

Mirella Schino
DON GIOVANNI TRIONFANTE

Dal punto di vista degli studi sul teatro, la parte più interessante della storia di Don Giovanni si è sviluppata tra Sei e Settecento, fino all'opera di Mozart (1787). Tuttavia, in queste pagine tenterò di occuparmi da una prospettiva almeno parzialmente teatrale anche del «secondo Don Giovanni». Per «secondo» intendo il Don Giovanni trionfante: l'esplosione di poemi, poesie, drammi e novelle, e soprattutto di una sorta di mania, che si verifica nell'Ottocento, particolarmente nella prima metà, per poi continuare anche per tutto il secolo successivo sotto forma di un rivolo costante (ma agli inizi del diciannovesimo secolo è stato qualcosa di più di un tema ricorrente, era quasi un segno di riconoscimento per una élite letteraria). Dopo Mozart, Don Giovanni – il personaggio, corredato dalle ombre della sua storia – è stato per quasi un secolo un punto di riferimento mentale importante, direi perfino ossessionante, per una larga fetta del mondo dei letterati. Solo per una minoranza di loro è diventato anche protagonista di un testo scritto.

Forse è un percorso che ad alcuni potrà sembrare privo di una meta e di una direzione certe, sostanzialmente estraneo al teatro, e quindi un po' pretestuoso.

E difatti in un certo senso è proprio così: questo non è un viaggio nel teatro, ma in una terra adiacente, che è interessante non tanto perché al teatro appare *vicina*, ma perché permette a noi, gente di teatro, di guardarlo per una volta da lontano. Se poi uno sguardo dato da un territorio limitrofo sia utile o no ai nostri studi, lascerò al lettore di deciderlo. Quanto a me, già da tempo mi sono convinta che non c'è niente di meglio di un'occhiata laterale, o a distanza, per mettere in luce le caratteristiche geologiche più sotterranee della strana arte del teatro. Contro il parere prevalente, e più sensato, mi sento di sostenere che non solo i viaggi, ma anche i vagabondaggi,

pur privi come sono di meta certa, pieni di divagazioni, concentrati sul dettaglio, abbiano utilità. Non solo fascino.

Per questo mi si deve perdonare anche il tipo di percorso che ho scelto, che sarebbe stato certamente più leggibile se fosse stato organizzato in forma diversa e più logica: di qui la scorribanda nei diversi racconti di Don Giovanni, di là il cammino tra le problematiche teatrali. Invece ho preferito un percorso a zig-zag, dentro e fuori dal teatro, salendo e scendendo nei secoli, nelle geografie e nei generi, appunto per coltivare il disordine e l'utilità di uno sguardo distante e straniato.

Mi occuperò del problema «Don Giovanni secondo» attraversando tre prospettive:

- un'indagine sul momento della svolta, che mi sembra essere stata provocata non soltanto da Mozart, ma da una confluenza tra la sua opera e la novella di E.T.A. Hoffmann del 1813 (*Don Giovanni. Favolosa avventura accaduta ad un Viaggiatore entusiasta*), con conseguenze interessanti per la continuazione dei rapporti tra Don Giovanni e il teatro;

- un *détour* tra le varianti, i punti di riferimento, i doppi e le ombre del «secondo Don Giovanni». Un viaggio fatto però soprattutto per far risaltare le schegge di senso impazzite, le piccole incongruenze presenti anche nel «primo»;

- un'ipotesi su quel che la presenza di queste schegge ci può dire sull'artigianato teatrale, in particolare quello degli inizi del professionismo.

Inizierò con un esempio: il racconto dei due svolgimenti significativamente diversi di un tema profondamente connesso a Don Giovanni, sia prima che seconda maniera, e cioè il tema della morte. Il primo racconto è il risultato del montaggio di due diversi materiali letterari ottocenteschi, il dramma di Zorrilla del 1844 (che sarà il vero filo conduttore) e alcuni intarsi che vengono dalla novella di Mérimée del 1836. Il secondo racconto è preso dal Don Giovanni di Giovan Battista Andreini, del 1651.

Due Don Giovanni pensano alla morte – Nel primo racconto, quello preso dal dramma di Zorrilla, Don Giovanni pensa alla morte perché sta al cimitero¹. Ci va due volte.

¹ È il celebre dramma di José Zorrilla y Morales, *Don Juan Tenorio*, del 1844: un bel Don Giovanni, in due parti e sette atti complessivi (la prima parte concentrata sulla vita, gli amori, i duelli, con una serie di varianti rispetto alla versione ormai già canonica Mozart-Da Ponte). Mi è sembrato più interessante raccontare, per ini-

Una volta ci va perché suo padre, Don Diego Tenorio, gli ha fatto un brutto scherzo, e al posto del palazzo avito ha fatto costruire un pantheon per le tombe e le immagini delle vittime del figlio, maschi e femmine. Invece che a casa, Don Giovanni si trova al cimitero. Al centro, campeggia una statua. Non è quella del Commendatore, ma, candida e bellissima, quella della donna che forse Don Juan ha amato, e certamente ha ucciso: Donna Inés, morta di dolore.

Tornato a Siviglia dopo cinque anni di assenza, Don Juan ha trovato il padre morto e un cimitero al posto del suo palazzo. Ma non perde il buonumore, è curioso, si guarda intorno addirittura con piacere, osservando la presenza di tanti visi noti, sia pure di pietra. Chiacchiera con lo scultore, che è ancora lì a dare gli ultimi tocchi alle statue. Invita a cena un paio di amici e, perché no, anche questi morti, così familiari, se lo vogliono, compreso il più importante di tutti, il Commendatore: «Sei tu, Don Gonzalo, colui che ho maggiormente offeso, – dice Don Juan – ma, se vuoi, ti invito. Mi spiace che tu non possa proprio venire. A ogni modo, farò apparecchiare il tuo posto. È certo, se vorrai farmi un simile favore, almeno potrò sapere se c'è un altro mondo, oltre questo, cosa alla quale, in verità, non ho mai creduto».

La Statua, contrariamente a ogni tradizione, non risponde.

Alla sua seconda visita al cimitero tutto è mutato: siamo nell'ultimo atto, del resto, e anche lo stato d'animo di Don Juan è diverso, perché tutto, ormai, è alle sue spalle, la prima visita al cimitero, le chiacchiere con lo Scultore, e poi anche la cena per il Commendatore, la tavola ben apparecchiata, ornata di fiori e ricco vasellame, con il posto lasciato libero per il morto, e il bicchiere per lui riempito provocatoriamente di vino.

ziare un ennesimo percorso dentro un Don Giovanni, in questo caso soprattutto ottocentesco, la seconda parte del dramma, quella dell'incontro con l'aldilà, con le sue immagini spettrali, i banchetti macabri, il calice pieno di vino di fronte al posto vuoto del Commendatore: poiché il volto del «secondo Don Giovanni» è particolarmente notturno. Come è noto, il dramma di Zorrilla (rappresentato con gran passione e concorso di pubblico in tutti i teatri spagnoli il giorno dei morti, almeno fino a pochissimo tempo fa) riprende il filone «Don Juan de Maraña», o Mañara, che parte, pare, da un caso vero, e che, in letteratura, è stato inaugurato probabilmente da Prosper Mérimée, per essere poi immediatamente ripreso da Dumas *père* nel suo poema del '36, *Don Juan Marana ou la chute d'un ange*, poi da José de Espronceda (*Don Juan de Maraña*, 1837) e così via. Dico che è stato inaugurato «probabilmente» da Mérimée perché definire quale sia stato «il primo caso» di una qualsiasi variante, per quel che riguarda Don Giovanni, mi sembra essere un'impresa impossibile, e tempo perso.

Come tante altre volte prima, anche questo festino si era risolto in sangue: i suoi amici (caduti tramortiti alla comparsa della Statua, che era passata attraverso una porta chiusa a chiave senza sfondarla) non avevano voluto credere alla misteriosa apparizione, e la cena conviviale si era mutata in duello.

Don Juan è convinto di aver vinto ancora una volta, ma la Statua insinua invece che forse è stato proprio lui a essere ucciso, e che quello che sta vivendo è un attimo di sospensione, l'istante supremo tra la vita e la morte. O forse la Statua (piuttosto ostile, e per niente incline a indurlo a salvarsi) lo sta malignamente ingannando? Non si sa.

Comunque sia, vincitore o moribondo, Don Juan è al cimitero, e guarda le tombe, mormorando tra sé e sé che non è colpa sua se ancora una volta altro sangue s'è sparso, non è colpa sua, un delirio folle aveva messo fuori di sé il suo spirito eccitato. Non è stata colpa sua, ma della sua mano, che aveva avuto semplicemente bisogno di immolare ancora qualcuno. E, vedendo potenziali vittime sul suo cammino, le aveva sacrificate alla sua follia, alla sua fede disperata. «Non sono io il colpevole – mormora, senza requie. – Ma il loro destino». Con il cuore preso «in una vertigine infernale», segue frattanto il proprio, di destino, e bussa alla tomba del Commendatore per la cena a cui, a sua volta, era stato invitato.

Al suo tocco, la tomba si trasforma in una tavola imbandita. Imbandita, ma infernale, e cioè, in questo caso, perfettamente speculare a quella che Don Juan aveva apprestato a casa sua: ora ci sono ghirlande di serpenti al posto dei fiori, un calice colmo di fuoco al posto del vino versato per un morto, un piatto di cenere. E una clessidra, perché il tempo che rimane a Don Juan è davvero poco, pochi grannelli di sabbia soltanto. Intorno a lui si agitano, maligni, coperti dai sudari, gli scheletri degli uomini che ha ucciso. Al suo fianco sta, mallevola, la Statua.

Risuona un rintocco di campane a morto.

Si vedono passare figure in nero.

Ed ecco (descrive Mérimée, nel suo racconto²) una musica, lugu-

² La descrizione del corteo funebre di Don Giovanni (e soltanto quella) non fa parte del testo di Zorrilla, ma è preso da *Les âmes du Purgatoire* di Prosper Mérimée, una storia completamente diversa, che però segue anch'essa la variante del Don Giovanni redento, variante di cui fa parte integrante la visione di Don Juan del proprio funerale. Nel dialogo successivo a questo paragrafo, quello tra la statua e Don Juan, riprendo il racconto del testo di Zorrilla. La novella *Les âmes du Purgatoire* era stata pubblicata nel 1834, dopo un viaggio in Spagna durante il quale Mérimée era venuto a conoscenza della storia e della leggenda di Miguel Mañara – un

bre, solenne, colpisce le sue orecchie. Due file di penitenti con i ceri accesi precedono una bara coperta da un drappo di velluto, portata a spalle da cupe figure in bianca barba e spada al fianco, con tanta gravità e lentezza che le pieghe lunghe e pesanti dei mantelli e delle tonache neppure si muovono – come fossero pieghe di marmo e pietra. Si sente il suono dell'Ufficio funebre – ma non il rumore dei loro passi sul lastricato.

Il dialogo successivo, invece, è di Zorrilla.

Don Juan, infatti, si affretta a chiedere chi sia il morto. «Don Juan», gli rispondono.

DON JUAN: È dunque per me che suonano?

STATUA: Sì.

DON JUAN: E questi canti funebri?

STATUA: Sono salmi di penitenza, che vengono cantati per te [si vedono sfilare delle torce a sinistra. Si sente salmodiare l'Ufficio].

DON JUAN: Cos'è questo funerale che passa?

STATUA: Il tuo.

DON JUAN: Morto, sono?

giovane dissoluto che però si era ritirato in convento dopo la morte prematura della moglie ed era morto in odore di santità. Mérimée (ma cfr. la nota 1) lo trasforma in Don Juan Maraña, inaugurando, o consolidando, il filone del «Don Giovanni redento»: così che, quando, all'inizio del suo racconto, mette in guardia il lettore e lo esorta a non far confusione tra i diversi Don Giovanni, il suo è più che altro uno scherzo letterario – o un modo di salvaguardarsi dall'ombra di Mozart e da quella, che proprio in quegli anni sta diventando in Francia potentissima, di E.T.A. Hoffmann. Don Juan Maraña, rispetto a Don Giovanni Tenorio, è qualcosa di più di un doppio: è l'incarnazione stessa della pluralità del suo volto, del suo destino, della molteplicità delle leggende e delle storie legate al personaggio. Del resto è lo stesso sottilissimo Mérimée che lo nota, a inizio novella: ci sono Don Giovanni che sprofondano all'inferno e altri che si salvano, dice. Ce n'è, continua Mérimée, per tutti i gusti, come nei drammi di Ducis, che, rispetto all'originale shakespeariano, che spesso li ispira, possono finire bene o male a seconda dei gusti del lettore. Don Giovanni, cioè, viene presentato da Mérimée come una storia multipla, una complessa tessitura di varianti, all'interno della quale il cognome differente rafforza la matrice comune, invece di negarla. Tra le varianti che questa novella contiene, a parte la sorte finale del protagonista, ne vorrei ricordare almeno un'altra, una variante minore, e cioè il tipo di «scena del catalogo» creata da Mérimée, particolarmente interessante. È Don Giovanni stesso che compila il suo catalogo, non sapendo che fare durante una malattia. In esso, in doppia colonna, appaiono i nomi delle donne (di quelle che ricorda, almeno, che non sono certo tutte) con a fianco quelli degli uomini cui le ha strappate. Arriva un amico, lo legge pensosamente, e considera: «Ne manca una». «Quale?», protesta Don Giovanni di fronte a tutte le contadine e nobili con relativi mariti che la sua lista comprende. «Manca Dio». E Don Giovanni, appena guarito, subito parte alla conquista di una monaca.

E poi la storia prende a correre verso il finale, che in questo caso è anomalo. La Statua, invece di esortarlo a pentirsi, lo inganna con un finto perdono e tenta di rubargli l'ultimo istante buono per il pentimento. Ma l'anima di Donna Inés – la donna forse amata – riuscirà a salvarlo, e i due, il libertino morente e la morta innamorata, si lasceranno cadere, sfiniti, esanimi, languenti, sull'ultimo letto – il gran bel letto, coperto di fiori, in cui una frotta di alacri angioletti ha nel frattempo trasformato il sepolcro della donna.

Una fine degna di Don Juan.

Questo (che è del 1844) era il primo dei due Don Giovanni che contemplano la morte.

L'altro è quello immaginato da Giovan Battista Andreini due secoli prima, nel 1651. Il suo *Nuovo risarcito Convitato di pietra*, ottomila versi di varianti su Don Giovanni, è stato recentemente edito da Silvia Carandini e Luciano Mariti³.

Questo secondo Don Giovanni lo sorprendiamo di fronte a immagini di morte già a inizio dramma (va detto che Giovan Battista Andreini organizza il suo testo sulla base di una serie di «anticipazioni» veramente sottili e appropriate, utili a organizzare il dovuto risalto per gli effetti finali, anticipazioni che si concentrano soprattutto sui due temi dominanti della morte e – meno prevedibile – della pietra, della «sassità»).

Dice dunque Don Giovanni a Don Pietro, suo zio, che sta cercando di salvarlo da un brutto impiccio – donnesco, ovviamente:

Ape i' son, che non gusta un sol Fiorello,
 Perché dolce egli sia, perch'ei sia bello.
 Ma da questo, e da quello
 Variando il lambire, accresce il gusto.
 E se giù fu la donna
 Creata per sostegno
 Di questa d'uom fragilitate inferma,
 Sostentami nel seno
 E dirò poi, che sia
 L'ornamento maggior de l'universo,
 Delicato animal, tenerelletto,
 Cara a goder vestita, e ignuda in letto.

³ Silvia Carandini, Luciano Mariti, *Don Giovanni o l'estrema avventura del teatro. «Il nuovo risarcito Convitato di Pietra» di Giovan Battista Andreini*, Roma, Bulzoni, 2003. Nello scorso Annale di «Teatro e Storia» (n. 26, 2005), è apparso un lungo saggio-recensione di Ferdinando Taviani, a cui rimando.

DON PIETRO
 Riso e sdegno in un tempo
 Ne la bocca, nel core,
 Generare i' mi sento.

Il tema dell'ape, sempre per il complesso gioco di anticipazioni cui accennavo, la prima volta in cui appare è appena appena sfiorato, ma tornerà in modo ben più inaspettato e imprevedibile più avanti.

Per ora, però, è la morte che ci interessa. E Don Giovanni, senza motivo alcuno, dopo aver espresso l'intenzione di godersi tutte le donne possibili, tanto vestite quanto ignude, procede, felicissimo:

Se mai per sepolcro erger dovessi
 Machina trionfale,
 Onta di quelle d'or tombe ingemmate
 Che s'ergevano gli Egizi in faccia al Sole,
 Io sol, io sol vorrei
 Per tombe e mausolei,
 Candide ogn'ora, e belle
 Femminili mammelle.
 Oh qual dolce poppare,
 Oh qual viver tra morti;
 Più non mi currei di suscitare.

DON PIETRO
 La notte si consuma, alor, che anch'io
 Perdo e l'opra e 'l sudore,
 A l'aspe in favellare;
 Onde incauto conosco
 Ch'io presi un adamante, a intagliare⁴.

Messo di fronte a quel che Don Giovanni immagina della propria morte, più rassegnato che deprecatorio, Don Pietro smette dunque di tentare di riportare alla monogamia il nipote Don Giovanni (smette di «sforzarsi di tagliare un diamante») e gli propone, invece, un piano di fuga che lo aiuti a trarsi dai suoi più immediati guai.

Ma l'immagine della tomba monumentale di mammelle e la contemplazione della morte come eterno leccare e poppare sono erotichissime, e al tempo stesso ossessive – un buon complemento della visione del proprio funerale tipica del Don Giovanni ottocentesco.

Queste due contemplazioni della morte sembrano riassumere

⁴ Andreini, *Convitato*, cit., atto I, scena III, 279-309, pp. 426-427.

l'arco intero della storia di Don Giovanni: dal vitalismo sfrenato del «primo», quello che vive tra Sei e Settecento, quello di Mozart e di Da Ponte, di Tirso, dei comici e dei loro collaboratori letterari – il Don Giovanni di Biancolelli, di Molière, di Andreini, Cicognini, di tanti librettisti – al languor di morte, allo sfinimento sulfureo, alla complessità letteraria, la stratificazione e diversificazione del «secondo», quello successivo a Mozart, che sembra (in parte) spostarsi dalla casa del teatro a quella della letteratura.

Tuttavia, non è tutto qui.

C'était un cavalier avec un grand panache... – Un cavaliere con un gran pennacchio: così Don Giovanni medesimo descrive se stesso in terza persona a Masetto, nel libretto di Da Ponte: in testa egli ha un cappello con candidi pennacchi, addosso un gran mantello, e spada al fianco egli ha. E non appena si senta qualcuno fare all'amore per strada, o alla finestra, quello è sicuramente lui, Don Giovanni⁵.

In un certo senso in questa descrizione sta l'inizio di tutte le peripezie successive del personaggio.

Bisogna ricordarlo sempre: per addentrarsi nel dedalo delle varianti del Don Giovanni successivo a Mozart – non solo il capolavoro di Zorrilla, ma tutto il brulicante mondo di versioni che gli sta intorno, e che ci appare come un vero labirinto – bisogna tenersi ben stretti alla domanda di base: in che modo può riguardarci? Perché il rischio di perdersi per troppo piacere è elevato. Intendo, con questo «noi», la gente di teatro o di studi teatrali che non stia facendo un lavoro specialistico sul Sei-Settecento. Perché è evidente che Don Giovanni parla alla gente di teatro, e dice qualcosa.

Che Don Giovanni dica moltissimo sul lavoro teatrale tra Sei e Settecento è ormai evidente. Inseguire la sua storia ci porta a riflettere in modo nuovo sulla nascita del professionismo e sui passaggi tra

⁵ È l'atto II, scena IV del *Don Giovanni* di Mozart-Da Ponte: Don Giovanni, che si è travestito da Leporello per sedurre una cameriera, si imbatte in Masetto e in un gruppo di suoi villici compagni, che vogliono vendicarsi per il recente tentativo del gentiluomo di sedurre la sposa di Masetto, Zerlina, praticamente sull'altare. Il cavaliere travestito da servo riesce comunque a disperdere il gruppo dei contadini e a restar solo con Masetto (che picchierà furiosamente), spedendoli in giro («metà di voi qua vadano / e gli altri vadan là / e pian pianin lo cerchino / lontan non fia di qua»), mettendo a loro disposizione, per la ricerca, la descrizione di un Don Giovanni in pennacchio, mantello e spada, vero e onnipresente dio dell'amore («se un uomo e una ragazza / passeggian per la piazza, / se sotto a una finestra / fare all'amor sentite: / ferite pur, ferite, / il mio padron sarà»).

dilettanti e professionisti. Sul lavoro delle compagnie. Su problemi come l'originalità, l'omissione, l'importanza del repertorio, il senso delle macchine o della musica. Sul lavoro con il testo delle compagnie professionistiche⁶.

In un certo senso, opposto è invece il «Don Giovanni secondo»: di parentela incerta con il teatro. Ricco di fantasia e variabilità nell'invenzione delle storie quanto l'altro, il primo, è parco ed efficace: occuparsene potrebbe sembrare un puro esercizio letterario. Però, come vedremo, il lungo percorso attraverso le sue labirintiche varianti può farci invece capire qualcosa di più di quel che Don Giovanni dice al teatro.

Don Giovanni secondo è ubiquo⁷. Può apparire all'improvviso

⁶ Per tutto quel che riguarda l'utilità di Don Giovanni per lo studio del teatro tra Sei e Settecento rimando senz'altro alle due lunghe introduzioni di Luciano Mariti e Silvia Carandini al *Don Giovanni* di Andreini, cit. Ne sono una vera dimostrazione, confermata, del resto, dal lungo saggio-recensione di Taviani nello scorso numero di «Teatro e Storia».

⁷ Tutte le storie intorno a Don Giovanni, poemi o drammi o racconti o libretti d'opera cui in questo saggio accenno, sono note e facilmente reperibili, alcune perfino tramite internet (forse con la sola eccezione di Washington Irving, *Don Juan. A Spectral Research*, pubblicato una prima volta nel '41, e poi nel '55 all'interno della raccolta *Wolfert's Roost and Other Papers*). In questa prima carrellata, in particolare, farò riferimento alla novella del 1887 di George Bernard Shaw, *Don Giovanni explains*, per l'apparizione di Don Giovanni in treno; all'opera di Franco Alfano (libretto di Moschino, più volte rimaneggiato) *L'ombra di Don Giovanni*, 1914, per la vendetta corsa; a Washington Irving, a Mérimée (*Les âmes du Purgatorie*, 1834), Zorrilla e Catulle Mendès (*Don Juan en Paradis*, 1885) per il paradiso; al racconto di Balzac (*L'elisir di lunga vita*, 1830), alla commedia su Don Giovanni di José Saramago (*Don Giovanni, ou O dissoluto absolvido*, il dissoluto assolto, 2005), a Shaw (questa volta la pièce *Uomo e superuomo*, 1903) e a Gautier per la vecchiaia; a Flaubert (*Une nuit de Don Juan*, 1850) per la spada sull'erba e il desiderio di picchiare; sempre a Flaubert e al film di Ingmar Bergman *L'occhio del diavolo*, del 1959, per l'ossessione della noia. Per quel che riguarda i figli e i padri ci sono Baudelaire (il progetto non completato di libretto, del 1853) e Balzac – ma anche moltissimi altri. Per quel che riguarda Don Giovanni all'inferno, non c'è bisogno di fare esempi, perché sono numerosissimi, tra cui il film di Bergman e il recente spettacolo di Eugenio Barba dell'Odin Teatret (*Don Giovanni all'inferno*, 2006), ma il più importante è naturalmente la poesia di Baudelaire, del 1843 (poi ne *Les fleurs du mal*, 1857). Sono solo pochi esempi tra tanti, i più noti, mi guardo bene dal dividere le varianti di Don Giovanni per tipologie, o dal tentare di esibire conoscenze nuove, o elenchi esaustivi – un compito che sarebbe comunque impossibile, e non molto interessante. Una piacevolissima raccolta dei prodotti più celebri del dopo Mozart, da cui sono rimaste fuori le poesie e i testi teatrali, è stata recentemente edita da Davico Bonino a partire da quella curata in Francia da Erich Fisbach (*À propos de... Don Juan*, Paris 1993): *Storie di Don Giovanni*, Milano, Rizzoli, 2004 (BUR). Un'altra rac-

in treno di fronte a una ragazza, accomodato su un sedile di prima classe, in gran mantello rosso d'India, dalle pieghe impeccabili, e stivali di una pelle di capretto (color susina matura) che più morbida mai s'era vista – sembrano essere, in realtà, quel che più interessa di lui alla sua momentanea compagna –, per discutere puntigliosamente sulla giustizia e ingiustizia della sua fama di libertino (è la novella di Shaw). O può sbottonarsi la giacca, buttando sull'erba la spada – la lama fuoriesce un poco dal fodero –, e riferire senza passione di aver appena ucciso il fratello di Donna Elvira (Flaubert). Inoltre, Don Giovanni secondo non ha soltanto le età canoniche per la seduzione, dalla giovinezza compiuta alla piena maturità: ci possiamo trovare di fronte – anzi, ci troviamo di fronte soprattutto – un Don Giovanni giovinetto appena (Balzac, o Byron). Oppure un Don Giovanni vecchissimo, e anche un po' laido, vero esempio di morte in vita, che ancora vuol bazzicare le notti fino all'alba, mentre i vampiri si svegliano, e i lupi ululano nel bosco, come quello di Gautier:

C'était un cavalier avec un grand panache,
de longs cheveux bouclés, une noire moustache
et des éperons d'or;
il avait le manteau, la rapière et la fraise
ainsi qu'un raffiné du temps de Louis Treize,
et semblait jeune encor.

Mais en regardant bien je vis que sa perruque
sous ses faux cheveux bruns laissait près de sa nuque
passer des cheveux blancs;

colta, questa volta di testi drammatici, è il *Don Giovanni. Variazioni sul mito*, curato da Umberto Curi, Venezia, Marsilio, 2005, che segnalo perché comprende (oltre a Tirso, Molière, Da Ponte) anche *Don Giovanni ritorna dalla guerra*, un testo teatrale del 1936 di àdön von Horváth, un Don Giovanni non di maniera, e non saturo di pensiero. Horváth usa il personaggio senza troppo concentrarsi su di esso – sul mito, le potenzialità, il significato... –, piuttosto come una incarnazione estrema di umanità, e quindi come una guida ideale per muoversi all'interno di mondi paradossali, ovvi e mostruosi, vicini ed estranei, caricature della normalità: come, nel caso di questo suo testo tanto interessante, è il mondo a pezzi del primo dopoguerra. Ma è il modo di usare il personaggio che colpisce, e mi ha fatto un po' pensare a quello di Barba nella seconda parte del suo *Don Giovanni all'inferno*, del 2006. Infine, ricordo la pubblicazione probabilmente più recente su Don Giovanni, *Il giardino dei melograni*, di Giorgio Taborelli, Milano, Ponte alle Grazie, 2006, romanzo molto lodato e recensito, che a me è sembrato verboso, oltre che, come si intuisce già dal titolo, un po' troppo prevedibile. Dovrebbe rappresentare la prima parte di un'ambiziosa opera in quattro volumi dedicata alla vita di Don Giovanni.

son front, pareil au front de la mer soucieuse,
se ridait à longs plis; sa joue était si creuse
que l'on comptait ses dents.

Malgré le fard épais dont elle était plâtrée,
comme un marbre couvert d'une gaze pourprée
sa pâleur transperçait;
à travers le carmin qui colorait sa lèvre,
sous son rire d'emprunt on voyait que la fièvre
chaque nuit le baisait.

Ses yeux sans mouvement semblaient des yeux de verre,
ils n'avaient rien des yeux d'un enfant de la terre,
ni larme ni regard.
Diamant enchâssé dans sa morne prunelle,
brillait d'un éclat fixe une froide étincelle.
C'était bien un vieillard! [...]

Tout ce luxe, ce fard sur cette face creuse,
formaient une alliance étrange et monstrueuse.
C'était plus triste à voir
et plus laid qu'un cercueil chez des filles de joie,
qu'un squelette paré d'une robe de soie,
qu'une vieille au miroir.

Confiant à la nuit son amoureuse plainte,
il attendait devant une fenêtre éteinte,
sous un balcon désert. [...]

Dis, que fais-tu donc là, vieillard, dans les ténèbres,
par une de ces nuits où les essaims funèbres
s'envolent des tombeaux?
Que vas-tu donc chercher si loin, si tard, à l'heure
où l'ange de minuit au beffroi chante et pleure,
sans page et sans flambeaux? [...]

Entends-tu le hibou qui jette ses cris aigres?
Entends-tu dans les bois hurler les grands loups maigres?
ô vieillard sans raison!
Rentre, c'est le moment où la lune réveille
le vampire blafard sur sa couche vermeille;
rentre dans la maison.

Le vent moqueur a pris ta chanson sur son aile,
personne ne t'écoute, et ta cape ruisselle

des pleurs de l'ouragan...
 il ne me répond rien; dites, quel est cet homme,
 ô mort, et savez-vous le nom dont on le nomme?

E la morte risponde: è Don Giovanni⁸.

Oltre a questo Don Giovanni dal gran pennacchio e dal volto laido e truccato, abbiamo anche Don Giovanni al centro di una vendetta còrsa (Alfano). Don Giovanni che parla del fastidio che gli causa lo sguardo della donna posseduta, del desiderio di picchiare quelle che piangono davanti a lui, e sono tante (di nuovo Flaubert). Don Giovanni che, come abbiamo visto, vede passare il proprio funerale, o lo apparecchia – ed è tutto il filone dei «Mañara» o redenti⁹. Don Giovanni che, infine, forse più sconfitto che redento, sposa Donna Elvira, Donn'Anna – o Zerlina (rispettivamente, tra gli altri, in Balzac, Shaw e Saramago). C'è Don Giovanni innamorato, e sono troppi per darne esempio. E Don Giovanni pentito, beatificato (per esempio quello di A. Tolstoj).

Ci sono (come in Baudelaire) i suoi figli, o (come in Mérimée, e di nuovo Balzac) i suoi padri.

C'è poi la noia, di Don Juan, noia mortale, incapacità di trovare nuove gioie e nuovi interessi. Ci sono – nel bel dialogo di Alfred de Musset – Don Juan e Leporello che la mattina, un po' meschinamente, fanno la conta dei «poulets» arrivati nella notte – dei bigliettini dolci appena consegnati, cioè. E, soprattutto, c'è Don Giovanni all'inferno¹⁰.

Ci si perde facilmente, e con gusto, in questo dedalo di varianti, in queste delicate descrizioni dei piedi gottosi del decrepito seduttore, in questi complicati resoconti della sua innocenza – o della sua perversità – giovanile. E quel che è peggio, ci si sente anche giustificati a perdersi, proprio perché Don Giovanni è considerato uno dei miti teatrali per eccellenza. Ha abitato il teatro, e solo il teatro, per più di due secoli. Ed è passato in tutte le forme occidentali: dai professionisti ai dilettanti al teatro musicale. Nella sua Introduzione a Giovan Battista Andreini, che è veramente bella e interessante, Mariti, e non ha torto, ne parla come di un simbolo del teatro. Non credo di condividere i suoi motivi. Ma certamente Don Giovanni è uno

⁸ Théophile Gautier, *La comédie de la mort*, 1838, parte seconda (*La mort dans la vie*).

⁹ Cfr. la nota 2.

¹⁰ Cfr. la nota 7.

dei fantasmi teatrali più persistenti – uno di quelli che sembrano nati quasi per partenogenesi dai suoi sotterranei. Non si capisce bene che voglia dire, ma sta sempre lì.

Ma perché ci parli è necessario per prima cosa sbarazzarsi del mito.

La storia di Don Giovanni la chiamano un mito – Che la storia di Don Giovanni sia ormai un moderno mito è stato spesso detto e ripetuto. Lo dichiarano i titoli di molti studi. Lo ha confermato autorevolmente Pierre Brunel presentando, nel 1999, il suo *Dictionnaire de Don Juan*. Sul «mito» si è tanto insistito che sarà certamente così. Ma mi chiedo: fino a che punto conviene considerarlo un mito?

Non voglio introdurre una discussione su cosa sia o non sia un mito, perché si tratta, più che di una disputa, di una palude: entrarci è facile, ma poi ci si ritrova risucchiati come da sabbie mobili. Chiamare una storia «mito» è quasi sempre lecito, se conviene, ma definire cosa sia o non sia «mito» è una questione in cui irrimediabilmente si affonda. Mi interrogo soltanto fino a che punto convenga pensarla in termini di mito: rispetto a Don Giovanni sono considerazioni che non hanno convenienza. Ci depistano, ci impediscono di soppesare, di questa storia, il concreto valore, magari ben più umile, ma pratico. Per esempio, più semplicemente, almeno per quel che riguarda il «primo» Don Giovanni, la sua efficacia. La sua efficacia elementare, come richiamo per il pubblico, non come storia.

Parliamo di «mito», e rischiamo di tradire il pregio e il segreto d'un mestiere povero, il valore di strumenti concreti, dell'umiltà dell'artigianato. Un mestiere capace di fare a meno della spiritualità e della psicologia, delle «grandi domande» e delle grandi emozioni, inerte di fronte alla catarsi e incapace di suscitare pietà, terrore o indignazione. Ma in compenso ricco di trucchi, di gesti riconoscibili che si ripetono, sono attesi e possono brillare per le più piccole varianti che apportano. Don Giovanni, il primo, quello del Sei e del Settecento, può farci capire tante piccole cose del funzionamento del teatro.

Il dramma del rapporto tra i grandi sentimenti presenti in sala e la povertà, l'apparente ottusità dei mezzi messi in moto per provarli, è sempre stato la base di ogni equivoco e di ogni imprecisione sul mestiere dell'attore. La storia di Don Giovanni ce lo dice a chiare lettere – ce lo direbbe, se solo sapessimo ascoltarla: l'efficacia teatrale è fatta di materiali semplici, come il valore dell'omissione. Elemen-

tari: l'uso delle macchine. Estranei all'arte dell'attore: l'uso della musica¹¹.

La storia di Don Giovanni e le sue seduzioni a catena diventano quasi uno specchio del problema di questo teatro del primo professionismo (ma forse non solo): come fare a rendere interessanti, attraverso il gioco delle varianti, storie ripetute, senza subire il dovere di inventarne di nuove? Storie che sono sempre quelle, e che potrebbero facilmente diventare una noia e una pena (e proprio così ce le mostra Bergman, nel suo film su Don Giovanni, *L'occhio del diavolo*, del 1959, nel quale la reiterazione delle seduzioni riuscite diventa la punizione per il libertino all'Inferno).

Però una storia *conosciuta* può essere anche di per sé una forza, una base già data, una scorciatoia. La notissima storia di Don Giovanni, così appariscente nei colori, di struttura è lineare fino alla banalità: un seduttore a catena. Un intervento dal cielo lo punisce. La sua essenzialità ha costretto, riscrivendola, a moltiplicare piccole differenze – un po' più di comicità del solito, una cena infernale un po' più macabra, due servi che fiutano tabacco e discutono al posto della normale scena notturna di violenza con cui in genere tutti i Don

¹¹ Mi sembra che quel che la storia degli scenari e dei testi sul tema di Don Giovanni può indicarci è soprattutto un'attenzione alle basi elementari, e materiali, del teatro: in modo da considerarle, per una volta, senza sufficienza. Tutti sanno quanto siano importanti le macchine, e ancor più la musica, a teatro. E tuttavia tendiamo a considerarli, anche la musica, elementi decorativi, piacevoli aggiunte. Ecco, mi sembra che Don Giovanni potrebbe aiutarci – o costringerci – a interrogarci invece, ad esempio, sul peso e il *senso* che può assumere per uno spettatore la congiunzione tra teatro e musica anche nel teatro di prosa. La rete non solo di emozioni, ma di reminiscenze, di contatti, di assonanze, di significati che la musica crea, che poi sono l'essenza della comunicazione teatrale, fatta molto più di ripetizioni e di «rime» che di svolgimenti logici e lineari. La musica, del resto, nel teatro musicale, quando è complessa, ha il posto che nel teatro di prosa hanno le azioni. Suscita emozioni stratificate e persino in contraddizione. Riempie fisicamente lo spazio scenico, come se fosse una macchina gigante, più ancora della più perfetta partitura e coreografia di azioni fisiche. Gioca con il testo, ma soprattutto gioca con lo spettatore, instaura con lui un rapporto fisico complesso, erotico e intellettuale al tempo stesso. Non diversamente da uno di quegli spettacoli in cui lo spettatore sta seduto a ridosso degli attori (o in cui l'attore è tanto grande che si fa percepire come a ridosso dello spettatore) e ne avverte fisicamente il tocco, e se ne sente smuovere. E, in più, la musica riempie lo spazio, lo satura, al punto che in realtà i movimenti che i registi d'Opera vogliono imprimere ai cantanti, le piccole interpretazioni e molte delle loro scenografie diventano superflue, e spesso (come già Appia aveva così ben notato) fastidiose.

Giovanni si aprono. Il rapporto tra essenzialità e varianti ci fa capire un problema fondamentale a teatro: il valore dello scarto.

Perché il repertorio, il lavoro dell'attore parlano per lo più in questo modo, attraverso scarti di cui bisogna riuscire a capire il peso – piccoli cambiamenti rispetto alle soluzioni più note – e omissioni, mettere un sorriso, un silenzio, là dove ci si aspetta un grido.

La vicenda di questa trama ci costringe dunque a riflettere sull'artigianato teatrale. Sul perché, per tanto tempo, è stato più utile, per l'arte del teatro, utilizzare una storia nota e non inventarne una nuova. È stata la base del lavoro d'attore per secoli: non interpretazioni necessariamente originali, ma variazioni di altre interpretazioni note. Anche ora in fondo è così. Ma nel nostro secolo abbiamo l'ossessione dell'originalità, e finisce che non ci facciamo più sorprendere dalle varianti, dai dettagli, dagli snodi, dalle manipolazioni. Cerchiamo nel teatro il tipo di novità buono per altre arti.

E non importa se anche il mito funziona per omissioni e scarti. La differenza è che di un mito inevitabilmente si finisce per chiedersi che cosa nasconda. Don Giovanni non nasconde niente.

Eccetto lo scheletro del teatro: gli scarti necessari a sorprendere attraverso il già noto. Gli scarti che agiscono sul fisico e sull'inconscio dello spettatore. Ciò che agisce direttamente sul suo cervello e sul suo gusto si consuma nel giro dei primi secondi di spettacolo. Ciò che agisce sul fisico e sull'inconscio, invece, dura per un'intera serata, si prolunga nella memoria. È per questo che, qualche volta, la novità, ciò che parla al cervello, diventa più conveniente addirittura rimuoverla subito, usando una storia nota, in modo che non impedisca al vero pungiglione dello spettacolo di penetrare a fondo.

Utilità di Don Giovanni – Per questo dunque è utile Don Giovanni: ci sono meccanismi che sembrano troppo facili quando sono usati dall'attore, e la cui sapienza ci colpisce solo se li troviamo applicati da un drammaturgo – fermi sulla carta, a reiterare nei secoli la loro efficacia. Don Giovanni ci costringe a riscoprire il valore di un mestiere umile. Quel che hanno fatto Cicognini, o Bertati, o Molière, ci può far capire e ammirare dettagli e soluzioni, che, se li osservassimo nel lavoro degli attori, ci potrebbero sembrare banali (come l'importanza delle variazioni sul noto, sul già accreditato e apprezzato).

Non bisogna lasciarsi sfuggire tra le dita l'utilità di Don Giovanni: illumina le zone più trascurate del teatro.

Quella del primo Don Giovanni sembra una storia che parla di male e bene, peccati e inferno e passione, sembra una storia di gran-

di sentimenti e sensazioni, sembra una storia misteriosa per un fascino che non capiamo a prima vista (come afferma Goldoni: viene da un patto col diavolo, visto il suo successo, perché mai fu vista storia più sgangherata). Ma questo accade a causa della nostra irrimediabile tendenza a perdere immediatamente di vista, specie se stiamo occupandoci di una *storia* e non di una messinscena, il palcoscenico e i suoi trucchi: statue semoventi e peccatori che sprofondano. E poi c'è la cena infernale (o le due cene infernali), con diavoli e scheletri e sudari, teschi e statue che si muovono, con ghirlande di serpi o con piatti e posate tutti neri, con apparizioni e sparizioni. Con il calice di fuoco e il piatto di cenere. Con la statua che si muove. Macchine. Povere o complesse che siano.

Tutto qui, dunque, Don Giovanni, un paio di facili trucchi scenici? Anche.

Statue semoventi e peccatori che sprofondano vengono prima dei grandi temi che si possono *estrarre* – volendo – da Don Giovanni (un corpo senz'anima in lotta con un'anima senza corpo; la potenza del corpo contro la potenza del cielo, e così via). Per due secoli Don Giovanni è stato in primo luogo commedia di bei trucchi, di macchine povere e di macchine complesse. Nei documenti, gli studiosi lo ritrovano come uno spettacolo costoso. Probabilmente, inoltre, erano macchine e trucchi che colpivano particolarmente, in quanto un poco fuori contesto (il loro posto solito era molto più frequentemente nelle tragedie o nelle danze che parlavano di dèi e di eroi). Qui invece stanno in una storia «quotidiana», fatta di peccatori e donne innamorate. Un po' come se il soprannaturale venisse a scompaginare la vita di tutti i giorni, come succedeva negli spettacoli sulle vite dei Santi.

Mi rendo conto che a questo punto mi si potrebbe chiedere se sto tentando di riscoprire l'importanza e il peso della messinscena o altre ovvietà. Evidentemente no. Però non va sottovalutato l'istinto di pensare all'apparato scenico (che, nel teatro di prosa, viene a comprendere anche la musica) come a una serie di piacevoli aggiunte, come a un piacere per gli occhi. Ma poiché la funzione del teatro è in primo luogo quella di provocare, in chi guarda, terremoti, credo che non sia tempo sprecato ricordare come, in tempi in cui ancora operava la meraviglia, macchine e trucchi scenici potessero essere strumenti essenziali nello sforzo di strappare lo spettatore, per un attimo, dai suoi binari.

Il sesso, la musica, le macchine. La magia delle parole, specie nel Seicento, crediamo di conoscerla. Ma il Don Giovanni di Andreini riesce a mostrarci qualcosa di più, una sfumatura diversa, riesce a

farci percepire come il fascino sonoro della parola, che si srotola e si drappeggia, sia nulla più che un'ulteriore macchina per la meraviglia. Alcuni Don Giovanni possono sedurre solo esibendo la loro bellezza, la spada, il riso. Altri seducono con la menzogna. Il Don Giovanni di Andreini seduce con le parole: un fiume di parole, di metafore altisonanti, iperboliche, insensate. «Gran forza hai ne' tuo' detti», dice Don Pietro a Don Giovanni. Che gli risponde, tranquillo: «Son spiritelli, che mi desta Cupido»¹². Un Don Giovanni meravigliosamente indifferente a una essenzialità e stringatezza nel parlare che in fin dei conti è borghese. In un teatro illuminato dalle candele non dobbiamo sottovalutare l'importanza di quest'ultima, economica «macchina».

Quel che sta sotto al «primo» Don Giovanni è fondamentale proprio perché non è nulla di più di quel che già ben conosciamo: una miscela di ingredienti che di fatto è risultata efficace. Non è inutile, è semplicemente impossibile chiedersi perché mai lo sia stata fino a questo punto. Forse lo è stata nelle maniere più banali, più grette, le meno interessanti: ad esempio perché permette di far sfoggio di misoginia. In un periodo in cui i personaggi femminili in scena, quando si tratta di donne giovani, belle e disperate, sono generalmente oggetto di desiderio o di riprovazione, la storia di Don Giovanni autorizza, finalmente, a riderne, con cattiveria, e in tutta malignità. Donne sedotte, grondanti amore, eppure abbandonate a catena.

Che importa se si tratta di meschinità? È efficace quanto le scene d'amore o le allusioni al sesso.

L'efficacia è importante, per capire il teatro fino all'Ottocento è addirittura fondamentale, ma non è affatto un mito, è importante proprio perché non ha niente a che vedere col mito. La colpa è di Goldoni, che a proposito del Don Giovanni ha voluto parlare di «patto con diavolo», creando un bellissimo circuito chiuso (peccatore che sprofonda – dramma che fa il patto col diavolo – radici tanto profonde da diventare un mito). L'efficacia è una cosa concreta, che non si spiega, ma si riscontra.

Non c'è niente di più inconcludente che cercare di giustificare l'efficacia.

Meglio citare due versi, a suggello del Don Giovanni «prima maniera»:

¹² Andreini, *Convitato*, cit., atto I, scena III, 237-239, p. 425.

Non è degno di lode
Chi una femmina sola alfin si gode¹³.

L'ora della svolta – Tutto questo, però, riguardava il Don Giovanni tra Sei e Settecento – forse nel corso del Settecento c'è un lento spostamento verso il teatro musicale, così come c'è quello più ovvio verso le creazioni letterarie, opere drammatiche di scrittori più che di attori, ma comunque persone legate a un teatro pratico, gente usa a scrivere in fretta, a comporre anche montando, anche riciclando.

Ma che cosa succede dopo, nella zona che qui più ci interessa? Quando, cioè, Mozart e Da Ponte, col loro lavoro, bloccano e cristallizzano in un capolavoro quello che prima era invece un insieme coeso e disparato – un mucchio di scenari e testi in stato di simbiosi, una storia ben conosciuta, frutto di una cultura teatrale in primo luogo agita, sontuosamente povera, efficacissima.

Mozart e Da Ponte hanno avuto la funzione di un suggello. Hanno coniugato la straordinaria bellezza della musica con la bizzarra perfezione del libretto – così che non ci si può stancare di lodare la nitida spaccatura in due, faccia diurna per un atto, volto notturno per l'altro; la scelta di un numero dispari di donne a suggerire la serialità; la struttura sotterranea «agli Orazi e Curiazi», con il protagonista che scappa sempre, ma per dividere, isolare e rapidamente sconfiggere i suoi nemici, maschi e femmine; la potenza che la musica permette alla ribellione e al dolore; e l'essenzialità, infine, di una drammaturgia che si mostra essere un efficacissimo lavoro finale di cesello, da parte di Da Ponte, sul già ben calibrato libretto di Bertati per Gazzaniga che, come è noto, Da Ponte riprende.

Un lavoro di ulteriore riduzione fatto in gran parte per motivi pratici, per un numero limitato di cantanti, ma proprio perciò tanto più ammirevole. Coniugato alla musica. E arricchito anche, come fa giustamente notare Abert¹⁴, dall'ombra vicina dei *Masnadieri* di Schiller (1781, il *Don Giovanni* è del 1787) e dal vento di opposizione estrema che quest'opera porta con sé, o che mette in luce: rivolta contro le leggi, i costumi, le istituzioni. Così il Don Giovanni «primo» giunge alla fine di un suo ciclo. Ma solo per rinascere a nuova vita, e passare alla letteratura – nel senso di una inventività non d'occasione, ma libera e «gratuita».

¹³ Andreini, *Convitato*, atto III, scena V, 384-385, p. 536.

¹⁴ Hermann Abert, *Mozart* [1919-21], trad. it. Milano, il Saggiatore, 1985, 2 voll. Cfr. in particolare tomo II, p. 392.

Non per niente infatti si è finito per parlare di «mito»: come già abbiamo detto, come ben si sa, dopo il capolavoro di Mozart, e spesso anzi nutrito da esso, il fiume Don Giovanni non si inaridisce affatto, anzi, le storie si moltiplicano. Solo cambiano casa.

A determinare tutto questo non è solo l'apparizione del capolavoro, ma l'azione congiunta del *Don Giovanni* di Mozart-Da Ponte e di una straordinaria, e da subito celeberrima, novella apparsa un paio di decenni dopo, e cioè il racconto di E.T.A. Hoffmann *Don Giovanni. Favolosa avventura accaduta ad un Viaggiatore entusiasta*, del 1813: apparentemente solo una delle moltissime incarnazioni successive di Don Giovanni, e una fantasticheria su Mozart. In realtà qualcosa di molto di più: il perno per una svolta.

L'influenza di Hoffmann, e delle sue fantasticherie sull'opera di Mozart, fu enorme. Raggiunse un mondo, quello dei letterati, che Mozart da solo avrebbe forse appena sfiorato. Ci torneremo.

Ma per ora basti dire che con questo duo, Mozart e Hoffmann, opera e novella, il tema di Don Giovanni cambia casa, ed esce dalla casa degli attori. Dove va? In apparenza trasloca nella letteratura, si fa più complesso, più originale, colmo di bizzarrie. Le trame dei comici erano ingenuie rispetto a quel che ora riescono a sciorinarci gli ingegni letterari, erano quasi rozze rispetto a questi nuovi cinismi padrone-servo, queste sofisticherie, questa violenza strana, «alla maniera inglese»¹⁵, queste supposte impotenze, questa nuova noia.

Don Giovanni sembra essere sgusciato via dal teatro. Pure, occuparsi di lui può essere ancora utile per chi invece proprio di teatro si interessa. Per procedere, basta tradurre i modi della svolta in questi termini: dopo il capolavoro di Mozart, Don Giovanni non passa dalle mani dei teatranti a quelle dei letterati, ma dalla casa degli attori a quella degli spettatori.

Semplicemente una metafora per descrivere le fantasticherie dei poeti, questa della casa degli spettatori? No, qualcosa di più preciso. Il problema è che in genere quando ci si occupa di questa storia dai mille volti la si pensa sempre un po' come se le sue incarnazioni fossero i rami e i frutti di un albero genealogico. In realtà sarebbe molto più preciso pensarla semplicemente come un albero. Soprattutto nell'Ottocento, il legame dei nuovi narratori con il «primo» Don Giovanni, quello originario, teatrale, è esattamente quello che una ricca e diversificata chioma potrebbe avere con le proprie radici. Che non

¹⁵ Di una statua violenta alla maniera inglese parla enigmaticamente Baudelaire, *La fin de Don Juan*, 1853, progetto per un libretto d'opera mai completato.

sono il punto di partenza, ma l'anima di un albero, parte integrante di esso, e sua vera forza – e sono quello che, in genere, è più antico, ma sopravvive al resto.

Don Juan revenant – Quel che comincia dopo Hoffmann è un viaggio in un mondo ben più fantastico, ricco di apparizioni di ogni tipo. Un mondo caratterizzato da un Don Giovanni che torna – come personaggio, citazione, punto di riferimento mentale. Il contrario esatto del Don Giovanni che fugge del Sei e Settecento¹⁶. Potrebbe sembrare che questo viaggio nel dopo-Hoffmann non sia nulla di più che una gita di piacere, una vacanza, un giro che ci porta per una volta fuori dal teatro, a frequentare luoghi più fantasiosi. Ed è un bel viaggio, è vero. Ma il motivo per cui può interessarci farlo è sempre nelle sue tenaci radici, nel teatro: è cercare di capire sul teatro qualcosa di più di quel che Don Giovanni ancora sta tentando di dirci.

Siamo dunque ora (sono passati diversi secoli dalla nascita di Don Giovanni, e più di sessant'anni da Zorrilla: anche l'Ottocento è ormai concluso, siamo nel 1910, nel romanzo di Gaston Leroux, *Le Fantôme de l'Opéra*) al centro di un lago sotterraneo. Ma anche questo lago misterioso è, in fin dei conti, un'immagine paradossale del teatro. Il lago, infatti, sta nel cuore di Parigi, proprio sotto l'Opéra. Per arrivarci bisogna sprofondare nelle viscere stesse del teatro, calarsi nelle sue botole, superare le zone delle stalle in cui vengono custoditi i cavalli che servono alle scene di parata e di trionfo, e scavalcare gli spazi dei macchinari. Bisogna scivolare in punta di piedi accanto alle maestranze oscure che determinano il successo della messinscena. Innumerevoli passaggi rendono l'interno del grande teatro simile a una sorta di organismo unitario, di sistema sanguigno privo di paratie e di separazioni. Se lo si conosce, si possono trasmettere suoni e luci nei modi e nei posti più impensati, farli sprofondare e riapparire a grandi distanze.

In fondo a tutto questo c'è il lago buio, abitato da sirene (meccaniche), popolato da rumori e pericoli misteriosi. In mezzo al lago sta

¹⁶ L'immagine del Don Giovanni che fugge è di Cesare Garboli (cfr. la sua opera postuma, *Il «Dom Juan» di Molière*, con una Nota e una Bibliografia di Laura Desideri, Milano, Adelphi, 2005). Vorrei ricordare come però la fuga di Don Giovanni sia di tipo particolare, soprattutto nel libretto d'opera di Da Ponte è una fuga per dividere (e sgominare) il gruppo nemico, per isolare il singolo avversario da picchiare o da uccidere e la singola donna da sedurre. Don Giovanni vince sempre, ma sa che per vincere deve attaccare un nemico solo alla volta.

una casa. La casa è del tutto fuori luogo in tanto mistero e in tanta ingegneria raffinata, perché è arredata in buona misura nel più borghese dei modi, il che, in questo buco in fondo al mondo, appare incongruo. Nella stanza centrale, in quello che è dunque il confine estremo del Teatro dell'Opéra di Parigi, ci sono due spartiti. Uno, enorme, orna le pareti tappezzate di nero. È lo spartito di un *Dies Irae*. L'altro, note rosse diseguate su un album da musica poggiato su un leggio, è ancora in lavorazione, e ha un titolo orgogliosamente vergato sulla prima pagina: *Don Giovanni Trionfante*¹⁷.

L'autore è il Fantasma dell'Opéra: un fantasma generato dalle viscere stesse del teatro, una materializzazione dei suoi misteri, il residuo lasciato dai suoi spettacoli. Spettatore di tutte le Opere, capace di inserirsi in ognuna di esse se appena lo vuole, di alterare le luci, le macchine, di insinuarsi, essendo ventriloquo, perfino nelle voci dei cantanti, il Fantasma è anche perfetto conoscitore di musica e straordinario insegnante. È ubiquo e pericoloso, ha un passato omicida e abita la villetta solidamente borghese in mezzo al lago.

Che si diletta a scrivere un *Requiem* proprio lui, che ha preparato nei sotterranei di casa sua un'intera santabarbara, barili e barili di polvere da sparo pronti a far saltare il mondo, non stupisce. Ma Don Giovanni? Lui, il Fantasma, è proprio l'estremo opposto di Don Giovanni: è un Fantasma poco trascendente, in realtà semplicemente un mostro di natura, nato senza naso, senza labbra, con occhi gialli che vedono anche al buio, talmente simile a un teschio, o a una mummia mal riuscita, che il primo regalo della madre in pianto era stato una maschera. Non è mai stato neppure sfiorato da una donna, l'autore del *Don Giovanni Trionfante*. Né da una prostituta né da sua madre. Quando una giovane gli deporrà un casto bacio sulla fronte, lui, che nel passato ha torturato e ucciso con spavalda allegria e senza rimorso, ne morrà.

Eppure, il più casto e intoccabile degli uomini nelle sue ore libere compone un nuovo *Don Giovanni*. Con una musica «così terribile da consumare coloro che le si avvicinano». Alla sua donna, frattanto (a colei che spera di far diventare la sua donna), insegna come cantare nel modo più toccante la parte di Margherita. Secondo un'indicazione di parentela tra Don Giovanni e Faust che era partita un secolo prima, da Hoffmann e dal mondo intorno a lui.

Intrecci – Hoffmann, dicevamo, continuando il nostro viaggio

¹⁷ Gaston Leroux, *Le Fantôme de l'Opéra*, 1910, cap. XIII.

apparentemente estraneo al teatro, rappresenta il momento della svolta. Più di Mozart? Insieme a Mozart. La sua stessa novella è un commento a Mozart. Ma la sua influenza è grandissima, ora è facile dimenticare quanto. Si dirama per sentieri invisibili, per canali sotterranei.

In Inghilterra, Hoffmann si incrocia con Byron: a Byron lo apparenza l'amore per il soprannaturale – sono parenti attraverso Polidori, in un certo senso. In Francia, influenza Gautier, Balzac, Mérimée, Baudelaire... Hoffmann (che è morto nel 1822) viene tradotto in Francia sul finire degli anni Venti (le traduzioni di molti suoi lavori iniziano già dal '29, nel '30 gli sono dedicati saggi importanti da Sainte-Beuve e da Nodier, il primo articolo di Gautier su di lui è del '31, nel '33 è ormai stata tradotta la sua opera completa). Forse la passione per le sue novelle non è cosa da vasto pubblico. Ma per il pubblico dei letterati scoprirlo è una svolta. La sua influenza si mostra e si dirama non solo attraverso i saggi o le traduzioni, ma soprattutto attraverso le novelle fantastiche «alla maniera di». E attraverso le moltiplicazioni di varianti e fantasie su Don Giovanni. Abbiamo visto l'elenco sommario degli scrittori più toccati da lui: coincide quasi completamente con quello dei maggiori Don Giovanni romantici.

Così la sua influenza naviga in Francia, si innesta in Inghilterra, arriva fino in America (ne possiamo trovare tracce in Washington Irving, oltre che naturalmente in Edgar Allan Poe).

In Russia, si sa, l'arrivo di Hoffmann lo si potrebbe paragonare alla rottura di una diga: mostra – attraverso i suoi racconti, i suoi fantasmi con il mal di stomaco, i suoi viaggiatori che sognano il teatro – la permeabilità, l'inconsistenza dei confini tra la nostra realtà e quell'altra, parallela, quella che sta sotto, o accanto. L'altra. Sul finire degli anni Trenta la maggior parte delle sue opere è stata tradotta in russo. Ma, traduzione o no, il suo mondo tocca profondamente alcuni tra gli scrittori (e agli inizi del Novecento alcuni tra i registi) più importanti: influenza Gogol', Aleksej Tolstoj, Dostoevskij. Più tardi Mejerchol'd e Tairov, e anche in questo caso l'amore per Hoffmann è qualcosa di più di una mania privata di due grandi registi.

Inoltre, influenza Puškin: il grido finale del suo Don Giovanni (*Il convitato di pietra*, 1830), che muore col nome di Donn'Anna sulle labbra, sta lì a dimostrarlo come una dichiarazione d'amore. Era stato Hoffmann, infatti, ad accreditare la fola di una passione segreta di Don Giovanni, il corpo senz'anima, per Donn'Anna. Anni dopo, Aleksej Tolstoj (che sta componendo un dramma su Don Giovanni) il suo debito a Hoffmann e a Mozart lo dichiara senza mezzi termini

in una lettera: «Ho scritto e rielaborato il dramma *Don Giovanni* [...]. Il dramma sarà interamente dedicato alla memoria di Mozart e di Hoffmann, il quale per primo ha visto nel Don Giovanni un cercatore di ideale...»¹⁸ etc. La sua Donn'Anna è tanto figlia di Hoffmann da salvare il protagonista e portarlo in cielo (un po' come in Zorrilla, che peraltro Tolstoj probabilmente non conosce): la mutazione in Margherita, a metà Ottocento, è ormai cosa fatta.

Non val neppure la pena di continuare. Ma tutto questo può far capire la pena dei musicologi di fronte a un'influenza che serve bensì a trasmettere l'amore per il capolavoro di Mozart, ma, sembra loro, e non a torto, snaturandolo profondamente.

Perché è anche da lui, da Hoffmann, e soprattutto dai suoi paraggi, dal mondo che lo circonda, che vengono anche i più classici o i più apparentemente assurdi degli innesti, come quello con Faust¹⁹.

Per il Don Giovanni del dopo-Mozart e del dopo-Hoffmann, il patto col lettore non è più far muovere una statua, far sprofondare un peccatore, far piangere con le donne e far ridere coi servi. Don Giovanni si è incrociato con Faust, è stato innestato, e questo innesto lo muta, proprio al modo di un frutto, lo fa ingrandire, cambiar sapore, acquistare sfumature, perdere in resistenza. E quel che è curioso è che la storia prende a perdere interesse, come se perdesse sangue, spesso viene relegata in antefatti. A lui, a Don Giovanni, invece, comincia a spuntare l'anima.

Quel che liquidiamo come «mito» di Don Giovanni, a metà Ottocento, è oramai inestricabilmente intrecciato con quello di Faust. Si apparentano, si intrecciano, si sovrappongono. Lo ha notato Mac-

¹⁸ Cfr. Aleksej K. Tolstoj, *Don Giovanni. Poema drammatico*, a cura di Paola Ferretti, Roma, Bulzoni, 2003. La lettera citata è a p. 23 dell'accurata Introduzione della Ferretti, che giustamente nota come anche la presenza del grottesco Satana di Tolstoj venga indirettamente da Hoffmann. Naturalmente Hoffmann sembra incrociato con Mérimée, ma, a quanto pare, più che la novella francese Tolstoj conosceva l'originale, e cioè la leggenda spagnola del Don Giovanni (o Miguel, o Emanuel de Mañara) morto in odore di santità e sepolto in un cimitero di Siviglia. Tolstoj conosceva anche la novella del 1841 di Washington Irving (anche lui influenzato da Hoffmann), *Don Juan. A Spectral Research*, e puntualizza in una lettera scritta durante la stesura del suo dramma: «Ho dimenticato di dirvi che vi sbagliate quando attribuite a Don Giovanni l'idea di allestire i suoi stessi funerali. Non era lui ma Emanuel de Mañara che guardava la propria sepoltura dinanzi alle porte di Siviglia, come racconta Washington Irving» (*Ivi*, p. 29). Nella sua novella, Irving fa incontrare al suo protagonista-narratore le due vicende speculari di Don Juan Tenorio e Don Manuel de Mañara.

¹⁹ Per quel che riguarda i rapporti tra Don Giovanni e Faust cfr. anche la nota 29.

chia anni fa: «Se Faust aveva avuto fortuna – dice – lo doveva in parte a Don Giovanni. Eppure, Faust finì quasi per assorbire il destino del suo rivale. La vita di Don Giovanni fu un po' regolata sulla sua. Don Giovanni si ammalò di faustismo»²⁰. Si dice in genere che tutto questo inizi con Christian Dietrich Grabbe (*Don Giovanni e Faust*, 1829²¹) e con Lenau (che ha scritto *sia* un Don Giovanni – 1842 – *che* un Faust, 1835), ma non è del tutto vero. Può darsi che ci fossero precedenti anche anteriori al giro di boa, al passaggio Mozart e Hoffmann: una sovrapposizione tra peccatori abbastanza plausibile. Ma in sostanza l'incrocio è accaduto solo dopo il momento della svolta, in modo semi-spontaneo e in un ambiente culturale preciso.

Il luogo preciso dell'innesto è appunto in Hoffmann, in Goethe e nei loro dintorni. Nel modo più casuale. È stato per amor di Goethe, anzi per il suo amor per Don Giovanni, se, parlando di un libertino, è cominciato a venire in mente Faust. Non è un'idea che *nasce*, è una sovrapposizione che si solidifica. C'erano frotte di giovani scrittori irrequieti. Amavano Goethe, amavano Don Giovanni, riscrivevano storie di anime vendute: l'innesto era già fatto. Hoffmann l'ha reso esplicito, ma da solo non sarebbe bastato. Solo dopo sono venuti Grabbe col suo titolo, e Lenau con il suo accostamento: sono stati solo l'esplicitazione di una somiglianza già notata.

L'innesto era stato più spontaneo, semplice, naturale. Non un'idea ma una confluenza. In fondo entrambi i personaggi hanno qualcosa in comune: avidità. E non ha poi tanta importanza se in Faust è fame intellettuale e sensuale, e in Don Giovanni è invece quell'appetito cosiddetto carnale. In entrambi, comunque, la loro bramosia raggiunge livelli disumani. Era facile riconoscere una parentela, tra i due: peccatori più grandi del loro peccato.

²⁰ Giovanni Macchia, *Vita, avventure e morte di Don Giovanni*, Bari, Laterza, 1966, p. 49.

²¹ Quella di Grabbe è una storia stranissima, e verrebbe da apparentarla irrispettosamente al filone «Maciste contro Dracula»: due protagonisti di macrostorie indipendenti vengono presentati uno a fianco dell'altro, con grande effetto, ma senza grandi soluzioni nuove, forse perché i personaggi si portano dietro ancora troppo della loro situazione originale. Nel caso di Grabbe, Faust e Don Giovanni amano la stessa donna (Donn'Anna), che a sua volta forse ha un debole per il libertino, ma in ogni caso ama Don Ottavio. Don Giovanni, pertanto, lo uccide. Faust, a sua volta, rapisce Donn'Anna e ne uccide il padre. Donn'Anna perde la testa, maledice, impazzisce. Faust allora la fa morire, con l'intenzione di far soffrire Don Giovanni, il quale, invece, rimane piuttosto indifferente. Alla fine, ognuno dei due protagonisti è portato all'inferno dal suo nemico canonico, cioè Faust da Satana e Don Giovanni dalla Statua.

Una goccia di sangue – Ma è forse sufficiente pensare alle fantasterie dei letterati come a visioni da spettatori per radicare il Don Giovanni «secondo» nel teatro? Non basta. Come non bastano le opere drammatiche scritte dopo Mozart a riaffermare la teatralità del Don Giovanni ottocentesco o novecentesco.

Invece, l'origine del legame tra Don Giovanni e il teatro – quel che fa il rapporto tra Don Giovanni «primo» e «secondo» simile a quello tra una chioma d'albero e le sue radici – sta nella novella di Hoffmann, novella che, come ormai più volte asserito, non è semplicemente un racconto capostipite, ma una riconosciuta sorgente per il fiume successivo di variazioni. È questa novella che afferma e sancisce il nodo tra visione fantastica e dura arte dello spettatore.

Prima di esaminarla in dettaglio, però, dobbiamo ancora percorrere l'ultima tappa del nostro viaggio fuori dal teatro, ed esaminare un altro colore – un ultimo volto speculare, dopo quello di Faust, in cui Don Juan si riflette.

Una goccia di sangue, secondo Barbey d'Aurevilly (1874), è ciò che Don Giovanni ama mettere nel suo champagne, onde renderlo rosato. Perché Don Giovanni è un peccatore, e deve restarlo anche quando il libertinismo diventa una colpa non immediatamente impressionante. Va ricordato perciò anche l'altro volto inquieto, macchiato di sangue, meno illustre di Faust, ma persistente, che a un certo punto ha cominciato ad apparire a fianco di quello di Don Giovanni – fino a confondersi con esso.

Nel 2003, Alessandro Baricco ha scritto un elzeviro per «la Repubblica» dal titolo *Dracula, sosia di don Giovanni*²². Baricco fa un parallelo: Don Giovanni, dice, somiglia al Dracula di Stoker. Sono apparentati da comuni notti di sangue. Pongono le stesse domande. Tra le due opere ci sono coincidenze inquietanti.

Quando Baricco passa a elencarle, le coincidenze appaiono più fragili²³, e il paragone, visto alla loro luce, perde di interesse. Ma che

²² L'articolo è del 6 luglio 2003. Poi ripubblicato nel quarto volume (*Tem, luoghi ed eroi*) dell'opera Einaudi *Il Romanzo*, a cura di Franco Moretti, dedicato alle diverse forme e geografie del romanzo.

²³ Le coincidenze principali che Baricco nota sono due: tutte, o quasi tutte, le azioni significative di Don Giovanni avvengono di notte come quelle di Dracula; tra i personaggi di Don Giovanni appare qualcuno che potremmo definire un «non-morto», e cioè il Commendatore. Baricco ne nota anche altre, minori (la scenamadre di Don Giovanni è al cimitero. Le vittime di Don Giovanni sono tre come quelle di Dracula, e così via). Baricco fa sempre riferimento solo al Don Giovanni di Mozart e solo al vampiro di Stoker.

accostare Dracula a Don Giovanni aiuti a evidenziare un colore particolare, il sangue nelle sue notti, non sempre immediatamente visibile, è proprio vero. L'Aldilà, il sesso e il sangue: la trilogia caratteristica della stirpe dei vampiri è in realtà evidentemente anche la base della storia di Don Giovanni.

C'è qualcosa, dunque, in questo paragone col vampiro. Anzi: più ci si pensa, più diventa interessante. Don Giovanni, del resto, è un personaggio vuoto, è un vuoto che perciò stesso risucchia significati. Basta mettergli accanto qualcuno e prende il suo colore. Dracula, o Faust. Ma anche, nelle versioni originali, bastava privilegiare il ruolo delle donne e diventava più passionale, il ruolo del servo e diventava più cinico... cambiava colore in continuazione.

Si potrebbe fare – sempre a proposito di Dracula – anche un riferimento a un comune (di Don Giovanni e del vampiro) legame col teatro, non molto significativo, in realtà, ma in fondo una remota parentela in più: Bram Stoker, l'autore di Dracula, fu per quasi trent'anni segretario e amico di Henry Irving, e direttore e impresario del suo teatro. Il suo Dracula è modellato sul grande attore inglese – non per suggerire un'affinità, ma più semplicemente perché Stoker aveva pensato in un primo momento a una pièce teatrale, a una parte buona per Irving – per il quale, in un certo senso, più i personaggi erano estremi più funzionavano da stimolo – e solo di fronte alla sostanziale indifferenza dell'attore aveva ripiegato sul romanzo epistolare.

Così, riflettevo su come il paragone di Baricco, apparentemente azzardato e paradossale fino alla civetteria, celasse, in fin dei conti, un vero e proprio senso. Guarda dove si arriva a furia di voler riflettere su Don Giovanni, mi dicevo. Quanta stranezza, eppure c'è un seme non insensato. E meditavo sulla gamma di straordinari colori scaturita da quel fascio di luce bianca che era l'elementare storia originale di Don Giovanni dopo il passaggio attraverso Mozart e attraverso Hoffmann – Byron e Gautier, Mérimée e Tolstoj.

Ed ecco che, già solo a snocciolare la litania ben nota degli scrittori dell'immediato dopo-Hoffmann, la relazione tra il Don Giovanni ottocentesco e il mondo dei vampiri del dopo-Polidori appare più evidente, più solida, più ribattuta di quanto non appaia da Baricco. Perché, naturalmente, basta pensarci un attimo e lo si sa: il Don Giovanni «secondo» si intreccia da subito con il sovrannaturale. Passando attraverso Hoffmann si arricchisce di un sapore preciso – un ben preciso sapore grottesco, fatto di batacchi che si trasformano in vecchine, di «doppi» in saio, gentildonne che invece sono streghe (o fate), archivisti che sono salamandre, serpentelli che sono belle ra-

gazze e belle ragazze che in realtà sono automi, maghi a caccia di occhi, nani che si trasformano in giganti in un palcoscenico di burattini, spettri e ragazze che ballano sfrenatamente il valzer a mezzanotte, giovinette che toccando un uomo emettono scariche elettriche. È un sapore preciso, che diventa indelebile, e viene dal mondo di Hoffmann, dalla sua realtà multipla, dal suo modo di raccontare e di guardare il mondo, un modo fantastico e non fiabesco. Nei suoi ammiratori, più tardi, questo colore un poco si incupisce, dando vita a tutta una successione di anime staccate dal corpo, morti non morti, fantasmi dell'Opera, fantasticherie sui vermi e sulla morte. È in ogni caso una tendenza che si sviluppa dall'amore per Hoffmann prima ancora che dall'amore per Don Giovanni, ma che si coniuga strettamente a quest'ultimo. E procede attraverso i racconti di Gautier, di Mérimée, di Balzac, e così via.

Ma più di tutto, più che ad anime o mummie o altre simili fantasticherie, Don Giovanni si intreccia in modo veramente molto particolare alle storie di vampiri, e questo fin dall'inizio, dalle prime battute della sua vicenda ottocentesca, un secolo prima del Fantasma dell'Opera.

Anche questa è una storia notissima, solo che in genere è difficile che gli amanti dei vampiri siano anche amanti di Don Giovanni: nel giugno del 1816, Byron, Shelley, Mary Wollstonecraft Godwin (la futura Mary Shelley) e diverse altre persone, riuniti insieme a Villa Diodati, presso Ginevra, dopo essersi dilettrati con alcuni volumi di racconti di fantasmi tedeschi e francesi, decisero di scrivere essi stessi storie sovrannaturali. Nessuno lo fece – non si andò molto al di là di lunghe discussioni, invenzioni di trame e abbozzi di inizi –, con l'eccezione, come è noto, di Mary Shelley, che scrisse *Frankenstein*, pubblicato anonimo nel 1818, e di John William Polidori, che scrisse *The Vampyre*, pubblicato nel 1819 col nome di Byron.

The Vampyre è la storia di un vampiro per la prima volta non contadino, ma nobile, misterioso e fascinoso: è un altro racconto capostipite. Ma è soprattutto la storia di un grandissimo seduttore: un uomo a cui non era possibile resistere, capace di incantare uomini e donne, e, in particolare, di rovinare la vita a un giovane ingenuo, intelligente, bello e pieno di speranze, che si lascia affascinare completamente, viaggia a lungo con lui, è testimone sempre più attonito delle sue conquiste senza fine, ne scopre la natura vampiresca, cerca di liberarsene senza riuscirci, lo vede uccidere la fanciulla amata e l'adorata sorella, e, infine, impazzisce e muore.

In fin dei conti era la sua stessa storia, e certamente Polidori si

sentiva una vittima. Giovane brillantissimo, laureato a diciannove anni in medicina, fu travolto dall'incontro con Byron, di cui divenne il medico. Iniziò a viaggiare con lui, e si fece coinvolgere fino in fondo dalla «vita disordinata» del poeta. Imparò presto a odiare il suo paziente, e finì male, e in fretta: si suicidò nel 1821, a ventisei anni, per un debito di gioco.

Nel suo racconto, fa del vampiro protagonista, Lord Ruthven, un esplicito ritratto di Byron (anche il nome era un soprannome che già era stato usato per il poeta), e per le imprese londinesi del suo vampiro – seduttore a catena, e capace di portare non solo all'adulterio, ma all'ultima degradazione sia donne virtuosissime che altre di dubbia reputazione – prende a evidente modello i successi mondani giovanili di Byron a Londra, nonché lo scandalo terribile (tralascia solo la parte relativa all'incesto con la sorella) che aveva accompagnato il divorzio del poeta e lo aveva indotto ad allontanarsi rapidamente dall'Inghilterra e a iniziare a viaggiare.

Non so perché il racconto sia stato pubblicato a nome di Byron – in genere si dice che rientri nel tentativo di rivalsa del povero Polidori –, ma certo divenne in fretta notissimo e apprezzatissimo proprio come opera del poeta prima che Byron facesse in tempo a smentirne recisamente la paternità. E così fu conosciuto, e molto amato, da Goethe e da Hoffmann, che lo usò come esplicita ispirazione per il suo racconto di pochissimo successivo, *Vampirismus*. Anche se Hoffmann preferiva scrivere piuttosto di elisir del diavolo, al limite anche di Diavoli travestiti da ex-danzatori zoppi, non aveva il culto dei morti o non-morti, o delle conversazioni tra Vermi e cadaveri femminili.

Ma l'incrocio tra Don Giovanni e i vampiri (e, a proposito, abbiamo visto Gautier farne svegliare uno mentre il suo vecchio e bavoso Don Juan ancora si ostina in serenate) non viene soltanto dal fatto che sia Byron che il Lord Ruthven di Polidori fossero loro stessi due «don giovanni».

Nel 1819, Byron aveva preso a scrivere e a pubblicare il suo poema forse più grande, *Don Juan*. Anche quest'opera, burlesca, grottesca, satirica, sensuale, restata incompiuta rimanda ad altro, ad altre vite. Odora talvolta di autobiografia. Non è la storia di Don Giovanni: è solo quella di un giovane bellissimo troppo amato dalle donne. Ho ripescato questo fantasma dalla pantomima, dichiara orgogliosamente Byron nei primi versi. Ma quel che rende il poema inquietante è il fatto di trovarsi di fronte a un Don Juan *scritto* da un dongiovanni.

Non perché anche l'autore, anche Byron, era un seduttore sfre-

nato di maschi e femmine, sorelle e amiche, principianti e maritate. Quel che mi sembra davvero impressionante è la voce, la voce narrante, la voce dell'autore, che è la vera voce di Don Juan: la mescolanza di irriverente cinismo (come quando, durante l'assedio di Ismail, le vecchie della città assaltata si aggirano chiedendo a gran voce quando cominceranno finalmente gli stupri), di allegria sfrenata (come quando descrive l'irruzione del marito nella stanza da letto della prima amante del sedicenne Don Juan, e la caccia all'uomo furiosa che si svolge intorno alla donna imperturbabile, e al giovinetto nascosto proprio al centro del letto da un gran mucchio di coltri), l'immaginazione barocca (l'acquisto dello schiavo Don Juan da parte della sultana, che, volendo goderselo all'insaputa del marito, lo fa entrare nell'harem travestito da donna: la notte di Don Juan, in abiti femminili, nel dormitorio delle schiave, con i fruscii e i passaggi da un letto all'altro, e gli improvvisi risvegli e rumori, è memorabile) e i toni così stranamente, parcamente pietosi che usa per la pazzia e la morte della bella figlia del pirata, la greca Haidée²⁴.

Il contatto tra Don Giovanni e i vampiri è un dato di fatto. Don Giovanni naviga in mezzo a un mare di fantasmi – anime scambiate, e morte innamorate, e piedini di mummia egiziana sempre vivi, e l'anima di Donna Elvira che lo segue anche all'inferno – e vampiri, naturalmente.

E scriveranno di vampiri tutti gli autori che nella prima metà dell'Ottocento scrivevano anche di Don Giovanni: Hoffmann, in primo luogo. Poi anche Gautier e Dumas, Mérimée, Baudelaire... La prima opera nota di Aleksej Tolstoj, del 1841, molti anni prima del suo Don Giovanni, è per l'appunto la novella *Il vampiro*. L'elenco è quasi lo stesso. Tutta gente che ama Faust, ama Don Giovanni, adora Hoffmann, scrive di vampiri e di fantasmi...

Così Don Giovanni allarga, articola i confini più estremi del pec-

²⁴ Il nome di Haidée non può non fare venire in mente *Il conte di Montecristo* di Dumas père, 1844-45 (anche Dumas ha scritto un Don Giovanni, il poema *Don Juan de Marana ou la chute d'un ange*, definito da Macchia un polpettone di terrori), e la bellissima schiava greca del Conte, Haydée. Inoltre, mi sembra che Byron regali a Dumas (per la sua *Regina Margot*) anche un altro dettaglio ripreso dal Don Juan, e cioè quella che in Byron è la caccia al giovinetto nascosto dall'amante al centro del suo letto sotto un monte di coltri, che in Dumas diventa una serissima caccia all'uomo la cui causa è la guerra, e non l'amore. Tuttavia, quando, nel 1836, Dumas scrive il suo poema su Don Giovanni, sembra essersi rifatto soprattutto alla novella di Mérimée (del '34).

cato, i suoi limiti. Rende le soglie incerte e permeabili. Tra peccato e ultra-peccato. Tra maschi e femmine. Tra vita e morte.

È una peregrinazione affascinante. Ma a noi di teatro che interessa?

Il prisma del teatro – E dunque deve iniziare il nostro lento ritorno verso il teatro.

Come abbiamo intravisto, nella maggior parte dei casi, per quanto fantasiose siano le storie su Don Giovanni, per quanto paradossali siano gli innesti cui viene sottoposto, raramente la sua radice teatrale viene smentita – certamente non per tutto l'Ottocento. Non in un senso particolarmente profondo: molto semplicemente *in genere* Don Giovanni appare o direttamente come fantasma, o, in ogni caso, come personaggio ripreso dal teatro – alto o basso²⁵. Come Byron esplicita nei primi versi del suo poema:

I want a hero: an uncommon want,
 When every year and month sends forth a new one,
 Till, after cloying the gazettes with cant,
 The age discovers he is not the true one;
 Of such as these I should not care to vaunt,
 Ìll therefore take our ancient friend *Don Juan* –
 We all have seen him, in the pantomime,
 Sent to the devil somewhat ere his time.

Don Giovanni secondo prova per il Don Giovanni primo quel che una chioma d'albero può provare per le sue profonde radici, garanzia di solidità o profondità, talvolta di anima, di una esistenza non effimera. Ma questo riguarda il *loro* sentimento di appartenenza, null'altro. Come potremmo invece guardare il rapporto tra il *primo* Don Giovanni e il secondo?

Come un fascio di luce bianca, passando attraverso un prisma, si scompone in tutta una gamma di colori – diversi dal bianco, ma contenuti in esso –, così la storia Don Giovanni, la cui semplicità è solo apparente, è passata attraverso il prisma Mozart-Hoffmann, e si è scomposta. Il rosso sangue dei vampiri è solo una parte di un intero arcobaleno. C'è il livido colore delle meditazioni sulla laida vec-

²⁵ Mariti, nella sua Introduzione ad Andreini, cit., usa una bella espressione, dice che «romanzi e novelle, a cominciare dall'Ottocento, lo hanno accolto quando era già leggenda, iniziando per proprio conto una indagine parallela, ma sempre dialogante col teatro», p. 67.

chiaia, c'è quello smagliante della sua determinazione e del suo rifiuto. C'è persino il più dolce colore del pentimento, il Don Giovanni redento o santificato che se ne va in paradiso. Non sono lo sviluppo dei sensi impliciti di una storia. Sono qualcosa di diverso, lo vedremo più avanti: la fioritura organica di un pugno di schegge impazzite.

Un fascio di luce bianca che si scompone in una gamma di colori, in ogni caso, è qualcosa di ben diverso dal rapporto tra un capolavoro e i suoi epigoni. Implica un luogo preciso per la scomposizione, e modalità ben definite. Ed è proprio in questo, essenzialmente in questo, che finalmente possiamo capire fino in fondo l'importanza di Hoffmann, che non è stata solo quella di aver fantasticato senza freni su una storia, un personaggio e un'opera, né quella di averla casualmente messa in contatto con un particolare genere di immaginazione fantastica.

Hoffmann definisce il prisma, e ne dà il modello: il teatro. La sua novella si svolge in un teatro, è la peripezia di uno spettatore *che guarda*, mentre guarda. E allo stesso tempo ci disegna una mappa straordinariamente precisa di uno degli effetti più evidenti e meno indagabili del teatro stesso – il rapporto tra l'imprecisione, i buchi, i suggerimenti, le schegge anomale, le volontà esplicite e le carenze delle storie narrate in palcoscenico e la memoria e il pensiero condiviso di chi sta seduto in platea.

Hoffmann – Possiamo così finalmente soffermarci sulla novella di Hoffmann: *Don Giovanni. Favolosa avventura accaduta ad un Viaggiatore entusiasta*, scritta nel 1812, e pubblicata nel 1813. Fa parte dei *Pezzi di fantasia alla maniera di Callot*. Il periodo che circonda la scrittura e la pubblicazione dei *Pezzi di fantasia* è stato particolarmente fertile, dal punto di vista della conoscenza del teatro, specie musicale, per Hoffmann. È il periodo di Bamberg, in cui è, per breve tempo, direttore di scena e anche scenografo per il teatro musicale e di prosa, musicista e direttore d'orchestra. Scrive recensioni – tra cui una, ormai lontano da Bamberg, proprio sul *Don Giovanni*, nell'ottobre del 1815²⁶. Non si sa con certezza quando Hoff-

²⁶ Cfr. il volume curato da Mauro Tosti-Croce *Hoffmann e il teatro musicale. Recensioni 1808-1829*, Città di Castello, Edimond, 1999, pp. 131-135. È interessante soprattutto la considerazione che Hoffmann fa sulla cena finale: che non può essere la cena solitaria che è in genere rappresentata, ma, per il carattere del personaggio e per la presenza di ben due orchestre che suonano per il gentiluomo, è evidentemente una cena sfarzosa, con donne, amici e camerieri – i quali ultimi devono badare a smettere di essere servi impassibili quando appare la statua, altrimenti faranno sfigu-

mann abbia visto per la prima volta il *Don Giovanni* di Mozart, ma lo vede sicuramente già a Königsberg, nel 1793.

In apparenza, la parte più importante della sua novella sono le considerazioni che fa sul capolavoro di Mozart (che per lui è Don Giovanni, l'unico, il solo, il vero).

Sono considerazioni nel migliore dei casi molto personali: attribuisce una cupa risolutezza, di tipo vagamente faustiano, a Don Giovanni, e soprattutto gli attribuisce una ricerca di ideale, e un amore per Donn'Anna, un amore vero, una possibile via di riscatto, che piacerà moltissimo ai suoi lettori, ma che non ha effettivamente nessuna radice in Mozart (è, del resto, un periodo di particolare entusiasmo per le voci e le interpreti femminili). Donn'Anna comincia qui la sua mutazione verso Margherita che continuerà per due secoli, infetterà Tolstoj, si insinuerà in Puškin, toccherà Zorrilla.

Ma non solo Hoffmann decide che Donna Elvira è vecchia e sfiorita, e Don Ottavio un giovinetto imbecille, che Donn'Anna ama (riamata) Don Giovanni e morirà alla sua morte, ma per di più Don Giovanni sarebbe per lui un vero beniamino della natura perduto per troppa grazia. Ricolmo di doni e qualità, ha sia corpo vigoroso e stupendo che la scintilla dell'anelito al Sublime, ha pronta intelligenza e anima profonda. Proprio perciò è sede del peggior conflitto tra forze divine e forze demoniache – ed è per questo, per la profondità stessa del suo anelito, che cede completamente alla vita materiale.

In fondo, il Viaggiatore che così commenta Mozart è, dichiaratamente, mezzo addormentato, chiosa poco benevolmente Giovanni Macchia²⁷. E i musicologi, in linea di massima, definiscono la riflessione di Hoffmann (non a torto) nel migliore dei casi priva di qualsiasi contatto con l'opera che dovrebbe commentare.

Non a torto: e posso anche capire che il successo veramente straordinario della novella irriti, perché per oltre un secolo si è depositato come una patina sul *Don Giovanni*, si è intrecciato con la sua musica, la sua influenza si è allargata a macchia d'olio. E infatti direi che non sono state le considerazioni di Hoffmann, da sole, a essere così influenti.

rare il coraggio del loro signore. La recensione di Hoffmann è interessante inoltre come testimonianza dell'immediata fama della cosiddetta «aria dello champagne», non solo come aria in sé, ma come elemento portante di quella che potremmo chiamare un'iconografia romantica di Don Giovanni.

²⁷ Cfr. Giovanni Macchia, *Vita, avventure e morte di Don Giovanni*, cit., pp. 38-43. Macchia non sembra amare troppo Hoffmann, ma ne stabilisce tacitamente l'importanza concedendogli uno spazio anormalmente grande nella sua opera.

Non tutti i letterati sono sensibili alla musica quanto alle parole, l'ho già detto. E Hoffmann avrà il dono di far intuire una vera e propria via nuova alla letteratura: la trasmutabilità della realtà che sembra solida, la pelle che non racchiude più confini e personalità sicure. Un costume a maschera basta a trasformare, contro la propria volontà, il proprio Io in un Pappagallo fastoso e luccicante, preda di una battuta di caccia di Dame.

Tutto questo – il tradimento di Mozart perpetrato da Hoffmann, e la sua fecondazione – è abbastanza noto – ed è stato molto discusso. Ma non è la cosa più importante.

Mariti dice che Don Giovanni è un simbolo del teatro perché è attraverso la sua ribellione che i comici potevano nobilitare la loro. A me verrebbe piuttosto da dire che è imparentato col teatro perché la libertà del teatro è nera, come diceva Artaud, ed è imparentata con la libertà sessuale, che anch'essa è nera, e non si sa perché.

Va detto che Hoffmann il teatro lo conosceva bene, da scrittore, da spettatore, da amico, da critico. Dirigeva spettacoli, scriveva musica, scriveva, ripetiamo, recensioni musicali. Era diventato anche molto amico del grande Ludwig Devrient, un attore versatile e bizzarro, che lo scrittore conoscerà un paio d'anni dopo la pubblicazione della sua novella. Dicono che li unisse non solo un gusto comune per il racconto paradossale, la bizzarria geniale, la dissipazione di serate passate a discutere e bere, ma una affinità di fantasia della mente e fantasia del corpo²⁸. La fantasticheria del corpo: questo ha Hoffmann in comune col teatro.

Quel che Hoffmann ci racconta, nella sua novella, sembra una variante particolarmente bizzarra su Don Giovanni, e invece è uno snodo. È una storia essenziale *sul teatro*. Radica definitivamente Don Giovanni al teatro: e così rimarrà in tutte le novelle successive, spesso il fantasma di un personaggio, in ogni caso una storia che viene dal teatro e lo riguarda. La novella di Hoffmann riguarda la fantasticheria col corpo che è propria dello spettatore, il modo in cui azioni e sensazioni presenti in palcoscenico, più che provarle, si *riflettono* in sensazioni fisiche diverse, e interne.

Lo spettatore e Donn'Anna – Suona il campanello, e il viaggiatore semi-assopito si risveglia. È un suono da teatro, eppure lui è in alber-

²⁸ Cfr. l'Introduzione di Beatrice Talamo a E.T.A. Hoffmann, *Lettere*, Porde-
none, Edizioni Studio Tesi, 1991, p. XVIII e ss. La Talamo sta a sua volta citando il
principale biografo di Devrient, Georg Altman.

go. La storia che Hoffmann disegna parte dal quotidiano: un viaggiatore, giunto assai tardi in un albergo sconosciuto in una piccola città, scopre che proprio quella sera si rappresenta a teatro il *Don Giovanni* di Mozart. Lo spettacolo è perfetto. È in italiano, come in Germania accade solo negli spettacoli migliori. I cantanti e le cantanti hanno esattamente l'aspetto fisico che dovrebbero avere, l'esecuzione è senza pecche, le voci ammalianti. E lui, il viaggiatore entusiasta, in un certo senso placato da tanta perfezione, riflette e sogna, e fa considerazioni su ogni personaggio e in particolare sull'anima tormentata del protagonista.

Ma la quotidianità nasconde trappole e travestimenti di ogni tipo.

Essere spettatore è emozione forte, annodata, impasto di strati e colori diversi. È difficile dipanarla in un racconto. Hoffmann la traduce. Costruisce correlativi oggettivi, visivi e drammatici.

Il viaggiatore, abbiamo detto, entra stanco nella sua camera d'albergo, sente confusamente il campanello e altri musicali suoni indistinti, ed ecco, scopre una porticina (proprio come quelle che nelle fiabe collegano il mondo umano con misteriosi mondi sotterranei) che conduce direttamente dalla sua stanza, quasi dal suo letto, a un ben arredato palchetto teatrale. Dal letto al teatro: un bel passaggio per un Don Giovanni²⁹.

²⁹ A Bamberg c'era, a quanto pare, una locanda che dava accesso diretto, dal suo interno, al teatro. È un dettaglio curioso, e spesso notato, anche se non cambia nulla, mi sembra, della stranezza e della dimensione onirica della trovata dell'accesso al palco dalla camera da letto del Viaggiatore. Lo stesso impasto di leggenda e curiosità aneddotica lo si ritrova in un'altra storia ripetuta, secondo la quale parrebbe (senza che peraltro sia stato dimostrato) che a Posen, proprio durante un soggiorno di Hoffmann, fosse morta improvvisamente, dopo una rappresentazione, proprio la cantante che copriva la parte di Donn'Anna. L'aneddoto, che è peraltro successivo al racconto di Hoffmann (è contenuto in uno scritto anonimo del 1865), sembrerebbe decisamente una leggenda *a posteriori*. Il viaggiatore di Hoffmann si entusiasma perché l'opera viene cantata in italiano, caso rarissimo all'epoca. L'opera veniva eseguita in tedesco, circolavano diverse «traduzioni» che erano piuttosto libere rielaborazioni: nel mondo tedesco si parlava dunque di Don Giovanni senza avere idea, fino al Novecento, delle parole che il personaggio pronuncia nell'originale. La «traduzione» migliore è quella fatta da Friedrich Rochlitz (il direttore della «Allgemeine Musikalische Zeitung», su cui Hoffmann aveva pubblicato per la prima volta il suo racconto su Don Juan) nel 1803. Nella sua traduzione, per esempio, per ragioni metriche, le donne complessivamente sedotte da dal libertino da 2065 diventano 1604. Le battute che Hoffmann cita in lingua originale suonavano dunque molto diverse da quel che il pubblico tedesco conosceva tramite le traduzioni. Per quel che riguarda l'intreccio tra questo particolarissimo Don Giovanni di Hoffmann e Faust, è inte-

Così, Hoffmann riproduce, nei termini fantastici di una porticina magica e realistica, gli effetti misteriosi del teatro: la vicinanza al nostro cuore, ai nostri sogni, al nostro io più privato. Una porticina aperta, una scorciatoia, una breccia là dove dovrebbe esserci un muro.

Accanto a sé lo spettatore, nel suo palchetto ovattato, mentre ascolta, sente l'inequivocabile, serico fruscio di una veste femminile. Non vuole voltarsi e condividere con uno spettatore estraneo il proprio piacere, perché in quel momento una meravigliosa Donna Anna, dalla voce perfetta e dalla bellezza passionale, soffre in scena. Ma i rumori continuano, misti a sospiri, e quando a fine d'atto finalmente si volta verso l'altro così commosso occupante del palchetto, il giovane trasecola, perché al suo fianco trova proprio lei, Donna Anna, in carne e ossa. E nel suo toscano purissimo, la donna prende a sussurrargli mille idee sull'arte e sulla musica.

Perché la caratteristica unica e profonda del teatro migliore, la sola che possa farlo grande, sta nella sua capacità di sussurrarti all'orecchio, e di parlare proprio a te, a te soltanto, con voce unica, comune e diversa da quella con cui parla alle centinaia d'altri spettatori.

La casa degli spettatori – Dopo la casa degli attori, la casa del teatro agito, abbiamo dunque detto che c'è stata una svolta, una sorta di giro di boa. Il vento ha girato dalla parte del pubblico, e quel che Don Giovanni ci permette di osservare è il luogo meno decifrabile del teatro: la platea. Non è poco quanto sembra, ma non è nemmeno tutto.

Abbiamo chiamato l'ultima zona teatrale occupata da Don Giovanni la casa degli spettatori: capaci di fantasticare sul dettaglio, sul

ressante riflettere a come per tutto il Sei e Settecento Don Giovanni e Faust siano due esempi di peccatore punito, e che poi, non appena capiti che l'uno voli in Paradiso, anche l'altro cominci ad avere una propensione a essere salvato. Quasi certamente Hoffmann aveva in mente *anche* Faust mentre parlava di Don Giovanni – cfr. in proposito Hartmut Steinecke, *Der faustische Verführer, in Wege zu Mozart. Don Giovanni*, a cura di Herbert Zeman, Wien, Hölder-Pichler-Tempsky, 1987, pp. 145-152. Cfr., inoltre, il commento di H. Steinecke al racconto all'interno della edizione critica delle opere di Hoffmann: *Fantasiestücke in Callot's Manier. Werke 1814*, a cura di H. Steinecke, vol. II/1, pp. 673-689, in E.T.A. Hoffmann, *Sämtliche Werke in 6 Bänden*, Frankfurt/M 1993. Ringrazio la collega e studiosa di Hoffmann Giovanna Cermelli per avermi segnalato questi testi, questi aneddoti e questi problemi, per aver letto il mio saggio dattiloscritto e per aver discusso le mie teorie, rassicurandomi almeno per quel che riguarda la parte tedesca del saggio.

non detto dalla storia, e tutto sommato indifferenti all'intreccio, cioè a quel gioco di varianti tanto importante tra Sei e Settecento. Sono fantasticherie, quelle degli spettatori, non sempre, ma molto spesso sostanzialmente incuranti della storia. Ma non casuali.

L'abbiamo già detto: ci troviamo di fronte a un caso simile a quello della scomposizione della luce. Un fascio di luce bianca attraversa un prisma, e si scompone in un arcobaleno. Rosso, arancio, giallo, verde, blu, indaco, violetto – nessuno di questi colori *somiglia* al bianco – ma sono contenuti in esso.

E quando, come ora vedremo, si ritrova dentro il Don Giovanni prima versione ancora un altro seme impreveduto, una vera radice per quel colore così acceso, per quella stilla di sangue di cui credevamo di aver ricostruito tutta la genealogia, lo stupore accentua l'impressione di aver avuto, tramite questa storia, la possibilità di poter vedere e portare allo scoperto, per una volta tanto, uno dei più profondi meccanismi del teatro, quel rapporto tra luce bianca e arcobaleno di colori – tra scarti e schegge da una parte e memoria dello spettatore dall'altra – tanto ovviamente fondamentale quanto impossibile da decifrare.

Un'ape – Il nostro seme è un'ape.

Abbiamo visto l'intreccio tra vampirismo e fantasticherie su Don Giovanni «secondo», abbiamo visto le radici profonde delle loro impercettibili somiglianze – i rapporti tra Byron e Polidori, e di nuovo Hoffmann, e tutta una tradizione romantica di narrazione fantastica, all'interno della quale dongiovannismo, vampiri e fantasmi navigano in una stessa acqua.

Ma dietro c'è ancora qualcosa.

Questo qualcosa è un'ape. Un'ape vampira, un'ape «sanguisuga».

Il rapporto tra le narrazioni intorno a Don Giovanni e il gusto per il fantastico e il vampirismo, che esalta, del personaggio e della storia, gli aspetti notturni e feroci, il confronto con la morte e la vita ben più come violenza che come gioia di vivere, sono in realtà ritrovabili in cenni e schegge della letteratura sei e settecentesca. In particolare, Giovan Battista Andreini mette in bocca a Don Giovanni un bellissimo paragone tra se stesso e il proprio comportamento assassino e un'ape sanguinaria, un'ape vampira, un'ape sanguisuga. Ed ecco che ci appare anche nel «primo» Don Giovanni una scheggia di quella che ci era sembrata la più storicamente e culturalmente segnata delle facce e dei colori del «nuovo» Don Giovanni ottocentesco.

Ma quel che c'è di più interessante, in questo, è soprattutto il fat-

to di esserci imbattuti in una rara spia di un modo di procedere e di lavorare dei teatranti o letterati secenteschi. Qualcosa che forse è addirittura intrinseco al lavoro teatrale – certamente, in ogni caso, al loro. E questo qualcosa è l'uso, consapevole, di frammenti di senso sfasati rispetto alla storia, usati (non diversamente dai macchinari) per smuovere per un secondo la stabilità e la sicurezza di chi guarda.

Il lavoro nel teatro – Torniamo dunque al Seicento, al Don Giovanni di Giovan Battista Andreini. Ottomila versi: e in quegli ottomila versi ci sono Titani, e i fantasmi delle donne fatte morire dall'empio libertino, e ci sono i mausolei di mammelle, e il catalogo declamato alla servetta e non alla padrona. Ci sono i segni di una fantasia sfrenata, sempre in movimento, esercitata dall'abitudine al mestiere teatrale. E ci sono naturalmente anche le tracce di una lunga tradizione orale su Don Giovanni, una tradizione che, a furia di varianti, doveva essere almeno altrettanto variegata nei dettagli di quanto non siano state nelle trame le novelle romantiche su di lui.

C'è di tutto, in Andreini. E, in mezzo al resto, c'è anche il breve paragone tra Don Giovanni e un'ape vampira:

Sitibonda ape i' sono,
Che ai neri occasi, i' godo, a i chiari albori,
Bever sangue da i fiori.

Tre versi per il manoscritto fiorentino. In più, però, c'è una variante nel manoscritto romano: un paragone tra Don Giovanni e un'ape «sanguisuca».

E meco provin del morir la sorte
Ch'è quella, che 'n amore
Provasi alor, ch'n sen di donna bella
Dolcemente si more;
Ape io sono sanguisuca,
Ma sanguisuca alata;
Benché ho pie', però volo
A gli occasi, a gli albori
A ber sangue de' fiori³⁰.

³⁰ Andreini, *Convitato*, cit., atto IV, scena IX, 1183-85. Cfr. anche l'Introduzione di Mariti (p. 121) e quella della Carandini (p. 274). La variante romana è presentata in nota (p. 616). Ringrazio Luciano Mariti per avermi segnalato la traccia di quest'ape vampira in mezzo agli ottomila versi di Andreini.

Dice Mariti: bisogna farci caso. Non è l'ape-amante metafora degli amori pastorali – piccolissimo e invisibile insetto che può provocare grande dolore – è qualcosa di diverso, nera notte (o alba), sitibonda, un'ape che beve sangue. Un'ape vampira. Un'ape cattiva, sanguinaria. Che proprio se la gode, a estrarre sangue dai fiori.

«Monsignor Don Giovanni è sempre stato un poco come quel famoso monaco Arnaldo da Brescia, il quale, narrano le cronache, viveva solo del sangue delle anime. Ecco con che cosa gli piace tinger di rosa il suo champagne». E questo è Jules Barbey d'Aureville, *Le plus bel amour de Don Juan*, 1874.

Tre versi, quelli di Andreini, forse è poco: ma limati, cambiati da una versione all'altra. E rinforzati, come abbiamo visto, da un'anticipazione: a inizio d'opera, Don Giovanni, parlando a Don Pietro, ha paragonato il suo gusto per la varietà in campo femminile al procedere di un'ape di fiore in fiore. Un paragone non certo ardito – Rossini e Ferretti lo metteranno in bocca a un servo travestito da principe, al Dandini della loro *Cenerentola*³¹.

Ma insomma, anche se in forma un po' banale, l'amante irrequieto come ape è un noto topos amoroso.

In questo caso Andreini intende rovesciarlo – o meglio, intende creare un precedente alla rovescia per la sua immagine dell'ape sanguinaria – in modo da accentuarne il valore. La pratica dell'anticipazione e del rovesciamento è essenziale – radica un'immagine direttamente nell'inconscio – ed è importantissima in teatro – in storie, trame, pièce piene di buchi e salti. Ne possiamo vedere, proprio a proposito di un'ape, un esempio veramente limpido nell'*Aminta* di Tasso, ovviamente nota ad Andreini, e recitata da sua madre Isabella. Tasso usa tre volte la metafora dell'ape, e in tre sensi e in tre contesti differenti: prima c'è un incidente. Un'ape punge una fanciulla che viene curata e consolata dalla bella Silvia, e Aminta, che guardandola sfiorare con le sue labbra rosee la ferita aveva appena sco-

³¹ Rossini e il suo librettista Jacopo Ferretti sono ovviamente estranei alla storia di Don Giovanni. Tuttavia, citerò ugualmente alcuni versi del libretto, perché Rossini e il suo librettista, con il loro lavoro accelerato, con il tipo di collaborazione, con l'uso di costruir opere a rapido montaggio, usando anche pezzi pre-esistenti, fanno parte di un mondo che, ai tempi della *Cenerentola* (1817), ha paradossalmente ancora parecchio in comune con quello di Andreini. Chi parla è il servo Dandini, travestito da Principe in ricerca di moglie: «Come un'ape ne' giorni d'aprile / va girando leggera e scherzosa / corre al giglio, poi salta alla rosa, / dolce un fiore a cercare per sé / fra le belle m'aggio e rimiro: / ne ho vedute già tante e poi tante / ma non trovo un giudizio un sembante, / un boccone squisito per me».

perto di amarla, finge di essere stato a sua volta punto su un labbro. La seconda è quella ricordata da Mariti: «piccola è l'ape, e fa col picciol morso / pur gravi e pur moleste le ferite; ma qual cosa è più picciola d'Amore...» etc. La terza, invece, fa parte di un'invocazione alla potenza d'amore, poiché, alla (falsa) notizia della morte di Aminta la bella Silvia si è finalmente accorta di amarlo:

Oh potenza d'Amor, giusto castigo
 Manda sovra costei. Misero Aminta!
 Tu, in guisa d'ape che ferendo muore
 E ne le piaghe altrui lascia la vita
 Con la tua morte hai pur trafitto al fine
 Quel duro cor che non potesti mai
 Punger vivendo.

Tre volte, e non è pedanteria ricordarle tutte e tre. Perché il teatro è opera rapida, fugace, senza riletture e senza secondi e ponderati sguardi, da parte di chi la fruisce. Se un effetto è troppo protratto, diventa fastidioso, e perde efficacia. Se è rapido, sfugge. Le anticipazioni, i rovesciamenti, le schegge abnormi, le assonanze, le rime gli sono necessarie, quanto e più che in poesia, sono qualcosa di molto più di un trucco, sono essenziali. Agiscono nell'unico modo veramente efficace, quello che si serba quasi invisibile (quindi non importuno), ma è rafforzato abbastanza da poter agire soprattutto sul fisico e sull'inconscio.

Non voglio dire certo che Andreini prevedesse Lord Ruthven. Ma ci ha lasciato lì questa ape pungente, sitibonda e nera: una scheggia di una logica diversa, non in antitesi, anzi: il suo è un libertino feroce, assassino. Però è anche un Don Giovanni allegro, facondo parlatore, robustamente gioioso, gran cultore di seni femminili, che sogna di essere seppellito sotto un monumento di mammelle, che scherza. E quest'ape è nulla più che il segno di un'accentuazione improvvisa, o magari di una direzione un po' diversa, *parallela* rispetto alla coerenza, alla semplice storia o figura di Don Giovanni, una spinta per destabilizzare chi guarda o legge, un piccolo seme tra tanti. Nella testa degli spettatori potranno poi crescere piante differenti.

Teatro come instabilità – Il buon teatro lo possiamo immaginare a muoversi instabilmente su due binari paralleli: una coerenza sottile e superficiale come un'ostia, in genere limitata all'apparenza di una storia, una coerenza soprattutto apparente in quanto *frantumata*, e una incoerenza fatta di un intreccio anche confuso di schegge ano-

male³². Il risultato potremmo chiamarlo instabilità del testo, come è stato fatto³³. Ma in realtà non riguarda affatto il solo testo, riguarda il teatro nel suo complesso. Pensare la geologia del teatro in due strati ci potrebbe anzi aiutare a superare un modo di guardare che, qualunque sia la faccia che si privilegia, rispecchia pur sempre un'antinomia fasulla, quella testo-spettacolo, e non molto fruttuosa.

Forse si potrebbe pensare al teatro come a un insieme di placche: grandi zolle che galleggiano su una regione più molle, più liquida. Un po' come la terra della tettonica a placche. Quello che sembra solido, è solo una crosta frammentata che galleggia. Così mi sembra fatto il teatro: cioè lo spettacolo. Ma a volte sono fatti così anche alcuni testi scritti per il teatro, testi di professionisti, testi scritti in fretta utilizzando il sapere diffuso. Non sempre.

Il teatro, dunque, è formato da croste, isole galleggianti di senso, o di storia, di sicurezza: in ogni caso zone a cui lo spettatore può appigliarsi solidamente, perché raccontano qualcosa di chiaro, o gli mostrano significati espliciti. Possono essere più o meno grandi, a volte sono immense, a volte minime. Sotto c'è la zona liquida. Che non è però solo l'interpretazione – anche se qualche volta, invece, coincide con essa. È, invece, il sistema in sé di contraddizioni e di incoerenze messo in atto dal lavoro teatrale, fatto di assonanze, antici-

³² Anche quest'immagine delle schegge, sia pure in senso un po' diverso, l'ho ripresa da Mariti, il quale ne parla a più riprese nella sua Introduzione. Dice, più precisamente, che «nel *Convitato* andreiniano partono schegge che vanno in ogni direzione, battute, situazioni sceniche, motivi che non si riscontrano in Tirso, ma solo in quegli scenari che furono fonti di rappresentazioni in Italia e anche in Francia» (pp. 101-102). Ed è interessante non solo l'immagine delle schegge che partono in molte direzioni ma, soprattutto, quella del *Convitato* come opera autonoma di uno scrittore fantasioso, *ma al tempo stesso* anche come prezioso raccoglitore e testimone di una vasta tradizione per lo più orale. Mozart e Andreini sono, in un certo senso, i nostri due testimoni del lavoro dei comici tra Sei e Settecento: Mozart, perché la musica è un equivalente di una rappresentazione straordinaria cristallizzata, e Andreini come raccoglitore di tradizioni e varianti altrimenti disperse.

³³ Cfr. il volume di Luigi Santoro *Amleto e Don Chisciotte. Il teatro e il testo instabile*, Firenze, La Casa Usher, 1992. Santoro parla in realtà di instabilità (o, con più bella espressione, di «turbolenza») riferendosi al *testo*, e ne parla in senso molto diverso – parla della impossibilità di considerare un testo teatrale come un oggetto stabile, «come un oggetto che in un preciso momento e in uno spazio definito – per esempio il manoscritto approntato dall'autore per la messa in scena o per la stampa – ha raggiunto la forma perfetta, il punto più alto di maturazione» (p. 11) –, mentre a me quel che interessa è la compresenza di due strati diversi, per natura e per funzione in contraddizione tra loro, presenti necessariamente all'interno di una rappresentazione, e solo in alcuni sporadici casi in un testo.

pazioni, di azioni in contraddizione con le parole, di «rime» misteriose, di moltiplicazioni, di raddoppiamenti, di scarti: può essere tutto compreso nel solo lavoro dell'attore, oppure può essere quel qualcosa di più strano ancora che il Don Giovanni ci mostra – una catena di piccole schegge abnormi, presenti nella stessa storia, che pure la trascinano anche in direzioni estranee al suo stesso senso.

Ma poiché consuetudine e persino scopo del teatro (a differenza di quel che accade per la terra) è in primo luogo creare momenti di tremito, di instabilità per chi guarda, a questo punto bisogna rapidamente abbandonare la metafora della tettonica a placche, per non creare confusione. Perché l'importante, per il teatro, è quel che la tettonica a placche solo talvolta produce: i terremoti – modi fisici e mentali di smuovere lo spettatore. Ed è inoltre fondamentale, per il teatro, un buon equilibrio – il che vuol dire un equilibrio instabile, produttore di continue scosse – tra i due strati, quello solido e quello liquido. Se le zone solide sono troppe, il risultato a teatro sarà uno spettacolo fermo, decorativo, che non scuote. Se le zone liquide sono eccessive, ci sarà uno spettacolo confuso.

Ma quel che di veramente interessante ci mostra Don Giovanni è il fatto che questo rapporto tra solido e liquido non riguarda il rapporto testo-interpretazione. Lo possiamo ritrovare nel rapporto testo-musica. La musica gioca con la coerenza del testo, la riempie, la sostiene, la sbriciola. Le arie di Mozart per Zerlina, con la loro poesia lirica, la sensualità lacrimosa, l'abbandono, sembrano quasi un fiume immenso che sostiene e fa cozzare quei piccoli frutti rossi galleggianti che sono i doppi sensi arguti che Da Ponte aveva messo sulle labbra al personaggio.

In fondo a un «détour» – Abbiamo fatto un viaggio molto lungo in un territorio limitrofo al teatro, tenendoci, come esile filo di Arianna, aggrappati alla natura di fantasma teatrale di un personaggio. Ma sono sufficienti le parole di Byron, l'importanza di una radice, a giustificare una così lunga deviazione per inseguire fin nella letteratura le tracce di un personaggio nato «teatrale»? Non lo sono.

Un simile pellegrinaggio doveva infatti servire ad altro: a regalarci, per il ritorno in teatro, uno sguardo finalmente straniato.

Con gli occhi esercitati dal lungo *détour* romantico, ora possiamo facilmente notare come la storia del «primo» Don Giovanni contenga in realtà moltissime schegge abnormi – moltissime sfasature rispetto alla storia di un peccatore.

Avevamo una storia semplice, sia pure doppia – peccato e punizio-

ne. E oltre alla storia semplice, e in contraddizione con essa, abbiamo anche un mucchio di piccole indicazioni verso sensi più arcani.

Non bisogna immaginarsi chi sa che, ma ci sono.

Mariti, ad esempio, nota come la cena in cui Don Giovanni, in tutte le versioni, attende il Commendatore, prenda immediatamente l'aspetto di un'«ultima cena»³⁴. Due secoli dopo Barbey d'Aurevilly ci regalerà una vera e propria ultima cena con al centro Don Giovanni, un'ultima cena particolarmente esplicita e blasfema: dodici donne, tutte ex-amanti, e lui – il peccatore, invecchiato, orgoglioso, ma prossimo alla fine – a banchettare in un roseo boudoir: a cena con i suoi discepoli. A essi, ai dodici visi ancora bellissimi e feroci volti verso di lui, Don Giovanni racconta quale sia stata la sua più bella conquista: una bambina, figlia di un'amante tra tante, un'adolescente bigotta che aveva sussurrato al proprio confessore di essere stata messa incinta da lui, dall'amico della madre, e all'angosciata richiesta di dettagli aveva descritto la vampata che aveva provato sedendosi sulla poltrona che l'uomo aveva appena lasciato vuota³⁵.

Franca Angelini ha parlato invece della storia di Don Giovanni come della vita di un Santo – un eroe mitico, anche se al negativo³⁶. Potremmo aggiungere che anche l'uso delle macchine nel primo Don Giovanni, quello proprio alla professione teatrale, quello prima di Mozart, crea una associazione di idee simile, perché, quando la storia non riguarda divinità o eroi mitologici, le macchine servono in genere a raccontare a teatro le vite dei Santi.

Poi c'è la Statua: la morte che va a spasso in mezzo a noi. Cos'è il Commendatore se non un segno di morte, non invisibile Falciatrice, ma Monumento Funebre, frammento di tomba deambulante? Può trasformarsi, poi, per altri Don Giovanni, nel proprio sepolcro, quello che al libertino è dato di vedere, ancora vivo, del proprio funerale. Son sfumature: la tomba, in Don Giovanni, è in primo luogo una porta, un'apertura: lo schiudersi di un passaggio tra un mondo e un altro, tra una vita e un'altra differente.

³⁴ Cfr. l'Introduzione di Mariti al *Convitato* di Andreini, cit., p. 106.

³⁵ Jules Barbey d'Aurevilly, 1874, *Le plus bel amour de Don Juan* (che è anche la novella da cui Carmelo Bene è partito per il suo film del 1970, *Don Giovanni*).

³⁶ Franca Angelini parla «del puntuale capovolgimento della vita di un santo; entrambi “trasgressori” alle due polarità opposte, entrambi hanno un antagonista di segno diverso, il diavolo per il santo, il cielo (nell'artistica e artificiosa forma di una statua) per Don Giovanni» (Franca Angelini, *Il teatro barocco*, Roma-Bari, Laterza, 1975, p. 256. Riprendo la citazione dall'Introduzione al *Convitato* di Andreini di Silvia Carandini, p. 263).

Abbiamo, infine, un sepolcro vuoto.

Un sepolcro vuoto: un corpo che sparisce, sia pure per essere sprofondato all'inferno e non assunto in cielo.

A ben vedere, infatti, è molto difficile che Don Giovanni lasci il suo corpo sulla terra: succede in pochissime versioni. Quando arrivano le donne (e che siano vendicative e non pietose è solo un dettaglio) quel che si trovano di fronte è un sepolcro vuoto.

Il corpo è sparito.

No, non sto ipotizzando un Don Giovanni esoterico – il calice del suo ultimo vino, il corteo delle pie donne, l'ultima cena e il corpo che scompare. Però qui siamo in piena Commedia dell'Arte. È difficile non farsi venire in mente, ad esempio, la lunga discussione sull'Arlecchino diabolico: erano diabolici il senso, la figura, la matrice di Arlecchino, o si trattava solo di una radice lontana, di un'assonanza casuale? La risposta che mi ha sempre affascinato è quella di una ripresa *quasi* casuale di temi e maschere carnevalesche, che radicassero poi le performance di Arlecchino in un substrato diabolico a lui pre-esistente – vivo per il pubblico ben più che per gli attori. Ma non fantasticherie di un singolo spettatore, sebbene altro: fantasticherie *condivisa*, in luogo circoscritto. E provocata.

Non sono le fantasticherie la cosa più importante, anche se esplorarle può essere stato piacevole. Ma cominciare a intravedere il meccanismo messo in atto per accenderle.

Andreini – che con i suoi ottomila versi ci permette di conoscere un ricchissimo ventaglio di tradizione orale che prima ci era sconosciuto – e Mozart – che con la musica ci dà un equivalente della più ricca delle interpretazioni – ci regalano, finalmente, sia una comprensione di tipo emotivo che una serie di riferimenti espliciti.

La logica con cui si confrontano i testi, si cercano gli elementi stabili fondamentali di una storia – quel che ne garantisce la legittima parentela con le altre versioni – e si confrontano le varianti, forse non sempre serve, per il teatro. Dove sembrano essere molto più utili, per comprendere certi meccanismi e certe logiche compositive, le più assurde e delicate indagini sulle variabili impazzite, sugli apici di stranezza, sui suggerimenti appena sussurrati.

Andreini e Mozart ci permettono di vedere la presenza di schegge di altre logiche, che appaiono e scompaiono (con opportune anticipazioni), e vanno a formare la zona liquida, quella di senso instabile, non esplicitato, quella che fa cozzare (o *può* far cozzare insieme) le placche della storia e della punizione. Non sono proprio semi mescolati lì consapevolmente dai comici. Ma neppure del tutto un puro ef-

fetto del caso: la tradizione, del resto, come diceva Artaud, è un grande regista. Sappiamo però per certo che il connubio tra storia semplice e liquidi contraddittori determinava piccoli terremoti nel cuore del pubblico: il successo secolare degli scenari, anche poveri e rozzi, sta lì a dimostrarcelo. E abbiamo perfino la fortuna di poter osservare dall'interno questo terremoto nelle novelle e negli scrittori del dopo-Hoffmann, possiamo leggere cosa succede nella testa degli spettatori, cosa succede se un vero prisma permette di scomporre il fascio di luce bianco: un arcobaleno.

La conclusione è un ultimo racconto – E forse non è giusto, perché è come se chiudendo abbandonassimo di nuovo le problematiche teatrali a favore delle fantasie letterarie. Eppure mi sembra l'unico modo per uscire da questa peripezia su Don Giovanni conservando in bocca il sapore dell'instabilità del teatro. Così chiuderò con una storia, forse la più strana: quella di Balzac.

A Ferrara, Don Bartolomeo Belvidero, novantenne, ricchissimo, profondo conoscitore dell'Oriente e dei suoi segreti, nonché padre di Don Giovanni, sta per morire. Chiama il figlio. Il giovane, bello, ricco, viziaticissimo, è occupato in altra ala del castello in un'orgia, ma sale lentamente fino alla stanza da letto del padre.

Io – gli dice il vecchio morente – ti ho permesso ogni cosa, ti ho lasciato fare tutto quello che hai voluto. Perché tu mi fossi, se non devoto, quanto meno affezionato, e mi facessi un ultimo favore.

Gli mostra quindi una boccetta, minuscola.

Questo, continua, è un elisir di lunga vita. Versalo su un fazzoletto e passamelo sull'intero corpo non appena io abbia esalato l'ultimo respiro, e rivivrò.

«È piccola», constata pensosamente il giovane, impensierendo il padre.

Come che sia, il figlio aspetta imperturbabile che sopraggiunga la morte, versa la più impercettibile delle stille dell'elisir su un occhio del morto, e, senza turbarsi, lo contempla spalancarsi, bellissimo, vivo, parlante. Poi, con un fazzoletto, per non sporcarsi le mani, cava pulitamente l'occhio vivo al cadavere, chiude la boccetta e seppellisce il corpo sotto un monumento particolarmente massiccio (non si sa mai).

Passano anni e anni, Don Giovanni compie tutte le sue prodezze. Ora è vecchio. È sposato (con Donna Elvira). Ha un figlio, e, memore dell'esperienza del proprio padre, l'ha educato in modo tutto diverso, severissimo. Il ragazzo è obbediente, devoto, timido, timoroso

del padre. Giunto al momento della morte, Don Giovanni gli ripete il discorso che gli aveva fatto a suo tempo Don Bartolomeo. Il figlio, che è ben diverso da come era lui alla sua età, al sopraggiungere dell'ultimo respiro, subito si affretta a inumidire con l'elisir la testa del morto, un braccio... Ma ecco, il braccio si muove e lo stringe, e il ragazzo – l'educazione tanto diversa rispetto a quella del padre aveva avuto effetti sul carattere – si spaventa, la boccetta gli sfugge dalle dita, si frantuma per terra, e l'elisir evapora.

Don Juan è vivo, però solo per metà, anzi: per un quinto. Ma è una vita travolgente, il volto è di nuovo bellissimo, la bocca giovanile ride e ingiuria e snocciola le più terribili bestemmie, il braccio è poderoso e si agita.

Subito si forma una processione di cittadini, di umili, di preti, capitani dal confessore della moglie, che porta in chiesa il corpo semi-vivo (non-morto, si potrebbe dire, ripensando a tutti quei vampiri) come una reliquia. Mentre lui, la testa viva, si agita, si diverte, bestemmia. Si scatena al punto che infine si stacca dal corpo inerte, rotola sul cranio del pio confessore sull'altare – «Ricordati di Donna Elvira», grida, arcanamente, la testa. E, con un morso, affonda i denti nel cervello dell'altro e lo uccide.

Una reliquia assassina³⁷. Quella che avevamo intravisto a teatro, tra le schegge.

³⁷ Balzac, *L'elisir di lunga vita*, del 1830, un Don Giovanni raramente presente negli elenchi delle opere sul libertino, perché manca il nome del protagonista nel titolo. Si può trovare, invece, con diversi altri schizzi e racconti famosi, da Flaubert a Shaw, nella raccolta di Davico Bonino, *Storie di Don Giovanni*, cit. Nella sua breve Introduzione, Davico Bonino fa riferimento anche a una breve apparizione di Don Giovanni (come tema su cui esercitare la propria volontà di sperimentazione teatrale, e a cui rinunciare, in quanto troppo mefistofelico) nel romanzo di George Sand *Le Château des Désertes*.