

# Il principio di piacere, la retorica della seduzione, *D. Giovanni* ed io

RICARDO PAIS\*

Ciò che mi attrae in *D. Giovanni* è quella specie di convoglio di compulsioni che portano, di piacere in piacere, alla sfida totale della morte. E siccome ritengo che la compulsione erotica si riallacci alla capacità che abbiamo di vincere l'orrore della nostra stessa decomposizione fisica, non potrei non identificarmi maggiormente con *D. Giovanni*. L'orrore che sente quando guarda il padre, con tutto ciò che, fra l'altro, il padre rappresenta di assolutamente e "castrantemente" aristocratico, mi è del tutto familiare. Quello che mi ha spinto a mettere in scena quest'opera è stata quella tremenda contraddizione fra la morale e la disperazione. E trovo molto curioso che la disperazione sia messa al servizio di una commedia, ossia che buona parte dello spirito di sopravvivenza che contraddistingue la commedia sia, in questo caso, lo spirito di totale insoddisfazione e di disperazione euforica.

La scelta di *D. Giovanni* è anche politica. In questo senso, è un'opera che mette in discussione molte cose, in particolare l'ipocrisia e i rapporti con il potere. *D. Giovanni* sarebbe stata una reazione di Molière dinanzi alle deviazioni etiche, su cui si appuntano le sue critiche, e all'influenza diretta che questa "offesa" ai grandi potesse avere sulla conservazione del sostegno mecenatesco (in questo caso, Regale!). La scrittura sorpassa se stessa nei suoi obiettivi, perché apre un'infinità di questioni formali, più di quante egli stesso potesse risolvere.

L'obbligo di un Teatro Nazionale è allo stesso tempo di rispettare e di mettere in discussione ciò che la legge frappona fra i creatori e il cittadino contribuente. È un'opera perfetta per mettere alla prova la totale libertà e imprevedibilità della nostra *démarche* artistica, ed esemplare per mettere un punto finale su una questione che, da tempo, è risolta nella mia mente: non è per il fatto che si lavora all'interno di una struttura nazionale che si è obbligatoriamente conformisti, anzi; né il lavoro svolto nei teatri nazionali deve essere necessariamente una pratica di conformismo, di pedagogia dozzinale, o di populismo grossolano, e nemmeno una pratica d'élite. Quest'opera mi ha offerto una delle rarissime opportunità di "non sapere bene" cosa sarebbe stata sino alla sua conclusione. Ed è in questo rischio che si mette alla prova la qualità del progetto. Le pulsioni del grande scrittore e uomo di teatro che è Molière erano del tutto simili a quelle che abbiamo noi, quando valutiamo se vale ancora la pena di incassare la stupidità dei Poteri solo per fare il miglior teatro possibile!

Questo è stato lo spettacolo in cui sono stato più rigoroso (e tenero...) con gli attori: nulla sfugge nelle prove, qualsiasi errore è corretto all'istante. Ho chiesto con insistenza a Pedro Almendra che, quando voleva sostenere una certa verticalità nell'atteggiamento di *D. Giovanni*, lo facesse esattamente al contrario di quella che è la memoria di un attore che interpreta un grande personaggio del grande repertorio classico. E credo che lui sia riuscito ad evitarla in modo ammirabile: è una delle grandi conquiste dello spettacolo. Un Teatro Nazionale ha l'obbligo di sfuggire tutti i cliché, anche perché il cosiddetto teatro alternativo e indipendente ci cade ogni giorno, e ci cade nel modo più dissimulatamente pigro.

Abbiamo avuto bisogno di trovare, nella scena dei contadini, un equivalente dialettale per il *patois* usato da Molière. Si trattava di trovare una forma elaborata e robusta di "parlata" popolare che traducesse lo spirito peculiare di quella sequenza, con autenticità e verosimiglianza. Il rispetto e la passione per le varie "parlate" deve far parte della prassi teatrale. Sinora il teatro portoghese è stato tanto negligente nell'assumere la lingua come materia nobile, così come nello studiare con un minimo di attenzione le sue varianti, con tutto ciò che esse implicano di caratterizzazione e ampliamento della plasticità della parola. *D. Giovanni* ci ha offerto la possibilità di lavorare il dialetto (in questo caso, la "parlata" di Caxinas, celebre quartiere di pescatori di Vila do Conde), e ancora, e sempre, la parola, perché abbiamo lavorato ultimamente con testi dai più svariati tratti retorici e questo è un testo profondamente retorico. Al contrario di *El Burlador de Sevilla*, di Tirso de Molina – in cui ci sono un'infinità di intrecci, e nel quale i rapporti di causa-effetto nella concatenazione dei vari episodi sono infernali –, in *D. Giovanni* abbiamo una sorta di struttura di eventi che non sono altro che stanze verso la morte, verso il Giudizio Finale, e ognuna di queste stanze è una stanza di negoziazione retorica. Ogni scena è un pretesto in più per una costruzione del discorso in un modo che contraddice tutto quello che, oggi, si osserva in teatro. Quest'opera è molto curiosa: offre un'infinità di tracce che ci consente di fare tutte le letture che vogliamo, in seguito, alla luce di quella che è stata l'evoluzione del dramma, ma si cristallizza in un momento molto particolare del trionfo della retorica sul palco. In questo senso, è straordinariamente interessante per un teatro come il Teatro São João che ha dato sempre un'importanza così peculiare al dire, all'elocuzione, alla produzione vocale, al rapporto fra il testo e il corpo. Per me è questo l'"esercizio di stile", nel senso nobile di insegnamento e scoperta, che abbiamo l'obbligo statutario di fare.

Il capitale erotico del *D. Giovanni* di Molière è molto esiguo. O, innanzi, è poco sfruttato. Sotto questo aspetto, è curiosamente il meno emblematico di tutti i *D. Giovanni*. Perché sfugge a tutto quel via vai di donne, al senso di avventura erotica che è ben presente nella storia – questa sì, se non emblematica, per lo meno fondante – di *D. Juan Tenorio*, nel *Burlador de Sevilla*, di Tirso de Molina. In Molière, vi sono poche scene di seduzione: una vaga reminiscenza erotica nella scena finale con Elvira, e la scena con Carlotta, la contadina, e sebbene in questa, ciò che conta veramente non è tanto la seduzione e l'amore, ma la differenza di classe. Ossia, nel caso di Carlotta la seduzione è determinata più dall'aristocratico (con tutti i suoi vantaggi igienici!) che dall'uomo. Non c'è nulla che ci provi, se non filosoficamente, che siamo dinanzi a un seduttore irresistibile. C'è la retorica della seduzione, certo! Da questo punto di vista, il personaggio di Molière è ben più complesso, più schivo, meno evidente di quello di Tirso de Molina, o anche di Mozart/Da Ponte [Don Giovanni].

Il quarto e il quinto atto curano della disperazione del corpo dinanzi alla morte. *D. Giovanni* odia la decrepitezza, i corpi che cominciano a decomporsi, vuole morire giovane, vuole morire senza età, ed è infatti un personaggio senza età! *D. Giovanni* si trasforma, ma non nel senso tradizionale, come Anfitrione, o Orgone, o Tartuffo. Sotto questo aspetto, *D. Giovanni* non "si incastra" nella tradizione realista che sarà quella del futuro. Qui bisogna notare che siamo dinanzi a un personaggio che aveva già acquisito, all'epoca di Molière, un'aurea di leggenda, e non si tratta un personaggio leggendario come si tratta un personaggio *tout court*. Non gli si dà la possibilità di essere umano, di evolvere, di avere principio, mezzo e fine, di essere modificato, trasformato dall'azione. No! Un personaggio mitologico è in teoria un personaggio che prende il destino nelle sue mani. Dunque, conduce l'azione come gli pare.

*D. Giovanni* cerca di produrre un nuovo discorso sull'amore che vada al di là del discorso del semplice tarato "additivo", ponendovi al centro la messa in discussione di ogni tema sociale, morale e religioso circostante. Sganarello gli dice che ci sono molti che non lo fanno, e glielo dice perché sa che lui non lo fa. Eccoci allora al centro del personaggio di *D. Giovanni*: non può rappresentare interamente quanto di buono sostiene per l'ovvio motivo che è aritmetico nel senso deterioro del termine. La nobile aritmetica come negazione della fede superstiziosa è un ottimo principio per giustificare la sua compulsione a sfidare ogni cosa sino alla morte, ma è una pessima scusa per il modo come tratta l'amore e le donne. Questo per dire che tutto quello che comincia a contribuire per la formazione del mito di *D. Giovanni* è sfruttato da Molière con lo scopo di trasmettere alcuni messaggi straordinariamente importanti. Ma non possiamo trovare tutte le risposte in *D. Giovanni*. Si potrebbe eventualmente trovarle nel suo rapporto con Sganarello, dato che siamo dinanzi a due personaggi del tutto complementari. Quando *D. Giovanni* afferma, alludendo ai puritani, "a forza di dissimulazioni vediamo formarsi una stretta solidarietà fra tutti coloro che fanno questa scelta", non possiamo fare a meno di pensare al principe de Conti, ad esempio, uno dei primi protettori della troupe di Molière, che si convertì improvvisamente al puritanesimo e cominciò a giudicare il teatro una pratica corrosiva per l'ordine sociale e religioso stabilito.

*D. Giovanni* è attratto da tutto ciò che implica il rischio fisico, e forse questo ci fa capire meglio il motivo per cui muore così facilmente e con tanto piacere. Quella autoaccensione finale... Sì, per me è proprio un'autoaccensione, lui non cade in un buco in fiamme, brucia dall'interno, ed è per questo che fuoriescono bollicine di sapone e non fiamme. In fondo si tratta di una sorta di orgasmo, perché lui fantastica tutto quello che è fisico in una sfida favolosa! •

\* Collage di frammenti tratti da "Discursos Sobre um Tarado 'Aditivo'" – Trascrizione di una conversazione fra Ricardo Pais, Patrícia Cabral e António M. Feijó. In *D. João: Manual de Leitura: [Programa]*. Porto: Teatro Nacional São João, 2006.

**Dom Juan  
ou le Festin de Pierre  
(1665)**

**di Molière  
traduzione  
Nuno Júdice**

**regia  
Ricardo Pais  
scenografia  
João Mendes Ribeiro  
costumi  
Bernardo Monteiro  
suono  
Francisco Leal  
luci  
Nuno Meira  
coreografia delle  
scene di lotta  
Miguel Andrade Gomes  
improvvisazioni musicali di  
Carlos Piçarra Alves  
su temi di  
Vitor Rua, Maurice Ravel  
e Rahul Dev Burman**

**interpreti e personaggi  
António Durães  
Francesco, povero; Don Luigi;  
La Statua del Commendatore  
Hugo Torres  
Sganarello  
Joana Manuel  
Elvira  
João Castro  
Pierino  
Jorge Mota  
Il Signor Domenico  
José Eduardo Silva  
Gusman; La Ramée; Rosimundo  
Ligia Roque  
Maturina; Spetto  
Marta Freitas  
Carlotta  
Paulo Freixinho  
Don Alonso  
Pedro Almendra  
Don Giovanni  
Pedro Pernas  
Don Carlo  
con la partecipazione  
straordinaria del clarinettista  
Carlos Piçarra Alves**

**assistenti alla regia  
João Castro, David Santos**

# D. JOÃO

**produzione TNSJ**

***D. João* ha debuttato  
al Teatro Nacional  
São João di Porto  
il 16 febbraio 2006  
durata [1:50]  
senza intervallo  
suggerito per i  
maggiori di 12 anni**

**TEATRO DI ROMA  
Teatro Argentina  
24+25 febbraio 2007  
sabato 21:00 domenica 17:00**

**TEATRO STABILE DI TORINO  
Limone Fonderie Teatrali  
di Moncalieri  
01+02 marzo 2007  
giovedì e venerdì 20:45**

edizione Centro de Edições do TNSJ  
coordinamento João Luís Pereira  
traduzione Gianluca Miraglia  
revisione Francisco Morão Dias  
design grafico João Faria  
fotografia João Tuna  
stampa Rocha AG

**TEATRO NACIONAL SÃO JOÃO**  
Praça da Batalha  
4000-102 Porto, Portogallo  
T +351 22 340 19 00 · F +351 22 208 83 03

**TEATRO CARLOS ALBERTO**  
Rua das Oliveiras, 43  
4050-449 Porto, Portogallo  
T +351 22 340 19 00 · F +351 22 340 19 07

www.tnsj.pt · geral@tnsj.pt

IL TNSJ, IL TEATRO DI ROMA E IL TEATRO STABILE DI TORINO SONO MEMBRI DELL'UTE

MEDIAS ESCLUSIVO TNSJ

CON IL PATROCINIO DI

MIC TNSJ

UNIAO DOS TEATROS DA EUROPA

REN

IC INSTITUTO  
CARMÕES  
PORTUGAL

Come tutte  
le grandi opere...

Quest'opera, dunque, s'interroga *sul teatro*, sulla natura del fenomeno teatrale, sul funzionamento dei personaggi fra di loro e, soprattutto, sulla coppia centrale padrone-servo. Incita a una lettura politica per l'insolenza e per la libertà con cui Molière porta a compimento vari regolamenti di conti: o incita a una lettura psicologica: D. Giovanni è portatore di dubbi, è un essere in cerca della verità, e il suo percorso all'interno dello spazio della rappresentazione è un cammino da cui non si discosta e che lo porta alla morte. Si tratta forse di uno dei testi in cui la lucidità di Molière si rivela maggiore, per quanto riguarda la follia del potere e la complessità dell'uomo. Come tutte le grandi opere, ha la sua parte occulta, enigmatica, una sorta di nocciolo duro inaccessibile che, ad ogni incontro, obbliga gli artisti a interrogarsi di nuovo sul presente, ripercorrendo parallelamente la storia del testo e delle sue rappresentazioni. •

**BÉATRICE PICON-VALLIN** – Brano tratto da "D. João: Fragmentos da Memória dos Espectáculos". In *D. João: Manual de Leitura: [Programa]*. Porto: Teatro Nacional São João, 2006.

Molière: specialista della  
nevrosi e della ripetizione

Se Molière fosse un artista contemporaneo, la percezione totale della sua opera passerebbe attraverso quel gioco, indecente e truffaldino, del "mentire la verità" riguardo all'autobiografia: la rappresentazione della malattia e della gelosia sessuale nei testi che ha scritto può forse sembrare particolarmente esibizionista e provocatrice, sapendo che dell'una e dell'altra si alimentavano costantemente i discorsi dei nemici di Molière contro la sua persona (non ci si faceva scrupoli di attaccare qualcuno sulla base dei suoi problemi di salute...).

Ma, in fondo, non è tanto l'aspetto autobiografico che mi spinge ad attraversare la materia della pièce per interrogare il "gesto" quanto piuttosto quello che mi affascina di più nel teatro di Molière: il suo lato "mentale". Mi sembra indubbio che Molière ha compreso e descritto in modo geniale (grazie a una prossimità personale) la nevrosi – la nevrosi in ciò che essa ha di incurabile, nella sua capacità di resistere a qualsiasi assalto della realtà, in ciò che ha di misteriosamente caro, necessario, indispensabile al nevrotico – come Freud aveva osservato sin dai primordi della psicoanalisi. I nevrotici non vogliono liberarsi dalla loro nevrosi, e la maggiore caratteristica psicologica dei personaggi di Molière è la loro totale assenza di redenzione: succeda quel che succeda (di solito un mucchio di catastrofi), nulla li modifica, nulla li fa cambiare. Escono dall'opera così come ci sono entrati, la nevrosi è incorreggibile. È stato per questo, com'è ovvio, che Molière ha destato la passione di un altro grande specialista della nevrosi e della ripetizione: Thomas Bernhard.

Una delle cose che trovo più interessanti in *D. Giovanni* è il modo come concilia un personaggio che si dimostra e vuole essere in una situazione di perpetuo dominio (il tal dominio del e per il linguaggio, la retorica) e un gesto artistico autodistruttivo per il quale contribuisce tutta la violenza e tutta la disperazione di Molière, che forse comporta confessioni su se stesso che altrove non ha fatto e che compongono un autoritratto molto meno sorvegliato. In effetti, nelle altre opere, le proiezioni di se stesso sono spesso vittime (Alceste, Arnolphe, Argan, ecc.). In questo caso, attraverso D. Giovanni è la megalomania, è la voglia di potere, è l'egotismo che si esprime totalmente – caratteristiche dell'artista, del regista, del capocomico –, mentre in Sganarello si proiettano la parte di angoscia, di contraddizione, di servilismo verso il potere, che sono anch'esse, Molière.

Questa contraddizione, di cui altri personaggi sono portatori in una chiave comica (un desiderio nevrotico di dominio assoluto mescolato con un'impossibilità di dominare il reale), è come se qui vivesse nello stesso gesto della scrittura: nel momento in cui Molière rappresenta, in modo compensativo rispetto ai suoi dolori, un personaggio che sfida tutto e tutti, che grida la sua rivolta e il suo rifiuto di obbedire a tutto fuori che a se stesso, che è in certa misura perfettamente riuscito nei suoi intenti, senza angoscia e senza colpevolezza, l'opera si rivolta contro l'autore e gli si sottrae – ed egli si ritrova nella situazione di dover autocensurarsi (non fece nemmeno pubblicare l'opera), a tal punto gli sfugge quello che confessa. •

**ANNE-FRANÇOISE BENHAMOU** – Brano tratto da "Uma Carta Dramatúrgica". In *D. João: Manual de Leitura: [Programa]*. Porto: Teatro Nacional São João, 2006.

La seduzione  
dell'insolenza

Forse sarebbe interessante attribuire a ogni protagonista di un mito letterario un "peso specifico". Accanto a D. Giovanni, un Fausto sembrerebbe già pesante: la scienza non rende nessuno più leggero! E cosa dire del poderoso Caino: agricoltore, architetto e fabbro? Anche nella rivolta e nella trasgressione, D. Giovanni dimostra disinvoltura, senza nulla che pesi, che posi. La sua rivolta, danzante, esercita una seduzione molto particolare, quella dell'insolenza.

Personaggio aereo, D. Giovanni non si sente ostacolato da nulla. Non cede ad alcun tipo di rilassamento, non lo frenano né le sue promesse, né il passato. Vive l'istante. Felice smemorato, ci sarà bisogno che le sue vittime si alleino perché scopra, tragicamente, che tanto le promesse come il passato hanno un peso. •

**PHILIPPE SELLIER** – Brano tratto da "Guião Mítico". In *D. João: Manual de Leitura [Programa]*. Porto, Teatro Nacional São João, 2006.

Paesaggi mentali

[...] Sebbene tutto il dispositivo scenico, nella sua apparente leggerezza e trasformabilità, potesse metaforicamente funzionare come evocatore della "idea di ibridismo e precarietà, l'indistinzione fra la vita e la morte, gli anacronismi e i contrasti che attraversano tutta la narrativa", come suggeriva lo scenografo João Mendes Ribeiro, esso si offriva soprattutto come "oggetto-territorio", conciliando nel suo disegno rigoroso i dati dell'architettura con la logica più concettuale dell'installazione, per funzionare come uno spazio aperto e senza limitazioni per il lavoro dell'allestimento. In questo senso, un altro dei suggerimenti dato dallo scenografo, quello del foglio di carta, si dimostrava come più produttivo e coerente con tutta la logica del lavoro svolto da Ricardo Pais in *D. João*.

[...] Con questa esperienza, Ricardo Pais ha raggiunto la felice concretizzazione di alcune delle sue più profonde ambizioni creative: l'agile articolazione di corpi, voci e suoni, nello sviluppo scenico di una narrativa complessa per il dibattito quasi filosofico che racchiude, ma infinitamente semplice nei giochi drammatici che propone. Conquistato il tanto agognato "foglio di carta", che può essere una sorta di variazione sull'equivoco "spazio vuoto" brookiano, il regista si abbandona all'esercizio quasi demiurgico di creare mondi a partire da semplici, seppur generosi, territori.

[...] Il fatto che in *D. João* sceneggiatore e regista avessero aggiunto allo scenario anche due piccole tende di plastica, che raffigurano il sipario del Teatro, sembrava funzionare soltanto come discreta segnalazione che ciò che si ergeva dietro di esse era un territorio di infinite possibilità. Che questo "paesaggio mentale" conciliasse, con rara felicità, elementi strappati dal reale – come porte, finestre e altri scarti di legno – con un così raro senso di astrazione è la prova della maturità di un percorso creativo condotto in profondità e che ha sempre privilegiato la realtà scenica, al di là di qualsiasi cauzione letteraria o ideologica tante volte connessa alle scelte di repertorio. •

**PAULO EDUARDO CARVALHO** – Ricardo Pais: *Actos e Variedades*. Porto: Campo das Letras, 2006. p. 169-170.

# JOÃO

## Teatro Nacional São João

JOSÉ LUÍS FERREIRA

Il Teatro Nacional São João (TNSJ) nasce nel 1995 dalla consapevolezza della necessità di stabilire a Porto un grande polo di creazione teatrale che fosse un servizio pubblico, con un proprio progetto e una propria personalità artistica, e che fosse comunque uno degli strumenti di una politica integrata di sviluppo del tessuto teatrale portoghese.

Da allora il TNSJ porta avanti un progetto artistico di respiro nazionale, ma contemporaneamente aperto ai circuiti internazionali e all'articolazione privilegiata con la realtà culturale della città di Porto. La presenza di un direttore che è allo stesso tempo un creatore teatrale residente conferisce maggior coerenza a questo progetto artistico, mentre l'assenza di una compagnia residente promuove la costante rotazione di collaboratori artistici esterni, in armonia con gli obiettivi indispensabili di pluralità e diversità di progetti e linguaggi.

Guidato da una visione assai peculiare dell'utopia di una "multiforme città del teatro", Ricardo Pais, direttore artistico del TNSJ fra il 1995 e il 2000 e poi, nuovamente, dal 2002, ha subito sviluppato la sua proposta di un Teatro Nazionale come "una istituzione il cui principale obiettivo è quello di sfidare,

fino al limite delle sue esigenze artistiche, l'investimento dello spettatore stesso", essendo l'anima e il protagonista di un repertorio pensato come un progetto ed elaborato in vista di un programma artistico, sia nella chiarificazione di modalità di esplorazione scenica "basata in articolazioni produttive fra il corpo e il movimento, lo spazio e l'immagine, la voce e il suono, la parola e le sue varie forme di riverbero", sia nel problematico compito di stabilire delle complicità creative, o ancora nelle più osate moltiplicazioni di supporti destinati a contrariare l'effimero dell'avventura teatrale.

Affermando una inequivocabile vocazione alla diversità dei generi e al permanente rinnovamento delle forme, a un rapporto illuminantemente ossessivo con la/le lingua/e, o ancora a un equilibrio senza complessi fra il classico e il contemporaneo, il lavoro realizzato dal TNSJ si incentra decisamente sull'arte teatrale, ma da essa si irradia verso dialoghi pacifici o inattesi con la musica, la danza o le arti visive... In creazioni proprie, in coproduzioni o residenze artistiche, hanno visitato il palco del TNSJ in questi dieci anni le voci della tradizione teatrale occidentale, da Shakespeare o Thomas Otway a Caryl Churchill

o Sarah Kane, da Molière o Racine a Koltès, passando per Ionesco e Jarry, da Goethe a Herbert Achternbusch, da Pirandello o De Filippo a Giovanni Testori, o, come non potrebbe essere altrimenti, da António Ferreira, Almeida Garrett o António José da Silva, fino a Luísa Costa Gomes o Jacinto Lucas Pires.

L'adesione del TNSJ all'Unione dei Teatri d'Europa (UTE), nel novembre del 2003, ha significato un passo naturale verso un Teatro che, sin dalla sua genesi, ha avuto come asse strategico, nei suoi rapporti internazionali, l'iscrizione naturale nei circuiti europei di creazione e diffusione teatrale, caratterizzati dalla diversità linguistica e culturale in un continente in fase di progressiva integrazione politica e istituzionale. Tale "iscrizione" si opera simultaneamente in tre sensi fra essi complementari: la circolazione esterna di progetti generati nel (o intorno al) TNSJ; l'esperienza successiva di modi di lavorare insieme fra creatori e interpreti portoghesi e stranieri; infine, la circolazione regolare nella città di Porto della produzione teatrale contemporanea, nell'ambito del festival PoNTI che, dal 1997, ha avuto una cadenza (quasi) biennale. •