

Ferdinando Taviani

DON GIOVANNI NUOVO.
IL LIBRO DI SILVIA CARANDINI
E LUCIANO MARITI CON «IL CONVITATO
DI PIETRA» DI G.B. ANDREINI

Rileggo questa recensione, e mi rendo conto che non ha la posatezza che s'addice al suo genere. Ma il libro di cui ora ci occuperemo – Silvia Carandini e Luciano Mariti, *Don Giovanni, o l'estrema avventura del teatro*, pubblicato da Bulzoni alla fine del 2003, nella collana «La Commedia dell'Arte. Storia, testi, documenti» diretta da Ferruccio Marotti – è un libro che mette in moto il lettore. A tutta prima sembra continuamente depistarlo. Poi proprio questo risulta essere il suo bello, la sua ribellione alla mediocrità. D'altra parte, il testo inedito che pubblica, il *Convitato di Pietra* di Giovan Battista Andreini, si fa largo autorevolmente nell'affollata truppa dei Don Giovanni, e già per questo si rivela interessante.

La storia di Don Giovanni la conosciamo tutti. Ma che ne diremmo d'un Don Giovanni in cui il tepido e quasi pretestuoso moralismo fosse sostituito da rime sacre alte e sconsolate, montate accanto alle franche sconcezze cui non ci hanno certo abituato né Tirso, né Molière né Da Ponte e Mozart? Quelle sconcezze o, piuttosto, quel parlare del sesso senza remore che solo per sentito dire immaginiamo nelle improvvisazioni degli attori di professione? E che diremmo d'un protagonista il cui principale sogno sembra essere rientrare nel ventre della mamma o succhiare alle sue mammelle? L'effetto che potrebbe fare un'enorme statua di marmo semovente e capace di parlare possiamo facilmente immaginarcelo. Ma che diremmo se essa si amalgamasse, nella nostra immaginazione, all'apparizione di giganti e Titani, al ritorno degli antichi dèi dal mare? Uno spazio scenico in continuo movimento, con paesaggi a contrasto, che non s'accontenta né del Cielo né dell'Inferno e ce li mostra in diverse versioni e prospettive. Un montaggio sapiente delle immagini che costruisce un proprio senso indipendentemente dalle parole, sopra o sotto di esse. Un alternarsi di scene mimiche, mute, di teatro recitato, cantato, danzato. Paesaggi incantati e interni orripilanti, da far schifo ed orro-

re al solo vederli. Uno zanni che s'appresta a spander acqua sul palcoscenico, apre la braghetta e rimane d'incanto senza vestiti, sicché il suo déshabillé s'impasta, nella nostra memoria, con il déshabillé notturno della nobildonna violata e di suo padre morto ammazzato. Eccitanti duetti erotici e apparizioni di donne violentate e assassinate, che tornano a mostrare gli strumenti del loro martirio senza salvezza. E che diremmo se tutto questo non fosse macchinaria barocca, ma opera d'un poeta della scena?

Uno spettacolo da non perdere. E che invece si perde non appena si comincia a leggerlo. I nostri occhi di spettatori trasecolati vengono talmente fiaccati dalle parole da non riuscire a visualizzare granché. Vien voglia di capire come porvi rimedio.

Accade infatti, in alcuni teatri, che i personaggi muovano a tratti vasti spezzoni di testo per i quali non importano i dettagli ma il colore generale. Sono sciami (o profluvi) di parole che funzionano come grandi pennellate di sfondo: stabiliscono una condizione affettiva, un'appartenenza di ceti o di paese, un uso alto o popolare della lingua. Possono essere paragonate, queste pezzature di testo esibite all'ingrosso, alle stoffe straripanti di certi costumi fatti per connotare non solo il personaggio, ma lo spazio all'intorno. Si pensi alle vere e proprie scenografie in movimento che sono i costumi dei teatri classici asiatici, certe lunghissime maniche cinesi, o certi abnormi pantaloni del Kabuki che il personaggio si trascina dietro ad ogni passo come una pesante scia di lumaca. Le bandiere, le corone, le gonne sovrapposte, le lunghissime scattanti piume di coda di pavone. O si pensi agli strascichi occidentali delle regine, ai guardinfanti delle signore, alle cappe che fendevano l'aria. Oppure, per riassumerli tutti, si pensi a quel grande mantello di Hamlet-padre e Hamlet-figlio immaginato da Mejerchol'd sulla scogliera d'un mare gelato.

Gli attori dovrebbero saper gestire in blocco le pezzature di testi, così come gestiscono e tengono in moto, modellandoli o facendoli vorticare, i loro scenografici costumi. Ed infatti molti le sanno gestire, con dizioni velocissime, o spezzettate in moti stroboscopici, oppure costeggianti il canto. Chi non le sa gestire sono in genere i lettori. Anzi, probabilmente è proprio in casi come questi che la differenza di natura del parlato e dello scritto diventa divaricazione e contraddizione. Purtroppo, infatti, fra le pezzature dei testi e quelle dei tessuti la differenza è enorme. I movimentati drappaggi di parole ci fanno inciampare, si confondono con il testo portante, «normale», che leggiamo parola per parola, frase per frase. Non sono fatti per essere recitati normalmente, ma capire come distinguere dal resto i

drappeggi di parole, per non restarci impigliati e annoiati, implica un certo allenamento, una precisa tecnica di lettura. Ce ne accorgiamo facilmente quando ad esempio leggiamo un libretto d'Opera. Le parole d'un personaggio scorrono sotto i nostri occhi con la coscienza che in scena saranno impastate nel canto. Di questi brani, lunghi sulla carta, sappiamo insomma di primo acchito che si coglierà solo qualche segmento, qualche urgenza puntuale. Sappiamo che le pagine che si susseguono, nello spettacolo saranno voci che si intrecciano e si sovrappongono.

Meno facile è accorgersi di simili casi quando si tratta di teatro parlato. Eppure è una tecnica di lettura utile. Serve persino per Shakespeare.

Figurarsi per Giovan Battista Andreini.

Un bel libro difficile

Se il lettore non sa immaginarsi il testo come fatto di pezzature diversificate per carattere e funzione, alcune per essere ascoltate frase per frase, ed altre per essere sentite in blocco, come dialoghi a crepitio, mantelli e cappe di parole, il *Convitato di Pietra* dell'Andreini risulterà disperante e verboso: illeggibile.

È forse l'ultima opera del maggior drammaturgo italiano del Seicento. Restata finora manoscritta, Silvia Carandini e Luciano Mariti ne hanno curato l'edizione. Il loro volume ha 734 pagine, tre facce e due parti, due titoli in frontespizio. Nella prima parte troviamo i saggi dei due autori. La seconda è l'edizione critica dell'inedito andreiniano, *Il nuovo risarcito Convitato di Pietra*, altro titolo in frontespizio.

Con i suoi cinque atti e un Prologo, il *Convitato* sviluppa quasi trecento pagine (pp. 393-682). Le pagine d'apertura del volume e quelle di chiusura raccolgono gli apparati che basterebbero, da soli, a corredare una normale accurata edizione del testo secentesco: Premessa; ampia Bibliografia delle fonti e degli studi; una ben articolata Cronologia ed elenco delle opere di G.B. Andreini con le diverse edizioni; la Nota al testo; la Trama del *Convitato di Pietra* scena per scena (ausilio utilissimo per la lettura d'un testo frastagliato ed apparentemente ridondante come questo); il Glossario; e alla fine, naturalmente, l'Indice dei nomi. Gli apparati e l'edizione del testo sono firmati congiuntamente da Carandini e Mariti. E qui finisce la zona a quattro mani. Per il resto, abbiamo due saggi separati, ciascuno dei

quali ha le dimensioni e l'autonomia di un libro: Luciano Mariti, *Il comico dell'Arte e il «Convitato di Pietra»*; Silvia Carandini, *Don Giovanni e la festa dei titani* (pp. 61-226 il primo; 227-389 il secondo). Si aggiunga il testo dell'Andreini e si vedrà che di tre libri gli autori hanno fatto un libro unitario.

Spiegano nella Premessa com'è andata. Il punto di partenza sono due studiosi che si pestano i piedi. Una tipica commedia di cattedra e archivio: il *Convitato* dell'Andreini ci è giunto in due manoscritti quasi uguali, del 1651, l'uno alla Biblioteca Nazionale di Firenze, l'altro in un archivio privato romano. Luciano Mariti stava lavorando da tempo attorno al manoscritto di Firenze. Saltò fuori l'altro, e lo studiava la Carandini. In casi come questo, sorgono dispute fra il mio e il tuo, oppure accordi e compromessi. Per fortuna, Mariti e Carandini hanno capito che esisteva una terza possibilità: due tavoli di lavoro, separati ma contigui. E alla fine due libri ingranati in uno stesso volume, a cui aggiungere il terzo, l'edizione dell'opera, con un'azione comune dei due autori solo per il disbrigo delle faccende pratiche relative all'edizione critica e ai suoi corredi di servizio.

Carandini e Mariti possono per gran parte del libro andarsene in giro ognuno per suo conto, tenendosi d'occhio. Possono arricchire le discrepanze, conservare le proprie peculiarità, le proprie idiosincrasie, persino i tic. E soprattutto si tengono liberi per le proprie personali scorribande storiche, architettando il paesaggio ciascuno a suo modo. Il libro, di conseguenza, si fa arioso, largo («gli spettacoli, come i libri, non sono lunghi, sono larghi», scrive Mariti, p. 178, parlando dell'oggetto del suo studio, ma anche del modo in cui lui e la collega lo stanno studiando).

Luciano Mariti definisce l'*estrema* avventura dell'intreccio don-giovanresco, che in diverse varianti arricchiva i repertori delle ditte comiche europee e delle opere in musica, come il caso «di un dramma così bastardo da essere profondamente classico», tale che «rispose appieno, con la somma delle sue vittorie, al compito del teatro, che non è quello di registrare come un grande specchio sapiente la Storia, ma di creare la propria storia». Fra queste due frasi (pp. 63 e 226), tende il suo arco di ponte.

Per lui, studiare la storia scenica di Don Giovanni, addentrarsi nelle minuzie della vita delle compagnie, fra carte di copioni e notizie di spettacoli, studiare gli ambienti delle ditte comiche e i loro problemi di lavoro, significa, alla fin fine, farsi un'idea di come questo classico bastardo abbia difeso la vita del teatro, o meglio: quel che nel teatro è vita in divenire e non opera fissata. Significa interro-

garsi sulla natura dei testi e dei soggetti per il teatro. Salta perciò dall'uno all'altro cavallo: dal personaggio che sfugge la forma definitiva all'attore che vive in due mondi, la società civile e quella sostanzialmente apolide che gira tutto il tempo ed è insieme stanziale: stanziale nelle caverne del mestiere. Sembra un teatro che abbia fatto un patto col diavolo – qualunque cosa quest'espressione voglia dire – per continuare ad esistere come contraddizione in termini, davanti agli spettatori, ma da essi lontanissimo, di fronte alla ribalta-frontiera fra platea e caverna.

E soprattutto significa dissotterrare le tracce di un progetto per cui il teatro tenta di crearsi una propria storia, un Avvenire inventato dall'interno, un proprio modo di progettare il futuro. Nel progetto dell'Andreini, che restò lettera morta, Mariti individua gli impulsi d'una vita futura.

Sbaglierò, ma ho l'impressione che si sia dato un doppio compito: studiare e valorizzare i documenti e, dietro di essi, come un sottotesto, dare un fondamento storico a quella leggenda degli attori secondo cui recitare il Don Giovanni portava fortuna a causa d'un vecchio patto col diavolo (una superstizione su cui sorride e ci apre gli occhi Goldoni nella Premessa alla pubblicazione del 1754 del suo *Don Giovanni Tenorio, o sia il dissoluto*, rappresentato per la prima volta nel 1736).

Come mai questa storia del seduttore e del convitato di pietra avrebbe il potere di salvare i teatranti? Alla luce di questa domanda, ci dice Mariti, l'importanza dell'opera di G.B. Andreini non può sfuggirci. È infatti un progetto di teatro totale, summa di tutte le arti e di tutte le piccole tradizioni professionali nel campo dello spettacolo. Con il suo Don Giovanni, G.B. Andreini cerca l'esempio d'un teatro unificato, capace di integrare, selezionandoli e codificandoli, i tratti più efficaci e sperimentati dei differenti mestieri teatrali europei e dei differenti generi letterari drammatici.

Il carattere «bastardo» del soggetto, che ha della commedia e della tragedia, dell'opera sacra e della profana, con radici in terra ed in cielo, nell'osceno e nel sublime, rivela sotto le croste una inesplorata fonte d'energia. Potremmo dire che, alla fine della sua vita, G.B. Andreini scopre nel Don Giovanni sgangherato, tanto proficuo per le ditte comiche, in quella trama di cassetta, un po' volgare, pericolosa perché bacchettona e insieme oscena, ben sperimentata dall'uso, l'equivalente di quel che lui stesso aveva arditamente e artificiosamente inventato, trent'anni prima, al culmine della propria carriera, quando aveva creato il «mostro» affascinante e sapiente della *Cen-*

taura, «soggetto contrarissimo in se stesso», unione di commedia, pastorale e tragedia.

Il ponte che costruisce Silvia Carandini ha anch'esso un sottotesto vivo. Beninteso: anche lei, come Mariti, si muove con la precisione e la quantità di informazioni di chi padroneggia il mestiere storico. Ma ogni storico nasconde, sotto la sua scienza, una favola che tiene quasi soltanto per sé. Se la favola di Mariti è quella del patto col diavolo, quella di Carandini è il libro animato, o magico, dalle cui pagine fioriscono città e persone, passato e presente, aldiquà e Aldilà.

Carandini ha l'ambizione di far balzar vive le immagini dalle parole. E non solo le immagini presenti nel testo di cui cura l'edizione, ma altre che dietro di esse possono vedersi in trasparenza. Mostra come Giovan Battista Andreini faccia riecheggiare nelle parole del protagonista quelle del Capitano recitato da suo padre Francesco (p. 256); come sappia dilatare un'immagine fugace del *Burlador* di Tirso in una vasta spettacolazione (p. 241); come sappia assorbire nell'amalgama delle parole e nella metrica l'impeto del gesto e della coreografia (pp. 333 e ss.). Attorno a tutto questo, convoca una folla di attori e di attrici, di statue semoventi e di spettacoli in musica, di danze e allegorie, d'apparizioni divine e infernali.

E conclude distillando il succo delle visioni nelle figure di un'immaginaria medaglia, di quelle che gli attori di professione amavano tanto ricevere in dono. Su una faccia si inventa Adamo, Don Giovanni e Maria Maddalena, protagonisti di opere andreiniane «fuori misura», situate «ai limiti estremi della rappresentabilità», opere sovrastanti «le forze precarie del mercato teatrale italiano». Sul retro, l'immaginaria medaglia porterebbe inciso il ritratto di Giovan Battista Andreini fra i profili dei genitori Francesco e Isabella, esponenti «di una dinastia di attori-capocomici-scrittori che non avrà uguali nella storia del teatro italiano, capaci di dialogare con i potenti e di proiettare in tutta l'Europa il fascino della loro arte, l'*hybris* di un ideale altissimo di teatro» (p. 389). Tre da una parte, tre dall'altra. A chi corrisponderebbe, dunque, il Don Giovanni, se non a Giovan Battista?

Una medaglia o una mela incantata: all'estremo opposto del libro, in posizione speculare, nella prima pagina del saggio di Luciano Mariti, troviamo una mela-isola, immaginata a partire da Shakespeare: «Terminato lo spettacolo, che ne è dello spettacolo?», si domanda Mariti nella prima riga del suo libro. E si risponde che «Shakespeare, nella *Tempesta* (II, 1), indirettamente suggerisce di mettersi in tasca quell'isola e di portarla a casa come se fosse una mela, per

consegnarla ai nostri figli e per far nascere, gettandone i semi, altre isole». Siamo a p. 63, dove il libro, dopo Indici e Bibliografia, di fatto comincia.

Fra la mela iniziale e la medaglia finale nella prima parte, e fra il Prologo e l'epilogo sornione del *Convitato*, vi è, lungo tutto questo libro, più organicità che organizzazione. Più senso della composizione che dell'editoria. Più gusto dell'armonia che del mettersi d'accordo. E, come accade nei casi migliori delle opere molto mosse, c'è alla base un'elementare simmetria: due manoscritti da una parte, due studi dall'altra. Un libro difficile, come difficili sono i giochi più divertenti.

Troviamo qui la generosità dell'erudizione all'antica: uso imponente dei riferimenti bibliografici; scontento continuo per le genericità-che-si-sanno; intrico di sentieri, di *metodi*, messi continuamente a punto per attraversare i materiali, per non restare chiusi nei loro confini. L'erudizione si espande e pesa senza seppellire l'intima sommosa della passione teatologica. Che sta nella continua tensione fra esperienze vissute e documenti del passato; fra oralità e scrittura; fra parola che rimane e azione fisica che s'incide; fra un sapere attestato (da ricostruire con giochi di pazienza più simili a quelli degli archeologi che dei filologi) ed un sapere tacito (di cui avvertire il sotterraneo ron-ron); fra l'intelligenza dei documenti e delle congetture e i gusti da spettatore trasecolato, quale lo storico del teatro – lo voglia o no – non può fare a meno di essere.

Il carattere eccezionale di questo libro dipende insomma, in due parole, dal matrimonio segreto fra sistematicità e tumulto.

Ma non soltanto. La sommosa si concentra soprattutto in una sorta di spina, o piuttosto in una *voluptas dolendi* di qualità tutta particolare: lo sguardo in tralice che scova, nel teatro così com'è stato, l'indizio e il fantasma d'un teatro che non fu, che non c'è. Il *teatro ignoto* cui spesso, senza dirlo, dedichiamo libri. E che si materializza a furia di doppie negazioni.

Palestra

Non c'è da meravigliarsi se i pochi che consultarono il manoscritto dell'Andreini conservato alla Biblioteca Nazionale di Firenze l'han lasciato stare. Leggerlo, come s'è detto, è un interrogativo.

C'è poi un altro punto d'interrogazione, altrettanto centrale e più esplicito: quale posto assegnare a quest'opera nella trafila del

tema dongiovannesco che dal mestiere comico conduce fino a Mozart ed al mito?

L'aria tumultuosa d'un'ordinata palestra deriva anche dall'incrocio di questi due interrogativi. Palestra nel senso antico e letterale: non un luogo per il body building, ma per la lotta («lotta fiorita»), dove si sperimenta l'avversario come compagno – e viceversa. Per uno storico, l'avversario-compagno è innanzi tutto il documento. Per uno storico del teatro, alla fin fine, la lotta è anche fra il suo senso della storia ed il suo senso del teatro. L'uno e l'altro raramente esplicitabili. L'uno teso, alla fin fine, a risvegliare il passato nel presente. E l'altro teso nella direzione contraria.

Della palestra, senza nominarla, Luciano Mariti parla quasi in apertura: ha l'impressione «di doversi allenare» ad un doppio sguardo storico-critico, uno «il cui giuoco è vedere da lontano un'indistinta figura», e un altro, ravvicinato e a contrasto, «in cui si è risucchiati dalla precisione e dalla forza del dettaglio» (p. 67).

Nella terra di mezzo fra l'indistinta figura e il dettaglio preciso c'è spesso un vuoto. Dietro (e a volte contro) le notizie, s'è mossa infatti una storia. La storia delle compagnie comiche, di ciò che noi oggi chiamiamo (e presupponiamo con buone ragioni) la loro «cultura», per secoli sotterranea, poco degna d'attenzione, affiorante ed esplicita solo per caso. Reputata da tutti, comici compresi, mestiere senz'arte.

Ma dire «comici compresi» è vero solo in parte. Se ci fu un momento, fra la fine del Cinquecento e l'Ottocento, in cui affiorò dal mondo delle ditte comiche il tentativo di parlare d'esperienze di mestiere, d'un'arte strana come la loro, scandita dalla metrica del commercio, e di parlarne con un discorso capace di interloquire con il mondo delle lettere, senza mimetizzarsi, fu proprio il XVII secolo, soprattutto nei primi anni, con la generazione delle compagnie immediatamente precedente Giovan Battista Andreini. In Italia, suo padre Francesco, assieme al collega Flaminio Scala, fu uno dei protagonisti di questo tentativo intelligente e perdente. Poco più tardi, un altro dei protagonisti fu Pier Maria Cecchini, attore-capo rivale di Giovan Battista Andreini. (Nel frattempo, in Spagna, l'attore Agustín de Rojas Villandrando pubblicava nel 1603 *El viaje entretenido*, e nel 1609 Lope de Vega, ponendosi nel punto di vista del teatro commerciale, dava alle stampe il suo *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*).

Giovan Battista Andreini è anche l'erede di quel tentativo. Alza il tiro (segue più l'esempio di sua madre Isabella che quello del padre

Francesco), preferisce alla versione letteraria dell'esperienza comica la sua sublimazione in termini d'alta letteratura. La visione critica del Don Giovanni manoscritto come prototipo d'un teatro unificato si nutre anche di queste premesse.

Il punto di forza del volume di Carandini e Mariti sta nell'aver sfruttato al massimo gli apparenti limiti del loro oggetto: il suo stare in bilico fra ciò che del teatro del tempo sappiamo e ciò che meglio ignoriamo; fra due non-essere: non il documento d'uno spettacolo, né una pièce circolante fra i libri, ma una ipertrofica *potenzialità* sia di libro che di spettacolo. Si può fare storia a partire da qualcosa di grosso che però non ha fatto storia? Che è restato nel limbo delle intenzioni?

A saperlo intelligentemente interrogare, è un punto di partenza che irradia prospettive.

A quasi centocinquanta pagine di distanza dal doppio sguardo di Mariti, Silvia Carandini apre il suo studio partendo da un dettaglio: due «cose» che possiamo rigirarci fra le mani, «due eleganti manoscritti, rilegatura in pergamena e carta profilata in oro, emersi da fondi di biblioteca o d'archivio a Roma e Firenze, due doni ben confezionati» che sono i reperti insieme eloquenti e reticenti «di un progetto teatrale ambizioso rimasto forse nel limbo delle intenzioni» (p. 229).

Sembra di sentire l'eco di Fabrizio Cruciani, che amava la storia dei casi senza futuro. L'amava come indicazione di metodo per la storiografia teatrale. La quale, se la si prende sul serio, obbliga ad agli contraddizioni in termini: non può non comportarsi come storia di un'arte, e non può non scoprirsi storia di campi d'energia fra l'effimero e il perdurante, potenzialità e reminiscenza, tradizione e necessità di cambiare. Il «limbo delle intenzioni» è a volte il territorio in cui la radioattività del teatro, la sua vita profonda, lascia le tracce migliori.

Intitolando il loro libro all'*avventura estrema del teatro*, Carandini e Mariti spiegano come mai le scorribande fra i Don Giovanni abbiano un fondamento ed una necessità critica: perché si tratta di un personaggio e di un'opera che fugge, che – almeno fino a Mozart – riproduce nella macrostoria delle letterature e dei teatri comparati la microstoria dei personaggi quando passano dalla pagina del testo all'incorporazione attorica. I personaggi, si sa, diventano allora fluidi e si rivelano imprevedibili, sicché l'interpretare è in realtà un inseguire, una voglia di possedere il personaggio ben sapendo che, se la presa di possesso si realizzasse davvero, sarebbe solo la morte (del perso-

naggio), l'esecuzione d'un *emploi* o d'un cliché. Queste dinamiche, che appartengono alle zone sottili dell'arte dell'attore, effettivamente sembrano rifatte in grande quando si assiste al modo in cui la storia di Don Giovanni e del Convitato di Pietra visse sulle scene.

È un campo d'analisi privilegiato. Non è un semplice testo, ma una storia che naviga fra le scene e torna sempre in arsenale. Un macrotesto dai continui e sempre scontenti viavai. Di questi è fatto il suo «mito».

Alcune tappe

L'espressione è ambigua. Lascia pensare che ci fosse effettivamente un mito, una storia importante e spesso raccontata, che poi è salita in scena. Non è così. Il «mito» è posteriore all'esplosione della fortuna scenica del tema dongiovannesco nell'Europa del Seicento. Era un tema buono per le prediche, e una trama buona per gli spettacoli commerciali. Un accrocchio fortunato – un po' come il pulpito che compare all'inizio del *Moby Dick* – metà pulpito, appunto, e metà nave per la navigazione comica. Diventò un «mito» penetrante e misterioso solo a partire dall'Ottocento, dopo il restauro «definitivo» di Mozart e Da Ponte, nel 1787.

Il termine «restauro» dovremmo sottolinearlo perché era già nella volontà dell'Andreini, che chiamò il suo un Don Giovanni «risarcito». Benché esiliato nel limbo dei libri e degli spettacoli mai nati, l'opera dell'Andreini, infatti, non è uno dei tanti Don Giovanni. Aspirava a fare quel che Mozart e Da Ponte faranno un secolo e mezzo dopo: per tutt'altre strade, aspirava a trasformare l'accrocchio fortunato in un teatro esemplare. Sprofondò subito nel buio, come una sconfitta.

Non ce ne furono, di vittorie, su questo tema, prima del 1787 e dell'opera di Mozart e Da Ponte. Era il tema ad essere vittorioso, non le singole opere che lo rappresentavano. Si dirà: ci sono però almeno altre due date – caposaldo, il 1630, quando venne pubblicato il *Burlador de Sevilla* col nome di Tirso de Molina; e il 1665, quando Molière scrisse e mise in scena il suo *Dom Juan ou le Festin de Pierre*. Date talmente importanti che sembra un'esagerazione quando Mariti e Carandini non esitano, ciascuno dal proprio punto di vista, a porre la data andreiniana del 1651 fra i due capisaldi celeberrimi del 1630 e del 1665. E invece è buon senso storico, perché l'intreccio di oblio e riscoperta che segna la presenza del *Convitato* dell'Andreini

nella nostra cultura, segna, in maniera assai meno drastica, anche i capolavori dongiovanneschi di Tirso e Molière.

Acquistarono solo dopo Mozart-Da Ponte il prestigio che sembrano aver sempre avuto. La data del primo non dice quasi niente. Il 1630 è una data di stampa. Che l'opera sia di Tirso non è sicuro, compare in una «seconda parte» d'una raccolta di dodici testi di Lope de Vega e seguaci. Si tratta d'un libricino sopravvissuto lacunoso e malridotto. Le indicazioni tipografiche – «Barcelona, Géronimo Margarit, 1630» – può darsi siano false, apposte dallo stampatore Simón Faxardo di Siviglia per una stampa di tre o quattro anni prima. Negli stessi anni, ma senza indicazioni tipografiche, apparve un'altra opera, gemella di quella attribuita a Tirso, con il titolo *Tan largo me lo fiáis* (la formula con cui Don Giovanni replica a chi gli ricorda il giudizio *post mortem*: «Mi concedi tanto tempo»). Venne attribuita a Calderón. Prima del 1630, comunque, il *Burlador* «di Tirso» era già rappresentato (è attestata una rappresentazione spagnola a Napoli nel 1625, ad opera della compagnia di Pedro Osorio). Il testo è probabilmente il restauro d'una sceneggiatura di lungo corso fra le ditte teatrali spagnole. Tant'è che G.E. Wade (in un saggio apparso su «Hispanófila», 32, 1968) l'attribuì al capocomico Andrés de Claramonte. Tesi approfondita in una serie di studi di Alfredo Rodríguez López-Vázquez, ricapitolati nella sua edizione dell'opera pubblicata a Kassel nel 1987 presso l'editore Reichenberger. Congetture contro congetture, senza risposte che paiano definitive. L'attribuzione ad Andrés de Claramonte, infatti, è stata subito contraddetta da Luis Vázquez (la discussione fra Rodríguez López-Vázquez e Luis Vázquez è riepilogata nel III vol. della *Historia y Crítica de la Literatura Española*, Barcelona, Crítica, 1992).

La seconda data-caposaldo, il 1665 di Molière, è di un testo che appena andato in scena fu amputato per autocensura e censura, venne rappresentato poche volte e uscì definitivamente di repertorio. Molière non lo pubblicò. Andò in stampa postumo, nel 1682, in coda agli otto tomi in-12° delle *Oeuvres* di Molière curate dall'attore La Grange (l'estensore del famoso *Régistre* della compagnia molieriana). Nel 1674 (Molière era morto nel febbraio del 1673), *Le Festin de Pierre ou l'Athée foudroyé* di Dorimond venne pubblicato come se fosse di Molière, mentre l'attore Champmeslé metteva in scena due atti intitolati *Fragments de Molière* che isolavano l'episodio dell'incontro di Dom Juan e Charlotte (saranno pubblicati nel 1682, attribuiti a Brécourt, l'autore de *L'Ombre de Molière*). A partire dal 1677, intanto, il Don Giovanni molieriano circolava, agghindato e

depurato dagli umori velenosi, nel rifacimento in versi di Thomas Corneille. Per lungo tempo, s'è parlato in realtà di quest'ultimo quando si parlava del Don Giovanni di Molière, e non fa meraviglia che paresse un'opera un po' insipida.

Il *Dom Juan* può sembrare una pièce trascurata dal suo stesso autore, scritta in fretta e con la mano sinistra. Ma può, al contrario, esser considerata un capolavoro nascosto, in cui Molière ha parlato ai suoi colleghi, alla gente della Corte, al teatro e sul teatro, lanciando un sasso quasi per il solo gusto, una volta tanto, di nascondere la mano. «Rompe le pareti della finzione e le intossica di vita reale», dice Mariti. Ed ha ragione a reagire alla tendenza che vorrebbe fare di questa pièce negletta un testo scritto con noncuranza. Non è rifinito, ma anche per questo permette di individuare l'impegno dell'autore. Erano gli anni della proibizione di *Tartuffe*. Con un'altra delle sue frasi dense ed apparentemente elusive, Mariti spiega: «Gli attori, come Andreini e Molière, che tornarono a recitare e a riscrivere un dramma ormai noto, non lo fecero per replicare quel che già sapevano, ma per conoscere quello che stavano facendo, per alimentare il proprio sapere» (p. 177).

Come lavorare su un accrocco *iuxta propria principia*? Possiamo soltanto immaginare *su quali materiali* abbia lavorato lo sceneggiatore del *Burlador* (il Tirso di convenzione o per antonomasia). Ma *come* abbia lavorato è evidente. Ha sistemato in scomparti gemelli una trama di predica, erotismo, cappa e spada. Gli scomparti si rispecchiano punto per punto, e nel rispecchiarsi gli episodi si acuiscono. La planimetria per spazi affrontati dà il senso del vizio, cioè delle malefatte ripetute, senza renderlo banalmente seriale, una seduzione via l'altra. Architetta cioè la ripetitività dislocandola in una geografia simmetrica: Napoli da una parte, Siviglia dall'altra. Nel palazzo del re di Napoli, la Duchessa Isabela. In quello del re di Castiglia, Doña Ana. Dopo ogni stupro (o tentativo di stupro), una fuga lontano dalla città. E quindi altre due dislocazioni a specchio, mare e campagna, pescatori e contadini (corrispondenti a due tradizionali opzioni drammaturgiche: dramma pastorale o piscatorio). Fra i pescatori, Tisbea; fra i contadini, Aminta (che nei teatri di Spagna è nome quasi esclusivamente femminile). Don Giovanni espugna le nobili con l'*error personae*, e le belle di basso ceto con lo spergiuro matrimoniale. Fino a che la composizione a specchio si condensa nell'intervento giustiziere del Re e in quello catastrofico dell'Uomo di Sasso.

Questa geometria drammaturgica, che dà alla coazione a ripetere

d'un giovane vizioso l'andamento dell'avventura, rimase canonica per tutto il Seicento, Molière escluso. La riprodussero gli scenari della commedia all'improvviso; l'adattamento di Giacinto Andrea Cicognini, nella prima metà del secolo; gli adattamenti francesi di Dorimond, nel 1659, e quello del Villiers, nel 1660 (entrambi attori). È la trama canonica su cui lavora, nel 1651, l'Andreini, e che risarcisce.

Molière, nel 1665, lavorerà a controcanto. Sa quel che il pubblico s'aspetta, e lo sorprende, soprattutto all'inizio, con scene che vanno all'incontrario. Comincia con la placida lode del tabacco da fiuto. Mariti dice (p. 219) che se questa storia oscilla fra la tragedia del peccatore punito e la commedia dei servi, con Molière «la tragedia, che si recita in piedi, è fatta sedere come Don Giovanni fa sedere il padre Dom Louis perché parli come un padre da commedia».

Fu un maestro incompreso di trame mutanti. La chiave di commedia della seduzione in *Dom Juan* muta nella trama d'un libertinismo aristocratico che conduce alla tartufaggine, come se il problema fosse comprendere il funzionamento di certe celebri ed altolocate conversioni, che suscitavano dubbi nelle chiacchiere del bel mondo ed elogi dai pulpiti. E come se il corrente personaggio di Dom Juan potesse essere studiato e compreso come contraltare aristocratico del Tartuffe di basse origini. Per fermare Tartuffe (visto che bisognava fermarlo, almeno nel verosimile scenico), bastava un poliziotto. Per fermare l'altro, ci voleva nientedimeno che la finzione del soprannaturale, visto che nella realtà nessuno potrebbe fermarlo (ed ecco giustificata l'incredibile Statua di repertorio).

Attorno alla rete di rapporti e riferimenti da cui affiora il Don Giovanni di Molière, il suo veleno e il suo carattere ancipite e sfuggente, si è a lungo affaticato Cesare Garboli, e di lì è nato quel suo libro cresciuto intorno all'edizione della *Famosa attrice*, pubblicato da Adelphi nel 1997, uno dei contributi più affascinanti, ricchi d'erudizione e di portentosa acutezza critica comparsi sul teatro da molti anni a questa parte. Postumo, sempre da Adelphi, ha visto la luce nel 2005 il volume che raccoglie i diversi pezzi, alcuni inediti, del libro che l'autore progettò e riprogettò a lungo: Cesare Garboli, *Il «Dom Juan» di Molière*, a cura di Laura Desideri. Appare chiaro che cosa inceppasse il lavoro: il bivio fra due divergenti percorsi, decifrare il mito, oppure ricostruire il lavoro di Molière sul macrotesto di successo. Ogni volta che Garboli si addentrava sulla strada dei mitemi dongiovanneschi, perdeva il contatto con l'artigianato artistico molieriano; ed ogni volta che tornava a stringere in primo piano l'opera di Molière, subendo il fascino dell'intrico storico-filologico, perdeva

la dimensione del «mito». Si capisce come mai, cambiando punto di partenza, riducendo la posta in gioco, scegliendo il pamphlet della *Famosa attrice*, abbia ritrovato il suo passo sicuro. E si può immaginare che il libro mirato direttamente sulla figura di Don Giovanni, per realizzarsi, avrebbe dovuto abbandonare la centralità di Molière mettendo al centro il macrotesto dongiovannesco. E forse Mozart.

Potremmo definire il macrotesto di Don Giovanni e del suo Convitato, per tutto il Sei e Settecento, come continui tentativi di rimpasto, uno dopo l'altro, fino a che Mozart e Da Ponte imbroggano una soluzione stabile. Non tematizzano l'architettura a specchio, né la usano per reduplicare le avventure. Capiscono che essa può trovare altre giustificazioni e può servire ad individuare la doppia trama della storia: la condanna sociale e quella soprannaturale del seduttore criminale. Dividono direttamente la vicenda in due parti: la prima conclusa con l'esilio di Don Giovanni dalla società; la seconda conclusa dall'esilio infernale. Nella prima, domina la dimensione orizzontale. Nella seconda, la verticale. Invece di intrecciare i piani, lavorano per accenni e richiami (un brano arcano sul finale della prima parte; un'esecuzione mancata di Don Giovanni nella seconda). Di qua, un cantico religioso. Di là un canto dodecafonico e transumano. Risolvono la compresenza di commedia e tragedia cantando e suonando un «dramma giocoso» come se a tratti fosse tragico, perché la musica non rappresenta l'azione, ma il modo in cui essa è sentita (come si sa fin troppo, ogni commedia, per chi la viva, è tragedia).

Sulle basi solide di questo risarcimento, il mito a posteriori comincia a formarsi: Schiller, Hoffmann, Byron, Grabbe, Puškin, Baudelaire, Kierkegaard, Blok... Don Giovanni, dopo Mozart, si preferisce vederlo agli inferi o all'inferno. La soluzione di Mozart-Da Ponte è *stabile* nel senso che toglie all'intreccio il bisogno d'un continuo rimpasto. Le variazioni sul macrotesto tenderanno d'ora in poi a mutare i nodi di base, coniugandoli con quelli di Faust; oppure con quelli della leggenda di Don Juan de Marañá; con un'ascesa al Paradiso, come nel celebre dramma di José Zorrilla; o ambientandoli in tempi moderni; aggiornandoli.

Oltre ad essere rimasto al limbo per alcuni secoli, il testo di G.B. Andreini risulta eccentrico anche per il nostro sguardo a posteriori. Non è uno dei tanti Don Giovanni. È un Don Giovanni nuovo. Non finisce all'inferno: ne esce. Non è un ateo, ma un Anticristo. È spagnolo, ma in una Spagna dove invece delle chiese ci sono i templi degli dèi. Nell'insieme, è una proposta che può essere tranquillamente

ignorata, ma che di per sé è imponente ed a suo modo «definitiva». Vorrebbe essere un punto d'arrivo. E per ciò la sua «novità» sbiadisce alla luce della mitografia dongiovannesca.

Mitografia

Nel 1999, ideato e diretto da Pierre Brunel, è uscito un *Dictionnaire de Don Juan*, che raccoglie più di trecento voci per le quali hanno lavorato un centinaio di specialisti. È pubblicato dall'editore Laffont di Parigi nella collana «Bouquins». Sono voci per un mito, attente ai temi portanti, ai dettagli significanti, alle interpretazioni acute, alle versioni bizzarre ed a quelle canoniche. Il *Convitato* dell'Andreini, ovviamente, non vi è menzionato. Che Don Giovanni e Faust siano i soli veri miti moderni lo si ripete di continuo, dentro e fuori il *Dictionnaire* di Brunel. Il quale è un comparatista della Sorbona che si dedica alla letteratura come mitopoiesi (ha ideato un *Dictionnaire des Mythes Littéraires*, apparso per la prima volta nel 1988 presso le parigine Editions du Rocher, successivamente riedito e aggiornato. Per lo stesso editore ha curato anche un *Dictionnaire des Mythes Féminins*, pubblicato nel 2002).

Dictionnaire de Don Juan è la zona emergente e rappresentativa, un po' a sensazione, d'uno di quei progetti di ricerca tipici della buona accademia, finanziati da aiuti governativi o europei. È utile. Inutile sarebbe cercarvi le inevitabili lacune (forse soprattutto italiane). Qui a noi interessa perché, proprio nell'ultimo anno, tenta di tirare le reti d'un lavoro di comparazione lungo un secolo.

A cominciare sembra sia stato Georges Gendarme de Bévotte che nel 1906 pubblicò presso l'editore Hachette di Parigi *La Légende de Don Juan. Son évolution dans la littérature des origines au Romantisme*, cui seguì, nel 1911, *La Légende de Don Juan. Son évolution dans la littérature du Romantisme à l'époque contemporaine* (cioè l'Ottocento). Pierre Brunel parla di questi libri come del «vecchio Testamento in materia dongiovannesca».

In realtà, il «vecchio Testamento dongiovannesco» era cominciato nel 1896, quando un giovane studioso italiano, il ventisettenne Arturo Farinelli, che era stato allievo di Gaston Paris e sarà maestro di Luigi Ronga, aveva pubblicato nel «Giornale storico della letteratura italiana» un'affollata indagine sui Don Giovanni. La riportò in luce cinquant'anni dopo, infarcita di annotazioni e commenti, col volume *Don Giovanni* dell'editore Bocca di Milano, cinquecento pagine fit-

te. All'inizio dice: «Avrei rifatta interamente questa mia esplorazione nei labirinti della letteratura su Don Giovanni se avessi meno peso d'anni e più spedito respiro». Scrive nel 1946: «Tornare agli archivi, in questi tempi, laceri e sconvolti da una bufera universale, è cosa disperatissima». Muore due anni dopo, ottantunenne. Le sue giovanili fatiche si fissano così, nella maggior parte delle bibliografie, come un'opera tarda, come se, invece di precedere d'un decennio quelle di Gendarme de Bévoite, le seguissero di quarant'anni.

Il comparativismo positivista sulla saga di Don Giovanni è fiorito lungo tutta la prima metà del secolo. Nel 1912, T. Schröder pubblica ad Halle *Die dramatischen Bearbeitungen der Don Juan Sage in Spanien, Italien und Frankreich bis auf Molière einschliesslich*; nel 1915, Hans Heckel pubblica a Stuttgart *Die Don Juan-Problem in der neuen Dichtung*; fino ad arrivare, nel 1954 e nel 1957, alla bibliografia di Armand E. Singer *The Dom Juan Theme. Versions and Criticism. A Bibliography*, pubblicata dalla West Virginia University a Morgantown, e alle comparazioni di Leonard Weinstein, *The Metamorphoses of Dom Juan*, della Stanford University Press.

Che un racconto più volte raccontato possa percepirsi come «mito» dipende in gran parte dalla pratica della comparazione. Certamente ha anche a che vedere con la presenza di temi ultimi, ultimativi ed essenziali – i vivi e i morti; salvezza e perdizione; buoni principi ed infami fini, hybris ed enantidromia –, ma la meccanica di base è, anche inconsapevolmente, di tipo comparativo. Ogni città, per esempio, ha il suo Giove – pontificava Cicerone – ed in ogni città si ambientano, di Giove, immagini, avvenimenti ed aneddoti diversi. Quando li si confronta, non possono stare tutti in fila, in una storia, e si radunano quindi come in un prospetto, dove da un quadro all'altro qualcosa ricorre. I prospetti a raggiera che riuniscono storie che se ne vanno da tutte le parti non assomigliano nell'insieme a un normale racconto con le sue varianti, ma ad una costellazione. Il modo più semplice per indicarli è il termine «mito». La loro unità è immaginaria, ma *ai nostri occhi* oggettiva. Non è che siano unificati solo da uno stesso nome di personaggio, perché ricorrono determinati mitemi, quelle unità minime paragonabili ai fonemi per la lingua, che – spiegava Lévi-Strauss – costituiscono l'elemento sincronico d'un mito nella diacronia delle sue varianti.

È difficile distinguere, fra i mitemi del Don Giovanni, quali appartengano alla sua trama astrattamente intesa e quali invece si identifichino con ricorrenze di scena che si cristallizzano nella memoria del mestiere, come il catalogo o lista delle femmine sciupate del se-

duttore, o il colpo di spada con cui smorza la candela nella scena notturna dello stupro (tentato o realizzato); lo scambio d'abiti con il servo o con l'aristocratico Don Ottavio; il falso matrimonio con una villanella o pescatrice; la mano – suggerisce Mariti – sentimentale e cattiva offerta alle donne, e poi – terrorizzata dal proprio stesso punitore – concessa all'Uomo di Sasso (p. 67); «il senso progressivo di claustrofobia», suggerisce Carandini (p. 249). Questi due ultimi miti, per esempio, verranno indelebilmente fissati nel restauro «definitivo» di Mozart e Da Ponte: «Là ci darem la mano» e la contrapposizione fra i festini che chiudono le due parti dell'opera, quello affollato e interclassista offerto da Don Giovanni per le nozze di Zerlina e Masetto, e il quasi solitario *festin de pierre* della fine.

Basta che alcuni miti ricorrano e il mito regge. Fondamentali le seduzioni in serie; l'incontro di Don Giovanni con la statua del vecchio Commendatore da lui cavallerescamente ucciso; l'Uomo di Sasso invitato a cena, talmente distintivo da creare l'ipallage del *festin de pierre*, con il convito invece del convitato (prevale in Francia: è il titolo del Don Giovanni di Dorimond, nel 1659; di quello di Villiers, nel 1660; sarà il secondo titolo del *Dom Juan* di Molière, nel 1665).

Che il carattere del protagonista cambi non importa, che Don Giovanni sia uno scavezzacollo, oppure uno spadaccino rifinito e cinico, un aristocratico filosofante, un melanconico o un impotente; un innamorato dell'amore che va all'inferno con i barocchi e in paradiso con i romantici; un fascinoso aristocratico tartufo, come lo fa Molière, o uno stupratore e assassino assatanato, come in G.B. Andreini, sempre lo stesso mito è.

A differenza degli antichi, che dall'oralità approdavano alla letteratura, i miti moderni partono dalla letteratura e approdano all'oralità, ai modi di dire, alla mentalità comune, a certi suoi paradigmi. Ma vi approdano trascinandosi dietro fasci di storie non coordinate. Per questo, Don Giovanni e Faust possono apparire a giusto titolo miti moderni, mentre propriamente non lo sono, mi pare, Don Chisciotte e Amleto, che pure popolano la fantasia generale con altrettanta frequenza, ed hanno anche loro a che fare con intramondi e ultramondi, ma che prima ancora d'una storia hanno una psiche. E non lo è, per speculari ragioni, Arlecchino, che d'altri mondi se ne intende anche lui, ma porta con sé poco più d'un costume, nessuna psiche e nessuna storia consolidata. I cinque – Don Giovanni, Faust, Amleto, Don Chisciotte e Arlecchino – sono confronti obbligati, figure coeve: quattro sono figli adottivi del teatro delle ditte comiche europee,

e l'altro, l'allampanato dalla Triste Figura, fu ospite frequente delle scene mercenarie, facendo ponte fra i Capitani millantatori e l'Orlando pazzo d'amore, altrettanto presente, in versi, in musica e in prosa. Nel gruppo, tre vivono in coppia: con Sancho Panza, con Mefistofele, e Don Giovanni con il suo Sganarello o Leporello o Catalinón, come in Tirso, o Grillo, come lo chiama G.B. Andreini.

Il «nouveau Testament en matière donjuanesque» comincia, secondo Brunel, con il libro di Jean Rousset. Avrebbe dovuto dire: con quello di Macchia.

Nel 1966, Giovanni Macchia aveva pubblicato la prima edizione (Bari, Laterza) di un libro poi innumerevoli volte ristampato, riedito, aumentato e tradotto: *Vita, avventure e morte di Don Giovanni*. Con esso, le sequele dei Don Giovanni comparati subivano una svolta e le scorribande erudite si trasformavano in quell'intelligenza che esplicita i sogni e tiene i piedi ben piantati nei documenti (sui sogni lasciati invece nel non-detto si fondavano le ricerche dei grandi positivisti. Per questo, malgrado le reprimende, non cessano d'affascinare).

Nel libro di Macchia, smilzo alla prima edizione, poi sempre più ricco d'appendici, tre diverse correnti di studi mischiavano finalmente le proprie acque: le letture acute dei capolavori (Tirso, Molière, Mozart-Da Ponte, fino ai moderni e contemporanei, ad Apollinaire, Shaw, Auden-Stravinskij); gli studi sulla leggenda e i suoi precedenti; le allegorizzazioni e le meditazioni filosofiche sul tema, prime fra tutte quelle contenute in una sezione dell'*Enter-Eller* di Søren Kierkegaard, o la *Die Don Juan-Gestalt* di Otto Rank, del 1922 (era stato appena pubblicato e rappresentato postumo il poema drammatico di Edmond Rostand *La dernière nuit de Don Juan*, dove c'è un dialogo in cui il Diavolo gli chiede che cosa mai abbia posseduto: Don Giovanni chiama Sganarello e gli ordina di portargli la sua lista, il catalogo. Otto Rank sceglie questo brano come esergo per il suo saggio. Rostand aveva visto il mito pensando a Schopenhauer, secondo cui tutto ciò che Don Giovanni tocca si fa illusione).

Il lavoro di Macchia aveva fatto in modo che il Don Giovanni dei comparatisti non fosse più una figura con la doppia cittadinanza – le capitali della poesia/i siti delle saghe popolari – ma si saldasse in una mitologica costellazione. Il termine «mito» cominciò a ricorrere nei titoli: nel 1978, presso Armand Colin, a Parigi, compare il volume di Jean Rousset *Le Mythe de Don Juan*, che ricapitola fra l'altro alcune tesi di Macchia (molte edizioni e traduzioni); nel 1977-1978, Enea Balmas pubblica a Milano, presso la casa editrice Cisalpino-Goliardica, i due volumi *Il mito di Don Giovanni nel Seicento france-*

se (il primo volume in edizione riveduta uscirà a Roma da Lucarini nel 1988); nel 1999, Beatrix Müller-Kampel riunisce (per Reclam Verlag di Lipsia) una serie di testi con il titolo *Mythos Don Juan. Zur Entwicklung eines männlichen Konzepts*. L'anticonformista rivista parigina «Obliques» aveva dedicato nel 1974 un numero speciale in due quaderni alla raccolta di contributi su *Don Juan* (ripubblicato nel 1978); e i «Cuadernos de Teatro Clásico», editi a Madrid dalla Compañía Nacional de Teatro Clásico, intitolavano nel 1988 il loro secondo numero, dopo un quaderno sul teatro di cappa e spada, a *El mito de Don Juan*.

Tutto questo i due autori dell'*Estrema avventura* lo danno per scontato, quasi fosse un'eredità di famiglia, lo metabolizzano e passano direttamente all'analisi dei diversi modi di sceneggiare la storia di Don Giovanni, inseguono i differenti personaggi e le loro trasformazioni. In particolare, Mariti parla della «tradizione e antitradizione del *Convitato di Pietra*» alle pp. 81-103. Carandini, alle pp. 278-306, osserva gli altri Don Giovanni in trasparenza dietro quello dell'Andreini, «vera e propria *summa* enciclopedica del teatro barocco». Dagli stessi materiali documentari traggono prospettive distinte e complementari. Carandini dettaglia i rapporti fra le varianti della trama in relazione alle compagnie ed agli ambienti comici. Mariti è attratto dal dinamismo per cui la vita mutante del teatro si serve delle provvisorie tappe costituite dai testi scritti per ripartire, rimettersi in moto.

Ma soprattutto, rispetto alla storia degli studi, fanno ancora un passo. Non in avanti, ma di lato (gli studi umanistici avanzano come il cavallo degli scacchi), e sostituiscono al «mito» l'idea d'un'avventura estrema. Questo scarto pone il loro lavoro a capo d'un nuovo versante, dove la figura di Don Giovanni emerge agli incroci degli opposti sentieri.

La biforcazione più grossa è quella che dirotta una trama famosa e un po' diffamata, che naviga con fortuna nei repertori comici, verso le zone altolocate dei classici. Un caso esemplare della potenza di quel meticcio culturale che anima il teatro, le cui opere nascano nel mutar di stato, saltando dal libro alla scena, dalla scena al libro.

Due libri manoscritti

L'inedito Don Giovanni di G.B. Andreini, come s'è detto, è consegnato a due manoscritti, coevi, non propriamente antigrafici (vi sono alcune differenze, che tuttavia non mutano granché). Alle pp.

339-350, Carandini elenca e recensisce le varianti e vi scopre gli indizi d'una «scrittura multipla», che a distanza di pochi mesi non si limita copiare la stessa opera, né – a ben vedere – la corregge, ma presenta alternative. Come se l'Andreini cercasse volutamente di costruire quel che in filologia si chiama un «archetipo mobile», che riflette fasi, destinazioni e adattabilità differenti d'uno stesso lavoro. Per i manoscritti teatrali, nel loro navigare fra autore, compagnia e stampatore, è quasi la regola.

Ma questi due dell'Andreini, sottolinea Carandini, non sono neppure normali manoscritti, schietti materiali di lavoro. Sono «*libri manoscritti*», e cioè redatti con particolare cura, «con materiali cartacei e rilegature di pregio». Perciò si son salvati nelle biblioteche dei potenziali mecenati.

Sono ambedue autografi. Il primo, redatto a Roma, è interamente di mano dell'Andreini; nell'altro, redatto a Firenze, autografi sono la dedica, la firma e l'elenco dei personaggi. Il resto è stato fatto copiare da altra mano, sotto la diretta sorveglianza dell'autore.

Cambia il frontespizio: il libro manoscritto romano si presenta con il titolo *Il Convitato di Pietra*. Quello fiorentino come *Il nuovo risarcito Convitato di Pietra*. Novità e risarcimento non si riferiscono alla copia precedente, esplicitano il progetto teatrale sottoposto ai mecenati: una storia di Don Giovanni sceneggiata come un prototipo di teatro esemplare – di teatro europeo, diremmo oggi.

Il manoscritto romano, rimasto a lungo sepolto in un archivio privato (la famiglia Cardelli di Roma), è dedicato a monsignor Carlo Pio Carpi di Savoia e datato 20 settembre 1651. Era rimasto ignoto agli studiosi, fino a che non è capitato fra le mani di Silvia Carandini. L'altro, conservato alla Biblioteca Nazionale di Firenze, era noto. Proviene dall'archivio del principe Leopoldo de' Medici, cui era dedicato. La dedica è di pochi mesi posteriore a quella del manoscritto romano: 17 dicembre 1651.

Giovan Battista Andreini morirà due anni e mezzo dopo, nel giugno del 1654. Era nato a Firenze il 9 febbraio del 1576. Suo padre, Francesco, era stato specialista in personaggi di capitani millantatori e folli, o in pastori d'Arcadia melanconici e d'età matura, scrittore anche lui, non di commedie regolari ma di libri bizzarri, sul momento fortunati e tradotti, miscellanee di dialoghi, monologhi, facezie, sceniche tirate. Sua madre, Isabella, attrice-poetessa o poetessa-attrice, famosa in Italia, Spagna e Francia, aveva saputo plasmare l'effimero fino a trasmettere di sé un'impronta vivida e duratura (malgrado lo scorrere del tempo, la sua immagine oggi si trova spes-

so accanto ad Eleonora Duse e Sarah Bernhardt, tre nomi che bastano a dire che quando si parla sinteticamente di «arte dell'attore», in realtà l'arte che ci orienta è soprattutto d'attrici).

Giovan Battista era specializzato in parti di giovani avventurosi e innamorati col nome convenzionale di Lelio. L'altro suo pezzo forte era la macchietta d'un vecchietto allegro e spiritoso, chiamato Cocalino. Con questo nome firmò una delle sue commedie, *La Venetiana*, nel 1619. A Parigi, dove dirigeva la compagnia degli attori italiani, nel 1622 pubblicò, in italiano, sei delle sue più celebri pièces, fra cui la stravagante e sapiente *Centauro*, summa di tutti i generi teatrali, commedia nel primo atto, pastorale nel secondo e tragedia nel terzo, che ispirerà *l'Illusion comique* di Corneille. Il suo *Adamo*, sacra rappresentazione pubblicata nel 1613, fu letto da Milton e s'è guadagnato il prestigio d'essere fra i punti di riferimento del *Paradise Lost*.

Sia in quanto letterato sovvenzionato dai mecenati, che in quanto attore-capo, cui il prestigio letterario serve per organizzare il consenso attorno al commercio teatrale (secondo le dinamiche che Siro Ferrone ha spiegato in *Attori mercanti corsari*, pubblicato da Einaudi nel 1993), G.B. Andreini stampò moltissimo: una sessantina fra testi drammatici, libri di versi e opuscoli. Numerose le ristampe e le riedizioni. E quindi non è senz'ombre il fatto che *Il Convitato di Pietra*, forse la sua ultima opera, sia invece rimasto nel limbo fra il pubblicato e il non pubblicato.

Il famoso attor giovane è ora un vecchio di settantacinque anni, sale raramente in palcoscenico, e fa Pantalone. Negli stessi mesi in cui redige i due manoscritti di Don Giovanni profilati in oro, torna per la quinta volta sulla storia di Maria di Magdala, e nel 1652 la rimette in scena a Firenze e Milano, dove la pubblica col titolo *Maddalena lasciva e penitente*. Sia Mariti che Carandini indugiano a lungo attorno all'accoppiata Don Giovanni-Maddalena. Ma ho l'impressione che la reticenza impedisca loro l'affondo e lascino il punto in sospeso ma ben sottolineato, tant'è che con un'immaginazione sulla Maddalena, come s'è visto, Carandini conclude il suo saggio. Perché il senso dell'accoppiata non si esaurisce quando si ricorda la frequentazione della letteratura devozionale da parte dell'Andreini, né il ricorrere di Maddalena può essere ridotto alla convenienza di inchinarsi alla protettrice del regno di Francia e d'omaggiare Maria Maddalena d'Austria, granduchessa di Toscana. Era semmai una convenienza a cui s'appigliavano fili sempre più sottili, a differenti livelli.

Ad un livello, l'omaggio e la convenienza. Ad un livello superiore, la voglia di riunificare il teatro, fargli attraversare il ponte – che in

Spagna reggeva – fra sacro e profano. Riunificare le due mitologie la cui separazione era stata sancita dalla Riforma cattolica (la mitologia classica non si mischi, malgrado i possibilissimi ed esplorati travasi, con la cristiana). Sull'esigenza di riunificare le due mitologie si fonda anche la drammaturgia del Don Giovanni «risarcito».

Più su ancora, l'accoppiata Don Giovanni-Maddalena lascia indovinare l'eco d'una parabola libertina.

Maria Maddalena e Don Giovanni appaiono i due opposti archetipi dell'eccesso amoroso, opposti come il femminile e il maschile, il dono e il possesso, la gioia della progressiva rinuncia e quella dell'accumulo. Come il Bene e il Male. Oppure complementari? Oppure identici nella sostanza e diversi soltanto nelle onde di superficie?

Posta questa domanda, il discorso su G.B. Andreini drammaturgo e attore-capo, intellettuale e direttore di ditte comiche, e persino filosofo delle scene, potrebbe chiudersi, per coloro che amano stringere il cuore delle questioni (come se di cuori stretti non ce ne fossero abbastanza). È infatti la domanda che permetterebbe di sintetizzare la maniera libertina di pensare il teatro, che sta alla base anche del Don Giovanni. I Don Giovanni dei libertini, da questo di Giovan Battista Andreini a quello di Jean-Baptiste Poquelin, sono personaggi gloriosi e negativi non perché infrangono la morale, ma perché la infrangono unilateralmente. Rappresentano l'enantidromia del libertino, la sua irrefrenabile corsa verso il contrario: la coazione. Ma una coazione che lo mette in diretto contatto con la dimensione verticale del paradiso e dell'inferno. La «santità» nera di Don Giovanni cova il seme della sua salvezza. È un centauro in potenza, irrealizzato.

Maddalena è invece una Centaurea a pieno titolo: mantiene nella santità ascetica il furore erotico. E viceversa.

Dimostrare come G.B. Andreini possa essere inserito nella vasta, contraddittoria e ideologicamente variata truppa internazionale dei cosiddetti «*libertins*» sarebbe sfondare una porta aperta. Gli attori di professione, in tutti i paesi d'Europa, vi si inquadrano, in un modo o nell'altro. Sono *libertins* per posizione, prima ancora che per cultura. Sono extraterritoriali. La cultura libertina, infatti, è difficilissimo stringerla dal punto di vista ideologico o – peggio – filosofico, religioso o morale. Aggrega le opzioni più diverse. Ma ha un elemento ricorrente ed unificante: il pugnace (e a volte coraggioso, temerario) rifiuto a scegliere fra gli estremi, la ripugnanza per l'unilateralità. Di questo parlava *La Centaurea*. Caso forse unico nella tradizione del mito centauresco, G.B. Andreini indicava i centauri come specie superiore agli umani, che appaiono sbagliati, dimidiati, unilaterali ap-

punto. Oggi forse diremmo: un errore della catena evolutiva. Basta andarsi a guardare gli scritti di omaggio e riconoscimento che preludono al testo della *Centaura* nell'edizione parigina del 1622 per trovarvi la crema del libertinismo francese dell'epoca, da La Mothe Le Vayer a Saint-Amant ed al grande e perseguitato Théophile de Viau.

È significativo che alla fine della vita dell'Andreini si ritrovino Don Giovanni e la Maddalena. Scorriamo la Cronologia che sta all'inizio del volume di Carandini e Mariti (pp. 43-57) e ci fermiamo (anno 1643) alla notizia d'un pellegrinaggio a Saint-Maximin La Sainte-Baume, dove si venerava il sepolcro della Maddalena. Dedicato a lei era il manoscritto che l'Andreini portava con sé e avrebbe pubblicato subito dopo a Parigi: *Le lagrime. Divoto componimento a contemplazione della vita penitente e piangente della gran Protettrice della Francia Maria Maddalena [...] inchinate riverito in questo viaggio [...] di Maddalena le Reliquie e 'l luogo di sua penitenza.*

Difficile impedire all'immaginazione di romanzare. Impedirle di connettere questa esibita devozione ad un possibile e diffuso esoterismo eretico, legato alle numerose leggende dei liberi pensatori sulla sposa di Gesù, il figlio ch'ella si portò in grembo, il di lui sangue regale identificato col Santo Graal, la segreta discendenza delle dinastie francesi dal figlio carnale del Cristo, segretamente contrapposto ai figli del solo spirito. Esoterismi oggi di moda, diffusi e involgariti, privi di segreto e pericolo, la cui presente volgarità, però, non deve far dimenticare una rete di leggende pericolose che effettivamente si diramavano accompagnando, fra Cinque e Seicento, l'imponente letteratura in chiaro sulla Maddalena, a partire dal voluminoso classico spagnolo di Malón de Chaide, *La conversión de la Magdalena*, pubblicato nel 1508 (con una Prefazione che fa il processo ai romanzi pastorali e cavallereschi contrapponendo loro la materia agiografica); o dal sacro romanzo *Maria Maddalena peccatrice e convertita* di Anton Giulio Brignole Sale, pubblicato a Genova nel 1636, che si apre dichiarando «proporzionata per un peccatore immenso una materia immensa di speranza e di pentimento» e si chiude con il verbo *accoppiarsi* («con un dolce sospiro sopra i cieli ad accoppiarsi inseparabilmente al suo signore [Maria Maddalena] se ne salì»).

A proposito d'esoterismo, va anche considerato come l'Andreini colleghi quasi esplicitamente, nel Prologo, la figura di Don Giovanni a quella dell'Anticristo. Un Anticristo che si manifesti sconciando l'amore apre spazi vasti al pensiero tacito.

Dal piano del sapere filtrato dal microcosmo teatrale passiamo al piano del mestiere: Don Giovanni e Maddalena corrispondono alla

differenza fra «libri manoscritti» e libri pubblicati, fra opere che si inseriscono in un filone rappresentativo consolidato e opere per così dire in prova, o alla ricerca d'un problematico consenso.

L'espressione «libro manoscritto» è dell'Andreini. La usa per indicare certi testi che si fanno particolarmente pregiati perché confezionati a mano, scritti o riscritti ad personam. Lo dice nella lettera dedicatoria per *Lo schiavetto*, nella stampa veneziana del 1620. Carandini (pp. 238-239) enumera e discute tutte le pezze d'appoggio sulla questione. Mariti (p. 73) ricorda che per il mestiere teatrale il manoscritto ha un valore d'uso superiore a quello del libro. Se dovessimo semplificare la questione, potremmo dire che il testo teatrale si può presentare secondo una scala che va dal semplice strumento per la memorizzazione e lo spettacolo, al suo prestigio come libro indipendente (la pubblicazione a stampa), fino al suo trasformarsi in un dono prezioso offerto a un grande, come un unicum da conservare. Nel 1622, per esempio, l'Andreini aveva fatto stampare a Parigi *La Ferinda*. Nel 1647, la ricopia a mano e la dona al cardinal Mazzarino.

La stampa è termine medio d'una diffusione che vede da una parte il manoscritto-copione, e dall'altra il manoscritto-dono.

Carlo Pio Carpi di Savoia, cui è dedicato il manoscritto romano del *Convitato di Pietra*, appartiene alla cerchia dei grandi, ma non vi primeggia (nel settembre del 1651 è in odore di cardinalato: verrà nominato da Innocenzo X sei mesi dopo). Di famiglia ferrarese, era figlio d'un nobile letterato autore di opere drammatiche. Di ben altro peso, come possibile mecenate, il principe Leopoldo de' Medici, cui è dedicato il libro manoscritto fiorentino del *Nuovo risarcito Convitato di Pietra*. Era il più giovane dei fratelli del Granduca di Firenze Ferdinando II. Come i fratelli Giovan Carlo e Mattias, Leopoldo si occupava spesso di organizzare spettacoli. Proteggeva musicisti e attori. Sara Mamone, che sta pubblicando i brani riferibili agli spettacoli negli epistolari dei tre fratelli del Granduca, preannuncia che l'epistolario di Leopoldo sarà il più ricco e forse il più sorprendente (di questa importante opera di spoglio è uscito per ora il primo volume: Sara Mamone, *Serenissimi fratelli principi impresari. Notizie di spettacolo nei carteggi medicei – carteggi di Giovan Carlo de' Medici e di Desiderio Montemagni suo segretario – 1628-1664*, Firenze, Le Lettere, 2003).

Che cosa voleva ottenere Giovan Battista Andreini con i suoi manoscritti di pregio? Semplicemente un sussidio? Oppure l'impegno per una complessa impresa di messinscena? Comunque sia, hanno ragione Carandini e Mariti a leggere questo testo, per quel che con-

tiene e per la veste in cui viene donato, come un «progetto». Quasi che il vecchio attore-scrittore volesse mostrare che, dall'umile e però famoso soggetto del seduttore impenitente trascinato all'inferno dalla statua del padre d'una delle signore sedotte, si poteva trarre il prototipo di un'arte nuova di far commedie nel suo tempo. L'idea era sintetizzata in quel «risarcito» aggiunto al titolo nel passaggio dal manoscritto romano al fiorentino.

A me pare che sia Mariti che Carandini siano un po' troppo guardinghi nell'indicare il senso del verbo «risarcire» in questo contesto. L'uno torna innumerevoli volte sulla «voglia di risarcimento» che orienta l'Andreini, ma di fronte al senso forte e preciso della locuzione si tiene sulle generali, facendo riferimento all'idea d'un rioridino e d'un restauro. L'altra enumera i significati di «restauro», «farcitura», «ricucitura» e si spinge fino a pensare che il «risarcimento» riguardi il Commendatore, ucciso da Don Giovanni e alla fine vendicato. Il che mi pare un'esagerazione.

Credo che nel participio passato «risarcito» non vi sia, una volta tanto, nulla d'ambiguo. Nel Seicento, accanto al senso, che poi prevalse, di ripagare una spesa o un torto, «risarcire» conservava ancora il senso di ricucire, rattoppare, riparare («la rete lacera e sdruccita / di Pier fu risarcita», scrive il Marino ne *La Galeria*). Ma soprattutto si riferiva alle navi, alle operazioni di rimessa in sesto da condurre nelle darsene alla fine di una lunga navigazione. Lo si trovava così nei racconti di viaggi raccolti dal Ramusio (l'uno racconta d'aver fatto pausa per «aver bisogno d'aver risarcita alquanto [la nave] Sant'Agata». Un altro, d'aver consumato «tutte le feste di Pasqua per metter mano a risarcir la nave Trinità»). Nel Boccacini troviamo «risarcir le galee». Ma non occorre raggranellare esempi. È lo stesso Giovan Battista Andreini a mostrarci quale sia il senso che dà al verbo, quando proprio nel Prologo del suo *Convitato di Pietra* (vv. 102-103, p. 402 dell'edizione Carandini-Mariti) l'allegoria del Furore dice: «Rompemmo già in un medesimo scoglio / la nostra nave, e risarcirla è d'uopo».

Valeva la pena indugiare sulla minuzia di questo termine apparentemente ricercato, in realtà tecnico, perché dietro di esso compare l'immagine d'un vascello e d'un artigiano al lavoro.

La poesia del teatro

Non si può *dimostrare* quanto e quale peso abbia avuto il progetto del *Convitato* di G.B. Andreini sui Don Giovanni che le ditte comiche spagnole, italiane e francesi continuavano a rappresentare, a

volte dandoli persino alle stampe. Ma leggendolo non si possono non sentire preannunci, quasi echi retrogradi, come se in quest'opera al limbo stessero i semi di alcune memorabili innovazioni posteriori, da Molière a Mozart-Da Ponte, passando attraverso i Don Giovanni, i Convitati di Pietra, gli Ateisti Fulminati dei canovacci e degli zibaldoni, dei testi distesi di Dorimond, di Villiers. Gli echi retrogradi, simili a sospetti, interferiscono con la lettura assai più degli ovvi echi del *Burlador* attribuito a Tirso. È sospettabile un'influenza diretta del progetto andreiniano? Perché non ci si può limitare a pensare che il Don Giovanni dell'Andreini stesse tutto e soltanto sulle pagine manoscritte, e non entrasse nel circolo dell'oralità d'un ambiente tutto sommato ristretto come quello dei comici, delle loro novità, dei segreti del mestiere.

Oppure converrebbe limitarsi a pensare che G.B. Andreini testimoni le influenze lasciate su di lui dalle tradizioni di mestiere vive solo nelle effimere varianti sceniche degli attori? Alternative, queste, che stanno solo sulla carta, perché poi la concretezza della vita culturale è fatta di impulsi e contrimpulsi per lo più indistinguibili gli uni dagli altri.

Sarebbe sfondare una porta aperta ricordare che la cultura scenica, nel microcosmo delle ditte comiche, è più orale che scritta. Ma poi, dopo averlo ricordato, quale sarebbe il prossimo passo? Fidarsi d'impressioni senza metodo? Del tutto ignorarle?

Molte pagine sia di Mariti che di Carandini, molte note e notizie che si affollano nei loro saggi girano attorno al luogo, lasciato vuoto, senza i surrogati d'arroganti congetture, da questo tipo di domande.

Non è sempre vero che siano mal poste le domande per le quali non si posseggono gli strumenti per la risposta. In un caso come questo, un buon lavoro storico consiste anche nel rendere quasi materialmente presenti le zone irrimediabilmente buie, irrisolvibili, ma non per questo inesistenti. Che il *Convitato* dell'Andreini sia sprofondato fin da subito nell'oblio non è credibile alla luce delle non vaghe impressioni che dà a chi lo legge conoscendo le molte strade prese poi da Don Giovanni. Non sarebbero credibili, d'altra parte, neppure i tentativi di circostanziare e indicare le vie della trasmissione e dei contatti.

È un buon esempio delle feconde aporie della storiografia teatrale: a volte è necessario muoversi sul filo del rasoio dell'ovvio indimostrabile.

È ormai evidente che Giovan Battista Andreini sia un grande drammaturgo, il più grande dell'Italia del Seicento. Cominciano ad

accorgersene persino gli storici della letteratura italiana. Ma non è uno di quegli autori che una volta rimesso in luce si impone all'attenzione ed al gusto dei posteri e nessuno lo sposta più. Non è – per fare un esempio banale – uno come il Ruzante. Appartiene alla schiera di quelli continuamente scoperti e continuamente ricoperti.

Più che gli studiosi e i letterati, è stato Luca Ronconi, mettendolo ripetutamente in scena, ad imporlo all'attenzione. Ogni volta come un paradosso: uno che dovrebbe far parte del repertorio classico italiano, e che però è interessante proprio perché in questo repertorio non c'è mai entrato e non c'è modo che v'entri. Mica per ignoranza o per il conservatorismo degli accademici o dei teatri. Per ragioni, invece, comprensibilissime: il dettato. Ha una lingua che allaga, l'Andreini. Poesia non ce n'è, tranne qualche verso qua e là, da pescar con le pinzette. È facile dire che la sua poesia sta tutta da un'altra parte. Ma se poi si cerca di spiegarla, di farsene un'idea, ci sentiamo cadere le braccia.

Ronconi ha detto e ripetuto: guardatelo in scena. Ce l'ha messo. Guardate la macchina delle immagini. L'ha messa in moto. Ma poi, c'è poco da fare, si ritorna alle pagine scritte e ci si chiede ogni volta se valga davvero la pena.

Ho l'impressione che sia l'intelligenza stessa con cui G.B. Andreini si serviva della letteratura per scrivere non opere semplicemente letterarie, ma «letture sceniche» (come chiama i suoi testi nella dedica allo *Schiavetto*, 1612), letture capaci, cioè, di trasmettere un equivalente dell'effetto degli spettacoli attraverso la scrittura, tenendo «allacciata la scena al libro», dice Mariti (p. 76), che sia proprio questa sua sapienza a renderlo difficilmente digeribile dagli spettatori trasecolati che siamo noi suoi lontani lettori.

Le sue trame, dice ancora Mariti (p. 144), sono «immemorabili». Non si fissano nella memoria nel momento stesso in cui si fissano sulla pagina. È bravura, la sua, ma una bravura che sfugge fra le mani di coloro per i quali è messa in opera.

Per sottrarsi a questa trappola, ch'è teatro, bisognerebbe saper sempre distinguere la poesia *nel* teatro dalla poesia *del* teatro. Lo spiegò Jean Cocteau, paragonando la poesia *nel* teatro ad un frammento di merletto, finissimo, che di lontano si vede e non si vede; mentre la poesia *del* teatro è come «un merletto fatto di corde. Un vascello sul mare». È di questo tipo la poesia di Giovan Battista Andreini, ed è per questo che della sua qualità il lettore fatica ad accorgersi. Appunto perché non sa comportarsi che da lettore.

Anche se, in qualche caso fortunato, la lettura è sufficiente a

mettere in moto una spontanea visualizzazione. Dopo la prima sequenza, notturna e di stupro, Andreini spalanca la scena sul risveglio di Don Ottavio, una lunga sequenza che pare già il Risveglio del Giovin Signore del Parini, accompagnata solo dalla musica, senza parole, con parrucchieri, nuvolette di cipria, sarti e addetti alla vestizione del gentiluomo. Solo alla fine, Don Ottavio parlerà, congratolandosi con se stesso per non essersi recato all'appuntamento notturno con Donna Isabella, che intanto, per la di lui prudenza, è stata violata.

Per il resto, il merletto fatto di corde non si lascia facilmente cogliere, sotto il gravame di testi che ne traspongono il disegno.

La sua poesia è grossa, ed è fatta con questi nodi.

La storia di Don Giovanni fu a lungo un vascello in avaria. Legni stanchi e sconquassati: non c'era niente da capire, ma se non lo si rimetteva in funzione non ci si rendeva neppure conto di come facesse a navigare bellamente per i teatri con bandiere e stracci al vento, garanzie d'incassi, e sulla prua la gloriosa polena del Commendatore. Finendo ogni volta in avaria.

L'Andreini si servì del bastimento malandato per trasformarlo nel vascello fantasma di tutto il teatro possibile: sacro e profano; mitologico e cristiano; recitato e cantato; fatto di lazzi e di solennità scenografiche. Un bastimento capace di sfondare i compartimenti dei generi; di traghettare e unificare le mode sceniche spagnole, italiane e francesi; di rendere complementare quel che sembra opposto: la spinta verso l'osceno e quella verso l'insegnamento severo e doloroso.

C'è voluto il gran lavoro di Mariti e Carandini per metterlo in moto, in tutta la sua antesignana meraviglia, per il lettore d'oggi. E per spingerci verso una domanda ingenua ed essenziale: com'era, insomma, quella meraviglia?

Di tal genere, se non tale appunto

Il risarcito Don Giovanni dell'Andreini potrebbe apparire agli occhi di noi suoi trasecolati spettatori come uno spettacolo eurasiatico, se questo termine lo intendiamo come un modo di farsi le idee teatrali sullo sfondo dell'intera nostra tradizione di pensiero. Un modo che attiene al lavoro storico, ma anche (soprattutto) all'immaginazione che lo nutre. E questa immaginazione, a me pare, è bloccata da alcuni inveterati e quindi inconsapevoli clichés. Innanzi tutto il cliché per cui nella parola starebbe tutto il senso, sicché *spettacolo*

equivarrebbe a *spettacolarità*, una faccenda tutta di superficie, un disinvolto divertimento della vista che ottunde la visione. «Cartesio – s'interrogava Macchia – diceva che i ciechi amano vedere con le mani. Oggi noi amiamo toccare con gli occhi, la nostra epoca è malata di questo cancro dello sguardo. Vivere con il visibile. Ma chi pensa più all'invisibile?».

Che attraverso il fragore delle immagini e dei suoni possa attingersi il filo sottile della poesia e persino della sapienza pare a noi, istintivamente, impossibile. Tant'è che spesso ci appoggiamo alle traballanti stampelle del cosiddetto «rituale», quando ci colpisce il valor sottile che affiora dai rutilanti spettacoli classici dell'India o della proverbiale isola di Bali (ma appena tornati a casa, già le messe cantate, poniamo, ci paiono vuote e puramente spettacolari).

Consequentemente, gli spettacoli «scenografici» tendiamo ad immaginarceli come meraviglie da toccare con gli occhi, portenti delle macchine e del mestiere, che lasciano l'invisibile in riposo.

Anni fa, per esempio (pochi esempi, ma d'un genere che non ne annovera molti), comparvero tre libri che contrastavano i clichés e ricostruivano dettagliatamente antiche spettacolarità per traforarne il velo e pervenire allo *spettacolo* come arte di contrastare l'irrealtà quotidiana e sbucare altrove – senza riempirsene la bocca. Nel 1968, Cesare Molinari pubblicò presso Bulzoni *Le nozze degli Dèi. Un saggio sul grande spettacolo italiano nel Seicento*; nel 1982, ancora da Bulzoni, Raimondo Guarino fece uscire *La Tragedia e le macchine. «Andromède» di Corneille e Torelli*; poco dopo, comparve *Commedia e festa nel Rinascimento. La «Calandria» alla corte di Urbino* di Franco Ruffini (il Mulino, 1986). Furono apprezzati per il rigore delle indagini e le loro buone scoperte. Mi pare, però, che non ne venisse colta la spina (la teatrologia ha una pellaccia quasi senza confronti), l'inquietudine che li spingeva alla ricerca dell'invisibile suscitato da quegli spettacoli negli specchi mentali dei loro spettatori. Gli autori, senza minimamente abdicare alle leggi dell'erudizione e della storiografia, riuscivano a farsi anche spettatori trasecolati. Che non vuol dire stupefatti, ma gioiosi, capaci di volar via, per un poco, dal nostro caro modernariato.

All'inizio del *Nuovo risarcito Convitato di Pietra* ci sono due monti che si aprono. La scena è stregata: tutta fiamme, fumo e dirupi, strepiti e musica. Appaiono figure abnormi e mitologiche, di quelle che popolano gli affreschi: Titani. Dal ventre dei vulcani che li imprigionano tentano una nuova ribellione contro il cielo. Senza far rumore, i due monti si richiudono e i Titani tornano alla loro prigione.

nia. Campeggia allora in scena l'allegoria del Furore. S'apre l'antro della fucina di Vulcano e dei Ciclopi. La musica cambia, il canto è ritmato dal suono delle incudini e dei martelli sull'acciaio tintinnante (un soprassalto, vorremmo mormorare: come nel second'atto del *Trovatore!*). Vulcano e Ciclopi sghignazzano e deridono le esibizioni di Furore: non si uniranno alla rivolta. D'un colpo, la fucina di Vulcano sparisce allo sguardo. Trombe, timpani: una grande bandiera rossa volteggia nello spazio. Dalle parole che emergono capiamo che si tratta dell'allegoria della Vendetta. Ella promette di soddisfare il furore di rivolta mettendo in campo un uomo nato per la distruzione, una specie di Lucifero, uno che «di bestemmie la bocca ebbe ripiena», un defloratore ed un assassino. La scena si svuota, è invasa dai suoni d'una sinfonia grave e serena, compare una nube luminosa da cui esce una figura celeste e punitrice. Capiamo che Don Giovanni non avrà scampo. L'allegoria punitrice canta:

Mortal, la Vita nel mondano Gange
 la Sirena è de l'ossa;
 ha per scogli i sepolcri,
 sembra cantar ma piange.

Paiono versi simili a quelli che in quegli anni scriveva il gesuita Jacopo Lubrano, predicatore e poeta tenebroso. Ma d'improvviso vi compare l'atomismo dei libertini:

Mortal, la Vita vola,
 Morte il tergo le impenna;
 d'attomi ell'è composta,
 il richiamarla è van quand'è partita.
 Mortal, lampo è la Vita.

Sparisce il paesaggio montano e compare il maestoso interno d'una reggia. In scena: Don Giovanni e Donna Isabella. È la scena solita: la donna s'accorge che l'uomo non è il suo Don Ottavio, ma non ottiene di sapere chi sia. Entra il Re e Don Giovanni gli spegne il candeliere. Come un Titano che dia la scalata al cielo, pensa il Re. Entra Don Pietro, Don Giovanni camuffa la voce. Poi, restati soli, si lascia riconoscere dallo zio. Non ascolta le sue prediche. Gli spiega com'è fatto: parla di donne ignude in letto, delle dolcezze e dei dolciumi che seminano sotto le coperte, spiega come l'uomo, uscito e nutrito dalla donna, sia fatto per tornarle dentro. Lo zio non crede alle sue orecchie, il nipote insiste:

Io sol, io sol vorrei
per tombe e mausolei
candide ognor, e belle
femminili mammelle.
Oh qual dolce poppare,
oh qual viver tra i morti:
più non mi currarei di suscitare.

Sentiremo echeggiare per tutta l'opera questo tema delle mammelle. Qui, sembrano il rovescio di certi versi orrifici del Lubrano («Si slaccia Filli il petto e le native / poppe son d'un vil verme albe di vita; / fra palpiti d'argento il latte invita / ad animarsi in oro un che non vive [...] La mia mortalità quindi comprendo, / senza gire a le tombe. In noi si vede / la morta polve inverminir vivendo»). Questo nuovo Don Giovanni non trascura le prediche: si gode il loro didietro. Don Pietro dà al nipote la libertà di scappare. Il nipote non ha paura e sente in sé la forza di saltare in alto fino al cielo. L'energia del nuovo Don Giovanni non è quella d'un aristocratico spadaccino e scavezzacollo: è quella d'un demonio. Per il momento deve solo saltar giù dalla loggia e scappare. Spicca il salto. La storia procede lentamente come deve: Donna Isabella sta al gioco, incolpa Don Ottavio per farsi sposare, implora il Re, si inginocchia e piange. Don Pietro è mandato ad arrestare Don Ottavio. Cambia scena: il servo di Don Giovanni (Grillo, come in latino si chiamavano, secondo Plinio, i ritratti deformati e caricaturali) sotto le finestre della reggia fa la guardia, ha una lanterna in mano, aspetta e si lamenta. Si sente, ora, il tonfo del salto di Don Giovanni. Il filo del tempo riprende come se in mezzo fra il salto e l'arrivo a terra non fosse successo niente. Evidentemente Don Giovanni e Grillo stanno su un altro nastro del tempo (o in un'altra linea melodica) e con loro dovremmo abituarci a stare anche noi. Lungo dialogo fra Grillo e Don Giovanni che dura finché sulla scena sorge l'alba. La conclusione è di Don Giovanni: «amor ver va goduto a carne ignuda». Cambio di scena ed assistiamo al lungo, musicale risveglio del giovin signore Don Ottavio. Poi grandi chiacchiere fra i camerieri e il loro padrone. Finché arriva Don Pietro che dovrebbe arrestarlo e lo fa scappare. Siamo a Napoli. Andrà in Castiglia (dove sta andando anche Don Giovanni). Cambia ancora la scena: assistiamo ad un idillio su una spiaggia di Castiglia. Tramonto. Sul mare appaiono Nettuno e Dori su una grande conchiglia. A riva, una processione con le statue degli dèi dell'amore. È la notte che precede un matrimonio. Danze, canti e lazzi nuziali. Finisce il primo atto, dedicato all'antimatrrimonio.

All'inizio, l'idea di inquadrare una storia cattolica e spagnola come questa di Don Giovanni nel mondo della mitologia classica sembrava bizzarra e forzata. Poi ha mostrato i suoi vantaggi. Innanzi tutto la possibilità di dare al protagonista la statura d'un personaggio grandemente infame – un Lucifero o un Anticristo – senza però toccare zone troppo sensibili per la religione imperante. E la libertà d'addentrarsi nell'osceno, negli aspetti carnali della seduzione, nell'ambigua ossessione per la carne materna. Fra gli svantaggi, c'era la confusione dei piani e dei tempi. Forse, però, voluta, complementare alla voluta confusione dei generi. L'autore ha smussato i passaggi sfruttando abilmente le convenzioni. Nel mondo infero, per convenzione, i mostri pagani coabitano con i cristiani. Inoltre, nel modo di pensare e di parlare della gente colta il riferimento agli dèi ed alle favole antiche è assolutamente normale, è diffuso nelle opere d'arte, nella letteratura e nei modi di dire. All'altro estremo della scala sociale, gli usi e le credenze degli antichi sembrano conservarsi nei villaggi, in quelle «Indias de para acá» che sono le campagne e le terre di mare. Alla loro corrispondenza con il mondo degli antichi, non perché mondo pagano, ma perché mondo primitivo, le convenzioni della fabula pastorale e piscatoria hanno abituato. Nelle «Indie» d'Occidente, come in quelle al di là del mare, liturgie, devozioni e superstizioni sembrano coincidere a volte con le religioni degli antichi, e si sa di culti e processioni idolatriche, tant'è che a volte servono condanne e inquisizioni. In pratica, quindi, l'inquadramento antico della storia di Don Juan non risulta tanto bizzarro come in teoria poteva sembrare. E forse è addirittura la dimostrazione che sarebbe possibile fondare una convenzione teatrale unificata simile a quella vigente nel mondo della poesia e dell'arte prima delle lotte di religione. Come volevasi dimostrare: nel genoma del «capolavoro bastardo» si nasconde il gene d'un teatro capace di fondare una tradizione, scegliendo il meglio dei diversi generi spettacolari, letterari e dei repertori nazionali: «estremo», perché al limite d'ogni consolidato confine. Un teatro *extra* in maniera superlativa.

Quando comincia il secondo atto, siamo ancora sulla riva del mare, ma l'atmosfera è cambiata. Sta sorgendo il nuovo giorno. Una pescatrice si aggira fra gli scogli reggendo una lanterna accesa e un acciarino. Parla al cielo, al mare, a se stessa. Il suo lungo monologo non annoia, dà voce al paesaggio solitario. Prende i suoi attrezzi e s'appresta a pescare. Ma dal mare giungono le grida d'un naufragio: «Signore, al fin si muore». È la voce di Grillo. Don Giovanni effettivamente è sbattuto semivivo sulla riva. La pescatrice lo soccorre. Lei

si chiama Filinda. Lo asciuga tutto con la sua gonna. Grillo: «La man di giovinetta, dove tocca ci fa crescer la carne». Filinda, contemplando Don Giovanni seminudo: «Oh come è tutto umano». Comincia la seduzione di Don Giovanni. Promette di sposarla. Giura. Spergiura. Filinda: «Ecco la mano, il core». «Moviam, partiam, mia vita», esclama Don Giovanni. Si avviano. Grillo dice: la porta a un letto senza tetto, «senza trabacca», e aggiunge: «a trasmutarla di vitella in vacca». Antimatrimonio/matrimonio: loro escono e irrompe un corteo nuziale con la sua musica. Portano offerte a Nettuno. Cala il silenzio ogni volta che al dio si offre un dono (gli donano anche due bambini, oltre a coralli, frutta e pesci). Dopo ogni offerta, la musica riprende. Poi cambia. Compaiono sul mare Nettuno e Dori. Cantano «nello stile recitativo musicale». Intervengono i flauti. Finché Nettuno in un fulmine scompare. Via pescatori e musicanti. Entrano Filinda, Don Giovanni e Grillo. Sì, Don Giovanni se ne va. Delega a Grillo il compito di spiegare. E lui spiega. È la scena della lista delle donne possedute e abbandonate dal suo padrone. «Da un capo all'altro del teatro» viene steso il rotolo dei nomi e poi riavvolto. Dopo la scena buffa, quella tragica: restata sola, Filinda fa la sua grande scena di disperazione. Parole desolate popolano un paesaggio ora desolato. Grida all'amato che ha ripreso il mare: «di mie spoglie squarciate già t'appresto le vele». Si immobilizza con una mano sulla fronte, e come una viva statua continua il suo lamento. Giunge alla conclusione: io, «suo finto Paradiso», sarò «un vero Inferno». Quando se ne va, la scena cambia e siamo nella reggia del Re di Castiglia. Segue un lungo, riposante e sontuoso pezzo di teatro ornato e declamatorio, che comprende le dettagliate lodi della città di Lisbona, montato con un breve brano parodistico d'ambasceria buffonesca. Nelle parti serie è soprattutto il Commendatore a parlare. Poi l'azione si rimette in moto. Siamo in strada, di notte. Don Ottavio sta per fare una serenata a Donna Anna, la figlia del Commendatore. È la sua nuova promessa sposa. Don Giovanni riesce a farsi prestare cappa e cappello dell'elegantissimo Don Ottavio, vuole farsene bello per cercare anche lui «il suo buco», come dice Grillo. Si nasconde. Comincia la serenata di Don Ottavio accompagnato dai suoi musicisti. E intanto Don Giovanni si introduce in casa del Commendatore. L'azione notturna si conclude con un lazzo indecente: il servo di Don Ottavio, slacciandosi la braghetta, tira un filo e tutti i suoi vestiti cadono giù di colpo. Ha bisogno di pisciare, spiega, e poi vuole andare a letto. La musica interviene e commenta.

È finito il secondo atto. A ben guardare è stato una sventagliata

di pezzi forti (monologhi, coreografie, cori, duetti). Anche il lazzo finale, che non dice niente d'interessante, è però una dimostrazione di virtuosismo che permette di chiudere con una sorpresa un atto tutto sommato lento. È un *hikinuki* usato qui in maniera quasi derisoria, senza senso alcuno di magia. A che serve questa volgarità così infantile? In fondo, lo spettatore (anche Goethe lo notava) salta su con la sua attenzione più per una vera pisciatina annunciata in scena, che per un finto omicidio.

L'atto dell'omicidio è quello che sta per cominciare. Un'altra alba. Grillo aspetta ancora una volta Don Giovanni, che stavolta s'è introdotto nel palazzo del Commendatore e di sua figlia Donna Anna. Grillo, nell'attesa, ci spiega che sarebbe un «uom di toga» se avesse potuto studiare. Improvviso grido di Donna Anna che cerca di fermare lo sconosciuto penetrato da lei. Intervento del Commendatore mezzo svestito. Duello con Don Giovanni e morte. La scena resta vuota. Poi viene attraversata dal monologo di Donna Anna con il lume in mano. Finché scopre il padre cadavere. Cambia la scena e si vede una seconda volta un risveglio di Don Ottavio. Ci sono i servi e c'è anche Don Giovanni. Si parla di sesso. È una vera sarabanda di immagini e fantasie. Don Giovanni descrive nei dettagli quel che accade nella «palestra del letto». Ripete poi che vorrebbe esser sepolto e rinascere in mammelle di donna. Esalta l'amore senza limiti. Soprattutto l'incesto. Il servo di Don Ottavio dice quanto gli piacerebbe d'esser pulce per esplorare i boschetti femminili. Grillo no: dice che avrebbe voluto farsi medico, per salvare la gente dalla tomba (svilupperà queste tendenze quando si chiamerà Sganarello). Cambia la scena. Il Re e Donna Anna. Viene posta una taglia sullo sconosciuto assassino del Commendatore. Quando Grillo riferisce il pericolo a Don Giovanni, questi si lancia in un delirio di onnipotenza che assomiglia ai più folli discorsi del Capitano Spavento inventato da Francesco Andreini, quando si vedeva in rapporto diretto con gli dèi ed i personaggi delle antiche favole. Alla fine, comunque, Don Giovanni decide di mettersi in salvo. Torna in scena il paesaggio piscatorio. Qui siamo su un lentissimo nastro del tempo: la festa nuziale è sempre in corso. Prevale la musica e il recitar cantando. Don Giovanni interviene ai festeggiamenti. Quel che canta scandalizza: «Non sa che sia piacere / chi non sa bella vergine godere [...] Abuso maledetto / d'onor vatten lontano, / troppo insana è tua legge. / Godimento carnale / con flagello di rose si corregge». Durante le danze, Don Giovanni rapisce la sposa. Inseguimento e generale parapiglia. La scena resta vuota. Si inoltra Filinda, in abiti maschili di pastore. Tor-

na ad immobilizzarsi come statua vivente. Monologa preparandosi al suicidio. Compaiono Nettuno e Dori, figlia d'Oceano: fermano Filinda e promettono, col recitar cantando, la condanna di Don Giovanni. Segue una scena mimica: quali statue viventi compaiono la personificazione della Notte, del Silenzio e del Sonno.

Con la stessa immagine si apre l'atto quarto. Le personificazioni di Notte, Silenzio e Sonno, cui s'è aggiunta l'Aurora, cantano contro Don Giovanni. La scena si trasforma e compare l'Inferno. Rosso di fiamme e nero di morte. Un Cerbero smisurato. Emerge fra le fiamme Lisidora, la madre di Don Giovanni («delle viscere mie peso molesto»), assieme ad altre madri che per troppo amore hanno spinto i figli alla perdizione. Sprofonda l'Inferno e viene sostituito da un cimitero di «bellissima sembianza». Vi campeggia la statua equestre del Commendatore su cavallo rampante. Don Giovanni e Grillo dialogano pensosamente (fra l'altro, come spesso è stato notato – sarà anche un'obiezione di Goldoni –, non è forse una sciocca incongruenza immaginare che il Commendatore, appena ucciso, abbia già un sontuoso monumento? Don Giovanni offre a Grillo ed agli spettatori la giustificazione: ci sono scultori che hanno già pronte «statue guerriere», che poi velocemente, «in quattro colpi», possono adattare al volto del morto recente). Invito a cena del Commendatore, con tutti i lazzi e le paure di rito. Preparazione della cena. Si vede la sala nel palazzo di Don Giovanni e gli alberi che lo circondano. Don Giovanni si lancia ancora in folli «bravure» alla maniera del Capitano Spavento, esplosioni patologiche d'energia. Cena con musiche. Lazzi di Grillo che tenta di nascosto di mangiare. Bussano alla porta. Don Giovanni s'aspetta l'arrivo d'una dea. Entra la Statua del Commendatore. Si muove e mangia con gesti lenti e solenni. Grillo è costretto a cantare. Fa il nome di molte donne, e a un certo punto gli scappa «Anna». Il Commendatore non lo sopporta. Se ne va. È lui, ora, ad invitare Don Giovanni a cena. Sparisce il palazzo di Don Giovanni e compare la Reggia di Castiglia.

Nel primo manoscritto, l'Andreini aveva indicato questa trasformazione all'inizio del quinto atto. Nel secondo, la sposta alla fine dell'atto precedente. Malgrado le cesure degli atti, cerca evidentemente un flusso continuo delle immagini, che in ogni finale anticipi il prossimo inizio. Questo era avvenuto in maniera chiara fra il I ed il II atto, fra il III ed il IV, avviene ora fra il IV e il V. Ma anche fra la fine del II e l'inizio del III, il lazzo virtuosistico del servo di Don Ottavio, che restava svestito, preludeva in maniera buffa agli abiti da notte che segnavano drammaticamente le scene iniziali dell'atto seguente.

L'ultimo atto del *Convitato di Pietra* si apre quindi nella Reggia di Castiglia. La giustizia del Re s'è messa in moto. Gli viene denunciato il rapimento della sposa compiuto da Don Giovanni durante le feste di nozze dei pescatori. «La deflorò frenetico», riferisce il servo di Don Ottavio. Il Re sancisce le nozze di Donna Anna e Don Ottavio, di Filinda con il servo di Don Ottavio, e dei due promessi sposi del villaggio di pescatori. Sparisce la Reggia e compare la scena dell'orrido convito allestito dalla Statua del Commendatore per Don Giovanni: tutto in nero, piatti, tovaglie, bicchieri, bottiglie e mobili. La sola luce è quella dei lumi accesi in teste di morto. Per vivande: corvi, cornacchie, merli, storni, rondoni, alcioni, gufi, civette, barbagianni. Come cibi di magro: serpi, rospi, ragni. A dirlo fanno ridere. A vederli generano invincibilmente ribrezzo. Ossa di morti dappertutto. E alla destra del Commendatore una testa di drago da cui si mesce il vino. Don Giovanni mangia di tutto. Una voce canta la condanna di Don Giovanni, il quale si scaglia con il pugnale contro la Statua. Tutta la scena sprofonda. Non si vede più nient'altro che nero. Da qui in poi lo spettacolo procede su due binari: da una parte quel che succede in Castiglia, dall'altra quel che succede nell'Aldilà. Nella Reggia, mentre si preparano i riti matrimoniali riparatori, compare Grillo, trascinato per i piedi dal servo di Don Ottavio: balbetta e parla a stramesci come un pazzo. Ma sulla reggia si spalanca un cielo. E dov'era la reggia compare l'inferno. Qui, si materializza una lista non più comica delle donne offese da Don Giovanni, sono le violentate poi assassinate. Ognuna di esse si presenta come le martiri nelle chiese (ma stanno all'inferno), ognuna portando in mano lo strumento della sua morte: la corda con cui fu legata ad un albero dopo esser stata violentata, e lì lasciata morire di fame e freddo; il calice di veleno bevuto dalla giovane nobildonna per abortire; la spada che trafisse l'altra nel letto maritale appena contaminato; i pesci che rappresentano il fiume in cui fu annegata una giovane vedova che in Don Giovanni aveva trovato il suo fedele amore. Sparisce il cielo. Tutta la scena è occupata da un altro inferno. Sullo sfondo Caronte. Don Giovanni (come Giobbe) maledice il seme e il ventre da cui nacque. È carico di serpi e catene. Maledice il Creatore. Sparisce anche l'Inferno. Compagno i Campi Elisi. La prosopopea della Punizione canta la morale. È un paradiso terrestre, con alberi fioriti, canti d'uccelli, fiere mansuete. All'improvviso irrompono pastori e ninfe con rami d'olivo e ingegnose danze.

Che significa concludere così, con visioni da Età dell'Oro, un ul-

timo atto che consiste in una scala d'immagini sempre più macabre e orripilanti?

A parole, tutto è chiaro: la Punizione oppone e distingue i buoni dai cattivi. Ma la forza delle immagini è tutt'altra. Sembra riconciliare gli estremi, negare il senso ultimo delle opposizioni. Quasi suggerisse: Bene contro Male, Male contro Bene. E poi?

Mostra questo, senza dirlo? Che l'ha fatto a fare? «Per racconsolazione dell'auditorio», dice in didascalia quel gran libertino dell'Andreini.