

Licenzioso variabile

Narratori e poeti, teatranti e cineasti. Quanti, d'epoca in epoca, sono caduti nella tentazione di misurare se stessi sul celebre personaggio? Molti, per fortuna. L'esegesi delle varianti è uno studio dei più produttivi.

Claude Lévi Strauss ci ha insegnato che un mito preso singolarmente non ha senso: acquista però un significato preciso attraverso tutte le varianti che lo differenziano dalle altre versioni dello stesso mito. Se questo è vero per le società «primitive» a maggior ragione deve esserlo per la nostra cultura dove alla necessità di interpretare e raccontare il mondo - a questo servono appunto i miti - si intrecciano le trappole dell'ideologia e il caso della leggenda di Don Giovanni recitata in alcune versioni all'interno delle chiese la domenica per ammaestrare i fedeli e censurata in altre perché pericolosamente sovversiva e probabilmente diabolica.

A proposito di varianti, come era prevedibile l'eroe non ha una precisa data di nascita. Il primo vero Don Giovanni sarebbe quello del teologo svigliano Gabriel Tellez, ovvero Tirso de Molina (anche se non mancano dubbi sulla attribuzione) il suo *El Burlador de Sevilla y Convidado de piedra* venne dato alle stampe senza indicazione dell'autore nel 1630. Questa primogenitura viene sostenuta da chi propende per un'origine storica e «tipicamente spagnola» del mito, anche se gli annali dell'epoca non riportano alcun fatto di cronaca ad esso effettivamente collegato (Si legga comunque in merito l'articolo di Eduardo Haro Tecglen in questo stesso supplemento). Sulla vicinità del Don Giovanni spagnolo vale però la pena di aprire una parentesi perché è effettivamente esistito ma dopo l'apparizione sulle scene del Burlador. Si chiama Don Miguel Mañara, affascinato dalle gesta del personaggio teatrale, volle prendersi a modello per la propria esistenza. Senonché si innamorò di una giovane quindicenne Girolama e la sposò. Dopo la prematura morte della fanciulla che l'aveva convertito Don Miguel disperato si chiuse in un convento dove spirò in odore di santità. Questo Don Giovanni storico finì per sovrapporsi a quello mitico nelle *Anime del purgatorio* (1834) di Membré o nel *Don Juan Mañara o La caduta di un angelo* (1836) di Alessandro Dumas padre dove un angelo nel tentativo di redimere il peccatore si incarna in una suora e ovviamente si innamora. Finché in un saliscendi tra paradiso e inferno lei si salva mentre lui si guadagna l'inferno. O ancora nel *Miguel Mañara* (1945) di Oscar Milosz che offre il primo pretesto per una trilogia sulla ricerca di Dio destinata a culminare in un dramma centrato su San Paolo.

Beffava i morti invitandoli a cena

Ma prima del fatidico 1630 eroi simili al Burlador di Tirso avevano già lasciato alcune tracce. Giovanni Macchia ne ha ripercorse alcune con puntiglioso acume nel suo *Vita d'avventure e morte di Don Giovanni* riproduce per esempio la descrizione di una rappresentazione avvenuta nel 1615 a Ingolstadt il protagonista è un Conte Leonzio che attraversando un emulatore si fa beffe dei morti invitandoli a cena e procurandosi così una triste fine. Uno Spettro antenato del Commendatore rovina infatti il banchetto scagliando l'imprudente Conte «con tanta forza contro la vicina parete che vi rimise appiccicato il cervello sanguinante spettacolo tremendo in tutta la rappresentazione tragica». Dunque Don Giovanni non sarebbe stato in origine il gran seduttore da tutti conosciuto piuttosto un ateo e per di più allievo del Machiavelli come precisato nella cronaca del gesuita padre Zehentner. Solo in un secondo tempo questo ateismo avrebbe trovato la propria espressione in un abnorme sensualità.

Nei due casi citati lo scopo dello spettacolo era tuttavia comune: edificazione del pubblico. La conseguenza del comportamento del peccatore era infatti identica: ateo o cacciatore di femmine il fuoco eterno non l'avrebbe risparmiato con grande spreco di effetti speciali a coprire con fiamme e strepiti infernali il suo tardivo pentimento. Ma ben presto anche quest'ultima debolezza questo ripensamento in extremis sarebbe stato cancellato il coraggio e la coerenza. Fino all'ultimo sono infatti una delle virtù di quasi tutti i Don Giovanni successivi.

Altro elemento ricorrente è la nobile origine e Don Giovanni usa tutti i privilegi della sua classe per i suoi scopi privati. L'educazione e anche la cultura, sebbene soprattutto agli inizi Don Giovanni non sia certo un intellettuale, piuttosto un avventuriero un uomo d'azione i bei vestiti il linguaggio forbito sono altrettante armi utilizzate per soddisfare i propri deside-

ri e per arginare i creditori che il suo tenore di vita moltiplica a ogni scappatella. E senza scrupoli viene utilizzata anche l'impunità che gli garantisce almeno in parte la condizione aristocratica malgrado la scia di morte (omicidi e suicidi) che lascia inevitabilmente dietro di sé.

Le messinscena attraverso questo comportamento dei soprano della violenza del mondo dei nobili potevano dunque offrire l'occasione per una critica sociale. Domenico Biancolelli celebre Artecchino della Commedia dell'arte interprete come molti suoi colleghi del servo di Don Giovanni commentava così la terribile fine del suo padrone al Re: «Sappiate che il mio padrone e ora prida di tutti i diavoli dove tutti quanti voi altri signori finirete fra qualche giorno e dunque riflettete su quel che gli è appena accaduto».

Il contrappunto di Leporello

Ma c'è qualcosa di ben altrimenti inquietante della figura di un nobile scapestrato. È vero e un fuorigesce che utilizza le leggi e l'ordine sociale per soddisfare il principio del piacere contro tutto e tutti. Ma in questa sua individualistica battaglia trova uno straordinario alleato nel teatro nella finzione. Svinghi mi chiama ad alta voce il beffatore ed in realtà il mio più grande piacere è quello di beffare una donna lasciandola senza onore, ragione il Burlador di Tirso più delle donne più della seduzione sembra infatti amare soltanto una cosa. In gennaio il travestimento e la simulazione sono le armi principali dei suoi continui stupri. Passando dal moralista Tirso ai più frivoli comici dell'arte questa innata teatralità trova un prezioso alleato in irresistibile contrappunto nel rapporto con il suo servo i cui lazzi rendono ancora più travolgente l'appassionante vicenda del grande peccatore e del suo terribile destino se il padrone è filosofo il servo balbetta se il padrone si gode la vita il servo soffre le sue privazioni se il padrone è coraggeoso in vita è ancor più di fronte alla morte il servo se la fa sotto con gran divertimento del pubblico.

Sulla scia dei comici dell'arte nel suo *Don Juan ou Le festin de pierre* (1665) Molière sfrutta appieno da autore e da attore la teatralità del servo Sganarello recuperando dai comici italiani anche l'indimenticabile finale quando di fronte a Don Juan che sprofonda all'inferno se ne uscirà con un irresistibile. La mia pag! La mia pag! (E in questa prospettiva va si porta anche Bertolt Brecht la cui nebulosa ragione del *Don Giovanni* (1952) si chiude con il lamento delle sue vittime insoddisfatte dal castigo divino la giustizia eterna ha sottratto il malfattore alla giustizia terrena di classe ribaltando così la leggenda dell'eroe che infrange le leggi umane ma non può sfuggire alla giustizia divina).

Molière che compone il *Don Juan* poco dopo la scandalosa *Tartuffe* rende il suo eroe pericolosamente sovversivo per un'altra più sottile ragione. I suoi ragguardevoli soltanto se può offrire alle sue vittime la possibilità di realizzare le proprie aspirazioni. Se è in grado di impersonare la loro ideologia. Come annota Stendhal «affinche possa esistere un Don Giovanni e necessario che nel mondo esista l'ipocrisia» grande attore del teatro dell'ipocrisia. Don Juan può dunque aspirare alla grandezza di un libero pensatore che conosce la menzogna della società. E da questo libertino che non ha altra religione che se stesso (e forse l'umanità come suggerisce Molière nella scena del mendicante) discenderà tutta una gerarchia destinata a culminare nei magnifici scellerati di Sade e nella loro morale negativa.

Forse grazie a questa dissimulata positività con Molière entra in gioco un altro elemento una donna si innamora di Don Giovanni. In precedenza egli era soltanto un volentiere di donne suscitava in loro odio e repulsione. La Donna Elvira di Molière invece parte sola alla ricerca del suo seduttore cerca di strappare al suo destino al castigo eterno certo non è un amore limpido ma è una delle forme d'amore possibili (del resto questo è uno dei temi delle lezioni sul testo di Molière tenute da Louis Jouvet negli anni Quaranta e recentemente portate in scena da Giorgio Strehler e Giulio Lazzarini al Piccolo Teatro Studio). Questa Elvira innamorata malgrado tutto del distruttore Don Giovanni sarà il prototipo di molte delle sue vittime successive che non sono più semplici prede della sua violenza ma cedono alla sua capacità di seduzione o al suo fascino o semplicemente alla sua attrazione sessuale.

Da Molière a Mozart la leggenda sembra perdere il suo carattere tragico offrendo soprattutto il pretesto per un susseguirsi di opere buffe. Per la sensibilità settecentesca la vicenda appare probabilmente incongrua irrealde ed eccessiva di questo stato d'animo si fa interpretare anche il «moderato» Goldoni. Quello però che io trovo condannabile nel *Festini de pierre* è l'empietà eccedente di Don Giovanni espressa con parole e con massime che non possono a meno di non scandalizzare anche gli uomini più scortetti e l'imitazione con cui ha seguito l'originale Spagnuolo facendo parlare e camminare la statua del Commendatore. Ma la tragicommedia (1736) nata per soddisfare queste esigenze non entusiasma ne pubblico ne critica. Quel Don Giovanni Tenore che muore colpito da un fulmine non di volta per questo più credibile (la giustizia divina non usa certo statue ma neppure fulmini) e rimanda perdipiù a un grandioso effetto scenico tanto più reale agli occhi degli spettatori quanto più è verosimile e proprio il tocco fiabesco che suscita l'entusiasmo per questa leggenda.

Goldoni sembra quasi presentire tuttavia un segreto dei Don Giovanni ottocenteschi criticando un testo per lui spregevole spiega che il suo successo «faceva gli stessi comici meravigliare a segno che alcuni di essi o per semplicità o per impostura volevano dire che un patto tacito col Demonio manteneva il concorso a codesta sciocca commedia». Questo patto diabolico sarebbe stato svelato alcuni decenni più tardi in un racconto di Ernst Theodor Amadeus Hoffmann intitolato ovviamente *Don Giovanni* (1813). Durante una rappresentazione del capolavoro di Mozart il protagonista incontra il fantasma di Donna Anna e gli si svelano la grandezza diabolica del Burlador (e il potere demoniaco della musica di Mozart) «sempre sperando d'incontrare i deadi del completo appagamento. Don Giovanni doveva per forza accorgersi che tutta la vita terrena era piatta e sbiadita. E disprezzando l'essere umano in generale insorse contro l'essere da cui mentre vi vedeva il bene supremo della vita era stato tanto amaramente deluso (...). Egli vuol uscire sempre più dalla vita ma solo per precipitarsi all'inferno».

Il racconto di Hoffmann (non molto amato dai musicologi per le forzature interpretative imposte a Mozart) evidenzia diversi aspetti: l'intreccio tra amore e musica e quello anche esso tipicamente romantico tra amore e morte (lo riprenderà anche Puskin in uno dei suoi microdrammi mozartiani un *Convidato di pietra* (1830) condensato a duetto tra il seduttore forse addirittura innamorato e Donna Anna dove il Commendatore con relativo monamento non è più il padre ma il marito) la noia come molla per sempre nuove conquiste (un tema ripreso per esempio anche da Brancati nel suo *Don Giovanni in Sicilia* romanzo e pièce teatrale divagazione grottesca sul gallismo siciliano).

Ma a questo punto la figura di Don Giovanni sembra sfaldarsi aggredito e quasi eroso in mille sfaccettature. Il mito che per due secoli ha rispecchiato la quintessenza del cristianesimo (come hanno annotato tra gli altri Stendhal e Kierkegaard) sembra rifletterne in qualche modo la perdita d'autorità. I Don Giovanni si moltiplicano in un gioco caleidoscopico che ne riduce i contorni titanici. Ecco Byron che nel suo incompiuto poema ritrae più che un seduttore una vittima della seduzione femminile un eterno adolescente spinto da un destino capriccioso in avventure sempre nuove. O ancora la tragedia in cui Christian Dietrich Grabbe cerca di conciliare sensi e intelletto. Anche se in verità il suo *Don Giovanni e Faust* (1827) è centrato soprattutto sul cugino nordico perso in una sensualità mediterranea e il suo Faust intellettuale e mago cerca addirittura di soffrire la fidanzata a Don Giovanni senza successo precipitando il terzetto all'inferno.

Nel poema drammatico di Lenau il nostro eroe scopre invece la noia esistenziale e il nichino del nulla inseguito da forme di fanciulle assatanate scieghiera di farsi uccidere in duello aggiungendo alla vasta gamma delle sue morti anche quella del suicidio (ma non è il caso di sottolineare come Don Giovanni malgrado tutto il suo slancio vitale non sia mai stato altro che un aspirante suicida). Con le rivelazioni di Nietzsche Don Giovanni sembra anche poter incarnare il prototipo dell'indiviso dualità del bene e del male preda della sua volontà di potenza.

Oliviero Ponte di Pino

Oliviero Ponte di Pino è fra i più giovani e preparati critici teatrali. Allievo di Franco Quadri collaboratore di giornali e riviste redattore del *Pataiolo* si occupa specialmente di nuovo teatro.

Il problema lo affrontano da due angolature diverse. George Bernard Shaw in *Uomo e suo pervano* e Alfred Jarry nel *Supermaschio* giungendo alla medesima conclusione. Perché a pregare il gran seduttore e nei due casi la donna nella commedia di Shaw l'individualista John Tanner autore di un *Manuale del Rivoluzionario* viene domato dalla giovane orfanella Anna che in quanto donna antepone all'interesse del singolo quello della specie mentre nell'ilarante romanzo di Jarry dove la seduzione è ridotta ai suoi minimi termini fisiologici la giovane americana Elena Elson supera in termini di resistenza sessuale il «Supermaschio» André Marceuil.

Ma siamo già al inizio di questo secolo il moltiplicarsi delle varianti si fa vertiginoso e rompe a volte due dei tabù imposti al personaggio rinunciando a una secolare stentilità può diventare padre (evento che in secoli ricchi di figli illegittimi non poneva problemi ma che con la famiglia borghese comporta conseguenze ben più complesse) e può anche capitarli ora che si è persa la fiducia nella giustizia di Dio di invecchiare (destino riservato in precedenza soltanto a Casanova spesso ritratto nella sua solitaria ultima stagione in questo secolo magistralmente da Schintzler e Hoffmann).

Ma siamo già al inizio di questo secolo il moltiplicarsi delle varianti si fa vertiginoso e rompe a volte due dei tabù imposti al personaggio rinunciando a una secolare stentilità può diventare padre (evento che in secoli ricchi di figli illegittimi non poneva problemi ma che con la famiglia borghese comporta conseguenze ben più complesse) e può anche capitarli ora che si è persa la fiducia nella giustizia di Dio di invecchiare (destino riservato in precedenza soltanto a Casanova spesso ritratto nella sua solitaria ultima stagione in questo secolo magistralmente da Schintzler e Hoffmann).

Il fondoschiena della contadina

Un catalogo incompleto dei Don Giovanni contemporanei va dal demente scapestrato di Auden e Stravinsky (*The Rake's Progress* ovvero *La Carrera di un libertino*, 1951) ai già citati Brecht, Milosz e Brancati a Apollinaire, Rostand, Ghelderode. Ma non possono mancare in questa galassia il protagonista di *Don Giovanni e l'amore per la geometria* (1953) di Max Frisch che preferisce la virile astrazione degli studi teorici all'assillo delle donne cui sfugge (ma in questa soluzione si potrebbe intravedere anche qualche meditazione a sfondo psicoanalitico sull'omosessualità la tentata del seduttore ossessivo o sulla sua incapacità di costruire affetti veri e profondi in una pericolosa ingenuità sentimentale) e lo scrittore di successo Ornifle protagonista dell'omonima commedia (1955) in cui si è almeno in parte ritratto Jean Anouilh in questo caso il peccato e la superficialità la disinvoltura. E ancora dall'Italia solo negli ultimi anni le versioni di Dacia Maraini (1976) Rocco Farianni (1981) e Mario Luzi che nel suo *Rosales* (1983) sovrappone Don Giovanni e Trotzky. E qui si potrebbe concludere una panoramica certo incompleta se non fosse per un ultimo accenno al cinema dove in realtà Don Giovanni non si è mai trovato troppo a suo agio. C'è e vero la versione di Joseph Losey che ha filmato l'opera mozartiana sullo sfondo delle ville palladiane e ancora più indietro le pelli cole di Herbert (1922) Vorda (1934) e Berry (1936). Certo più interessanti sono però le libere variazioni sul tema: quelle di Ingmar Bergman nell'*Occhio del diavolo* (1960) e Carmelo Bene (1970) e infine *L'uomo che amava le donne* (1977) di François Truffaut tenero ritratto di un aspirante scrittore niente affatto demoniaco irresistibilmente attratto dalle donne che muore quando per seguire con lo sguardo un paio di gambe femminili si distrae e viene investito da una automobile. Una soluzione simile del resto era già stata curiosa mente prefigurata nell'*Ornifle* riferita però al padre del protagonista. «Al volante della sua vettura schiacciato su un platano a 75 all'ora una bella velocità per quell'epoca perché aveva guardato un secondo di troppo il fondoschiena di una contadina che raccoglieva barbabietole in un campo. La donna auto i contadini accorsi a sdraiarsi nel fosso e prima di render l'anima mio padre ebbe tempo di accorgersi che era morto per una vecchia sdenzata».

Un destino beffardo molto lontano da quello grandiosamente eroico della visione di Bau delatre che nei *Fiori del male* se lo immagina nel «Don Giovanni agli inferni» mentre viene traghettato da Caronte insieme alle sue vittime verso il castigo eterno. L'eroe / calmo guarda va chmo sulla spada / la spuma e disdegnava altro vedere».

Resta questo il suo migliore epitaffio.