

# Con tutte le energie

Il personaggio che diventerà Don Giovanni nasce nella favolistica popolare come acerbo mascalzoncello. Irreligiosità e trasgressione erotica lo faranno crescere e si combineranno nell'immagine del funereo libertino di Mozart.

Loredana Lipperini

Loredana Lipperini, romana, scrive su quotidiani e riviste e per la radiotelevisione. Musicologa, ha pubblicato *Inviato all'ascolto di Bach*, Milano 1984, e *Introduzione a Don Giovanni*, Roma 1987.

**A**lla leggenda di Don Giovanni si può ormai conferire a pieno titolo l'appellativo di mito: mito fondato fin dalla sua nascita sulla reciproca contrapposizione di amore e di morte, portata all'eccesso e presentata in maniera abnorme. Si parla non di un solo amore né di un solo tradimento ma di almeno due o tre tentativi di seduzione e di una ben più lunga pratica amatoria antecedente; mentre la morte del protagonista risulta parimenti «eccessiva» perché causata da un agente sovranaturale. La contrapposizione Amore-Morte è ugualmente legata al tema della sfida e della trasgressione: il venir meno dell'eroe al vincolo matrimoniale e l'oltraggio ai defunti con la violazione del sepolcro del Commendatore. Di Don Giovanni, si può cominciare a parlare a pieno titolo quando i due elementi si troveranno indissolubilmente riuniti in una stessa vicenda: è pur vero che tracce della leggenda si ritrovano in tempi assai anteriori all'avvento del Cristianesimo, cui il mito si lega per la sua fondazione sul concetto di peccato, ma si tratta di presagi più che di anticipazioni.

Il motivo dell'eccesso amoroso, per esempio, non è estraneo alla Roma di Ovidio, la cui *Ars amatoria* è stata frequentemente indicata come esempio primigenio della seduzione dongiovannesca (e in effetti qualche eco del catalogo baluginava nell'elenco di adulazioni da rivolgersi alle prede femminili consigliate agli aspiranti amatori), mentre nell'antica Grecia vedono la luce le antenate della fatale statua che cammina: è Aristotele, nella *Poetica* a narrare del simulacro di Mitys che, ad Argo, la giustizia del suo assassino rovinandogli addosso durante una festa (altro motivo, questo, squisitamente dongiovannesco). Ed è proprio la costante del fantasma vendicatore, che probabilmente sta alla base del mito, che si rinvie con frequenza non casuale nella fiaba popolare, orale e scritta, del periodo cristiano: l'intervento di un morto, per lo più sotto forma di scheletro o teschio, è nella maggior parte dei casi positivo, e finalizzato all'elargizione di consigli risolutivi al protagonista della vicenda, a patto che il suo comportamento si sia rivelato rispettoso nei confronti delle spoglie del defunto.

## I miracoli dello sturatore di botti

Nella fiaba norvegese *Il compagno di viaggio*, per esempio, l'eroe riesce a superare le difficili prove in cui si imbatte perché ha provveduto a far seppellire il corpo di uno sturatore di botti che per gratitudine gli si affiancherà compiendo in suo favore interventi miracolosi. Esattamente il contrario di quanto accade a Don Giovanni e ad alcuni dei suoi progenitori protagonisti delle leggende francesi raccolte da Sébillot e riportate da Jean Rousset, dove giovani gaudenti precipitano nelle fiamme dell'inferno per aver oltraggiato, preso a calci o invitato a cena crani e scheletri puntualmente presentatisi all'appuntamento con intenzioni tutt'altro che amichevoli.

Manca a questi antesignani della leggenda l'elemento della trasgressione erotica, tutto sommato assente anche in quel dramma, rappresentato a Ingostadt nel 1615, dove gli elementi del mito dongiovannesco sembrano cominciare ad assemblarsi: è stato Giovanni Macchia, nel suo celebre *Vita, avventure e morte di Don Giovanni*, a risalire al testo, di cui ampi riferimenti sono contenuti nel *Promontorium Malae Spei Impis Periculose Navigantibus Propositum* redatto nel 1643 dal teologo gesuita Paolo Zehentner, e dove un Conte Leonzio seguace di Machiavelli vive sciolto da ogni legge, sprezzante della religione e ossessivo solo all'impeto delle sue voglie. Imbattutosi in un teschio come i suoi predecessori francesi, Leonzio lo interroga insolentemente sull'immortalità dell'anima e sulla vita nell'aldilà, ordinandogli infine di prendere parte al sontuoso banchetto che ha imbandito per quella sera per «dare risposta ad alcune piccole questioni di carattere conviviale». Il fantasma che apparirà, e che metterà in fuga i presenti (compreso il pavidio Machiavelli), si rivela essere il nonno di Leonzio, che del nipote farà scempio trasci-

nando ciò che ne rimane all'Inferno. I punti in comune con il mito sono, come si vede, pari alle differenze, perché se è vero che al motivo dell'oltraggio al morto si unisce per la prima volta una condotta decisamente trasgressiva del protagonista, è anche vero che Leonzio è più ateo che libertino, e comunque libertino per scelta razionale e filosofica piuttosto che per eccezionalità di indole, e che il suo invito a cena ha più il sapore della provocazione intellettuale verso la supposta esistenza di una giustizia divina invece che della burla giocosa e irriverente di cui sarà fatta oggetto la Statua del Commendatore.

## Giovannino senza paura

Per trovare tracce più consistenti della nascita del mito dobbiamo così necessariamente avvicinarci alla Spagna, dove la leggenda squisitamente mediterranea di Don Giovanni è destinata a venire alla luce in forma compiuta: ne cogliamo avvisaglie in una novellina indo-europea, *Giovannino senza paura*, importata in terra iberica su iniziativa di un membro della famiglia Tenorio di Siviglia, e poi nell'antico «romance» *En la corte de Madrid / Ya un caballero a la iglesia*, nella commedia di Mira de Amescua *El esclavo del demonio*, nella commedia di Lope de Vega *El dinero es quien han hombre*, e infine in quella *Chronica de Sevilla*, la storia vera considerata alla base dell'intera leggenda, dove si narra dell'uccisione del Commendatore de Ulloa da parte di Don Giovanni Tenorio che gli aveva sedotto la figlia Anna e che viene infine ucciso nel sepolcro della sua vittima.

A fare dell'assassino l'eroe sfiorante il cui fascino (disquisizioni a parte) resiste inalterato fino ai nostri giorni, sarà però padre Gabriel Tellez, meglio conosciuto come Tirso de Molina, che ultimò nel 1630 il suo *Burlador de Sevilla*, probabilmente partendo da un iniziale intento predicatorio (vi era un riferimento teologico a quanto stabilito poco prima dal Concilio di Trento, che aveva ritenuto condannabile il comportamento del peccatore che rimanda il pentimento fino al momento della morte) e miscelandovi in realtà uno straordinario talento teatrale e la compiuta espressione dell'inquietudine barocca che contrappone drammaticamente l'individuo al contesto sociale, facendo di Don Giovanni non più un cupo intellettuale, ma un eroe mozartiano in abbozzo, un ragazaccio dotato di un'abbagliante giovinezza che ne giustifica vitalità e arroganza. Si parla, per la verità, di gusto per la burla più che di piacere erotico, di srenato amore per il travestimento, di un'esistenza vissuta, come in Mozart, nel puro presente, e condotta su ritmi velocissimi e attraverso continue fughe di paese in paese: più che un atelista, il primo Don Giovanni è uno scavezzacollo incapace di tener conto delle norme religiose proprio perché la sua personale idea di tempo mortale non collima con quella cattolica. Eppure la commedia di Tirso conquista consensi e il mito conosce sia la prima brusca conversione in un altro genere teatrale che le prime delle numerose distorsioni cui andrà incontro nel corso dei secoli. Ad impadronirsene, già nel 1650, sono i comici della commedia dell'arte, con *Il Convitato di pietra* dello pseudo-Cicognini e con una successiva serie di scenari derivati tutti più o meno direttamente da Tirso: le inevitabili modifiche subite dalla vicenda, utilizzata in chiave spettacolare e umoristica, si riveleranno infinitamente utili per le future versioni del mito e per la sua stessa diffusione fino a coloro che ne saranno i maggiori interpreti. Con la commedia dell'arte nasce infatti il determinante motivo di catalogo, si accentua la commistione fra tragico e comico che sarà alla base dell'opera mozartiana, esemplificandosi nel contrasto fra il linguaggio aulico dei due protagonisti nobili (Don Giovanni e il Commendatore) e quello popolare, esemplificandosi nel dialetto del servitore e degli altri plebei. Se ne ricorderà Molière, e si ricorderà anche dello scenario apparentemente più dissonante, quell'*Ateista fulminato* contenuto nel Manoscritto Casanatense che già Shadwell mostrava di conoscere e che, pur presentando



una evidentissima contaminazione del mito, svela un'incontestabile parentela del Conte Aurelio che ne è protagonista con il Don Giovanni che conosciamo per la travolgente esistenza di libertà che li accomuna e per la seduzione insinuante che viene effettuata su Leonzio, che ha in germe molti caratteri della futura Donna Elvira.

Quando Molière vi mette mano, nel 1665, la vicenda di Don Giovanni è già «vecchia», e a Parigi non manca mai uno spettacolo sull'argomento, così come non ne mancheranno, magari in aiessandrini, dopo il *Festin de Pierre* dell'autore di *Tartuffe*: cupo, crepuscolare, verboso e inattivo quanto i suoi confratelli sono gioiosi, solari, fulcro di inarrestabile attività, il Don Giovanni francese conosce però per la prima volta una sfumatura di profondità e di grandezza che apre la strada al vertice mozartiano. Molière tenta l'impossibile: razionalizzare ed ordinare una materia sfuggente e complessa come quella del mito, cercando di eliminare quanto di eccessivo e di troppo «spettacolare» essa conteneva. Il suo Don Giovanni fa sfoggio di inconsuete professioni filosofico-amorose in lunghissimi monologhi, laddove in Tirso e in Mozart ha rarissimi momenti di «solo» non solo, a sentirlo parlare sembra di trovarsi di fronte non ad un Casanova (il che sarebbe già un diminutivo) ma ad un Faust prima della seduzione di Margherita, di quell'unica conquista più terribile di tutte le mille e definita Peccatore e moralizzatore al tempo stesso (si pensi alla tirata sull'ipocrisia) questo gelido eroe mostra però una lucida percezione di sé e del mondo totalmente inedite, e

una nobiltà d'animo che non è forse estranea a quella sua finale «stanchezza del mondo» che lo porta a una fine che somiglia molto a un suicidio. Dopo di lui, due sono le strade aperte per lo sviluppo del mito: l'accentuazione della frivolezza intellettuale e blasé del protagonista che sfociò nel filone della letteratura libertina con la *Clarissa Harlowe* di Richardson e *Les liaisons dangereuses* di Choderlos de Laclos, e la radicalizzazione dell'elemento criminale prima ancora che erotico, culminata nel truciolo *The Libertine* di Thomas Shadwell e nell'imbronciato e iriconoscibile *Don Giovanni Tenorio* di Goldoni, dove la Statua, giudicata «poco realistica» dall'autore, viene sostituita con un fulmine e dove tuttavia la figlia dell'ucciso, Donna Anna, conosce i primi colpi turbalementi verso il suo aggressore.

All'evoluzione approfondita del personaggio stava invece provvedendo la musica, già interessata all'argomento con gli inserimenti di danze e canzoni sul palcoscenico francese della «Foire» e non nuova alla trasposizione in dramma per musica con *L'empio punito* di Melani-Acciaiuoli del 1669, dove la vicenda del libertino è riconoscibile pur fra leziosità e barocchismi. Ma già nei primi anni del Settecento assistiamo a una tale proliferazione di opere impregnate su Don Giovanni da portarci ad ammirare una volta di più l'abilità mozartiana nel trasformare in capolavoro assoluto una vicenda che già nella sua epoca doveva apparire trita e ritrita e che anzi, stando alle testimonianze, non era più una novità neppure per i contemporanei di Acciaiuoli. Fatto sta che nel 1787, anno del debutto praghese dell'opera di Mozart, vanno

Georges Legagneur  
«Soirée de Gala»  
1924