



La maschera e il volto

Teatro ispanico moderno e contemporaneo

La collana riunisce in edizione bilingue (in lingua originale ed italiana) i testi più rappresentativi e stimolanti che provengono dalla Spagna e dal mondo ispanoamericano, non trascurando di rivolgere uno sguardo alla produzione nelle altre lingue ufficialmente impiegate in territorio spagnolo. Il suo obiettivo è quello di rendere conto di un universo creativo assai effervescente ed impreziosito, negli ultimi lustri, dal sovrapporsi dell'attività di diverse generazioni di drammaturghi.

La maschera e il volto
Teatro ispanico moderno e contemporaneo

9

Direttore della collana

Enrico Di Pastena
(Università di Pisa)

Comitato scientifico

Antonia Amo Sánchez
(Université d'Avignon)

Manuel Aznar Soler
(Universitat Autònoma de Barcelona)

Cerstin Bauer-Funke
(Westfälische Wilhelms-Universität Münster)

Mabel Brizuela
(Universidad de Córdoba, Argentina)

Lourdes Bueno
(Texas Christian University)

Javier Huerta Calvo
(Universidad Complutense de Madrid)

Carmen Márquez-Montes
(Universidad de Las Palmas de Gran Canaria)

Eduardo Pérez-Rasilla Bayo
(Universidad Carlos III de Madrid)

José Romera Castillo
(Universidad Nacional de Educación a Distancia de Madrid)

Virtudes Serrano
(Academia de las Artes Escénicas de Barcelona)

Simone Trecca
(Università Roma Tre)

*I volumi della collana sono sottoposti alla lettura di almeno due revisori
secondo la procedura del “doppio cieco”.*

Enrique Jardiel Poncela, Edgar Neville

Umoristi spagnoli a teatro / 2

coordinamento di
Elena E. Marcello

visualizza la scheda del libro sul sito www.edizioniets.com



Edizioni ETS



www.edizioniets.com

*Questo volume è pubblicato con una sovvenzione
del Ministero dell'Istruzione, Cultura e Sport della Spagna*



Subvenciones para el fomento de la traducción a lenguas extranjeras 2022

© Dei testi originali: Eredi di Enrique Jardiel Poncela
Eredi di Edgar Neville

© Del prologo: Juan A. Ríos Carratalá

© Della traduzione del prologo: Fabiana Giudicepietro

© Degli studi introduttivi e delle traduzioni: Simone Trecca ed Elena E. Marcello

Immagine di copertina:

Allestimento di *Eloísa está debajo de un almendro* (Teatro Español, Madrid, 2001, regia di Mara Recatero). © Foto: Jesus Alcantara - <http://jesusalcan.blogspot.com>

© Copyright 2023

Edizioni ETS

Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa

info@edizioniets.com

www.edizioniets.com

Distribuzione

Messaggerie Libri SPA

Sede legale: via G. Verdi 8 - 20090 Assago (MI)

Promozione

PDE PROMOZIONE SRL

via Zago 2/2 - 40128 Bologna

ISBN 978-884676888-9

ISSN 2532-1307

Un nuovo capitolo sull'umorismo a teatro

Il secondo volume di *Umoristi spagnoli a teatro* non sarebbe stato possibile senza la generosa autorizzazione degli eredi dei drammaturghi Enrique Jardiel Poncela ed Edgar Neville, a cui vanno i nostri più sentiti ringraziamenti accompagnati dalla speranza che il risultato sia di loro gradimento. Grazie infinite.

Scegliere due tra i tanti umoristi-drammaturghi della cosiddetta «generación del humor nuevo» e due opere significative del teatro del dopoguerra spagnolo non è stato un compito facile. Se nel primo volume si è optato per le commedie in collaborazione di Miguel Mihura con “Tono” e Álvaro de Laiglesia, al secondo spettano invece due scritture individuali, due “assoli”, se si preferisce, ma molto divergenti tra loro in quanto a impostazione drammatica e meccanismi umoristici. Da un lato, la brillante creatività di Jardiel Poncela, a cui la morte prematura impedì di portare a termine la personalissima opera di rinnovamento teatrale, propria di un geniale inventore di argomenti e di un fantasioso inventore di giochi linguistici; dall'altro, un versatile drammaturgo, Edgar Neville, ferrato dialoghista, regista e sceneggiatore, abile nel provocare teneri sorrisi e grande compiacimento nel pubblico grazie ad una formula teatrale umoristicamente gioiosa e solare.

Come già annunciato nel primo volume, ci muove l'aspirazione di veder allestite in lingua italiana queste commedie, che, tra l'altro, ebbero pure una traduzione cinematografica coeva. Ne deriva una forte attenzione traduttiva alla *performance*, non avulsa, però, da una certa volontà didattica, che permetta, grazie al testo a fronte, di saggiare l'effetto drammatico e umoristico sia

in lingua originale che nella lingua meta. Gli studi anteposti alle commedie rendono conto del testo base utilizzato per la traduzione, rivisto in base alle norme attuali della Real Academia de la Lengua, e del contesto letterario e teatrale in cui le opere hanno visto la luce e hanno preso vita sui palcoscenici.

Ringrazio i colleghi che hanno collaborato al volume e soprattutto Simone Trecca che si è sempre mostrato generosamente aperto ai confronti traduttivi e alle riletture testuali, rendendo il lavoro di coordinamento molto più semplice. Un sentito ringraziamento va a Enrico di Pastena per le sue preziose osservazioni. Buona lettura!

Roma, 15 novembre 2023

Elena E. Marcello

L'oasi dell'umorismo e il teatro spagnolo del dopoguerra

Il patto di convivenza siglato da un gruppo generazionale

Sulle indagini relative alla cultura spagnola degli anni Quaranta e Cinquanta, un dopoguerra interminabile, poiché è opportuno prostrarlo sino al 1964, incombe di solito una certa cupezza, soprattutto per quel che riguarda i primi anni. Non si tratta di un capriccio dell'osservatore. Quella cupezza ha basi storiche fondate. La vittoria dei nazionalisti – la Vittoria con la “v” maiuscola – predispose un proprio calendario per l'inizio di una nuova era, decretando la fine di gran parte delle tendenze rinnovatrici che avevano segnato, nei decenni precedenti, un'evoluzione culturale così importante da poter parlare in Spagna di un'Età d'Argento.

Il cambio di rotta, evidente già dal 18 luglio 1936, fu assoluto a partire dal 1° aprile 1939. Il trionfo del generale Franco portò con sé la censura più severa per mano di falangisti e rappresentanti della Chiesa cattolica, la repressione dei letterati repubblicani che non riuscirono ad andare in esilio e l'egemonia di manifestazioni culturali e ideologiche di segno reazionario. Tutto, persino il passo più innocuo di una *zarzuela*, fu revisionato con un criterio inquisitorio da chi faceva a gara per acquisire meriti. Gli aneddoti in tal senso si accumulano davanti all'incredulità dell'osservatore, incapace di misurare la portata di un simile delirio, tutto volto alla rivendicazione propagandistica di un passato «imperiale», in un paese sprofondato nella miseria.

Il nazionalcattolicesimo, che imperò fino alla metà degli anni Sessanta, era presieduto da un ritorno alle radici tradizionaliste, che raggiunse talora estremi grotteschi per l'assurdità delle mo-

tivazioni, e dal rifiuto di qualsiasi segno di modernità, che veniva solitamente associato al liberalismo presumibilmente in combutta con il «complotto giudaico-massonico» e marxista. Il panorama culturale era un deserto di creatività in attesa di un'oasi che, in larga misura, sarebbe giunta dalla penna dei commediografi disposti a coltivare l'umorismo, indipendentemente dalla realtà circostante o ai margini della stessa.

Le visioni d'insieme tendono ad essere approssimative e, se confrontate con la realtà concreta, presentano una serie di eccezioni che sembrano contraddire le conclusioni. Anche nelle peggiori circostanze del dopoguerra ci furono dei tentativi, estremamente isolati, di portare avanti delle proposte creative di qualità. La cultura durante il franchismo non fu monolitica. Se ci lasciamo alle spalle il periodo più tragico della dittatura, dal 1939 fino alla sconfitta dell'Asse nel 1945, alcune luci cominciano ad attenuare gli anni bui della repressione, con decine di migliaia di fucilazioni, con una situazione economica terrificante, dove la fame o la miseria erano all'ordine del giorno, e con una censura che giunse ad estremi difficili da comprendere per chi non si riconosce nella mentalità imposta dai vincitori della Guerra Civile.

Il conforto di quelle poche luci è raccolto nei manuali come un susseguirsi di eventi significativi (debutteri, pubblicazioni, manifesti, e così via), anche se non se ne sottolinea abbastanza il carattere isolato. Oltre ad essere un ricordo sconfortante, la contemplazione di quell'oasi offusca la vista di chi si trova nel bel mezzo di un deserto. Ne deriva un'immagine distorta del momento culturale oppure una selezione di ciò che si ammira, quand'anche poco rappresentativa, dinanzi all'oblio di ciò che culturalmente si è ancora alla dittatura ed è accantonato a causa del passar del tempo. La valutazione di questi eventi significativi ci avvicina all'eccezione che conferma la regola, la quale è più rilevante da un punto di vista storico.

Nel dopoguerra i motivi per essere felici, e persino per sopravvivere con un minimo di comfort, scarseggiavano, soprattutto in un decennio come quello degli anni Quaranta, ormai cancellato dall'immaginario popolare. La miseria di un paese

non solo distrutto, ma isolato, è poco compatibile con i sorrisi di un umorismo estraneo ai paradossi del tremendismo. I segni di un'apertura verso la modernità o la frivolezza spensierata costituivano ancora un'eccezione non priva di rischi (censure, divieti, sanzioni) e oggetto di disprezzo. Lontani dal canone ufficiale, la maggior parte di questi autori restava ai margini, come parte di una estrema minoranza, anche quando la qualità era accompagnata da una nota di riconciliazione e di incontro, che oggi viene celebrata in saggi come *La resistencia silenciosa* (*La resistenza silenziosa*) di Jordi Gracia [2006], senza calibrarne la rappresentatività. Era impossibile aspirare ad essere rappresentativo con il ferreo controllo esercitato in ogni dove, dato che la cultura ufficiale era una combinazione di spirito da caserma e da convento, ciascuno con i rispettivi eroi sacrificali e santi pronti al martirio, che non fecero mai ricorso all'umorismo.

L'epopea delirante del ritorno a un «impero» venne imposta a tamburo battente e, con essa, vennero sradicati anche i motivi di scetticismo e relativismo, compreso l'umorismo, il cui innocuo candore non poteva essere messo in dubbio. Lungi da qualsiasi aspirazione alla diversità, le strade si popolarono di uniformi il cui ricordo si ricollega a un bianco e nero di stampo neorealista. I dati oggettivi confortano questa percezione con un bilancio desolante. Tuttavia, anche in una Spagna dilaniata dalla Guerra Civile e dalla successiva autarchia, non mancarono mai inviti al sorriso, se non altro come fonte di sollievo priva di intenti critici. Non erano imprescindibili. Il solo fatto di sorridere in nome di cose senza importanza e di immedesimarsi nelle manifestazioni culturali mirate a ottenere quella reazione, così necessaria alla sopravvivenza, era una «resistenza silenziosa», sebbene non sia mai stata apprezzata da chi presuppone che la serietà sia il tratto distintivo della rispettabilità.

Il cartellone teatrale del dopoguerra, ora da destinare all'oblio, non costituisce una svolta radicale rispetto a ciò che si rappresentava in Spagna prima del 18 luglio 1936. A differenza di quanto accaduto per il romanzo e la poesia, i palcoscenici degli anni Venti e Trenta avevano accolto l'innovazione con riluttan-

za. I tentativi di rinnovamento teatrale si erano susseguiti a partire dall'auge del teatro di Jacinto Benavente, quasi sempre ad opera di drammaturghi non vincolati alle compagnie teatrali e che coltivavano diversi generi letterari. Il lavoro in questo senso era stato costante e lodevole, ma i protagonisti erano incappati in un'industria culturale privata e refrattaria a qualsiasi tipo di sperimentazione; anche nel campo dell'umorismo scenico, ove le proposte si inaridivano quando passavano per le mani degli impresari o dei responsabili delle principali compagnie.

L'esperienza di Miguel Mihura con la mancata messinscena di *Tres sombreros de copa* (*Tre cappelli a cilindro*) nel 1932 è un esempio di queste limitazioni. Altri suoi colleghi delle riviste umoristiche, più battaglieri del drammaturgo madrileno, si impegnarono fino a riuscire ad allestire qualche rappresentazione isolata, fuori dal giro delle grandi compagnie oppure senza attori e attrici di grido, e senza alcuna continuità. La circostanza era tutt'altro che straordinaria. Neanche García Lorca e Valle-Inclán avevano avuto vita facile durante il periodo repubblicano. Le sporadiche rappresentazioni teatrali delle loro opere erano state delle odissee circoscritte alle principali città e, chiaramente, la posizione preminente che esse ricoprono nella storia del teatro a malapena corrisponde ai dati della loro presenza effettiva nei cartelloni. Qualcosa di simile, seppur in misura più modesta, si può dire degli autori che avevano saputo rinnovare l'umorismo teatrale, come difatti era avvenuto nelle riviste grazie alla comparsa di *Buen Humor* (1921-1931).

Questi deboli segnali di cambiamento sugli scenari antecedenti al 1936 consentirono una notevole continuità nei cartelloni teatrali durante il dopoguerra, dove ben presto fece tendenza il «torradismo» dell'ormai dimenticato Adolfo Torrado, con la sua impronta tipica da romanzo d'appendice o *folletinesca* esemplificata nel suo maggior successo, *Chiruca* (1941), dal vezzeggiativo della protagonista, una domestica galiziana. Le giovani virtuose, seppur povere, ricevevano sempre in premio il matrimonio con un gentiluomo. Talvolta l'opera dei vincitori usciva dai confini dei generi che avevano maggiore successo tra il grande pubblico

e, con volontà militante, tentava fuggacemente di creare un teatro allineato al regime. La rivendicazione di generi come gli *autos sacramentales*, rappresentati con la magniloquenza tipica del periodo imperiale, fu un segnale dell'entusiasmo per la Vittoria. Ben presto, grazie alle compagnie teatrali, l'obiettivo del regime si limitò a favorire fenomeni come il «torradismo» e a sradicare quanto già aveva fatto fatica a trovare accoglienza nei cartelloni del periodo repubblicano.

La storia teatrale abbonda di paradossi. A partire dal 1939, il cambiamento più radicale avvenne in alcuni scenari solitamente ignorati dagli studi universitari. Gli spettacoli di rivista, il varietà e il cabaret godettero di vitalità e avevano beneficiato di una progressiva permissività a partire dalla proclamazione della Seconda Repubblica. Questa tappa, iniziata nel 1931, aveva comportato un cambiamento politico, ma rappresentò anche un'esplosione dei motivi di divertimento e allegria che la bibliografia accademica tende a glissare, privilegiando gli aspetti seri o trascendentali del momento storico. Dall'importazione dei ritmi stranieri con un notevole grado di modernità e cosmopolitismo all'apparizione del nudo femminile in un'audace cornice di erotismo scenico, questi spettacoli notturni costituirono un avamposto, spesso opportunistico e interessato al profitto economico, del rinnovamento intrapreso all'insegna della frivolezza, un concetto presente durante il periodo repubblicano ma ignorato dalla maggior parte degli storici.

A partire dalla Vittoria, ci fu un cambiamento radicale nell'ambito degli spettacoli di varietà e di rivista, che per mano di Celia Gámez con *La cenicienta del Palace* (*La cenerentola del Palace*, 1940) e *Yola* (1941) si adeguarono ai limiti del «buon gusto» consentiti dal nazionalcattolicesimo. Le mogli potevano assistere agli spettacoli con tranquillità. La censura imposta dai vincitori sradicò l'erotismo del periodo repubblicano con i dettami di una mentalità bigotta. Gli aneddoti abbondano nell'immaginario dell'epoca e col tempo sono diventati addirittura oggetto di riso. In questo senso, il nazionalcattolicesimo andò ben oltre il fascismo o il nazismo coevi. La musica divenne nazionale in

consonanza con il patriottismo di un paese autarchico, le donne recuperarono la decenza per salire sul palcoscenico e l'umorismo, sempre essenziale per il pubblico, moderò i propri tratti alla ricerca di un candore tanto obbligato quanto sporadicamente fertile.

Il rinnovamento umoristico spagnolo si annidò nelle riviste degli anni Venti e Trenta restando aperto alle influenze straniere come quella francese e, soprattutto, quella italiana, ed ebbe come protagonista una generazione giovane, che condivise con la Generazione del '27 referenti ed esperienze. Il breve elenco dei membri che ne fecero parte corrisponde a malapena alla realtà del momento culturale, in alcuni casi perché si ignorano le donne che parteciparono a simili inquietudini creative, in altri, perché si sorvola sugli umoristi. Perfino la rivendicazione di José López Rubio, mediante l'etichetta «*La otra generación del 27*» (*L'altra generazione del '27*), rivela quanto sia ingiustificabilmente tardivo il riconoscimento del valore artistico delle opere di Edgar Neville, Jardiel Poncela, Miguel Mihura, "Tono" e di tanti altri che popolarono le redazioni delle riviste più inquiete, provarono a mettere in scena le proprie opere con alterne fortune e si avvicinarono alla Settima Arte, che, in alcuni casi, li condusse alla Hollywood degli albori del cinema sonoro.

Edgar Neville e Jardiel Poncela furono due vincitori della Guerra Civile. Occorre tenere conto di questa circostanza per comprendere la traiettoria di entrambi nel dopoguerra, sebbene questa fu costellata di problemi con le compagnie e, in alcune occasioni, si discostò dai dettami ufficiali. I perdenti non ebbero accesso ai palcoscenici per molti anni, è ovvio. L'eccezione fu la prima di *Historia de una escalera* (*Storia di una scala*, 1949) di un Antonio Buero Vallejo che era passato per le carceri del dopoguerra. La possibilità di mettere in scena le proprie opere con normalità e continuità era circoscritta alla condizione di vincitore.

La traiettoria di Edgar Neville fino agli anni Quaranta è tanto controversa ed entusiasmante quanto rappresentativa del gruppo generazionale di umoristi al quale apparteneva, quei giovani dinamici e moderni, anche di buona famiglia, che passarono

dalle riviste ai palcoscenici e ai set cinematografici; il tutto con un'intensità creativa propria di un momento di effervescenza culturale. Nel mio libro *Una arrolladora simpatía. Edgar Neville: de Hollywood al Madrid de la posguerra* (*Una simpatía travolgente. Edgar Neville: da Hollywood alla Madrid del dopoguerra*, Ríos Carratalá 2007) ho cercato di seguire le tracce di chi simpatizzava con la Seconda Repubblica e poi, poco dopo l'inizio della guerra, è passato dalla parte dei ribelli. Il risultato fu che, a guerra finita, si ritrovò dalla parte dei vincitori, dopo aver partecipato ad attività di propaganda sotto forma di racconti, documentari e altre manifestazioni che poco aggiungono al valore della produzione di Edgar Neville. Il suo falangismo nel dopoguerra fu tanto circostanziale quanto strumentale. Alla stregua di altri colleghi del suo gruppo generazionale, l'affiliazione del commediografo alla fazione del generale Franco era motivata più da una convenienza sociale che da una volontà politica.

Miguel Mihura, Jardiel Poncela, Edgar Neville, "Tono"..., al di là di alcuni testi propagandistici che rientrano nella polarizzazione della Guerra Civile, non condivisero mai i postulati del nazionalcattolicesimo che avrebbe finito per prevalere nella cultura del franchismo. L'obiettivo di tutti loro durante il periodo 1936-1939 fu quello di mantenere una posizione sociale privilegiata, che consideravano minacciata dalla politica del Fronte Popolare che aveva trionfato alle elezioni del febbraio del 1936, e grazie a quella posizione sociale privilegiata continuare con il proprio lavoro creativo senza rispettare i postulati più radicali del falangismo e deplorando alcune limitazioni imposte da coloro che esercitavano il potere dominante.

La suddetta circostanza li portò a un patto implicito con la dittatura che spiega l'eccezionalità della loro opera. Da un lato, gli umoristi del '27 non la misero mai in discussione e addirittura manifestarono la volontà di rispettarne i dettami fondamentali. Le loro critiche erano delle «frecciate», come quelle di Benavente. In cambio, questi signori «bene» della Madrid dell'epoca non venivano infastiditi dalle autorità, sia per quel che riguardava le loro vite private, abbastanza lontane dalle direttive ufficiali del

momento, sia nell'attività creativa, godendo di una relativa permissività in nome di un umorismo che può essere esemplificato dalla tappa della rivista *La Codorniz* diretta da Miguel Mihura.¹

Le clausole del patto cambiavano a seconda dei precedenti dell'umorista di turno. Rispetto a un Miguel Mihura o un Jardiel Poncela che non avevano mai espresso simpatia né per la Seconda Repubblica né per la democrazia, Edgar Neville doveva darsi maggiormente da fare dinanzi ai vincitori a causa del fardello del suo passato repubblicano. Questa circostanza lo condusse in Italia in compagnia di Conchita Montes per collaborare ad alcuni progetti cinematografici del periodo fascista e, allo stesso tempo, per evitare il rischio di rappresaglie nel clima repressivo dell'immediato dopoguerra. Pochi mesi dopo, una volta calmatesi le acque, tornò in Spagna per dirigere dei film di propaganda assumendosi il rischio di non soddisfare le aspettative ufficiali. È quanto accadde con *Frente de Madrid* (in italiano uscito col titolo *Carmen fra i rossi*, 1939), dove il regista e sceneggiatore riconosce il nemico come essere umano, circostanza insolita nella valanga propagandistica del momento. I dettami del franchismo si allontanavano sempre più da quel falangismo ben presto accantonato ed Edgar Neville restò ai margini di una politica ufficiale che rispettava soltanto per garantirsi uno spazio di indipendenza e, come regista, portò avanti dei progetti personali, come *La torre de los siete jorobados* (*La torre dei sette gobbi*, 1944), *Domingo de carnaval* (*Domenica di carnevale*, 1945) e *La vida en un hilo* (*Con la vita sospesa*, 1945), girati grazie al protezionismo cinematografico del regime franchista. È così che Neville realizzò film considerati ormai appartenenti all'oasi del momento in virtù dell'umorismo, del *casticismo* (ovvero dell'essenza spagnola più genuina e tradizionalista), e persino di un rivendicato *sainete*, che lo condusse ad affrontare una polemica, sulle pagine della rivista *Primer Plano*, con chi rifiutava la presenza della componente popolare sugli schermi del franchismo.

¹ Sebbene il passaggio alla direzione di Álvaro de Laiglesia nel 1944 ne cambiò per certi versi l'orientamento, consultare la decana delle riviste umoristiche è imprescindibile se si intende comprendere il teatro di questi autori.

Gli anni Quaranta sono un periodo prevalentemente cinematografico per autori poliedrici come Miguel Mihura, Edgar Neville e José López Rubio. Jardiel Poncela, a sua volta, si lasciò alle spalle i romanzi che gli avevano consentito di raggiungere la notorietà prima della Guerra Civile, consapevole che dar loro continuità sarebbe stato impossibile nel contesto della censura. Il citato protezionismo, di cui godettero questi creatori in qualità di vincitori della guerra, consentì loro di lavorare come sceneggiatori e registi, attività più redditizia di quella teatrale, ben più aleatoria. In realtà, i tre autori tornarono a teatro quando la legislazione venne cambiata e rese inattuabili progetti come quelli incarnati dai rappresentanti dell'umorismo del '27. Il caso di Jardiel Poncela fu diverso dato che il suo rapporto con il cinema, a differenza dei colleghi, fu tutt'altro che fluido. Appena terminata la guerra, l'autore di *Eloísa está debajo de un almendro* (*Eloísa è sotto un mandorlo*, 1940), mise in scena un'operetta che costituisce una dichiarazione di intenti: *Carlos Monte en Monte Carlo* (*Carlo Monte a Monte Carlo*, 1939). Puntare su un ambiente cosmopolita in cui inserire l'umorismo, rappresentato da giovani signori innamorati, nel ruolo di protagonisti, e dai loro premurosi maggiordomi, contrasta con altri titoli del cartellone teatrale dell'epoca e, soprattutto, con la realtà di un dopoguerra in cui i «telefoni bianchi» del cinema italiano dell'epoca fascista ebbero il loro equivalente. Jardiel Poncela non aveva la necessità di ingraziarsi i vincitori a causa del suo passato e cercò di dare continuità alla propria traiettoria, avviata già prima della Guerra Civile, con poche concessioni alla propaganda e senza partecipare a un tipo di cinema con il quale mantenne, per ragioni di carattere personale, un rapporto travagliato.

La lettura de *La Codorniz* nel dopoguerra consentiva l'affiliazione a un gruppo più disposto al sorriso che al tremendismo tipico del romanzo d'appendice o della propaganda. La rivista di Álvaro de Laiglesia ebbe successo presso un pubblico potenziale che, quantomeno, facilitò l'uscita di film modesti ma insoliti. Alcuni ebbero una risonanza notevole, come l'adattamento di *Eloísa está debajo de un almendro* diretto da Rafael Gil nel 1943,

ma la maggior parte rimase nell'ambito della mera testimonianza e si fece strada grazie alle agevolazioni assicurate dal protezionismo del regime. Jardiel Poncela trionfò sui palcoscenici del primissimo dopoguerra e i suoi successi facevano presagire un futuro promettente. Tuttavia, le difficoltà della vita e il suo particolare carattere lo portarono a una triste deriva fino al momento della scomparsa, che avvenne nell'isolamento e nell'oblio. I colleghi della sua generazione in quel mentre preferivano le compagnie cinematografiche alle difficoltà degli spettacoli teatrali, nei quali il rischio era notevole. Bisognerà quindi attendere gli anni Cinquanta e Sessanta, quando Miguel Mihura, Edgar Neville e José López Rubio sono ormai dei drammaturghi maturi, per imbattersi nei grandi successi delle «commedie della felicità», denominazione generica che riassume il tentativo di creare un'oasi fatta di sorrisi e di umorismo in un'epoca già meno dura rispetto a quella dell'immediato dopoguerra.

La commedia della felicità

Edgar Neville – diplomatico, aristocratico, sportivo, regista, drammaturgo, pittore, poeta, nonché colui che introdusse le star americane a Madrid – aveva una predisposizione per la felicità, alla stregua degli altri umoristi del '27. La sua felicità non rispondeva a un concetto astratto o a un ideale filosofico. Piuttosto, era sinonimo di divertimento, senza limiti né dissimulazioni, perché Edgar Neville e i suoi amici, dopo aver siglato il patto di convivenza con la dittatura, sapevano di essere immuni. In un'intervista pubblicata sull'*ABC* del 18 aprile 1963, alla domanda su quale fosse per lui l'apice della felicità, la risposta fu inequivocabile: «Avere una buona dose d'amore e sperperare la ricchezza con gli amici» (Ríos Carratalá 2005c: 78; 2013: 86). Edgar Neville raggiunse entrambi gli obiettivi sia grazie ai propri meriti, sia grazie al suo status di *señorito*, di giovane di buona famiglia, in una Spagna in cui la suddetta categoria riacquisì il rispetto messo in discussione prima della Guerra Civile.

Questi autori non solo pretesero di essere felici, ma cercarono anche di portare la felicità sul palcoscenico. Nelle opere degli umoristi del '27 abbondano le storie che vedono come protagonisti signorini e maggiordomi, sempre in sintonia tra loro e con un obiettivo in comune, una donna, così da coronare il destino che li attende: la felicità.

A prescindere dalla necessità di collocare in tali ambienti delle commedie che aspirino a mostrare aspetti quali la raffinatezza, l'eleganza, il cosmopolitismo, la frivolezza, eccetera, anche l'assenza di preoccupazioni economiche facilita il cammino verso la felicità. Caratterizzare questi protagonisti è facile, grazie alla ripetizione del modello. Solitamente, sono giovani in età da matrimonio, liberi da impegni familiari; i figli, con le limitazioni che comportano, non compaiono mai e neppure gli anziani, fatta eccezione per i teneri personaggi in età senile dell'ultimo atto de *Il ballo* (in originale: *El baile*, 1952), che conservano lo spirito dell'amata giovinezza.

Oltre a godere di ottima salute, i protagonisti della commedia della felicità vivono la vita appieno in compagnia di belle donne, le quali rispondono a un ideale femminile oggetto di adorazione, in sintonia con un raffinato concetto di bellezza. L'esempio di Conchita Montes, la musa e amante di Edgar Neville, riassume quell'ideale di prima dama. La sofisticatezza, poco abituale tra le attrici spagnole dell'epoca, la altrettanto rara raffinatezza culturale e la disinvoltura nel destreggiarsi tra gentiluomini e maggiordomi senza sembrare una «donna di malaffare» formavano un insieme tanto adatto a queste commedie quanto atipico nella Spagna di allora. In ogni caso, le donne o sono belle sin dalla nascita o finiscono per esserlo grazie alle circostanze, perché questa condizione è parte del concetto di felicità.

La stilizzazione plasmata da una visione piacevole della vita va oltre i personaggi, il cui unico obiettivo è la felicità. In questo spazio teatrale, le esperienze di vita quotidiana sono prive di senso. Il lavoro non appare mai sul palcoscenico. I protagonisti possono essere dei diplomatici, come ne *Il ballo* – anche Agustín de Foxá e Joaquín Calvo Sotelo sceglieranno questa professione

per la commedia della felicità –, giovani che vivono di rendita o artisti fortunati, e persino con una zia milionaria e filantropa, come in *Nunca es tarde* (*Non è mai troppo tardi*, 1964) di José López Rubio. Nel frattempo, le loro compagne sono «l'allegria della casa», come afferma Mercedes in *Con la vita sospesa*. I protagonisti non manifestano preoccupazioni lavorative o economiche perché condividono esperienze che erano una chimera per la maggior parte delle persone: viaggi all'estero, macchine di lusso, case sontuose e, soprattutto, del tempo libero per godersi una vita spensierata che includa il gioco dell'amore.

Se i protagonisti sono giovani, belli e ricchi, ne consegue logicamente che il tema, così come il conflitto, sia l'amore. In linea con una tradizione che ritroviamo in varie epoche, la relazione amorosa può diventare, momentaneamente, un ostacolo alla felicità. In questi casi compaiono gelosie o malintesi, ma la tensione che ne consegue si supera con una facilità tale da non far perdere mai allo spettatore la certezza di un lieto fine. In questo clima convenzionale e ludico, l'amore non diventa mai passione. Per un gruppo generazionale che aveva optato per un modello amoroso in cui rientrasse il cinismo, il romanticismo era da ripudiare. La presenza dell'amore stilizza un'eleganza che, se esplodesse la passione, sarebbe impossibile. Inoltre, era necessario evitare la sdolcinatezza, sinonimo di una volgarità risibile piuttosto che riprovevole. Entro questi limiti, la commedia della felicità mette in scena una relazione amorosa tanto geniale quanto, a tratti, fredda o incentrata su un ideale moderato nelle forme, seppur profondo, come un sentimento che si ritiene congenito, date le caratteristiche dei protagonisti.

Un amore senza matrimonio, poiché si intende assicurare una felicità avulsa da coordinate temporali. Edgar Neville e i sodali umoristi non sono interessati alla commedia di costume, più adeguata a riflettere le esperienze coniugali. In *Con la vita sospesa*, il gioco proposto offre un'opportunità nuova per superare la noia causata dal matrimonio tra Mercedes e Ramón. Nel momento in cui si intravede il dramma di un'esistenza tediosa in compagnia del «pesante» marito e della sua famiglia, una tempestiva pol-

monite si sostituisce all'impossibile divorzio e tutto ricomincia daccapo. La coppia de *Il ballo* risulta così singolare che, in realtà, è un triangolo. L'equilibrata struttura impedisce il deterioramento che comporta la convivenza. Questo triangolo, con la componente implicita dell'adulterio che tanto scandalizzava, è presentato in modo più evidente ne *La extraña noche de bodas* (*La strana notte di nozze*, 1963), dove il conflitto si risolve mediante il convenzionale sogno premonitore. Si evita una presentazione drammatica della quotidianità, sia di quella matrimoniale, sia di qualsiasi altra che evochi il vituperato *realismo de los torpes*, il «realismo degli ottusi», o il *teatro de la mugre*, il «teatro del sudiciume» (Neville 1957: 13; Ríos Carratalá 2013: 93). La realtà con le corrispondenti coordinate spazio-temporali non interessa né a Edgar Neville né ai suoi colleghi. Questi autori optano, piuttosto, per una ricostruzione del reale mediante un ricorrente e idealizzato ritorno alle origini o una sua creazione *ex novo* funzionale alla finzione della commedia.

Le opere «ben costruite» richiedono una manipolazione delle componenti estranea alle preoccupazioni del verismo. Le soluzioni sono semplici nel momento in cui i conflitti sono falsati o ridotti a un mero nominalismo senza radici. Il requisito del dramma è la risoluzione di un problema e l'autore concepisce le condizioni ideali per evitare l'incertezza o la tensione. I protagonisti maschili de *Il ballo* si preoccupano delle vicissitudini della «mosca alpina». In questo modo, si rafforza la nota tenera della strana coppia, resa quasi infantile fino al punto da suscitare il riso. Mediante questo espediente, Edgar Neville apporta credibilità a una relazione così singolare e, soprattutto, neutralizza il pericolo di contravvenire al decoro in materia matrimoniale.

Il comportamento dei protagonisti è coerente con l'ideale di vita presentato da Miguel Mihura in *Mi adorado Juan* (*Mio adorato Giovanni!*, 1956): senza ambizioni, spensierato, dedito alla felicità di un presente semplice, estraneo alle pressioni e alle convenzioni sociali. Tuttavia, il protagonista della commedia, basata sul film omonimo del 1949, alla fine si arrende perché affronta il matrimonio. L'opera inizia in modo splendido, ma nell'epilogo

il «povero» Giovanni – che aveva preferito «il sole, gli amici, l'umiltà e i sonnellini infiniti al successo, alla fama, al denaro, alla vanità» – rinuncia a parte dei suoi ideali dinanzi alla prospettiva matrimoniale (in *Teatro completo*, p. 755; Ríos Carratalá 2005c: 82 e 2013: 94). Il punto di equilibrio presuppone una concessione nelle commedie di Miguel Mihura, ma non tanto in quelle di Edgar Neville e di Jardiel Poncela.

La ricerca della felicità implica sentirsi vivi e vitali, circostanza essenziale in un'età matura come quella condivisa da questi autori quando scrivono le opere qui considerate. «Quando si provano aneliti e desideri, significa che la giovinezza non è andata perduta» (Neville 1961: 65), afferma il maturo pretendente di *Prohibido en otoño* (*Vietato in autunno*, 1957; Ríos Carratalá 2005c: 83). L'ovvietà è coerente con quanto manifestato da Edgar Neville, la cui biografia è emblematica di un atteggiamento che oscilla tra i poli dell'ammirazione e del ridicolo. Per un conte facile ad innamorarsi e amante della vita, quella ricerca conduceva all'amore, non sempre corrisposto, di giovani donne. Gran parte della sua produzione poetica tardiva si concentra su questo motivo e nelle sue commedie troviamo anche l'amante maturo. E, naturalmente, con risultati in grado di stimolare la fantasia, poiché si evita il grottesco o il ridicolo di tanti precedenti teatrali.

È questo il caso di *Rapto* (*Rapimento*, 1955), in cui Edgar Neville affronta il trionfo del pretendente maturo. La ventenne preferisce il protagonista sessantenne, che batte il figlio nella disputa amorosa. Il ritorno del giovane negli Stati Uniti è una dimostrazione di sottomissione e di comprensione che neanche Moratín avrebbe presentato in nome del principio di autorità e del decoro. Tali precetti non interessavano a Edgar Neville, che non aveva intenzione di trasformare le proprie commedie in una scuola di buon costume. Lui stesso, nel prologo di *Vietato in autunno*, riconosce che questo tipo di relazione «non si verifica sempre, ma proprio per questo è una commedia e non un fatto di cronaca; nelle commedie siamo soliti riprendere gli eventi che la vita regala di rado e che, quindi, si prestano alla curiosità» (Ríos Carratalá 2005c: 83 e 2013: 96). La scelta vira su una poetica

opposta a quella del commediografo settecentesco. L'alternativa è propria di un teatro senza obiettivi didascalici, che proietta i propri desideri eludendo gli ostacoli della realtà attraverso la finzione, il tutto in nome della felicità.

Il pretendente maturo, nelle vesti di Pigmalione, è il protagonista di *Vietato in autunno*, titolo coerente con una riflessione secondo cui il desiderio si tempera dinanzi all'evidenza della realtà. Antonio, il protagonista, è uno scultore che trova una «selvaggia ignorante» e cerca di trasformarla in una «signorina come si deve». Ci riesce, ma lei lo considera come un padre e sceglie Alfredo, semianalfabeta a detta dello scultore, ma un «tipo» giovane e passionale. Antonio riconosce la vanità della propria richiesta e lascia via libera alla natura con un epilogo tra il malinconico e il vitalista.

La decisione finale del protagonista di *Vietato in autunno* si tinge di paternalismo. L'uomo maturo, pur volontariamente, rinuncia alle sue pretese. La giovane si mostra disposta ad andarsene via con Antonio e a dimenticarsi del «tipo», ma è lo scultore che finisce per allontanarsi dalla propria opera e si eleva dinanzi a sé stesso e agli spettatori. È facile immaginare il meccanismo psicologico che opera in questa decisione, tanto reiterata e convenzionale. La cosa fondamentale è sottolineare il ruolo della donna, predisposta per essere plasmata o adorata e incapace di sottrarsi alla dipendenza dal maschio, cosa inimmaginabile per Edgar Neville e altri autori del suo gruppo generazionale.

Il maschilismo dell'epoca si manifestava con la naturalezza del luogo comune. Oggigiorno risulta imbarazzante ricordare i testi misogini di Jardiel Poncela, come quelli raccolti da Fernando Valls e David Roas in *Máximas mínimas y otros aforismos* (*Massime minime e altri aforismi*, 2000). L'umorismo non è sufficiente ad attenuare la virulenza di un atteggiamento che, in sostanza, fu condiviso da un gruppo di autori tanto amanti delle donne quanto poco femministi. E su questo aspetto le opere riflettono la loro personalità. Si fanno beffe della moglie sottomessa, ma non per la sottomissione in sé, bensì per la volgarità dell'atteggiamento e per la noia che provoca nell'uomo. Questi signori preferiscono una

donna indipendente e attiva in un contesto parallelo a quello maschile. Entro tali coordinate, la protagonista può persino incarnare il peculiare concetto della prostituta, come accade con vari personaggi di Miguel Mihura. Edgar Neville, in linea con l'ambiente ricreato in opere che tendono più verso l'«alta commedia», propende per la donna elegante, raffinata, attraente e con un tocco di indipendenza, quel tanto che basta a renderla desiderabile.

La donna non deve comunque rappresentare un ostacolo alla ricerca della felicità, che sostanzialmente è quella dell'uomo e, per proprietà transitiva, della sua metà. Le commedie di Edgar Neville sono inconcepibili senza una protagonista da amare. Adela, ne *Il ballo*, è un paradigma di questo ideale. Julián e Pedro sono in competizione per lei; si completano tra loro fino a costituire un'unità disposta a esaltare, prendersi cura e ammirare la donna che finisce per reincarnarsi nella figura di Adelita. Lei riceve questo omaggio con gioia e soddisfazione, esprimendo addirittura il desiderio che questo suo protagonismo venga esteso ad altri signori, sempre in un senso tanto puro quanto idealizzato. Adela non prende in considerazione una vita autonoma al di fuori di quella relazione, e come lei, il resto delle donne che fanno da protagoniste in una serie di commedie in cui si traccia un ideale femminile concepito per la felicità di coloro che le circondano e, solo in secondo luogo, per la propria.

La malinconia si mescola alla rassegnazione. Le donne devono restare in «servizio attivo» (p. 337) il più a lungo possibile, vale a dire, devono fare innamorare o, quantomeno, rendere inquieti gli uomini, «far colpo, farsi seguire con lo sguardo e far sì che si alzino per prendere qualcosa per loro: quel che si dice galanteria» (p. 337). Tali manifestazioni rimandano a un idealizzato ritorno al passato, che Edgar Neville condividerà con gli altri autori della sua generazione. Questa costante caratterizza una produzione teatrale e cinematografica che trova nella «*belle époque*» la proiezione di determinati desideri. L'autore prova a condividerli con gli spettatori propensi, ma quel ritorno al passato si proietta anche su un presente in cui si cerca di mantenere un modello tradizionale di donna, agghindato e con note audaci

per renderla più attraente dal punto di vista maschile. È quanto accade ne *La strana notte di nozze* quando, alla fine, il marito afferma: «La felicità di una donna consiste quasi sempre nel sentirsi orgogliosa del proprio marito, nell'aver accanto un signore che tutti rispettano, un uomo che la protegga grazie al suo peso nella società, all'intelligenza, al nome e al prestigio che ha» (in originale, Neville, *Teatro 3*, p. 54).

Isabel annuisce e con lei, crediamo, anche le coppie che nella Spagna degli anni Cinquanta popolavano le platee. L'evasione delle commedie di Edgar Neville e degli altri umoristi presuppone una lettura del presente. Essi non coltivano mai un teatro a tesi, concetto che rifiutano esplicitamente, né avanzano una difesa delle istituzioni come il matrimonio, atteggiamento che sarebbe risultato cinico. Tuttavia, con frasi come quella citata, enfaticamente nell'epilogo, Edgar Neville traccia un ideale di felicità.

Gli umoristi del '27 si mantennero al margine di quella Spagna oscurantista e bigotta. Questi *habitué* della notte madrilena aspirarono a modernizzare il modo in cui dovevano rapportarsi uomini e donne. Nelle loro commedie cercarono protagoniste belle, disinvolte, intenzionate ad essere attraenti e ad essere adorate. Ma su questo punto, e di loro spontanea volontà, tracciarono un limite che, nel teatro di allora, nessuno valicò: l'indipendenza o l'autonomia della donna, il suo diritto a una propria e autonoma felicità. Non erano quelli i tempi per libertà del genere, viste ancora come un fenomeno foraneo, e le notizie dall'estero venivano accolte con un sorriso da chi se ne considerava immune. Edgar Neville e gli umoristi non sostenevano un'emancipazione di cui temevano le conseguenze. La loro reazione rispetto al comportamento delle americane conosciute durante il soggiorno a Hollywood mette in risalto un timore diffuso tra gli spagnoli che all'epoca si recarono negli Stati Uniti. Il passare del tempo e il ritorno in Spagna rafforzarono quella diffidenza tipica di un maschilismo che veniva considerato normale. Questo atteggiamento li condusse a interiorizzare le contraddizioni sul ruolo delle donne, che risolsero mediante un idealizzato ritorno al passato o un teatro concepito come gioco, con regole slegate dalla realtà.

Edgar Neville corse alcuni rischi durante la sua traiettoria, ma non fu mai temerario e condivise con gli amici del '27 la volontà di trionfare, senza mai nascondere l'interesse economico. Lettere, testimonianze e dichiarazioni degli autori provano l'importanza di quest'ultimo fattore nel prendere decisioni, anche in quel vagare tra il cinema, il teatro e la letteratura alla ricerca di qualcosa di redditizio. Risulterebbe prolisso spiegare fino a che punto la questione economica determinò il passaggio di Miguel Mihura e Edgar Neville dal cinema al teatro. Non lo nascosero mai, sebbene entrambi ingigantirono le circostanze. A parte i pretesti imposti dal decoro, gli anni Cinquanta furono campo fertile per un tipo di commedia coerente con i loro postulati e, allo stesso tempo, redditizia. E la coltivarono, nonostante i problemi con gli impresari, gli attori e la censura di cui ci parlano Edgar Neville e Jardiel Poncela, incapaci di affrontare l'autocritica e infastiditi dal fatto che i loro successi non permettessero loro una maggiore continuità di presenza sui palcoscenici.

La formula della felicità

La commedia della felicità è una formula per il teatro commerciale dell'epoca. I rischi che si assumeva Edgar Neville nei suoi romanzi o quando scriveva per le riviste quasi mai si riscontrano nella sua attività di commediografo. Qualsiasi formula teatrale, per quanto ben congegnata, può fallire. Capì in più d'una occasione a Neville, un autore un tantino lamentoso, sebbene non arrivasse ad assumere l'atteggiamento intransigente di Jardiel Poncela o quello scettico di Miguel Mihura. Attori ricalcitranti, impresari timorosi e censori scrupolosi furono alcuni degli ostacoli che Edgar Neville dovette affrontare nel tentativo di raggiungere un pubblico forse minoritario, ma saldo e capace di assaporare la squisitezza delle sue commedie.

La commedia della felicità è una formula al servizio del sorriso del pubblico, le cui componenti vengono circoscritte a una visione gentile, elegante e compassionevole della vita. Il connubio ri-

sulta compatibile con i desideri degli autori e di quegli spettatori che, in una nota di sociologia teatrale, immaginiamo del sabato sera. Edgar Neville parla a malapena del pubblico. Nei prologhi troviamo riferimenti agli attori e agli impresari, spesso criticati per le loro pretese e la loro ristrettezza di vedute. La risposta del commediografo fu quella di fondare una compagnia per poter lavorare con un gruppo ridotto di persone fidate. Gli spettatori, però, non compaiono in questi testi, come se svolgessero un ruolo secondario nel destino di un teatro privato e commerciale. Il pubblico sarebbe stato nei pensieri di un commediografo meno originale del cineasta degli anni Quaranta o del narratore avanguardista. I suoi film insoliti erano realizzabili indipendentemente dai risultati al botteghino. Il peculiare sistema di sovvenzioni del dopoguerra consentiva affari sorprendenti. L'autore che nel 1936, pochi mesi prima della Guerra Civile, provocava la risata con le sventure della mucca Emilia, innamorata di «uno del Fisco» in *Música de fondo* (*Musica di sottofondo*), quando redige le commedie della felicità ha in mente uno spettatore convenzionale. Edgar Neville non si è mai tradito nelle sue sfaccettature creative, ma ha moderato la sua voglia di rinnovamento e ha coltivato un umorismo più tradizionale quando si trattava di mettere in scena un ristretto elenco di temi o conflitti, quanto bastava per non correre troppi rischi.

Dei personaggi estranei ai problemi della maggioranza delle persone, collocati in uno spazio scenico concepito da Edgar Neville come un'oasi, più che godere della felicità, giocano con questo concetto. L'atteggiamento è logico, dal momento che il gioco è essenziale per spiegare il suo modo di fare teatro, come avveniva anche con José López Rubio e Jardiel Poncela. Questi autori configurarono uno spazio ludico e autonomo per il palcoscenico. In questa cornice, i conflitti drammatici e i personaggi non intendono evidenziare una connessione esplicita con il mondo degli spettatori. Al contrario, quello spazio fittizio consente l'evasione come frutto di un patto con il pubblico: la platea è integrata nel gioco teatrale, conoscendone il convenzionalismo; ciò che si osserva sulla scena resta dietro il sipario quando termina la

rappresentazione, senza proiettarsi nelle esperienze personali degli spettatori. Mentre si svolge lo spettacolo, il pubblico si sente alienato dalla propria realtà e, allo stesso tempo, trova conforto in una finzione concepita al servizio della felicità. All'uscita del teatro, nulla sembra essere accaduto, perché l'accettazione preliminare del patto implica l'assenza di una transizione dialettica tra lo spazio fittizio e l'esperienza del reale. Il cerchio della commedia della felicità si chiude con un bilancio di intrattenimento in attesa di essere ripetuto.

L'evasione era un gioco in cui le buone maniere, l'eleganza e l'immaginazione di cui si faceva sfoggio erano al servizio del godimento della vita come sinonimo di libertà. Edgar Neville difese questa concezione ludica del teatro per mettere in scena le sue commedie. L'obiettivo richiedeva la creazione di spazi sprovvisti di elementi reali e, per questa stessa ragione, capaci di porre in discussione la felicità idealizzata, che provava a sedurre gli spettatori finché durava il gioco. Le battute erano suggestive in contrasto con l'esperienza dura e contraddittoria della realtà.

Edgar Neville e gli umoristi giustificarono il «teatro di evasione», una denominazione polemica utilizzata da un settore della critica in funzione non solo descrittiva. Rispetto agli autori interessati alla realtà contemporanea, il commediografo argomentò a favore di «un'evasione» che, nel suo caso, va ben oltre l'imposizione del momento. Nel prologo a *Tiempos mejores (Tempi migliori)*, Edgar Neville declassa in modo volgare e caricaturale chi pretendeva un teatro impegnato: «Al caffè Gijón, non appena un signore ha successo con una commedia in cui non è tutto sudiciume ed entrano in scena sei checche, una lesbica, uno colpito da malattie segrete e un gentiluomo che vuole andare a letto con la nonna, dicono con disprezzo che si tratta di teatro di evasione e che i commediografi devono trattare solo i temi dei nostri tempi» (Neville 1963: 139; Ríos Carratalá 2005c: 88 e 2013: 103-104).

Simili «deviazioni» erano inconcepibili nel teatro controllato dalla censura. La pagina stampata mal resiste a un tale sproposito, che risulterebbe divertente tra colleghi in età avanzata e lon-

tani da qualsiasi contatto con il sudiciume di alcuni giovani. Alla stregua dei colleghi della sua generazione, Edgar Neville ridicolizza il teatro che non condivide e si rifugia nell'impossibilità di «affrontare temi scottanti e di attualità», senza «una totale indipendenza e la sicurezza che le nostre idee supereranno l'iter della censura». Negli anni Sessanta, quando redige questo prologo, «è probabile che ormai si possano affrontare temi di attualità», ma la maggior parte della sua produzione è stata scritta in un contesto storico diverso: «l'unico modo era dire di sì, mentre uno aveva voglia di trattare di attualità dicendo di no. Dunque, anziché castrare le mie opinioni, ho preferito lasciare i temi di attualità per un secondo momento» (Neville 1963: 139; Ríos Carratalá 2005c: 88 e 2013: 104).

Edgar Neville non mente, ma inganna sé stesso in un contesto in cui doveva sentirsi obbligato a giustificare ciò che, in realtà, è una decisione coerente con il suo concetto di teatro. Il conte affrontò i problemi con la censura, sia nel suo lavoro teatrale che cinematografico. Scrisse persino degli articoli polemici per l'epoca. Nonostante ciò, la sua firma era nella lista degli autori che potevano dialogare con un organo del Regime. Questo privilegio era consentito a chi si identificava con il Regime, almeno nella sostanza, così da essere considerato un autore di fiducia. Nelle sue commedie trapelano allusioni ironiche alla censura, ma le frecciate non esprimono mai un'aspirazione alla libertà di espressione tutelata da un ordinamento politico. Altrimenti, non le avremmo mai viste pubblicate. A Edgar Neville e Jardiel Poncela preoccupa maggiormente la volgarità di alcuni censori di second'ordine. La loro vigilanza tarpa le ali di coloro che aspirano a creare commedie cosmopolite, eleganti e non moralizzanti. Tuttavia, se vogliamo fare delle ipotesi, è poco probabile che il loro orientamento teatrale sarebbe cambiato in un contesto privo di censura. La ragione è semplice: a questi autori «i temi scottanti e di attualità» non interessavano.

Edgar Neville non era un acuto osservatore della realtà, ma un ingegnoso creatore di un mondo fittizio in cui la felicità era consustanziale. Anche nelle sue opere più vicine al *sainete*, dove

il *costumbrismo* era prevedibile, prevale la volontà di stilizzare la realtà, di adeguarla a presupposti che hanno per protagoniste la bellezza e la felicità. Questo avvicinamento al tema *sainetesco* o «farsesco» si differenzia da quanto realizzato da altri cineasti contemporanei, i quali lo combinarono con influenze neorealiste per portare la macchina da presa in strada e riflettere un ambiente problematico, ed è alla base di alcuni dei migliori film degli anni Cinquanta. Edgar Neville ironizzò sul neorealismo. Come regista, era restio a lasciare gli studi cinematografici e trasformò il *sainete* in una via percorribile per raggiungere un obiettivo ricorrente nella sua poliedrica produzione: il ritorno a un passato, quello della *belle époque*, in cui l'autore proietta una società armonica, stabile, spensierata e disposta a godere del suo peculiare concetto di felicità.

Il disinteresse di Edgar Neville per la realtà non implica una mancanza di sensibilità. L'autore la dimostra nell'atteggiamento di comprensione e nel trattamento di alcuni personaggi che, pur restando pedine di un gioco, sono commoventi. Il miglior esempio si ritrova nel trio protagonista de *El último caballo* (*L'ultimo cavallo*, 1950). Conchita Montes, José Luis Ozores e Fernando Fernán-Gómez, con la loro interpretazione, suscitano la simpatia di una venditrice di fiori, un pompiere e un impiegato. I tre finiscono su un carro diretto verso la grande città. L'epilogo può essere interpretato come favorevole a uno spirito ecologista. L'anacronismo dato dalla confusione del *topos* del paradiso perduto con l'ecologismo salterebbe agli occhi, ma è pur vero che in quell'immagine cervantina di coloro che rifiutano la Madrid rumorosa e inquinata dalle auto si sintetizza un concetto di felicità basato su caratteristiche non necessariamente contrastanti con la realtà. La spensieratezza, l'ottimismo, l'immaginazione, la semplicità, la spontaneità, la mancanza di ambizioni, l'assenza di spirito pratico, il gusto per la bellezza e l'umorismo sono le componenti di una felicità la cui origine non si trova mai nei meandri di una realtà che Edgar Neville ignora deliberatamente, almeno come artista. L'umorista manifesta spesso la sua ammirazione per Ortega y Gasset e Gómez de la Serna. Non dobbiamo quindi

stupirci di questo atteggiamento. Ma al di là di questi influssi, si proietta, e lo si percepisce, una personalità il cui desiderio si impone sulla realtà.

L'eleganza è incompatibile con gli eccessi, anche in materia di normative. Le regole di queste commedie devono essere poche e facili da accettare, quasi prive di polemica data la scarsa relazione con la realtà concreta e immediata. L'immagine è commovente, ma è lecito riflettere sulla verosimiglianza di tre individui su un carro di fiori disposti a lottare contro la benzina e i rumori nella Madrid del 1950, avere dei dubbi sulla purezza del rapporto dei protagonisti de *Il ballo*, essere scettici circa il successo degli amanti maturi quando cercano di far innamorare le signorine, e così via, fino a completare un lungo eccetera proprio di un autore attento soltanto alle regole del palcoscenico. Non vale la pena, quindi, confrontare quelle proposte con una realtà elusa all'insegna della felicità. È più logico osservarne la coerenza al fine di creare un concetto attraente in termini universali. Edgar Neville approfondisce a malapena la critica ai modelli contrapposti né ricorre all'ironia, al sarcasmo o alla satira, in linea con un umorismo che si impose tra gli autori del '27 e che si estende a umoristi precedenti, come Wenceslao Fernández Flórez. Il commediografo non fa polemica, non allude a nessuno e cerca l'assenso grazie a personaggi senza zone d'ombra tali da mettere in discussione il concetto di felicità che incarnano. Diventano, in questo modo, tanto attraenti durante la rappresentazione quanto inefficaci per una riflessione che vada oltre ciò che si vede sulla scena.

Il teatro e il cinema non sono una scuola di costume per gli umoristi del '27. Edgar Neville semplifica la questione in tono polemico. Non si tratta di rifiutare il carattere «esemplare» del teatro, che attribuisce a coloro che esigono da lui un'opera impegnata. All'epoca alcuni ingenui lo pretesero in buona fede, ma altri autori, a partire da Antonio Buero Vallejo, compresero che per catturare il reale bisognava realizzare un processo critico, dialettico e creativo. Di fronte alla fantasia della commedia che consente la costruzione di mondi nei quali rifugiarsi, questi drammaturghi, quasi un'eccezione, utilizzavano l'immaginazio-

ne alla ricerca di una ricreazione poetica e rivelatrice. Non era questo ciò che pretendeva un Edgar Neville più incline a riaffermare che a porre in discussione. Come aristocratico non perse mai il senso critico accompagnato dall'umorismo. Quest'ultimo gli consentì di porre in discussione tipi e ambienti del mondo pacchiano e convenzionale. Ma come commediografo cercò soprattutto di riaffermare l'immagine di un modello di felicità. La associava a delle caratteristiche che, sulla scia di Ortega y Gasset, definivano un individuo dedito al piacere grazie alla propria condizione privilegiata. Gioventù, bellezza, amore, spontaneità, vitalità, allegria, umorismo, spensieratezza, ricchezza ed eleganza sono concetti reiterati nelle sue opere. Edgar Neville si addentrò a stento in mondi estranei. Preferì la familiarità di personaggi e ambienti che ne giustificavano la ricorrenza perché atti a incarnare un concetto di felicità.

La reiterazione indica una costante, ma occorre anche pensare a un espediente che si è trasformato in un *topos*. Il motivo può finire per essere una formula, ma neanche in quel caso garantisce il successo. Edgar Neville lo ottenne con *Il ballo*. Questa circostanza favorì una continuità con *Adelita* e l'allestimento in diversi paesi. L'accoglienza del film *Con la vita sospesa* lo incoraggiò a portarlo a teatro, dove trionfò nuovamente. Altre sue commedie passarono senza infamia e senza lode oppure ottennero un successo relativo. E, infine, alcune non arrivarono sulle scene: «Ma il teatro in Spagna è così, e oggi, dopo sette o otto grandi successi, ho ancora quattro commedie eccellenti da rappresentare, per le quali mi mettono i bastoni tra le ruote imprese e compagnie che poi allestiscono delle mostruosità che le mandano in rovina, ma nelle quali hanno riposto tutta la loro buona fiducia» (Neville 1961: 165; Ríos Carratalá 2005c: 91 e 2013: 109). Il querulo Jardiel Poncela avrebbe sottoscritto parole simili.

Edgar Neville, quando traccia un bilancio, non include l'autocritica come possibile causa del fallimento. Scrive di impresari poco disposti a rischiare e, soprattutto, di interpreti reticenti per i motivi più futili. Appare anche la censura, seppur predisposta a negoziare con un autore abile nel destreggiarsi. Il pubblico

non è mai colpevole dei problemi di Edgar Neville nell'ottenere continuità sulle scene teatrali. Il commediografo non prende neanche in considerazione la possibilità che la propria opera risulti incostante. I testi evidenziano il contrario, come nel caso di Jardiel Poncela. Nelle loro commedie meno note, l'abilità degli autori evita le principali insidie. Troviamo persino sfaccettature inaspettate, come nella commedia *Aquella mañana* (*Quella mattina*), in cui Edgar Neville ricrea i tempi di Napoleone. Non fu mai rappresentata. Il fallimento difficilmente sorprenderebbe un commediografo abituato a selezionare temi che non soddisfino la domanda immediata degli spettatori. Tuttavia, questo non accadeva nelle commedie della felicità, con le quali credeva di avere la chiave per avvicinarsi a un pubblico fedele.

Queste commedie di Edgar Neville ebbero fortuna e continuità sulla scena. Grazie agli adattamenti cinematografici, continuiamo a osservarle con ammirazione, una volta considerata la data in cui videro la luce. In una Spagna in cui il cosmopolitismo era una temerarietà e la divina provvidenza veniva vista meglio del destino, un trio peculiare parla dell'amore in termini tolleranti senza che compaia il concetto di peccato, e una donna, Mercedes, decide di concedersi una nuova opportunità, dopo aver assistito al funerale di quel «noioso» di suo marito senza versare una lacrima. Entrambe le commedie trasmettono felicità, ma non si tratta di quella felicità benedetta dalla Chiesa onnipotente, da cui questi autori si tenevano alla larga. Edgar Neville era libero da molte pressioni; la sua adesione agli insorti nel 1936 gli evitò problemi e, alla stregua di altri colleghi del suo gruppo generazionale, seppe spremere il succo della vita. Da quel succo sorge un mondo irreali, elegante e intelligente, i cui protagonisti godono di un *bel esprit*. Nella sua opera è assente l'interrelazione con il possibile progetto di vita dello spettatore, ma, in nessun caso, questo risulta svilente.

Il tentativo di stabilire una coesistenza tra la violenza reale e irrimediabile e la placidità e la tolleranza richieste dall'intelligenza e dall'ingegno talvolta diede i suoi frutti con delle commedie eccellenti, ben costruite e con dialoghi intrisi di qualità letteraria.

I testi evocano una visione piacevole e comprensiva della vita, mentre sorridiamo per le peripezie di alcuni personaggi alla ricerca di una felicità che non può essere scissa dalla tenerezza, dalla tolleranza, dalla nostalgia e dalla bellezza. Inoltre, il tentativo ebbe una giustificazione storica. Nel 1976, José López Rubio la vedeva in questo modo: «Per un certo periodo, in Spagna, si chiamò teatro di evasione quello che facevano alcuni di noi. Forse non era un teatro totalmente di evasione come quello di Evreinof o, a un certo punto, quello di Casona. Credo che in quel momento della vita spagnola, che fu abbastanza duro e difficile, gli anni Quaranta, gli anni Cinquanta, fummo noi scrittori a voler evadere da tutto ciò e cercare il sorriso, l'allegria [...]. Quella è l'evasione: sfuggire a qualcosa che pesava come il piombo, la disperazione della società spagnola» (in Ríos Carratalá 2005c: 93 e 2013: 111).

Il rigore intellettuale di José López Rubio gli consente di mantenere le distanze. Questa giustificazione è coerente, soprattutto nel prisma temporale del 1976, un momento di cambiamenti, ma il lavoro di questi «santoni della realtà» (Ríos Carratalá 2005c: 93 e 2013: 111) è, almeno nel caso di Edgar Neville e di Jardiel Poncela, un risultato in cui l'aspetto personale prevale su quello storico. Nonostante alcune critiche alla pacchianeria, alla volgarità e alla strettezza di vedute di quella Spagna, nessuno dei due patì la «disperazione della società spagnola». Edgar Neville era un uomo vitale e allegro, che traeva giovamento dalle circostanze idonee per mettere in pratica, nella propria vita, un concetto simile a quello che ne definisce, con logiche differenti e un processo di stilizzazione, la scelta teatrale, ma senza alterare sostanzialmente la vita spensierata che alimentò le sue commedie della felicità.

Giocare con la cronologia consente di formulare delle ipotesi. Se Edgar Neville fosse rimasto in vita fino al 1976, avrebbe parlato anche lui di una Spagna plumbea e disperata, ma quella realtà storica coincide a malapena con il suo vissuto. La memoria seleziona e adegua il messaggio ai tempi. Provoca, in questo caso, un imbarazzo retrospettivo che rende scomodo il ricordo

di un'esperienza felice durante gli anni che, dal punto di vista sociale e storico, furono bui per la maggior parte della popolazione spagnola. Ma coloro che vivevano in una bella dimora con i maggiordomi e che durante il periodo delle tessere annonarie organizzavano banchetti a base di aragoste, carne e *foie gras*, disponevano di giardino e piscina come ad Hollywood, viaggiavano all'estero e indossavano capi acquistati a Parigi e a Londra, erano proprietari di case vacanze lungo la Costa del Sol, seguivano la stagione dei toreri del momento, organizzavano feste di flamenco per gli ospiti che ricevevano in compagnia della loro bella amante e via discorrendo, erano degni di un ritratto fatto di contrasti come quello scritto da Fernando Fernán-Gómez: Edgar Neville «aveva già un cane, una villa, un'auto, una piscina, un'amante, una segretaria e un maggiordomo, quando noi altri avevamo una tazza di caffelatte» (in Ríos Carratalá 2007a: 49). Questi fortunati che non conoscevano la tristezza di una mezza fetta di pane tostato, perché erano soliti gustare alta pasticceria, parteciparono, a debita distanza per non macchiarsene, alla Vittoria della fazione nazionalista durante il dopoguerra e non avevano bisogno di evadere per creare una commedia della felicità. Fu questo il caso di Edgar Neville, più propenso a vivere che a sognare, perché non aveva idea di cosa significasse rimandare o ritardare il momento del piacere.

Juan A. Ríos Carratalá

(Traduzione a cura di Fabiana Giudicepietro)

Indice

Un nuovo capitolo sull'umorismo a teatro <i>Elena E. Marcello</i>	5
L'oasi dell'umorismo e il teatro spagnolo del dopoguerra <i>Juan A. Ríos Carratalá</i>	7
Enrique Jardiel Poncela <i>Eloísa è sotto un mandorlo</i>	35
L'umorismo è sotto un mandorlo. <i>Eloísa está debajo de un almendro</i> e il teatro di Jardiel Poncela <i>Simone Trecca</i>	37
<i>Eloísa está debajo de un almendro</i>	68
<i>Eloísa è sotto un mandorlo</i>	69
Edgar Neville <i>Il ballo</i>	259
Al ballo di un gioviale <i>dandy</i> . <i>Eleganza, joie de vivre</i> e tenerezza nel teatro di Edgar Neville <i>Elena E. Marcello</i>	261
<i>El baile</i>	290
<i>Il ballo</i>	291
Bibliografia	387



La maschera e il volto. Teatro ispanico moderno e contemporaneo

L'elenco completo delle pubblicazioni
è consultabile sul sito

www.edizioniets.com

alla pagina

[http://www.edizioniets.com/view-collana.asp?col=La maschera e il volto. Teatro ispanico moderno e contemporaneo](http://www.edizioniets.com/view-collana.asp?col=La%20maschera%20e%20il%20volto)



Pubblicazioni recenti

9. Enrique Jardiel Poncela, Edgar Neville, *Umoristi spagnoli a teatro/2*, coordinamento di Elena E. Marcello, 2023, pp. 400.
8. Yolanda García Serrano, Juan Carlos Rubio, *Musica per Hitler*, con testo originale a fronte, studio e traduzione di Enrico Di Pastena, 2022, pp. 148.
7. Miguel Mihura, "Tono", Álvaro de Laiglesia, *Umoristi spagnoli a teatro/1*, coordinamento di Elena E. Marcello, 2022, pp. 360.
6. Gracia Morales, *N.I. 12*, con testo originale a fronte, studio e traduzione di Enrico Di Pastena, 2021, pp. 180.
5. José Sanchis Sinisterra, *Il lettore a ore*, con testo originale a fronte, studio e traduzione di Renata Londero, 2018, pp. 152.
4. Angélica Liddell, *Belgrado. Canta lingua il mistero del corpo glorioso*, con testo originale a fronte, studio e traduzione di Silvia Monti, 2017, pp. 272.
3. José Ramón Fernández, *La terra*, con testo originale a fronte, studio e traduzione di Enrico Di Pastena, 2016, pp. 158.
2. Josep M. Benet i Jornet, *Sotto la casa*, introduzione di Simone Trecca, traduzione di Pino Tierno, 2015, pp. 106.
1. Juan Mayorga, *Teatro sulla Shoah. Himmelweg - Il cartografo - JK*, studio e traduzione di Enrico Di Pastena, 2014, pp. 256.

Edizioni ETS
Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa
info@edizioniets.com - www.edizioniets.com
Finito di stampare nel mese di dicembre 2023