

# Arrabal's Cosmogony: *Pingüinas* or the Creation According to Pan

---

Paola Bellomi

## Abstract

Co-founder of the “Panic Movement” Fernando Arrabal created in 2005 a new cosmogony of his theatrical universe in a text, *Pingüinas*, that merges and mixes space and time, in an alchemic experiment that combines extracts from the works of Miguel de Cervantes with references that go beyond postmodernity. Hybridity and plurality, fiction and fantasy are all essential elements in the artistic vision of this playwright; in this essay, we aim to probe the theatrical modalities with which Arrabal translates, more than forty years after the “Panic Manifesto”, his universe, with the intention not only of studying the possible worlds he proposes through his art, but also trying to investigate the concept proposed by Bauman of “retrotopia”.

## Keywords

Panic Movement, Fernando Arrabal, *Pingüinas*, Retrotopia, Zygmunt Bauman, Postmodernity, Miguel de Cervantes

# Cosmogonia arrabalesca: *Pingüinas* o la Creazione secondo Pan

Paola Bellomi

Nell'agosto del 1963, Fernando Arrabal presentava alla platea accorsa per ascoltarlo in un'aula dell'università di Sydney la sua definizione di "Uomo Panico"<sup>1</sup>. Il drammaturgo, nato nel 1932 a Melilla (Marocco spagnolo), estrema periferia sud-europea nel continente africano, aveva fondato l'anno precedente, insieme al cileno Alejandro Jodorowsky e al francese Roland Topor, il "Panico", ossia, secondo le parole dello stesso Arrabal:

[non un gruppo] né un movimento artistico o letterario; sarebbe piuttosto uno stile di vita. O meglio, ignoro cosa sia. Preferirei chiamare il panico un antimovimento piuttosto che un movimento. Tutti possono dirsi panici, proclamarsi creatori del movimento, scrivere "la" teoria panica. Ognuno può affermare di essere stato il primo ad avere l'idea del panico, a inventarne il nome, a creare un'accademia panica o a nominarsi presidente del movimento. (In Bertoli 2008: 164)

Accogliendo l'eredità del Surrealismo, da cui i fondatori del Panico provenivano, la contraddizione e il paradosso segnano la cifra stilistica di Arrabal fin dalle sue prime opere teatrali. L'apparente *non-sense* permea anche l'idea che sta alla base della definizione di tempo e di spazio nell'universo panico; il drammaturgo, nella già citata conferenza australiana, affermava infatti che la riflessione sul processo creativo l'aveva portato alla seguente conclusione:

L'avvenire era determinato dal caso e supposi anche che la confusione (secondo me non distinguibile dal caso) reggesse il nostro avvenire e conseguentemente il nostro presente e il nostro passato

<sup>1</sup> Data l'ampia bibliografia esistente su Fernando Arrabal, in questa sede ci si limita ad indicare alcuni studi di riferimento, che possono servire come punto di partenza per approfondire il percorso artistico ed esistenziale di questo autore: Cas-sanelli 1991, Trecca 2005, Torres Monreal 2009, Bellomi 2013, Santos Sánchez 2014.

(ex-avvenire). [...] Credo di ricordare che le mie riflessioni avessero questo svolgimento:

- il passato fu un giorno l'avvenire
- il futuro agisce per colpi di scena / rispettando la confusione o il caso,
- di conseguenza tutto ciò che è umano è confuso
- ogni tentativo di perfezione è un'attività tendente a creare una situazione artificiale (di non-confusione): è quindi un'impresa inumana. (*Ibid.*: 156-7)

Le parole espresse dal drammaturgo nel 1963 sono ancora la chiave per comprendere un'opera *sui generis* – anche per un autore come Arrabal – com'è *Pingüinas*, scritta nel 2015 e messa in scena quello stesso anno presso il Teatro Español di Madrid da Juan Carlos Pérez de la Fuente. Il testo nasceva dalla richiesta del regista, nonché allora direttore del teatro, rivolta al drammaturgo di ideare un'opera che omaggiasse la figura e l'eredità letteraria di Miguel de Cervantes, in occasione del quarto centenario della pubblicazione della seconda parte di *Don Quijote* (1615). Non era la prima volta che il drammaturgo si confrontava con Cervantes: oltre ai continui riferimenti che si ritrovano nell'intera produzione arrabaliana, nel 1996 aveva pubblicato una biografia dai tratti surrealisti sulla vita del mancago, intitolata appunto *Un esclavo llamado Cervantes*, dove in realtà il biografato era lo stesso biografo e la ricostruzione della vita di Cervantes era funzionale alla ricostruzione della vita di Arrabal. Nell'edizione della pseudo-biografia, il drammaturgo melillense aveva riprodotto anche il testo della conferenza con cui si era chiuso il I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas, che si era celebrato ad Alcalá de Henares il 29 e 30 novembre e l'1 e il 2 dicembre del 1988; in quell'occasione Arrabal aveva presentato alla platea di specialisti alcune riflessioni, poi confluite nel saggio “La tercera mano de Cervantes” (Arrabal 1996: 15-19). Una parte dei ragionamenti lì esposti sono poi serviti per scrivere alcune delle battute di *Pingüinas*, in un gioco intertestuale frequente nella scrittura arrabaliana<sup>2</sup>. Nel saggio, si legge infatti:

---

<sup>2</sup> In *Pingüinas*, Arrabal non manca di citare – in maniera piuttosto esplicita – la sua pseudo-biografia cervantina:

CONSTANZA: Así que tu nieto Miho es – más bien, era – para estos terroristas, de no sé qué mafia, «un esclavo llamado...»

TORREBLANCA: (*Interrumpiéndola*). «...un esclavo llamado Miho». (Arrabal 2015: 78)

*...el dicho miguel de cervantes,  
por los dichos nuestros alcaldes, fue condenado a  
que con vergüenza pública le fuese cortada  
la mano derecha y en destierro de nuestros  
Reynos por tiempo de diez años...*

### LA TERCERA MANO DE CERVANTES

Acusado de «pecado nefando», el joven Miguel leyó esta sentencia, mirándose aterrado en la víctima que no quería ser. Dando el esquinazo, salió de estampía por la puerta de los carros. Al galope huyó, en volandas a sus veintiún años. Tierra puso por medio apresuradamente, para escapar a la pesadilla. Horrorizado, se vio subir a tablado de tortura de plaza madrileña. Imaginó a los alguaciles arrastrándose hasta el poyo del suplicio y al verdugo levantando el hacha sobre su muñeca. Tanto le traumatizó este pensamiento que, liándose la manta a la cabeza, y sin escuchar otra voz que la del pánico, volvió las espaldas a Madrid, amigos y familia y por pies se salvó... «para siempre». (*Ibid.*: 15-16)

In *Pingüinas*, la condanna al taglio della mano e la successiva fuga di Cervantes vengono ricostruire con le seguenti battute:

*Junto a Miho ahora se ilumina un gran hacha con un corte gigantesco.*

Voz de Luisa: El joven Miho oyó la sentencia, acusado de... (leyendo)  
«por los dichos nuestros alcaldes, fue condenado a que con vergüenza pública le fuese cortada la mano derecha...».

Voz de Torreblanca: Miho leyó esta sentencia, mirándose aterrado en la víctima que no quería ser.

Voz de Luisa: Horrorizado se vio subir al tablado de tortura.

Voz de Torreblanca: Imaginó a los alguaciles arrastrándose hasta el poyo del suplicio.

Voz de Luisa: Y adivinó al verdugo levantando el hacha sobre su muñeca.

Voz de Torreblanca: Inmediatamente, dando el esquinazo, Miho salió de estampía por la puerta de los carros.

Voz de Constanza: Huyó, poniendo tierra por medio, apresuradamente, para escapar de la pesadilla.

Voz de Torreblanca: Traumatizado, liándose la manta a la cabeza y sin escuchar otra voz que la de su pánico, volvió las espaldas a su familia, amigos y país y por pies huyó a Destierrolandia. (Arrabal 2015: 27-28)

*Pingüinas* mostra gli sforzi di un gruppo di donne che, insieme, cercano di salvare il giovane Miho. Questi è una specie di messia di cui, all'inizio del dramma, ci viene detto essere fuggito alla giustizia in seguito alla condanna del taglio della mano destra; ci viene inoltre rivelato che il suo vero nome è Miguel. Miho, che non ha parola in tutto il dramma, riappare verso la fine dell'opera, rinchiuso in una gabbia; successivamente, vedremo di lui solo il volto riprodotto in un enorme schermo, da cui provengono dei suoni incomprensibili che solo Isabel, una delle Pinguine, riesce a comprendere e, quindi, a tradurre alle altre (e a noi). Da questi pochi elementi si può intuire che Miho è il nome con cui Arrabal battezza il protagonista maschile del suo dramma, ossia Miguel de Cervantes; in un'intervista, interrogato proprio su questa scelta, lo scrittore ha dichiarato:

Es el creador por antonomasia: siendo y no siendo. Es el *deus ex machina* acostado en las olas del mar. ¿Pan o Dios?: es Miho. Miguel ¿sería solo español? Miho es también un desterrado, emergiendo desde la parte más juvenil de la vida de Cervantes. (In Díez-Pérez 2015: 5).

In questa nuova nomina, è Arrabal stesso a diventare demiurgo, attribuendo al suo personaggio un appellativo universale, Miho, meno collocabile geograficamente rispetto allo spagnolo Miguel, ma non sfuggirà l'assonanza con il possessivo "mío/mio", come a dire che quel Cervantes è una creatura arrabaliana e non un calco del personaggio storico. Ed è una creatura che si colloca addirittura in una posizione altra – né superiore né inferiore – rispetto a Dio e a Pan (ossia le due divinità con cui il drammaturgo si è da sempre confrontato).

Secondo le norme matematiche di Arrabal, se Miho è Cervantes, le Pinguine chi sono? Dai dialoghi che intercorrono in tutta l'opera, capiamo che le figure femminili che sono alla ricerca del giovane Miho sono legate a lui da vincoli di parentela. Sono, con le parole del loro creatore,

mujeres echadas para adelante; de armas tomar; excepcionales. Como la abuela, la madre, la hermana Luisa, etc. El tipo de mujer enamorada al llegar y espeluznante al reivindicar. Nos deslumbran tras iluminarnos. Como la gitanilla, como Marcela, como tantas imprescindibles de la[s] *Novelas ejemplares* y del *Quijote*. (*Ibid.*: 4)

In maniera più analitica, si tratta di dieci figure femminili, che nel testo vengono definite con i seguenti appellativi: *pingüinas* (pinguine), *moteras* (motocicliste), *cervantAs* (femminile plurale di Cervantes), *quijotAs* (fem-

minile plurale di Quijote), *dervichAs* (dervisce). Sono divise in due gruppi così formati: 3 costituiscono il nucleo centrale, le altre 7 sono personaggi comprimari. Le prime tre impersonano:

- Torreblanca, nonna di Cervantes, che nell'opera ha 17 anni
- Luisa, la sorella monaca di Cervantes, di 41 anni
- Constanza, nipote dello scrittore, 21 anni

Completano il gruppo di motocicliste:

- Leonor, madre di Cervantes, 23 anni
- María, la zia paterna, 19 anni
- Andrea, sorella maggiore, 20 anni
- Magdalena, sorella minore, 35 anni
- Martina, cugina paterna, 38 anni
- Catalina, moglie di Cervantes, 20 anni
- Isabel, figlia naturale di Cervantes, 19 anni

Arrabal porta in scena il mondo femminile di Cervantes<sup>3</sup>, adeguandosi in apparenza e a suo modo alla richiesta del regista, il quale, nell'in-caricargli la scrittura dell'opera, gli aveva proposto di creare un Chisciotte e un Sancio Panza donne. Il risultato è un testo ibrido, arrabaliano-cervantino, in cui l'elemento femminile emerge con prepotenza, coerentemente con l'importanza che quell'universo ha avuto nella vita di Cervantes, come dimostrano gli incredibili personaggi letterari che sono usciti dal genio di questo scrittore: Marcela, la Gitanilla, Leonarda, financo le prostitute di *Rinconete y Cortadillo* e la Cañizares del *Coloquio de los perros* sono modelli femminili che si situano fuori dal canone letterario dei Secoli d'Oro. Il testo arrabaliano celebra la "cerimonia della confusione" panica, centrifugando la Storia (ossia le biografie reali delle donne cervantine) con le storie dei personaggi letterari che si muovono nei testi di Cervantes.

Il dialogo intertestuale che Arrabal instaura con il suo maestro emerge in maniera evidente in tutta l'opera: *Pingüinas*, se da una parte racconta la storia fantastica di un gruppo di eroine postmoderne, dall'altra, per la sua stessa natura di omaggio letterario, offre continui rimandi alle opere e alla

<sup>3</sup> Nella lista dei personaggi riprodotta nella versione testuale di *Pingüinas*, oltre ai nomi delle protagoniste, vengono forniti i dati relativi al rapporto genealogico con Miho/Miguel (nonna, madre, sorella maggiore, ecc.), l'età che il personaggio ha in scena, nonché le date di nascita e morte delle donne cervantine (*ibid.*: 20). In *Un esclavo llamado Cervantes* venivano riprodotti gli alberi genealogici della famiglia Cervantes de Cortinas (Arrabal 1996: 279-81).

biografia di Cervantes. Il drammaturgo melillense, attraverso le voci delle protagoniste, evoca la rocambolesca vita del mancero, le sue fughe, la prigione, la perdita della mano, il rapporto con le donne della sua famiglia, il tutto legato al contesto storico in cui Cervantes si era mosso (ed ecco quindi le battute in cui si ricostruisce la figura di Carlo V; Arrabal 2015: 32-33) e alle opere che l'hanno reso celebre. Arrabal affida ai personaggi femminili della famiglia Cervantes la ricostruzione della vasta e oramai canonica produzione creativa di Miho/Miguel: *Pingüinas* cita in maniera esplicita i protagonisti delle *Novelas ejemplares* (*ibid.*: 35, 69) e del *Quijote* (*ibid.*: 25, 27, 30, 35, 51, 56, 59-60, 66), ma non manca di ricordare anche il *Viaje del Parnaso* (*ibid.*: 49-59) e il teatro cervantino (*ibid.*: 50, 57, 63, 72). Il cavaliere dalla triste figura e i suoi compagni di avventure sono i più presenti nei dialoghi delle Pinguine, anche se lo sono ancor più i due destrieri, Rocinante e Clavileño. Quest'ultimo, in particolare, è motivo di uno scambio di battute che si basa sull'equivoco del nome, formato dall'apocope di *clavija*, unito al sostantivo *leño*; le motocicliste hanno intenzione di intraprendere il loro viaggio sulla Luna, alla ricerca di Miho, su un cavallo di nome Clavileño, che:

TORREBLANCA: [...] llevará a los “portantes” – nosotras las diez pingüinas – por los aires, sin tener alas... [...] Me lo ha jurado la Dolorida: las diez iremos en el caballo.

CONSTANZA: (*Sin creerlo*). ¿Toda en su grupa? ¿En sus cuadriles? ¿En sus ancas? ¿En su cuarto trasero?

TORREBLANCA: Unas en sillas y otras en la parte superior de las nalgas y el maslo de la cola. Maslo es una palabra que usa Miho a todo trapo.

CONSTANZA: Pero, ¿con qué puto freno, marcha atrás o máquina se gobierna a este jodido caballo?

TORREBLANCA: Con la clavija.

CONSTANZA: ¡¿La clavija de un caballo?!

TORREBLANCA: La clavija la lleva electrónicamente, o si prefieres internéticamente, en los muslos carnosos y proporcionados a la redondez de su grupa.

CONSTANZA: (*Sin creerlo*). ¿Y por qué, coño, lleva clavija un caballo que se llama Clavileño?

LUISA: (*Muy docta*). Su nombre de Clavileño le cuadra mucho. Su apodo conviene con el de ser de leño y con la clavija que trae en la frente o en el culo, perdón. (*Ibid.*: 59-60)

L'importanza che Arrabal attribuisce al Clavileño cervantino viene confermata dai ripetuti riferimenti all'animale fantastico che sono conte-

nuti nel testo, ma a ciò si aggiunga il significato che il drammaturgo attribuisce a questo personaggio-oggetto del *Quijote*; in *Pingüinas Clavileño* viene preferito a Rocinante perché è allo stesso tempo una “macchina meravigliosa”, dal punto di vista scenografico, e un simbolo della fantasia letteraria, che riesce a entrare nella realtà, modificandola. In questo senso crediamo si possano interpretare le parole delle motocicliste arrabaliane:

TORREBLANCA: Para deciros la verdad, muchachas, quiero decir Pingüinas, a mí en cuanto me lo contaron, inmediatamente estuve dispuesta a aceptar el viaje... Tal y como me lo explicaron en principio... en un caballo de madera: Clavileño.

CONSTANZA: Yo creí que se tendría que llamar Rocinante. Como el de Miho.

TORREBLANCA: ¿Por qué Rocinante? Tenemos que comprender que hay otros mundos, otros seres racionales, otras galaxias, otros cristianosronaldos...

LUISA: ...que vamos a descubrirlos, gracias a la tele, con medios de transmisión internético e instantáneo.

TORREBLANCA: Gracias a la tele, pero sobre todo al caballo Clavileño.  
(*Ibid.*: 65)

Rocinante è l'animale che ancora la creazione al realismo, mentre Clavileño, per la sua natura ibrida, quasi cibernetica, è un essere che permette di esplorare mondi sconosciuti e fantastici, quindi di varcare i confini dell'immaginazione.

I caratteri delle protagoniste motocicliste dimostrano che si tratta di donne indipendenti e libere, che lottano in prima persona per salvare Miho, non temono il rischio, la morte, non temono la persecuzione né la punizione. Sono delle amazzoni futuriste, in sella a potenti motociclette che viaggiano nel cosmo, unite da un vincolo più di sorellanza che familiare in senso stretto. Questa raffigurazione della donna evidenzia il passaggio che Arrabal ha compiuto rispetto alla sua prima produzione teatrale, in cui le figure femminili erano spesso vittime di violenza, prigionieri di relazioni che oggi definiremmo tossiche con uomini aggressivi e succubi del sistema patriarcale (basti pensare a Lis di *Fando y Lis*; Arrabal 2009-b: 177-212); o erano tremende carnefici di altre donne, percepite come rivali (la madre-matrigna è una costante nelle opere del periodo pre-panico e panico).

*Pingüinas* mostra un modello femminile molto diverso, che porta avanti – dal nostro punto di vista – il percorso estetico che si era reso evidente in un precedente esperimento artistico di Arrabal, ossia il libretto

d'opera intitolato *Faustbal*<sup>4</sup>. In questo caso la protagonista è Faustbal<sup>5</sup>, una principessa a capo di un esercito di amazzoni, che si trova a combattere contro Margarito e la sua armata, che stanno distruggendo il mondo e minacciando l'umanità intera. Davanti a tanta violenza e crudeltà, Faustbal viene sopraffatta dal dolore e si suicida; Margarito, furiosamente innamorato di lei, riesce a farla resuscitare, sperando così di possederla; la ragazza però riesce a fuggire e, nel mentre, dà alla luce una bambina-clone, simbolo dell'amore tra Faustbal e la fedele compagna, Amazona. Margarito, accettato dalla volontà di possesso e incitato da Lucifer, riesce a catturare la sua preda-vittima e a violentarla, causando la nuova e definitiva morte di Faustbal. L'opera si chiude con l'apparizione di Dio (con cui si era aperto il dramma), che condanna le guerre e qualsiasi tipo di violenza, rivelando inoltre la sua natura muliebre (Bellomi 2014: 316).

Il modello femminile incarnato da Faustbal è riscontrabile nelle fiere e temerarie motocicliste di *Pingüinas* che, insieme, lottano per la libertà di Miho, che è anche la libertà di chi è perseguitato, ingiustamente imprigionato o vittima della violenza di Stato. Attraverso il legame che unisce le Cervantas, Arrabal offre un modello sociale che è utopico se lo pensiamo come una proposta di organizzazione in cui la famiglia, unità minima del tessuto umano, non è considerata in senso classico (madre, padre, figli), ma come un gruppo di persone che decidono di unirsi e darsi una forma che va oltre le norme convenzionali. La famiglia arrabaliana delle Cervantas è espansa, non solo perché è formata da diverse generazioni di donne legate in qualche modo a Miguel/Miho, ma perché la loro presenza simultanea sul palcoscenico interroga sulla natura del tempo e dello spazio.

Se l'isola di Utopia descritta da Tommaso Moro si reggeva sull'ordine, la ragione, la semplicità e sulla condanna degli istinti più bassi, il cosmo arrabaliano si fonda su presupposti opposti e contrari a questi, nonostante la finalità sia simile, ossia il raggiungimento di una società più progredita rispetto a quella in cui viviamo. Sono i valori che mettono Moro e Arrabal su due piattaforme divergenti: mentre il primo credeva che tutte le persone potessero essere uomini perché nessuno può essere un mostro, per Arrabal

---

<sup>4</sup> Il testo è stato scritto nel 2008, pubblicato e messo in scena l'anno successivo da Joan Font nel Teatro Real di Madrid, con musiche di Leonardo Balada (Arrabal 2009a).

<sup>5</sup> Il nome è una crasi tra Faust e il dio Baal – caro all'autore – e, per assonanza, ad Arrabal stesso, ma rimanda anche a Faustroll, il personaggio inventato da Alfred Jarry, padre della 'Patafisica.

anche il mostro, cioè la parte più istintiva e primitiva dell'essere umano, è parte della nostra realtà; la pretesa di un ordine razionale superiore al caos è il principio contro cui il drammaturgo si scaglia, fin dall'inizio della sua attività creativa. «Il mio è un teatro realista fino all'incubo – affermava già nel 1969 – ma incubo compreso» (in Schifres 1969: 97): la confusione, il caos, il disordine sono il motore del cambiamento e della creazione; solo attraverso il riconoscimento di una costruzione umana altra si può tentare di raggiungere una maggiore giustizia sociale, che è poi il senso della lotta delle Quijotas arrabaliane.

Questo nuovo (dis)ordine può essere raggiunto solo attraverso la rottura della consuetudine, della norma, di ciò che ci è familiare. O, citando le parole di Luisa, «la hiper-racionalidad nos trastorna. Nos vuelve locas como al licenciado Vidriera» (Arrabal 2015: 35); e aggiunge: «Dios ha creado cada cosa con un designio determinado, como ha demostrado Miho siete mil veces. No hay azar en el universo; únicamente, BIS, el rigor matemático de la confusión» (*ibid.*: 66).

Ecco, quindi, perché Arrabal propone un'organizzazione sociale fondata su un gruppo di donne, unite da un forte vincolo familiare, ma anche dalla sorellanza e dall'amore, dove però questi elementi non vengono vissuti in maniera tradizionale; anche nella banalità, se si vuole, di questa prospettiva, il drammaturgo scardina il nostro perbenismo e il nostro bisogno di certezze e di orizzonti chiari e logici. Étienne Cabet nel suo *Viaggio a Icaria* (1842) aveva pensato che il “giusto mezzo” potesse essere la chiave vincente per costruire una società utopica in cui lo Stato si faceva carico di soddisfare ogni necessità dei cittadini, arrivando a regolare anche la vita intima delle persone, con norme che stabilivano come si dovevano formare le coppie, quanto doveva durare il corteggiamento e quando il momento era maturo per celebrare il matrimonio (D'Assunção Barros 2017: 41). La cosmogonia arrabaliana si regge su un impianto che è diametralmente opposto a quello ipotizzato da Cabet. Solo così si può comprendere e accettare il progetto sociale incarnato e messo in pratica dalle Pinguine; più nello specifico, solo così è possibile accogliere, sospendendo il nostro giudizio morale, il sentimento d'amore espresso a più riprese da Torreblanca e Constanza nei confronti di Luisa. Torreblanca, ad esempio, si rivolge a Luisa con queste parole: «Torreblanca: Yo ya lo he dicho: me encantaría casarme con Luisa, MI AMOR. Incluso haciendo un “ménage à trois”. En plan Gala, Dalí y Paul Eluard con Max Ernst» (Arrabal 2015: 47). A cui si aggiunge la replica di Constanza: «Constanza: Yo me apunto» (*ibid.*: 47).

Rispetto all'esempio di Gala, Dalí, Eluard e Ernst, le dichiarazioni d'amore di Torreblanca e Constanza risultano ai nostri occhi più scioccanti,

assurde o irragionevoli poiché sappiamo che si tratta, rispettivamente, della nonna e della cugina di Luisa. Come interpretare, quindi, la visione che Arrabal ci fornisce del “*loco amor*”, visto che la sua proposta rompe i tabù della nostra società? Crediamo che, anche in questo caso, siano le norme su cui si regge l’universo panico a venirci in aiuto per evitare di liquidare il testo come un *disparate*, un’assurdità, un *non-sense*, magari anche riuscito male. Arrabal, nella conferenza sull’Uomo Panico, aveva constatato:

- a) che la memoria è totalmente sottomessa al caso:  
il passato fu il futuro: la memoria fu caso;  
Memoria = ex-caso  
Memoria = caso al quadrato
- b) che la memoria è presente tanto nell’avvenire quanto nel passato.  
(In Bertoli 2008: 159).

E arrivava poi alla seguente conclusione: «Più l’opera dell’artista sarà retta dal caso, dalla confusione, dall’inatteso, più essa sarà ricca, stimolante e affascinante» (*ibid.*: 161). La forza centrifuga che provoca *Pingüinas* si sostiene su questo convincimento e risucchia nella sua spirale tanto le attrici e il regista quanto gli spettatori o i lettori dell’opera. La cosmogonia arrabaliana si fonda non sul tempo cronologico, bensì su una concezione temporale che prevede, simultaneamente, nel momento presente, il passato e il futuro proprio perché «il passato fu futuro». Se si comprendono queste premesse e si accetta la sfida alla razionalità e alla logica che Arrabal ci propone, allora diventano più chiari anche i ragionamenti che le Pinguine espongono in scena:

ISABEL: ¿Sería posible, al menos teóricamente, viajar hasta los orígenes...  
socavando al pasado?

CONSTANZA: Dicho de otro modo ¿influir en el pasado? Como las magdalenas de Proust o la gula de Sancho Panza, o el “pitisui” de Conchita Salchicha?

LUISA: Incluso si dos observadoras perciben un suceso, sus percepciones tiene semejanzas y diferencias como ha demostrado Miho ocho mil veces.

TORREBLANCA: Por ejemplo ¿las pingüinas cuando se refieren a sus propias bodas o a sus biografías presentes y pasadas?

[...]

ISABEL: La adecuación al automatismo de hoy, según tú, Luisa, ¿conduce a la desaparición del tiempo?

LUISA: ¡Al robo del tiempo! Que ha perpetrado la primera máquina

moderna: el reloj mecánico. Nueve mil veces Miho... (Arrabal 2015: 84-85)

Con le Pinguine, Arrabal ci mostra come sia possibile, all'interno dello spazio ceremoniale che è il teatro, sospendere le regole che sostengono il nostro mondo razionale. L'universo fluttuante arrabaliano va oltre il palcoscenico, visto che noi lettori e spettatori accettiamo per vero – per la durata della lettura o della messa in scena – che il tempo dell'azione sia un futuro atemporale, simile all'era in cui viviamo (ci viene detto che siamo nel XXI secolo, anzi nel 2015, anno di redazione del testo), ma che ci è anche estranea perché i mezzi su cui le Pinguine viaggiano sono delle moto volanti, dalla stratosfera cade una cosmonave da cui vengono emessi messaggi con voce con accento "giapponese e groenlandese" (*ibid.*: 56), Miho si esprime da uno schermo di 20 m<sup>2</sup> in un linguaggio incomprensibile e con un timbro di voce artificiale, simile a quella dei computer (*ibid.*: 86). Le stesse motocicliste sono la prova che il passato è stato futuro; dal cacofonico dialogo in cui le dieci donne si presentano al pubblico, quasi sovrapponendo una voce all'altra e parlando a grande velocità, Torreblanca – la nonna di Cervantes – esprime il legittimo dubbio che assale anche l'attonito lettore/spettatore:

TORREBLANCA: De 17 años... ¿Torreblanca? ¿Pero quién soy? (*a Isabel*).  
Soy su... (*no sabe qué decir*).

ISABEL: ¿Eres o eras la abuela de Miho y mi bisabuela?

LUISA: La abuela de Miho desde luego.

CONSTANZA: (*Anonadada por las siete*). Os pido encarecidamente que por el bien de las pingüinas, de nosotras y por el bien de Europa...

ISABEL: (*Descarada*). ...eh... que "entonces" no existía Europa ni en cinemascope...

CONSTANZA: Pero hoy existe, descarada, respondona e impertinente.  
Pues si no existiera adónde cojones correríamos en nuestras motos... hoy... las pingüinas.

TORREBLANCA: Pero ¿estamos hablando de hoy, 2015, o del siglo XVII...? (*Ibid.*: 61)

Che senso può avere la confusione temporale e cognitiva a cui Arrabal ci espone? Si tratta di un gioco panico? A quale scopo? Tornando una volta di più alla teoria presentata nel 1963 dal drammaturgo, si può affermare che anche in *Pingüinas* il metodo compositivo sembra applicare la formula inventata da Arrabal per dare sfogo alla sua creatività. Lo scrittore aveva sperimentato in precedenza il metodo della scrittura automatica in uso tra

i surrealisti; con il Panico propone un “aggiornamento” del metodo, che lo stesso drammaturgo ha spiegato nei seguenti termini:

Scelgo una parola o un brano di una frase da una pagina presa a caso in un libro; poi apro lo stesso libro a un’altra pagina e ripeto l’operazione. Non si tratta di un gioco automatico, perché la seconda parte deve essere tale che l’insieme formi una frase coerente dal punto di vista grammaticale (e non solo da quello). (In Bertoli 2008: 156).

Applicando questo metodo, Arrabal inventa testi che sembrano degli *eserpentos* più che delle *greguerías*: la deformazione del significato attraverso la rottura dei nessi logici porta ad uno svelamento della realtà e forse anche della verità più profonda. L’efficacia del procedimento emerge anche da alcune dichiarazioni delle attrici che, per prime, si sono trovate a confrontarsi e a comprendere le parole che avrebbero poi dovuto interpretare; Ana Torrent, che impersonava Luisa, ha affermato che per prepararsi si è dovuta dimenticare «de la forma que he trabajado antes, del pensamiento lógico, del conducto emocional... porque se pasa de una emoción a otra en medio segundo» (in Díez-Pérez 2015: 18); mentre Lara Grube (Leonor) ha confessato che recitare in *Pingüinas* «exige una tremenda concentración, escucha y conciencia de grupo. Hay que estar absolutamente presente minuto a minuto» (*ibid.*: 19).

Ciò significa che anche il pubblico, ideale o reale che sia, deve partecipare alla cerimonia teatrale con un’estrema attenzione e con la concentrazione del fedele; solo così può accedere all’illuminazione, ossia ad una maggiore comprensione di sé, a patto che si lasci attraversare dall’esperienza mistica, che è irrazionale per sua stessa natura. Ed ecco quindi il senso dell’uso della danza derviscia all’interno dell’opera: si tratta di un elemento nient’affatto decorativo o estetico, serve per permettere alle attrici e agli spettatori di raggiungere un livello superiore di conoscenza e consapevolezza. Arrabal consegna alle stesse Pinguine dervisce la spiegazione della funzione che ha il ballo:

LUISA: Los brazos simbolizan la ascendencia espiritual hacia la libertad, el amor y la verdad de Miho.

TORREBLANCA: ¿Por eso giran imparables?

LUISA: Indican que es necesario amar y liberarse del ego. [...] Las derivichAs alcanzan el éxtasis bailando. Pero únicamente el éxtasis místico.

CONSTANZA: ¿Es el momento de las bodas?

TORREBLANCA: Son como planetas de la galaxia del universo.

LUISA: Para las pingüinas, la danza es el adorno del alma.

TORREBLANCA: Les ayuda a descubrir el amor. (Arrabal 2015: 91)

Secondo Layla Martínez, con il marxismo l'idea di costruire nel presente una società utopica tramonta e l'obiettivo si concentra sul futuro<sup>6</sup>. L'anarchico Arrabal sposta ulteriormente le coordinate temporali e scompagina il piano cartesiano: il presente è la superficie dentro cui si compenetrano il passato e il futuro; Cronos si tramuta in spazio e in questa combinazione alchemica le dimensioni non si reggono più sulle regole classiche, poiché il mondo arrabaliano è altro, spazio infinito e tempo pre-logico. Questo universo contempla il caos come motore della creazione e della creatività, l'inversione non è perversione, ma manifestazione di un bene che si estende simultaneamente in tutte le direzioni, avanti e indietro nel tempo, dove la libertà dell'essere umano è il valore da difendere e da conquistare. Le Cervantas non guardano indietro perché, nel loro essere creature del passato, vivono nel nostro presente (che è il loro futuro).

Zygmunt Bauman chiamava "retrotopie" le «visioni situate nel passato perduto / rubato / abbandonato ma non ancora morto, e non [...] legate al futuro non ancora nato, quindi inesistente» (2020: XV). Arrabal con *Pingüinas* guarda dietro di sé, alla biografia di Cervantes e delle donne che lo hanno accompagnato nella sua vita, ma, ancora una volta, guarda anche il suo stesso passato: la prigionia nelle carceri franchiste, seppur limitata nella durata, è un'esperienza che ha segnato Arrabal; così come il riferimento alla neve che cade, legata alla scomparsa di Miho, non può non ricordare la scomparsa del padre del drammaturgo, un militare repubblicano rinchiuso in un ospedale psichiatrico e da lì scomparso senza lasciare tracce, mentre nevicava, ecc.<sup>7</sup>. Ma in questa modalità espressiva, in questo continuo rinviare alla sua esistenza passata, anche attraverso le autocitazioni dirette e indiritte, non intravediamo in Arrabal il pericolo di cadere nell'effetto di cui ci avverte Svetlana Boym quando afferma che, nel passaggio tra il XX e il XXI secolo, si è assistito ad «un'epidemia globale di nostalgia, un anelito

<sup>6</sup> «La aparición del marxismo supone un cambio fundamental en la historia de la búsqueda de una sociedad ideal y en la concepción del futuro. [...] La sociedad ideal deja de ser algo que pueda construirse en el presente y pasa a estar situada en el futuro». (Martínez 2021: 58-9)

<sup>7</sup> I rimandi alla biografia di Arrabal potrebbero continuare, così come i riferimenti intertestuali all'intera opera di questo autore, ma preferiamo lasciare a chi legge il divertimento della scoperta delle molteplici tracce disseminate nel testo.

sentimentale a far parte di una comunità dotata di memoria collettiva, un desiderio struggente di continuità in un mondo frammentato», che è poi la causa delle retrotopie di cui parla Bauman (in Bauman 2020: XII-XIII). Anche nella ricostruzione del passato (di Cervantes come della sua storia personale), Arrabal propone uno scarto secondo cui il mondo panico sottostà alle regole della ‘Patafisica, intesa – con le parole di Enrico Baj<sup>8</sup> – come:

[la] scienza che si aggiunge, che viene sopra alla metafisica sia in se stessa sia fuori di essa metafisica, estendendosi al di là della metafisica tanto quanto la metafisica si estende al di là della fisica. [...] La Patafisica studierà quindi le leggi che reggono le eccezioni e spiegherà l'universo supplementare alla metafisica quello cioè che si sovrappone alla metafisica. (Baj 1994: 30-1)

Il Trascendente Satrapo Fernando Arrabal usa l’immaginazione fiducioso che la creazione artistica possa rendere manifesto ciò che ci è occulto.

Crediamo sia importante notare che il Movimento Panico era sorto nella fase finale del capitalismo, quando il pensiero economico neoliberista iniziava a sostituire le categorie di pensiero nate con la rivoluzione industriale. In opere come *El cementerio de automóviles* (1957), Arrabal denunciava le storture della società occidentale: in quel testo, il drammaturgo affidava ai personaggi dei senzatetto e degli artisti di strada il compito di mettere a nudo l’oppressione attraverso cui il potere politico esercita il controllo e impone norme di condotta che si basano sullo sfruttamento del capitale economico e di quello umano fino allo sfinimento, per poi disfarsi

---

<sup>8</sup> Secondo quanto affermato da De Rosa, «il 1962 fu un anno decisivo, segnato dal significativo incontro a Parigi con Breton: Baj si accostò ancor di più al mondo della poesia, che da tempo frequentava per i legami con personalità quali Jaguer, Jouffroy, Dal Fabbro, Sanguineti, Sanesi, Balestrini, a cui si aggiunsero, tra gli altri, André Pieyre de Mandiargues, Octavio Paz, Raymond Queneau, Jean-Clarence Lambert e, più tardi, Dino Buzzati. [...] I contatti con il mondo artistico parigino erano allora quanto mai intensi; mentre allestiva a Milano un nuovo studio in via Bonnet, dal 1963 al 1966 Baj lavorò per lunghi periodi a Parigi, presso lo studio, già di Max Ernst, in Rue Mathurin Régnier. In accordo con il Collège pataphysique di Francia, il 7 novembre 1963, fondò l’Istituto patafisico milanese, con l’intervento di Queneau e sotto la presidenza di Farfa. [...] Nello stesso anno [1982] pubblicò *Patafisica, la scienza delle soluzioni immaginarie*, un ampio studio sulla scienza inventata da Alfred Jarry, sua passione da sempre, a cui seguì, l’anno successivo, una vasta esposizione al Palazzo Reale di Milano, “Jarry e la Patafisica”, che curò con Vincenzo Accame e Brunella Eruli». (De Rosa 2017)

degli scarti in discariche come appunto il cimitero delle automobili, trasformato in *banlieu* in cui vivono i soggetti che la società capitalista rifiuta e tiene ai margini (Arrabal 2009b: 327-74).

Opere come *Pingüinas* risentono della pressione neoliberista. A questo proposito, condividiamo la posizione di Layla Martínez, quando afferma che:

el proyecto neoliberal no era una simple agudización del funcionamiento del capitalismo, sino un orden distinto, con una racionalidad diferente. [...] El rasgo clave era que promovía la economización de todos los aspectos de la vida humana, la extensión de valores y prácticas propias de la esfera económica a ámbitos que hasta entonces habían quedado fuera de las relaciones de mercado. [...] Ya no se trataba de conformar sujetos-trabajadores que cumpliesen con una determinada tasa de productividad de forma disciplinada dentro del horario laboral y luego consumiesen durante su tiempo de ocio. El neoliberalismo quería sujetos-empresa, individuos que se comportasen como una corporación en todos los ámbitos de su vida. [...] Su horizonte es la sumisión completa a la economía de todos los aspectos de la vida, la mercantilización absoluta de todas las relaciones sociales, y siempre avanza en esa dirección. (Martínez 2021: 144-5; 148)

Le eroine motocicliste che cercano di liberare il prigioniero Miho sono l'eccezione di cui parlava Baj e grazie a questa loro natura creano un universo che è opposto a quello neoliberale in cui viviamo oggi. I rapporti sociali che intercorrono tra le dieci Cervantas frantumano la logica mercantilistica che vorrebbe codificare qualsiasi momento della vita umana, inducendo in noi bisogni che sono frutto del calcolo fatto dagli algoritmi che analizzano i nostri gusti, le nostre reazioni, i nostri spostamenti, le nostre relazioni, ecc., e ci "consigliano" prodotti che dovrebbero corrispondere ai nostri bisogni; l'utopia di Cabet si è trasformata in distopia (basti pensare al film *Her*, scritto e diretto da Spike Jonze nel 2013, o all'avvento di *chatgpt*).

L'arte, ci dimostra invece Arrabal, serve ancora per smascherare l'oppressione politica, ideologica, finanziaria a cui siamo ogni giorno esposti. Le dieci motocicliste intergalattiche, si scoprirà nell'avanzare dell'azione, sono delle recluse in un ospedale psichiatrico e tutto ciò a cui abbiamo assistito non è altro che il frutto della loro disgrazie; è significativo che la Guardia di Sicurezza giunta per riportare le donne nelle loro celle si autodefinisca «la responsable de "adultasilegales.net", "sinpapeles.com" y "tratamientopenitenciario.org"» (Arrabal 2015: 95). Nonostante la loro apparente incoerenza logica, i discorsi delle Pinguine evidenziano le distorsioni e i limiti del nostro mondo.

Di fronte alla cosmogonia chisciottesca-arrabaliana, il lettore/spettatore non può non porsi domande, non può non interrogarsi e cercare delle risposte ai cortocircuiti logico-verbali espressi dalle Pinguine. Ma l'opera del drammaturgo panico-patafisico riesce ad andare oltre anche alla portata simbolica che ha la sua proposta estetica. Crediamo infatti che *Pingüinas* riesca a sfidare anche l'oppressione culturale a cui l'arte e la letteratura contemporanee continuano ad essere assoggettate ed in questo agisce pienamente dentro i confini dell'universo patafisico. Infatti, citando ancora Baj,

[la 'Patafisica] è una forma di resistenza all'oppressione in quanto tale. Proprio perché vi è un'oppressione a livello di potere, vi è un'oppressione a livello anche culturale; è evidente che ormai l'industria e l'organizzazione culturale sono opprimenti ed è anche evidente che si svolgono solo secondo modelli che sono quelli che piacciono al Grande Fratello. (Baj 1994: 37)

*Pingüinas* doveva essere un'opera che doveva omaggiare la figura di Cervantes in occasione del quarto centenario dalla pubblicazione della seconda parte del *Quijote* e avrebbe dovuto avere come protagonisti le versioni femminili del famoso folle cavaliere e del suo rustico ma saggio scudiero. Arrabal inverte invece la rotta: sceglie di creare un testo basato sulle donne che hanno accompagnato Cervantes nella sua vita e le caratterizza con l'indole forte e indipendente delle eroine cervantine. L'omaggio c'è, è evidente l'ammirazione di Arrabal per l'autore mancego; ciononostante *Pingüinas* va controcorrente alla logica commerciale e lo fa in uno dei templi dell'industria teatrale iberica, com'è il Teatro Español di Madrid. Scacco matto. Non resta che condividere le ultime battute pronunciate da Isabel:

No vinimos al mundo  
ni para ser más ricas  
ni más influyentes,  
ni más famosas,  
sino para confortarnos y confortar  
con palabras  
de poesía,  
de libertad,  
de tolerancia,  
de ciencia  
y de amor. (Arrabal 2015: 95)

Questa, in fondo, è l'utopia arrabaliana.

## Bibliografia

- Arrabal, Fernando, *Un esclavo llamado Cervantes*, Madrid, Espasa-Calpe, 1996.
- Arrabal, Fernando, *Faustbal. Libreto de Fernando Arrabal de la ópera con música de Leonardo Balada estrenada el 13 de febrero de 2009 en el Teatro de Madrid*, Zaragoza, Libros del Innombrable, 2009a.
- Arrabal, Fernando, *Teatro completo*, vol. I, León, Editorial Everest / F. Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2009b.
- Arrabal, Fernando, *Pingüinas*, Colección Estrenos del Español, Madrid, Teatro Español de Madrid, 2015.
- Baj, Enrico, *Che cos'è la 'Patafisica?*, Salorino, Edizioni l'"Affranchi", 1994.
- Bauman, Zygmunt, *Retrotopia*, Bari-Roma, Laterza, 2020.
- Bellomi, Paola, *Panico! La creazione secondo Fernando Arrabal: la vita e l'opera di una aploide libertario*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2013.
- Bellomi, Paola, "La maestra y Margarito: la eterna lucha entre amor y muerte en Faustbal de Fernando Arrabal", *Theatralia. Revista de Poética del Teatro*, XVI (2014): 315-28.
- Bertoli, Antonio (ed.), *Panico! Arrabal, Jodorowsky, Topor*, Firenze, Giunti, 2008.
- Cassanelli, Rino, *El cosmos de Fernando Arrabal: lo cósmico-cílico en "El Arquitecto y el Emperador Asiria"*, New York, Peter Lang, 1991.
- D'Assunção Barros, José, "La Icaria di Étienne Cabet: un'utopia letteraria del XIX secolo", *Diacronie. Studi di Storia Contemporanea*, 29.1 (2017): 1-24.
- De Rosa, Federica, "BAJ, Enrico", *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Treccani, 2017, [https://www.treccani.it/enciclopedia/enrico-baj\\_%-28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/enrico-baj_%-28Dizionario-Biografico%29/), online (ultimo accesso 27/06/2023).
- Díez-Pérez, Josema, "Pingüinas de Fernando Arrabal", *La Diabla. Revista pedagógica de teatro español*, 28 (2015), numero monografico.
- Martínez, Layla, *Utopía no es una isla. Catálogo de mundos mejores*, Madrid, Episkaia, 2021.
- Santos Sánchez, Diego, *El teatro pánico de Fernando Arrabal*, Woodbridge (Suffolk), Tamesis, 2014.
- Schifres, Alain, *Entretiens avec Arrabal*, Paris, Editions Pierre Belfond, 1969.
- Torres Monreal, Francisco, "Introducción", in Arrabal, *Teatro completo*, vol. I, León, Editorial Everest / F. Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2009: 1-118.
- Trecca, Simone, *La parola, il sogno, la memoria: "El laberinto" (1956) di Fernando Arrabal*, Pisa, ETS, 2005.

## The Author

### Paola Bellomi

Paola Bellomi teaches Spanish Literature at the University of Siena; her main areas of research include the study of Afrodescendant Spanish-language literature, Sephardic literature, LGBTQI+ literature, the literature of memory and the work of Fernando Arrabal. She collaborates with *Fenix. Network for Research on Women Exiles & Migrants* (Utrecht University) and is on the editorial board of the scholarly journal *NuBE. Nuova Biblioteca Europea*.

Email: paola.bellomi@unisi.it

## The Article

Date sent: 30/06/2023

Date accepted: 28/02/2024

Date published: 30/05/2024

## How to cite this article

Bellomi, Paola, "Cosmogonia arrabalesca: *Pingüinas o la Creazione secondo Pan*", *Other possible worlds (theory, narration, thought)*, Eds. A. Cifariello - E. De Blasio - P. Del Zoppo - G. Fiordaliso, *Between*, XIV.27 (2024): 393-411, <http://www.between-journal.it/>