontano...

(Entrano diversi attori che trasportano la Donna X come se fosse una regina, vestita di nero e con un fitto velo che ne nasconde il viso)

DONNA X: Sono specchio, luna, stella tonda, se vuoi il mio calore devi tornare e, in solitudine, vedere con lo sguardo interno perché è lì che tu sei il mio prigioniero.

SBIGOTTITO e CORRUGATELLO: La maledetta chimera!

REMIGATORI *(collocando la donna X sul suolo e continuando la loro strada)*: Lontano... lontano... lontano... *(Escono. Eloísa fa un segnale a Sudorazione e a Sbigottito: costoro tirano fuori i loro coltelli e si avvicinano ogni volta di più, minaccianti, alla donna X, ma perdono le forze e i coltelli cadono)*

³⁴ *Ibidem*, p. 74 s.

SBIGOTTITO: Non possiamo!

SUDORAZIONE (*inginocchiandosi davanti a lei e baciando l'orlo del vestito*): Eccelsa Conquistatrice che bevi la coppa del mondo, sotto l'esteso sipario del cielo, dimmi il tuo nome, dammi la tua età.

DONNA X: Il mio nome è scritto in te stesso. Baci il tempo con una risata e chiamami "fiore" dieci volte: questa era un giorno la mia età. Oggi, oggi non ho età.]

Mario Mendoza si prepara, finalmente, a sposare la donna dei suoi sogni, la donna X. Eloísa adulta gli dice che sarà umiliato per non volersi liberare da questa catena ed esce. Mario Mendoza si rende conto che questa donna misteriosa di cui è innamorato è la propria madre. Rompe il cordone ombelicale che lo legava a una morta. Il finale dell'opera è una citazione dell'*Edipo* di Sofocle, dopo che le funzioni vitali tentano, invano, di reincorporarsi alle loro attività quotidiane:

PASMADO: Muchachos, debemos reincorporarnos a nuestras actividades normales... (*Lejana, doliente, se escucha "Tengo un circo dentro de mí"*)

EXUDACIÓN: Más grandes sufrimientos nos causarán todavía las desviaciones con que el hado nos ha señalado. Mis nervios están destrozados...

ARRUGADILLO: Y el corazón ha quedado *very, very* lastimado.

PASMADO: Dicen que en el intestino se ha declarado una guerrilla estomacal.

PASMADO, ARRUGADILLO y EXUDACIÓN (*a Mario Mendoza*): ¡Adiós, nuestra pequeña adoración! (*Van colocándose atrás de Mario Mendoza y forman un sólo cuerpo*)

MARIO TENORIO (*agonizante, tirado en el suelo*): La amé... siempre la amé a través de cuantas mujeres conocí... (*Semicantando*) ¡Oh, dulce misterio de... la... la vida... (*Le da tos y muere. El telón ha ido cerrándose lentamente. Mario Mendoza avanza hacia el proscenio*)

MARIO MENDOZA: ¿Qué puedo en verdad mirar o amar, siendo como soy, un hombre acabado, enfermo y sin futuro? Debo apartarme de cuantos conocí. Sin esposa, ni hijo, ni amigos, huiré lejos, desterrado, pues muy grande es mi vergüenza y mi humillación. (*Se sube el cuello de su saco*) No he de contemplar ya nada del exterior, sólo a mí mismo, pues nada más sobre esta tierra deseo conocer. (*Principia a caminar lentamente, con dificultad, abrumado por el peso de los años, por sus culpas, por su soledad. Sale*)³⁵

TELÒN FINAL

[SBIGOTTITO: Ragazzi, dobbiamo riprendere le nostre attività quotidiane...

(*Lontana, dolorosa, si sente "Ho un circo dentro di me"*)

SUDORAZIONE: Ancora più terribili sofferenze ci causeranno le deviazioni che il destino ci ha indicato. I miei nervi sono distrutti...

CORRUGATELLO: E il cuore è rimasto *very, very* ferito.

SBIGOTTITO: Dicono che nello stomaco si sia dichiarata la guerra intestinale.

SBIGOTTITO, CORRUGATELLO e SUDORAZIONE (*a Mario Mendoza*): Addio, la nostra piccola adorazione! (*Si collocano dietro Mario Mendoza e formano un solo corpo*)

MARIO DONNAIOLO (*morente, prostrato*): L'ho tanto amata... l'ho sempre amata attraverso tutte le donne che ho conosciuto... (*Cantarellando*) Oh, dolce mistero della... vita... (*Tossisce e muore. La tela si sta chiudendo lentamente. Mario Mendoza avanza alla ribalta*)

MARIO MENDOZA: Che cosa posso guardare o amare, in realtà, essendo come sono un uomo finito, ammalato e senza futuro? Devo separarmi da tutti quelli che conobbi.

³⁵ *Ibidem*, p. 77.

Senza moglie, né figlio, né amici, fuggirò lontano, bandito, giacché molto grandi sono la mia vergogna e la mia umiliazione. (*Innalza il bavero del suo cappotto*) Non vedrò più il mondo esterno. Solo me. Non desidero conoscere un'altra cosa su questa terra. (*Cammina lentamente, con difficoltà, schiacciato dal peso degli anni, dalle proprie colpe, dalla solitudine.* Esce) / SIPARIO]