

ELENA BONO, *FLAMENCO MATTO*: QUANDO LA MORTE DÀ UN SENSO

Elena Bono's Flamenco matto: When death gives meaning

Francesco GHERA

Università degli Studi di Bari

Fecha de recepción: 25 de enero de 2017

Fecha de aceptación definitiva: 6 de febrero de 2017

RIASSUNTO: Scopo del seguente lavoro è mostrare che, in questo *auto sacramental*, Elena Bono non abbia utilizzato il mito del Don Giovanni donnaiolo e libertino, ma la figura del Don Giovanni redento. Inoltre, viene messa in luce la funzione salvifica della morte del protagonista, la quale conferisce un senso a tutta la vicenda narrata. Infine, si intende rilevare il significato recondito dell'opera, che si trova racchiuso nel proprio epilogo.

Parole chiave: Don Giovanni; fine; senso; morte; redenzione.

ABSTRACT: The purpose of the following work is to show that, in this *auto sacramental*, Elena Bono did not use the Don Juan play boy and libertine myth, but the figure of the redeemed Don Juan. In addition, the saving function of the death of the protagonist is revealed, which gives a sense to the whole story. Finally, one seeks the hidden meaning of the work, which is enclosed in its epilogue.

Key words: Don Juan; ending; sense; death; redemption.

1. DON GIOVANNI

Noi tutti conosciamo la figura di Don Giovanni, passato alla storia come il donnaiolo per antonomasia. Questo personaggio fece la sua prima apparizione grazie alla penna di Tirso de Molina, nella sua commedia intitolata *El burlador de Sevilla o el convidado de piedra* (1630), ed in seguito, riutilizzato da vari autori della prosa,

della poesia, ma in particolar modo del teatro lirico, tra cui si possono citare a scopo esemplificativo: Goldoni, Moliere, Mozart, Zorrilla e Saramago.

Rosa Navarro, nel saggio *La mirada de tisbea: el nacimiento de Don Juan Tenorio* (2003), evidenzia che il personaggio di Don Giovanni deve la sua fama da donnaiolo e da ingannatore a un personaggio femminile che troviamo nella commedia del Molina: Tisbea, la pescatrice ingannata da Don Juan. L'autrice sottolinea il fatto che il personaggio del Don Juan è paragonabile all'Enea virgiliano che, come il personaggio dell'epica classica, ingannò la sua Didone –in questo caso Tisbea– e che, specialmente, la sua figura è paragonabile a quella dell'Enea ovidiano dell'*Heroides* –precisamente nella VII epistola– nella quale Didone ai versi 81-82 afferma: «Omnia mentiris, neque enim tua fallere lingua/incipit a nobis primaque plector ego»¹. Inoltre, Rosa Navarro chiarisce che le azioni perpetuate dai due personaggi letterari trovano giustificazione per due motivi differenti: l'operato di Enea risponde esclusivamente ad un disegno divino, viceversa quello di Don Juan è animato da un sentimento di disprezzo verso Dio, il trascendentale e la morte (Navarro, 2003: 13-17).

Il critico letterario e docente universitario Giovanni Macchia nel suo saggio del 1978 *Vita avventure e morte di Don Giovanni* afferma che, nonostante la leggenda di Don Giovanni sia nata in Spagna durante il XVI secolo, le sue origini possono essere rintracciate nel Medioevo cristiano e persino nell'epoca precristiana, dove era stato pubblicato il primo manuale dell'amore dongiovannesco: *l'Ars amandi* di Ovidio. Inoltre, l'autore sostiene che «il Don Giovanni del Molina è animato da un fuoco di giovanile baldanza, esprime sempre una tenace sincerità e l'amore è visto dal protagonista come un semplice gioco di conquista nel quale lui risulta sempre il vincitore grazie ai suoi imbrogli, menzogne e travestimenti» (Macchia, 1978: 18-19). Infine, l'autore ritiene che a partire dal Settecento, in tutte le opere dongiovannesche e in particolar modo in quella del Moliere e di Mozart, il protagonista cambiò alcune sue caratteristiche, poiché il personaggio s'inserì nella grande corrente libertina che trova le sue origini nel Rinascimento italiano (Macchia, 1978: 34). Don Giovanni divenne un libertino, uno spirito forte, un libero pensatore, ateo e dotato di un'acuta intelligenza, che non lasciò spazio ai sentimenti ma credette all'autonomia e all'indipendenza della ragione, e ritenne la fede come la base delle credenze e delle superstizioni (Macchia, 1978: 35). Quindi il nuovo Don Giovanni esercitò in campo erotico le dottrine dei libertini e per questo «perse la sua purezza, si raggelò, si intellettualizzò, volle esprimere nei fatti la sua dottrina, allontanò da sé i sentimenti e portò l'eros alle estreme conseguenze della ripetizione svuotandolo, così, di senso» (Macchia, 1978: 36).

Ma sia nel primordiale e giocoso Don Giovanni che in quello successivo, che si può definire libertino, è insita l'indifferenza nei confronti della morte e vi è una profonda lontananza da tutto ciò che abbia una valenza trascendentale.

¹ «Tutte menzogne non è stato con me con la quale ha iniziato a mentire la tua lingua e io non sono la tua prima vittima».

Infatti, Don Giovanni benché sia passato alla storia per le sue gesta erotiche, la sua figura è fondamentalmente correlata alla morte, precisamente all'eroe che non ha paura di essa, in quanto per temperamento è troppo impegnato a godere al massimo della propria vita, senza nessun senso del peccato, senza remore e timore di Dio né dell'aldilà. Affronta la propria esistenza in maniera impavida e spericolata. Esempio a tal proposito è la fine del secondo atto del dramma *Il dissoluto punito ossia Il Don Giovanni* del 1787 con musiche di Wolfgang Amadeus Mozart e libretto di Lorenzo Da Ponte, dove il protagonista senza timore sceglie di condividere il pasto con un morto, invitandolo a cena e accettando a sua volta di essere invitato². Infine è da mettere in evidenza il fatto che in tutte le varie versioni del Don Giovanni, a partire da quello del Molina, la caratteristica peculiare del personaggio è la sua empietà, il voler approfittare della misericordia divina. Emblematica è la sua frase «Tan largo me lo fiáis!» («C'è ancora tempo!»), con la quale si burla del dogma, nato nella controriforma, secondo il quale l'uomo non poteva pretendere la vita eterna pentendosi solo in punto di morte. Ed è per questo che sarà inghiottito negli inferi per punizione.

Solo in *Don Juan Tenorio* scritto da Jose Zorrilla nel 1844, il libertino grazie all'intervento dello spirito della sua promessa sposa –Donna Ines– si redime e, nonostante lo faccia solo in punto di morte, accede alle porte del paradiso.

Elena Bono si ispirò a Zorrilla per scrivere *Flamenco matto. Cena a metà quaresima in casa di Don Giovanni*, anche se, in questa sorta di *auto sacramental* del 1996, la morte del protagonista ha un ruolo ben diverso da quello svolto in tutte le opere su Don Giovanni.

Comunque prima di soffermare il discorso su questo punto, è utile delineare un quadro generale del dramma scritto da Elena Bono.

2. L'OPERA

L'opera teatrale è divisa in tre tempi: il primo è ambientato nella locanda del «Flamenco matto» durante l'alba del giorno delle ceneri. Piuttosto che in una locanda sembra di essere catapultati in una sorta di inferno dantesco, infatti sono presenti personaggi caratterizzati da una grande bassezza morale, come Lazaro il proprietario della locanda; vi è inoltre una figura mostruosa e surreale: il mendicante Benavente, uomo dai piedi monchi sostituiti da due tronconi d'osso di balena.

Persino a livello cromatico vi è un richiamo all'inferno, si pensi solo ai colori degli abiti indossati dai tre personaggi principali: il rosso che richiama il fuoco, il nero e il grigio che rievocano la cenere. Non è un caso che la locanda riporti alla mente l'inferno dantesco, dato che la genesi dell'opera è avvenuta durante un periodo di degenza che l'autrice ha trascorso in ospedale in cui, per sua stessa affermazione

² Il morto in questione è un Commendatore ucciso da Don Giovanni durante un duello, ripresentatosi sulla scena sotto le sembianze della propria statua funebre.

(Trovato, 2007: 63), le si erano presentati davanti al capezzale alcuni personaggi del dramma³ per allietarla durante questo periodo «infernale».

Inoltre, il rosso, il nero ed il grigio sono i colori degli abiti di scena dei tre protagonisti principali. Difatti, vi è la Roja, bellissima gitana dalle chiome e dalle vesti rosso sangue, il suo nome è collegato alla sua fisionomia e il suo colore evoca la passione carnale, il proibito, il peccato e il pericolo, lei delinea perfettamente l'ideale della *femme fatale*. Inoltre, è presente sulla scena Don Juan vestito con una *mise* nera scintillante di minutissime *paillettes*, evocazione della notte e del mistero, la stessa Roja è affascinata da lui per via del suo aspetto misterioso: «[...] E l'amo sì, accidenti a me. E accidenti anche a lui che è troppo bello!! Ma più che bello, è che si porta addosso un'aria strana, da principe d'un regno sconosciuto, e lontano, senza malizia, senza sporcizia...[...]» (Bono, 1996: 38).

Ed infine, il Marchese De Saint-Hiver (del santo inverno), *nomen omen* avrebbero esclamato i Romani: persona fredda e cupa, il grigio delle vesti è una rievocazione dell'inverno, della morte di tutti i sentimenti e il suo aspetto scheletrico rispecchia il suo pauperismo nelle passioni.

L'autrice non fa un riferimento letterario solo a Dante, ma persino ad un autore più recente nel panorama letterario italiano: Giuseppe Gioachino Belli. In effetti, il linguaggio utilizzato dai personaggi dell'opera sembra tratto dai sonetti dell'autore romano, di cui Elena Bono ha preso in prestito l'uso del turpiloquio e delle parole in romanesco, le battute pungenti e a sfondo sessuale, in particolar modo quelle pronunciate durante i battibecchi tra la Roja ed il pubblico della locanda⁴.

La *pièce* teatrale incomincia con l'entrata in scena della Roja che si appropinqua al palcoscenico per ballare il flamenco, ma prima di esibirsi racconta a tutti presenti in sala ciò che le è accaduto durante la notte appena trascorsa, rivelando che un giovane biondo le ha insegnato nel sogno un nuovo flamenco, chiamato «Flamenco matto», che avrebbe dovuto cantare in onore della vergine di Monserrat per la salvezza di un grande peccatore di Siviglia.

La scena prosegue con il dialogo tra il Marchese de Saint-Hiver e Don Juan, il quale viene esortato dal suo interlocutore a continuare a praticare, sempre senza passione, il sesso. Ma Don Juan, che il marchese giorno per giorno aveva pazientemente addottrinato, ora gli si ribella, poiché non può continuare a collezionare donne una dopo l'altra e trattarle come se fossero delle semplici «pupattole meccaniche di Norimberga». Egli ritiene che nemmeno le loro lacrime siano tutte uguali, giacché non sono fatte della stessa esperienza esistenziale e in definitiva della stessa quantità e qualità di dolore. È in questo momento che irrompe nel protagonista un'inaspettata

³ Riferimento a Pirandello e ai suoi personaggi delle novelle *Personaggi*, *La tragedia di un personaggio*, *Colloqui coi personaggi*.

⁴ Si evidenziano per il Romanesco: *faria*; *Dòmo*; *me ne vo*; *gnàmo*; *'ste panzane*; *piglia*. Per gli insulti e battute a sfondo sessuale: *pizzica soltanto quella tua chitarraccia e non le cosce della Roja!*; *Becchi e caproni!*; *puttanieri cornuti!*; *Bagascioni impastati di mal francese!*; *porci in brago!*

carica di umanità che lo spinge a prendere sotto la sua protezione Selina, una giovane sguattera che in quel momento esce dalla locanda per gettarsi nel fiume e sottrarsi, così una volta per tutte, alle sevizie di Lazaro padrone della locanda. Ovviamente tutta la faccenda viene vista dal Marchese come un tradimento attuato dal suo discepolo, per tanto, dopo una mancata sfida a duello decide di vendicarsi.

Il secondo tempo si svolge durante il tramonto di alcuni giorni dopo. Sono nuovamente presenti sulla scena, ambientata nella locanda, il Marchese, il suo servo Chival, Lazaro e Benavente accompagnato da quattro omaccioni; la combriccola si è riunita per organizzare una burla ai danni di Don Juan affinché venga spaventato e così deriso da tutta Siviglia che lo vedeva come un eroe. Lo scherzo consiste in una messinscena per la quale Benavente verrà fasciato con del gesso per prendere le sembianze della statua di un commendatore il quale, dieci anni prima, durante un duello per vendicare l'onore della figlia, perse la vita per mano di Don Juan. Inoltre per avere una rivincita, in procinto di morte, diede un bizzarro appuntamento al cimitero da tenersi tra dieci anni al suo avversario. In seguito al duello si verrà poi a sapere che Don Juan, non solo non fu colpevole di omicidio, dato che fu proprio il commendatore a gettarsi sulla sua stessa spada morendo trafitto dalla lama, ma oltretutto non recò nessun oltraggio alla figlia del malcapitato, bensì le fece solamente dei complimenti per la sua bellezza. Lo scherzo non riesce nel suo intento, ma porta alla morte Benavente, soffocato e scorticato dalle fasciature troppo strette. Il moribondo si rivolge a Don Juan implorandogli perdono per averlo tradito, ma quest'ultimo, mentre rincuora il suo giuda morente, viene trapassato dalla spada del Marchese. Infine prima di spirare, per sublimare la sua redenzione, chiede alla Roja di scrivere sulla sua tomba di essere morto tra le braccia di Cristo.

3. IL SENSO DELLA FINE

La morte del protagonista conferisce un senso a tutto il dramma; nel saggio del 1967 *The Sense of an Ending*, il critico letterario inglese Frank Kermode sottolinea che nei romanzi (proprio come nella tragedia greca), ma anche in tutti i generi letterari, sia proprio la fine a fornire un senso a tutta l'opera.

Kermode si basa sulla teoria del tempo lineare e afferma che bisogna restituire alla linearità del vivere la coesione della forma chiusa. «L'individuo imprigionato in *medias res* è indotto a costruire finzioni esplicative in grado di dare un ordine all'incompiutezza delle continue trasformazioni e rendere tollerabile la successione. Ciò avviene tramite la costruzione di bisogni ideali coerenti che, per il fatto di avere una conclusione, consentono la percezione di un'armonia di inizio mezzo e fine» (Kermode, 1972: 49-55). Il tutto si può esemplificare con il ticchettio degli orologi, noi riproduciamo il rumore delle lancette con l'onomatopea «tik e tok» ma in realtà sappiamo che le lancette creano sempre il suono «tik», quindi è tramite il «tok» che noi diamo al primo «tik» il senso dell'inizio e diamo all'intervallo tra il «tik» e il «tok» il senso del mezzo (Kermode, 1972: 41-42).

A livello culturale gli esempi ideali di tali funzioni sono i modelli escatologici. Infatti, «il pensiero apocalittico affida all'evento trascendente della fine la funzione di giustificare il presente, instaurando una rete di relazioni verticali e paradigmatiche in base alle quali gli avvenimenti assumono lo statuto degli indizi» (Barthes, 1987: 7-46). In letteratura l'esempio più famoso è quello dell'Apocalisse giovannea, tramite la quale si cerca di dare un senso a tutto ciò che viene raccontato prima (Kermode, 1972: 11-19).

3.1. *Il senso della fine, il senso della morte*

Infatti è nella fine di *Flamenco matto* che, grazie alla morte di Don Juan, tutto prende senso. Allo stesso modo, in un'altra opera teatrale di Elena Bono dal titolo *La grande e la piccola morte* (1970), la protagonista Giovanna D'Arco afferma che ha l'obbligo di morire sul rogo affinché tutto ciò che ha fatto in vita non perda valore e senso (Bono, 2005: 120-122).

Per lo stesso motivo, la morte di Don Juan offre un senso a tutta l'opera: il «Flamenco matto» da canto profano diventa sacro, la Roja lo canta tenendo tra le braccia il corpo privo di vita del protagonista per accompagnare la sua anima in paradiso.

Don Juan redento e salvato diviene il salvatore della Roja, la quale, grazie alla morte del suo amato, tramite un processo di catarsi si paragona alla Vergine Maria:

[...] È vero! È vero! Sono un'ingrata! Dolce Regina, perdonatemi! Oh sì, anche tu, ragazza mia, prima d'esser Regina grande e gloriosa, hai conosciuto fame e paura... Maria che fosti dubitata, dubitata anche tu nella tua purità... e ti salvò nel sogno l'angiolino dalla vergogna e da morte per pietre. Tu fuggita in Egitto col tuo bambino stretto al petto, voltandoti a ogni passo, a ogni voce, lì sul tuo asinello... e i tuoi poveri giorni nella bottega del falegname, aspettando il lavoro e i pochi soldi del pagamento... tu sbalottata come un povero cencio tra la folla che gridava *morte* al tuo Gesù... e chiedendo ai soldati di passare, «per favore, signori!», tra la selva di lance sotto la croce! [...] (Bono, 1996: 77-78).

La Roja non è solo *femme fatale* ma persino una figura che oscilla tra il sacro e il profano, lei è sia cagna che monaca eremita: «[...] Corri in convento piuttosto tu, povera Roja, finché sei ancora buona a spazzar pavimenti, che non si mangia a ufo no, nemmeno in convento. Io chiudermi in convento, io cagna sciolta senza collare né catena? Io il mio convento me lo faccio da me! Io monaca eremita, starò alla guardia della sua tomba, io cagna tua fedele, amor mio Don Juan! [...]» (Bono, 1996: 76-77).

Il suo personaggio trova tutta la sua completezza, lei viene salvata ma è anche la salvatrice, tramite il suo canto accompagnerà in Paradiso l'anima del suo amore. Per giunta, grazie alla scritta sulla tomba e al musico Tirso –designato da lei come cantore della vicenda– preserverà ai posteri la storia di Don Juan e racconterà la sua redenzione. In questa scena la drammaturga ha utilizzato una grande immagine foscoliana: la tomba come la poesia serve per tramandare nel tempo le storie delle persone morte (Foscolo, 1999: vv.279-295). Pertanto, il personaggio Tirso da secondario diventa

uno dei principali, ed il suo nome è un chiaro omaggio a Tirso de Molina, colui che ha raccontato per primo la storia di Don Juan.

Solamente dopo la morte di Don Juan viene chiarito il ruolo disegnato per Selina nella vita del protagonista: ella non è né un capriccio amoroso, né la futura moglie di Don Juan, ma la sua figlia adottiva che erediterà tutti i suoi averi.

Il servo Don Nuño acquisisce il ruolo di padre putativo che si prende cura del cadavere del figlio per prepararlo a una degna sepoltura.

La fine di questo dramma non solo dà un senso a tutta l'opera, ma acquisisce e racchiude in sé un significato profondo: mostra quanto sia importante per un essere umano avere qualcuno affianco durante l'ultimo istante della propria vita. Infatti Don Juan muore tra le braccia di Cristo, la sua anima ascende in paradiso accompagnata dalla voce della Roja, il suo corpo privo di vita viene accudito dalle mani paterne di Don Nuño.

Lo stesso tema è al centro di un'opera di un'altra scrittrice italiana, infatti nel dramma di Dacia Maraini, dal titolo *Giovanni Tenorio* (1988), il protagonista Don Giovanni racconta sulla scena quanto possa essere doloroso morire in solitudine.

La storia è ambientata negli anni Ottanta del secolo scorso, ed il protagonista è un uomo di quarant'anni affetto da AIDS che decide di contagiare le sue amanti, non tanto per il macabro desiderio di vendicarsi contro il fato per avergli inflitto tale malattia, ma piuttosto per non morire solo.

In un momento del dramma, il protagonista, ancora estasiato per aver conquistato una giovane fanciulla, grida al mondo intero con enfasi da megalomane: «Arriverò ai Campi Elisi con un corteo. Don Giovanni Tenorio con le sue donne. Anche Dio uccide per amore. Io sono più generoso perché le uccido con il piacere, le uccido nel loro meglio, nel momento in cui sfavilla in loro la vita... Ecco Giovanni Tenorio con il suo corteo di bellezze... i suoi miraggi notturni... i suoi figli d'oro... che ingresso! accorrete, accorrete a vedere!» (Maraini, 2000: 258).

Nella conclusione dell'ultima battuta, rivolgendosi alla morte che è ormai accorsa al suo capezzale, afferma con spavalderia: «[...] non ho paura, che credi... le porto con me... le porto con me... le porto con me...» (Maraini, 2000: 260).

BIBLIOGRAFIA

- BARTHES, Roland. 1987. «Introduzione all'analisi strutturale dei racconti». In: AA. VV. *L'analisi del racconto*. Milano: Bompiani, pp. 49-55.
- BELLI, Giuseppe Gioachino. 1990. *Sonetti*. Milano: Mondadori.
- BONO, Elena. 1996. *Flamenco Matto. Cena a metà quaresima in casa di Don Giovanni*. Recco: Le Mani.
- 2005. «La grande e la piccola morte». In: BONO, E. *Saga di Carlo V e di Francesco I*. Recco: Le Mani.
- DE MOLINA, Tirso. 2007. *El burlador de Sevilla o el convidado de piedra*. Madrid: Catedra.
- FOSCOLO, Ugo. 1999. «Dei sepolcri». In: BALDI, G.; GIUSSO, S. et al. (eds.). *Dal testo alla storia dalla storia al testo*, vol. D. Torino: Paravia, pp. 100-107.

- KERMODE, Frank. 1972. *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo*. Milano: Rizzoli.
- MACCHIA, Giovanni. 1978. *Vita, avventure e morte di Don Giovanni*. Torino: Einaudi.
- MARAINI, Dacia. 2000. «Giovanni Tenorio». In: MARAINI, D. *Fare teatro*, vol. I. Milano: Rizzoli, pp. 247-261.
- NAVARRO, Rosa. 2003. «La mirada de Tisbea: el nacimiento de Don Juan Tenorio». In: CARABÍ, A. e SEGARRA M. (eds.). *Hombres escritos por mujeres*. Barcelona: Icara, pp. 13-17.
- TROVATO, Roberto. 2007. «La seduzione dell'antinulla». In: VENTURINO, S. (ed.). *Il castello in fiamme e l'unguento della parola*. Recco: Le Mani, pp. 61-65.